

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL - PUCRS
FACULDADE DE ADMINISTRAÇÃO E ECONOMIA-FACE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO - PPGAD
MESTRADO EM ADMINISTRAÇÃO E NEGÓCIOS-MAN

DÓRIS DORNELLES DE ALMEIDA

**IDENTIDADE FÍSICA, PESSOAL, INSTITUCIONAL E ESPIRITUAL:
ETNOGRAFIA *EMBODIED* DE UMA COMPANHIA DE *BALLET***

**IDENTIDADE FÍSICA, PESSOAL, INSTITUCIONAL E ESPIRITUAL:
ETNOGRAFIA *EMBODIED* DE UMA COMPANHIA DE *BALLET***

Dissertação elaborada ao programa de Pós-Graduação em Administração e Negócios da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Marie Anne Macadar

Co-Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Maria Tereza
Flores-Pereira

Porto Alegre, março de 2012.

A447i Almeida, Dóris Dornelles de
Identidade física, pessoal, institucional e espiritual: etnografia
embodied de uma companhia de ballet / Dóris Dornelles de
Almeida. – Porto Alegre, 2012.
170 f. : il.

Diss. (Mestrado em Administração e Negócios) – Fac. de
Administração, Contabilidade e Economia, PUCRS.
Orientação: Prof^a. Dr^a. Marie Anne Macadar
Co-orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Tereza Flores-Pereira

1. Organizações. 2. Identidade Organizacional. 3. Etnografia.
4. Identidade – Sociologia. I. Macadar, Marie Anne. II. Flores-
Pereira, Maria Tereza. III. Título.

CDD 301

Ficha Catalográfica elaborada por
Sabrina Vicari
CRB 10/1594

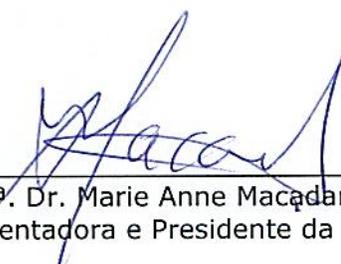
DORIS DORNELLES DE ALMEIDA

**IDENTIDADE FÍSICA, PESSOAL, INSTITUCIONAL E ESPIRITUAL ETNOGRAFIA
EMBODIED DE UMA COMPANHIA DE BALLET**

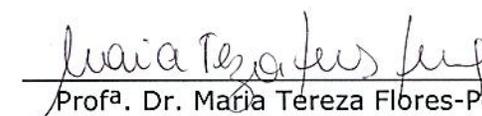
Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Administração, pelo Mestrado em Administração e Negócios da Faculdade de Administração, Contabilidade e Economia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 14 de março de 2012, pela Banca Examinadora.

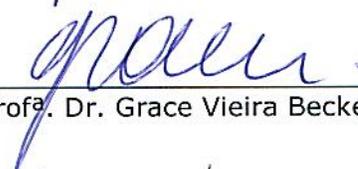
BANCA EXAMINADORA:



Profª. Dr. Marie Anne Macçadar Moron
Orientadora e Presidente da sessão



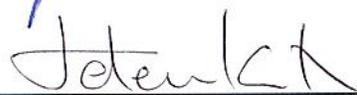
Profª. Dr. Maria Tereza Flores-Pereira
Co-orientadora



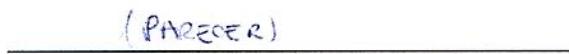
Profª. Dr. Grace Vieira Becker



Profª. Dr. Lucia Helena Alves Muller



Profª. Dr. Helena Katz



(PARECER)
Prof. Dr. Eduardo Davel



Profª. Dr. Edimara Mezzomo Luciano
Coordenadora do PPGAd

Agradecimentos

Gostaria de dedicar este espaço a todas as pessoas que contribuíram para que eu mantivesse a chama da esperança sempre acesa e em tornar meus sonhos realidade. Com isso não gostaria de citar nomes com medo de me esquecer de alguém que tenha sido importante nessa parte de minha vida. Contudo, gostaria de agradecer por ter tido estas pessoas neste período e dizer que foram fundamentais e as tive como um porto seguro, quando me ensinaram, guiaram, estimularam e tiveram muita paciência comigo. As qualidades de cada um deles quero levar comigo e poder compartilhar com outros ao longo de minha vida. Especialmente agradeço o amor da minha mãe, a energia de meu pai, o amor e tempo da minha orientadora ‘mãe’ Maria Tereza e da minha orientadora ‘segunda mãe’ Marie, dos doutores do programa de Mestrado da Administração e das Ciências Sociais da PUCRS com os quais tive oportunidade de conviver, Prof. Dr. Peter Bent Hansen o qual me estimulou na apresentação meu primeiro artigo acadêmico, Prof. Dra Lucia Helena Alves Muller a qual me estimulou no meu tema de pesquisa, Prof Dr. Eduardo Davel o qual me sugeriu refletir sobre a amplitude de meu tema de pesquisa, Prof. Dra. Grace V. Becker pelas discussões tão profícuas, Prof. Dra. Helena Katz por gentilmente aceitar participar da minha banca de Mestrado, Cibele minha amiga ‘irmã’, Cristina, parentes e amigos, profissionais e colegas do *Ballet Concerto*, profissionais do LACE e direção, equipe e bailarinos da SPCD por me darem espaço e oportunidade de pesquisar em sua organização.

Tudo vale à pena se a alma não é pequena.
Fernando Pessoa

Resumo

Nesta dissertação investiguei a identidade nas organizações, especificamente como a identidade física, pessoal, institucional e espiritual são corporalmente vivenciadas (*embodied*) pelos bailarinos em uma Companhia de Dança. O embasamento teórico se constitui sobre três pilares principais: a dança e o *ballet*, a identidade e o *embodiment*. Na Antropologia, na Sociologia, e nos Estudos Organizacionais e de Administração existem diversas abordagens de base cognitiva-representacional que ignoram o corpo e sua análise *embodied* como recurso metodológico e epistemológico para uma compreensão da identidade. Longe de ser uma análise representacional do mundo, o *embodiment* considera o corpo como o centro de formação da vivência das pessoas no mundo da prática. O mundo, nesse contexto, é compreendido como algo construído histórico e culturalmente pelas percepções corporais. Neste sentido as perspectivas teóricas do *embodiment* – a fenomenológica, a feminista, a da prática, as pós-modernas e a cultural – reconhecem o corpo como *locus* de múltiplas atividades sociais. Daí a importância da inclusão da análise do *embodiment* nos estudos de identidade nas organizações, já que não se pode pensar as organizações como anteriores ou transcendententes aos corpos humanos. Para investigar questões de identidade na Companhia de Dança, realizei uma pesquisa empírica qualitativa, etnográfica, aqui denominada como etnografia *embodied*. Isso por que a vivência do método etnográfico – baseada em diário de campo, entrevistas e material documental – incluiu em suas categorias de análise o corpo (bailarino) e sua relação com o espaço, o tempo, o peso, a força, a dinâmica do movimento, a voz, os cinco sentidos, ou seja, uma etnografia guiada pela experiência dos corpos – dos pesquisados, principalmente os bailarinos – em relação aos treinos, ensaios e espetáculos. Esta etnografia *embodied* proporcionou discussões com potencial para pesquisas futuras: na Teoria da Identidade nas Organizações, sobre a identidade *embodied* nas organizações; na abordagem metodológica, sobre uma etnografia *embodied*; na questão gerencial empírica da Companhia de Dança pesquisada, sobre a perspectiva da identidade institucional; e na questão sociológica, sobre a identidade no campo da dança, no contexto globalizado da cultura de massa.

Palavras-chave: Identidade nas organizações. *Embodiment*. Dança. *Ballet*. Companhia de Dança. Etnografia *embodied*. Identidade *embodied*. *Emplacement*.

Abstract

The present research reflected upon the theme identity in organizations, especially how the physical, personal, institutional e spiritual are bodily lived (*embodied*) by the dancers at a Dance Company. The theoretical research was developed upon three main subjects: dance - specifically *ballet*, identity and *embodiment*. There are many studies with cognitive-representational perspective at the fields of Anthropology, Sociology and at Organisational Research and Management that deny the development of a theoretical ground involving the body and its embodied analysis as a methodological and epistemological resource to comprehend identity. Far from representational, there is an analysis dimension named embodiment, that conceives the body as the center of formation of the people lived world and prattice, builded historically and culturally by their bodily perceptions. In this perspective theories of embodiment such as phenomenology, feminist, of practice, post-modern and cultural, recognize the body as *locus* of multiple social activities. Therefore the importance of inclusion of analysis of embodiment at identity studies, as it is impossible to think organizations as before or transcendent of human beings. To investigate the subject of identity in a Dance Company through the body (dancer) as a methodological and epistemological resource has been made a qualitative empirical research through ethnography, named here as embodied ethnography. It was based in a field diary, interviews and documents. Living the ethnographic method made me include analysis categories of the body (dancer) in relation with space, time, weight, sthrength, movement dynamics, voice, senses – hearing, vision, touch, taste, smell, an ethnography guided by the senses and emotions of the researched bodies – specially the dancers- in training, rehearsals and performances. This *embodied* ethnography resulted in discussions upon: the Identity Organisational Theory, about *embodied* identity at organizations; theoretical-methodologic, about *embodied* ethnography; an specific empyrical-management subject at this Dance Company, by the perspective of institutional identity; and at the social empirical subject, about contributions of identity to the field of dance at a globalized context of mass culture. Therefore all these subjects have potential to be explored in future research.

Key-words: Identity at organizations. *Embodiment*. Dance. *Ballet*. Dance Company. *Embodied ethnography*. *Embodied* Identity. *Emplacement*.

Lista de Figuras

Figura 1 – Desenho da pesquisa.....	61
Figura 2 – Bailarinos e <i>Maitre de Ballet</i> da SPCD (Teatro em Baden-Baden em julho 2011).....	67
Figura 3 – Placa de oficialização do espaço agora ocupado pela companhia SPCD....	68
Figura 4 – Projeto virtual do Complexo Cultural Luz especialmente para a SPCD...69	
Figura 5 – Sede atual da SPCD: recepção (esquerda), porta de vidro da sala de treinos e Administração (direita).....	70
Figura 6 – Corredor da SPCD com fotos e mural com Plano de Trabalho.....	70
Figura 7 – Reconhecimento da plateia na Alemanha em Baden-Baden - julho 2011..	106
Figura 8 – Ensaio de ‘limpeza’ da coreografia <i>Gnawa</i> na sala de treino da SPCD....	114
Figura 9 – <i>Serenade</i> , uma das coreografias remontadas na SPCD.....	116
Figura 10 – Bailarinos da SPCD dançando <i>pas de deux Legend</i>	119
Figura 11 – Bailarinos (não escalados) sentados assistindo ao ensaio de ‘limpeza’ da coreografia <i>Gnawa</i>	122
Figura 12 – Bailarinos marcando no ensaio após nova escalação de elenco de <i>Gnawa</i> na Cia.....	124
Figura 13 – Programa do Espetáculo da SPCD (esquerda) realizado no Theatro Municipal de São Paulo (direita), em julho de 2011.....	127
Figura 14 – Plateia no Espetáculo da SPCD no Theatro Municipal de São Paulo (esquerda) e coreografia <i>Gnawa</i> em execução harmônica dos bailarinos (direita)....	136
Figura 15 – Bailarinos dançando <i>Gnawa</i> ‘com a alma’.....	138
Figura 16 – Bailarinos se preparando para a coreografia <i>Sechs Tanze</i>	141
Figura 17 – Dinâmica do processo identitário do corpo (bailarino) na Companhia de Dança.....	155

Lista de Quadros

Quadro 1 – Estudos de identidade.....	14
Quadro 2 – Estudos de identidade sem e com o corpo nas Ciências Sociais e na Administração.....	15
Quadro 3 – Estudos de identidade com o corpo nas Ciências Sociais e na Administração.....	40
Quadro 4 – Plano de trabalho dos bailarinos da SPCD em julho de 2011.....	71
Quadro 5 – Lista dos bailarinos da SPCD durante a pesquisa etnográfica.....	72
Quadro 6 – Lista das categorias e códigos identificados na análise dos dados primários no <i>software</i> MAXQDA.....	78
Quadro 7 – Lista das categorias e códigos agrupados na análise no <i>software</i> MAXQDA.....	79
Quadro 8 – Perspectivas e focos de discussão.....	144

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 DANÇA COMO VIVÊNCIA	11
1.2 CORPO, DANÇA E IDENTIDADE	13
1.3 O CAMPO DA DANÇA.....	16
2 A DANÇA E O BALLET	19
2.1 DANÇA NA PRÉ-HISTÓRIA.....	19
2.2 DANÇA NAS CIVILIZAÇÕES ANTES DE CRISTO.....	20
2.3 DANÇA NA ÉPOCA MEDIEVAL.....	21
2.4 DANÇA NA CORTE EUROPEIA	22
2.5 A ESTRUTURA DA DANÇA <i>BALLET</i> COMO ESPETÁCULO	24
2.6 DANÇA NAS COMPANHIAS PROFISSIONAIS DE <i>BALLET</i> : DIAGHLEV O PIONEIRO. 26	
2.7 A DANÇA (<i>BALLET</i>) E A ECONOMIA DA CULTURA DE MASSA.....	29
3 IDENTIDADE	32
3.1 AS ORIGENS E A EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE IDENTIDADE.....	32
3.2 MODOS DE PENSAR A IDENTIDADE NAS ORGANIZAÇÕES.....	35
3.3 QUÃO <i>EMBODIED</i> ESTÃO OS ESTUDOS DE IDENTIDADE?	39
4 EMBODIMENT	43
4.1 CONCEITUANDO O <i>EMBODIMENT</i>	43
4.2 VISÕES <i>EMBODIED</i> DAS ORGANIZAÇÕES	44
4.2.1 Perspectiva da Fenomenologia	45
4.2.2 Perspectiva Feminista	46
4.2.3 Perspectiva da Prática	47
4.2.4 Perspectivas Pós-modernas do corpo	50
4.3 VISÃO <i>EMBODIED</i> DA CULTURA	51
5 DANÇA, IDENTIDADE E EMBODIMENT	53
6 METODOLOGIA	60
6.1 ETNOGRAFIA COMO MÉTODO	62
6.2 A COMPANHIA.....	66
6.3 BAILARINOS.....	71
6.4 LUGARES, TEMPOS E REGISTROS DE OBSERVAÇÃO	73
6.4.1 Entrevistas	73
6.4.2 Diário de Campo	74
6.4.3 Documentos (Fotos e Vídeos)	75
6.5 ANÁLISE DAS INFORMAÇÕES DO CAMPO	76
7 ANÁLISE	80
7.1 IDENTIDADE FÍSICA.....	80
7.1.1 Dor	81
7.1.2 Imagem do ‘ser bailarino’	90
7.2 IDENTIDADE PESSOAL	96
7.2.1 Trajetória	96
7.2.2 Reconhecimento de ‘ser bailarino’	102

7.3 IDENTIDADE INSTITUCIONAL.....	107
7.3.1 Treino.....	108
7.3.2 Ensaio.....	112
7.3.3 Tempo	119
7.3.4 Espetáculo	125
7.3.5 Estrutura e organização.....	128
7.4. IDENTIDADE ESPIRITUAL.....	130
7.4.1 As sensações	131
7.4.2 Espacialidade	135
7.4.3 ‘Dançar com a alma’	139
8 DISCUSSÃO	144
8.1 IDENTIDADE <i>EMBODIED</i> NAS ORGANIZAÇÕES.....	144
8.2 ETNOGRAFIA <i>EMBODIED</i>	148
8.3 IDENTIDADE INSTITUCIONAL SPCD.....	150
8.4 IDENTIDADE NO CAMPO DA DANÇA.....	153
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	156
REFERÊNCIAS	158
ANEXO A.....	168
ANEXO B.....	169

1 INTRODUÇÃO

A temática da identidade nas organizações aqui explorada se constitui sobre três pilares principais: a dança especificamente o *ballet*, a identidade e o *embodiment*¹. Neste sentido esta dissertação de mestrado visa compreender a articulação das identidades tendo como objeto empírico o corpo do bailarino que, a partir de suas vivências em uma companhia de *ballet*, foi compreendido como o *locus* das identidades física, pessoal, institucional e espiritual. Para guiar tal reflexão busquei nas Ciências Sociais e nos Estudos Organizacionais os estudos de identidade individual, identidade nas organizações e de *embodiment*. Sob a perspectiva empírica esta dissertação teve como objeto de estudo os bailarinos de uma companhia de *ballet* profissional brasileira, de modo a identificar as implicações em seus corpos das relações entre os agentes deste campo.

O tópico de pesquisa abrange, portanto, o desvendamento da associação entre os agentes envolvidos no campo do *ballet*, principalmente aqueles que se relacionam com a companhia de *ballet* profissional, e suas influências nas identidades dos bailarinos. Esta análise do campo do *ballet* envolveu agentes como: bailarinos, ensaiadores, *maîtres de ballet* e coreógrafos (artistas); administradores, diretores, produção (institucional); mídia/meios de comunicação, jornal, TV, *internet*, *mailing* (institucional), público (platéia); e, o governo (políticas públicas).

Para realizar tal análise, primeiramente busquei uma aproximação inicial com as temáticas que construíram o embasamento teórico da pesquisa. Tal fundamento englobou: (a) um breve histórico do *ballet* no cenário internacional e no cenário brasileiro, a fim de situar a relevância do *ballet* na sociedade; (b) uma discussão acerca de estudos das teorias de identidade individual e nas organizações; (c) uma explanação acerca do conceito de *embodiment*, assim como as principais teorias que envolvem este constructo – as teorias fenomenológicas, as teorias da prática, as teorias feministas, as teorias pós-modernas e as teorias culturais; e (d) uma discussão acerca da interrelação das temáticas *ballet*, identidade nas organizações e *embodiment*.

Em uma etapa posterior demonstro as escolhas empíricas que me permitiram realizar uma análise do campo do *ballet*, a partir de uma companhia de dança profissional

¹ Embora esta temática venha sendo estudada há algumas décadas, não existe um consenso entre os pesquisadores brasileiros sobre uma tradução da terminologia para a língua portuguesa (FLORES-PEREIRA, 2010). Portanto decidi manter tal terminologia na língua inglesa.

brasileira. Tal investigação empírica buscou subsídios para que pudéssemos compreender como ocorrem as questões de identidade física, pessoal, institucional e espiritual, a partir do *embodiment* nos agentes bailarinos. Desse modo, apresento a proposta metodológica de uma etnografia incorporada (*embodied*), a qual guiou a minha vivência no campo de pesquisa. Logo, na seção da análise, busco contemplar os achados sobre como são vivenciadas as identidades *embodied* dos bailarinos na companhia de dança profissional. A seguir, apresento uma discussão sobre os resultados obtidos, baseada na fundamentação teórica. Por fim, teço as considerações finais, englobando as limitações da presente pesquisa, assim como sugestões de pesquisas futuras.

1.1 DANÇA COMO VIVÊNCIA

A dança é considerada a mais antiga das artes criada pela humanidade, presente em rituais nas culturas (ditas) primitivas, nas civilizações antes de Cristo, em diversos continentes, sendo em cada época histórica representada e vivenciada diferentemente pelos agentes de cada civilização, de acordo com a sua cultura (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969; ANDERSON, 1992; ACHCAR, 1998; SCHMIDT, 2002).

Na sociedade atual existem vários tipos de dança que fazem parte da representação e vivência cultural de um povo, como o seu folclore que, em estado puro, raramente vai ao palco. Alguns exemplos de danças do folclore brasileiro são: a capoeira, o batuque, o frevo, o carnaval, o reisado, o maculelê, o bumba-me-boi, a congada, as danças indígenas e a dança folclórica gauchesca. Além disso, podemos citar em outros países suas respectivas danças como: na Argentina o tango; em Cuba a *habanera*, a rumba, a dança caribenha; na Hungria as *czardas*; da Polônia as *polonaises*, as *mazurcas* e as polcas; da Espanha o flamenco (*alegrias*, *soleares*, *bulerias*, *farruca*, *zamba*, *seguidillas*), as *jotas*, os *bolleros*, as *saldanhas*; da URSS, da Itália, da França, da Suécia, da Dinamarca e da Alemanha o *ballet* de corte (PORTINARI, 1989). Mesmo não indo diretamente aos palcos, o folclore inspira coreógrafos na sua teatralização.

Foi no período da Renascença, nas cortes européias, que surgiu a institucionalização da arte da dança como espetáculo (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969; SUCENA; 1989; ANDERSON, 1992; AU 1997; ELIAS, 2001; MINDEN, 2005; HILLYERHEAD,

2005; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; JACOBS, 2010). Mais especificamente, o *ballet* foi historicamente concebido entre os séculos XVI e XVII como um “espetáculo das cortes européias para santificar e glorificar o poder monárquico” (THOMAS, 2003, p. 95). Atualmente constitui-se na técnica mais utilizada e comercializada nas companhias profissionais de dança em todo o mundo (WAINWRIGHT; TURNER, 2004; WULFF, 2008). O *ballet*, portanto, é a forma de dança teatral mais reconhecida e dominante nas sociedades ocidentais, sendo propagado atualmente como uma marca global (com diferenças de estilo), um “produto de uma cultura de massa e de consumo” disseminado pelas escolas e companhias (THOMAS, 2003, p. 95).

Nesse contexto, surgem e se instituem as companhias profissionais de *ballet* que dependem em todo o mundo das condições econômicas, sociais e culturais de cada país as quais influenciam em sua criação, manutenção e desaparecimento (PORTINARI, 1989). O bailarino, por sua vez, constitui-se em um dos agentes principais para a existência da companhia de dança e sua carreira se desenvolve na sua interação com esta (SUCENA, 1989; ANDERSON, 1992; AU, 1997; ACHCAR, 1998; MINDEN, 2005; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; RONCAGLIA, 2008; JACOBS, 2010).

As pesquisas em dança tratam o tema sobre diferentes vertentes epistemológicas, ou seja, alguns teóricos tratam a dança como representação (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969; SUCENA, 1989; PORTINARI, 1989; ANDERSON, 1992; AU, 1997; MINDEN, 2005) e outros refletem sobre a dança como prática/vivência (SHERLOCK, 1993; TURNER; EDMUNDS, 2002; SPORTON, 2004; HUNGTINGTON, 2007; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; SLUTSKAYA; DE COCK, 2008). Os estudos de dança como representação têm como pressuposto de base que a dança é a representação cultural de um povo, reflexo de suas crenças e de seus valores (THOMAS, 2003). Já os estudos de dança como prática/vivência compreendem a dança primordialmente a partir do corpo *embodied* do bailarino (objeto empírico) considerando-o, por exemplo, o *locus* da identidade individual, institucional e coreográfica (WAINWRIGHT; TURNER, 2004).

Esta dissertação adotou uma compreensão da dança como prática/vivência, sendo que para isso buscou apoio em duas teorias primeiramente constituídas nas Ciências Sociais e, posteriormente, adaptadas para o campo dos Estudos Organizacionais: (a) os estudos de

Identidade e Identidade nas Organizações (CALDAS; WOOD, 1997; BROWN, 2001; BARBOSA, 2002; HATCH; SCHULTZ, 2002; IEDEMA; RHODES; SCHEERES, 2005; ALVESSON; EMPSON, 2008; CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008; HARQUAIL; KING, 2010; PIMENTEL; CARRIERI, 2011); (b) a perspectiva do *embodiment* (corpo pessoa) (CSORDAS, 1988; STYHRE, 2004; FLORES-PEREIRA, 2010).

1.2 CORPO, DANÇA E IDENTIDADE

Estudar a questão da dança (*ballet*) a partir da teoria da identidade não é exatamente uma questão nova na pesquisa científica, sendo que outros autores como Wainwright e Turner (2004), Wainwright, Williams e Turner (2006; 2007) já realizaram tal tarefa, considerando a articulação da identidade nas relações dos bailarinos com os outros agentes de seu campo, no âmbito social. Esse primeiro estudo foca nos impactos das lesões, do envelhecimento e do *habitus*² na formação escolar/profissional dos bailarinos e ao longo de suas carreiras, sobre as suas identidades. Ou seja, “corpos reflexivos do *self*³” como “frágeis narrativas de auto-identidade” (WAINWRIGHT; TURNER, 2004, p. 320). Já o segundo e o terceiro textos discutem as interações entre os agentes de companhias de dança focando: no *self* e na sociedade; no corpo e na cultura; no *embodiment* e na identidade; e, nos indivíduos e nas instituições.

Estas três investigações baseiam-se em noções de *habitus* de Bourdieu (1988) para indicar e expressar a importância das práticas na vida social na articulação da identidade. Wainwright e Turner (2004) interseccionam teoricamente quatro modelos de identidade baseando-se em quatro modelos equivalentes ‘de ser’ de Harré e de capitais de Bourdieu, analisando-os empiricamente em bailarinos de companhias de dança profissionais. O Quadro 1 resume esta comparação.

² O conceito de *habitus* de Bourdieu (1988) será tratado posteriormente nesta dissertação, como uma das maneiras de se estudar a perspectiva do *embodiment* (STYHRE, 2004).

³ Algumas traduções da terminologia *self* (CROWTHER, 1995) da língua inglesa para a língua portuguesa são: ‘si mesmo’, próprio da pessoa, o interior de uma pessoa, qualidades que tornam uma pessoa individual. No entanto, decidi ora manter esta terminologia na língua inglesa, ora inseri-la no texto como ‘si mesmo’.

Quadro 1 – Estudos de identidade.

IDENTIDADES			
Harré (1983 <i>apud</i> WAINWRIGHT; TURNER, 2004)	Bourdieu (1988)	Wainwright e Turner (2004) e Wainwright, Williams e Turner (2006)	Análise empírica da identidade no <i>habitus embodied</i> em bailarinos e ex-bailarinos profissionais
Psicologia Social	Sociologia	Sociologia	
SER FÍSICO	CAPITAL FÍSICO	IDENTIDADE FÍSICA	O corpo (postura, forma e peso do corpo) como resultado das práticas incorporadas e do <i>habitus</i> da alimentação, do esporte, da etiqueta. O corpo do bailarino permite a produção de linhas e extensões desejadas pela companhia.
SER PESSOAL	<i>HABITUS</i> INDIVIDUAL	IDENTIDADE PESSOAL	Trajetória individual de vida do bailarino (família, classe social, sexo, etnia).
SER SOCIAL	<i>HABITUS</i> INSTITUCIONAL	IDENTIDADE INSTITUCIONAL	Treino diário: disciplina e formação escolar/profissional (a postura e a posição do corpo indicam a origem de diferentes tipos de técnicas de ballet. Ex: russa, francesa, dinamarquesa, estadunidense).
		IDENTIDADE COREOGRÁFICA	Ensaios e espetáculos: experiências com estilos de coreografias (de um coreógrafo em especial ou grupos de coreógrafos, normalmente adquiridas em companhias de dança profissionais).
SER ESPIRITUAL	CAPITAL ARTÍSTICO	IDENTIDADE ESPIRITUAL	Qualidades estéticas, musicalidade, habilidade de interpretação, presença de palco, carisma (‘dançar com a alma’, corpo ‘presente’).

Fonte: Adaptado de Wainwright e Turner (2004) e Wainwright, Williams e Turner (2006).

Nesta linha, os sujeitos possuem várias identidades sociais, como um ‘elenco de personagens’ que podem ser impostos a eles por outros sujeitos no ‘*me*’ (*self* socializante, eu-objeto dos outros, identidades sociais que os outros impõem sobre mim); ou simplesmente ser, o ‘*I*’ (não socializante, eu-sujeito, nós mesmos, incapazes de interação social) (WAINWRIGHT; TURNER, 2004). Estas premissas apresentam a carreira de bailarino profissional dependente de instituições e comunidades de bailarinos, as quais auxiliam o ‘ser’ pessoal e social a moldar a sua identidade corporal (*embodied*). Um exemplo disto pode ser a questão de identidade na dança de Baryshnikov, bailarino russo (com formação no estilo de técnica de *ballet* russa) que ao ser contratado por uma companhia de *ballet* estadunidense teve que, durante dois anos, absorver (corporalmente) o estilo de *ballet* de Balanchine (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006). Tal exemplo nos permite compreender a centralidade do corpo, no caso, do bailarino, na formação de uma identidade corporativa, institucional.

A escolha da teoria da identidade olhada a partir do corpo (*embodiment*) aparece como nova (WAINWRIGHT; TURNER, 2004; BOURDIEU, 1988) quando comparada à análise de estudos anteriores de identidade das Ciências Sociais (RODRIGUES, 1989; HASSARD, 1993; ARDIER; GUIMARÃES, 1995; RIVIERE, 1996; BARBOSA, 1999; BARBOSA, 2002; CUCHE, 1999; TOMASS, 2000; MUNIZ, 2002; CASTRO, 2004), Estudos Organizacionais e de Administração (CALDAS; WOOD, 1997; BARBOSA, 1999; BROWN, 2001; BARBOSA, 2002; HATCH; SCHULTZ, 2002; ALVESSON *et al.*, 2004; IEDEMA; RHODES; SCHEERES, 2005; ALVESSON; EMPSON, 2008; CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008; WATSON, 2009; BROMLEY, 2010; PEKKINEN, 2010). As teorias anteriormente desenvolvidas sobre identidade em sua maioria enfatizam os aspectos cognitivos e representacionais da identidade não analisando, assim, de que maneira o corpo compõe o processo de articulação da identidade ou, de maneira resumida, se a identidade é ou não incorporada pelos agentes sociais (*embodied*). O Quadro 2 organiza esta análise.

Quadro 2 – Estudos de identidade sem e com o corpo nas Ciências Sociais e na Administração.

ESTUDOS DE IDENTIDADE		nas Ciências Sociais	na Administração
SEM O CORPO		Rodrigues (1989); Hassard (1993); Ardier e Guimarães (1995); Riviere (1996); Barbosa (1999); Cuche (1999); Tomass (2000); Barbosa (2002); Muniz (2002)	Caldas e Wood (1997); Barbosa (1999); Brown (2001), Hatch e Schultz (2002); Alvesson <i>et al.</i> (2004); Iedema, Rhodes e Scheeres (2005); Alvesson e Empson (2008); Carrieri, Paula e Davel (2008); Watson (2009); Bromley (2010); Pekkinen (2010) Pimentel e Carrieri (2011)
COM O CORPO	COMO NARRATIVA	Castro (2004)	Rosa e Brito (2010)
	COMO PESSOA (EMBODIMENT)	<i>Habitus</i> - Bourdieu (1988); Wainwright e Turner (2004), Wainwright, Williams e Turner (2006)	Corpo sensorial - Corbett (2006); Cognição Embodied – Harquail e King (2010)

Fonte: A autora (2012).

Nesta pesquisa escolhi estudar a identidade a partir do corpo, mais especificamente, um corpo sensorial (CORBETT, 2006), ou um corpo *embodied* (STYHRE, 2008; FLORES-PEREIRA, 2010; HARQUAIL; KING, 2010; WAINWRIGHT; TURNER, 2004; WAINWRIGHT; WILLIAMS E TURNER, 2006). Dentro das teorizações de corpo aquela que escolhi para desenvolver os estudos de identidade é a de *embodiment*, ou corpo-pessoa (FLORES-PEREIRA, 2010). Em breves linhas, pois a temática do *embodiment* será posteriormente trabalhada nesta dissertação, os estudos de corpo pessoa partem de um diferente pressuposto de pessoa humana na medida em que estabelecem um rompimento

com o paradigma cartesiano de divisão corpo e mente. Muda-se então o pressuposto ontológico, fato este que nos instiga a refletir epistemologicamente sobre, no caso, a temática da identidade.

Sob a perspectiva metodológica, escolhi privilegiar a investigação do *self* nos indivíduos e nos grupos valorizando suas auto-interpretações tanto a partir de suas narrativas (fala), quanto da investigação sobre outros sentidos corporais, ou seja, incluindo categorias relacionadas ao corpo, como: tempo, espaço, força, peso, dinâmica do movimento, voz, sentidos – audição, visão, tato, paladar, olfato. Ou seja, pretendo não apenas alocar a teoria do *embodiment* para estudar a identidade, mas também incrementar as possibilidades metodológicas para seu estudo.

Como principal referência para entrelaçar os estudos de identidade com os de *embodiment* utilizei o trabalho de Styhre (2004), o qual classifica as pesquisas de *embodiment* em quatro grandes perspectivas: as teorias fenomenológicas, as teorias da prática, as teorias feministas e as teorias pós-modernas. Além dessa classificação, acrescentei a idéia de *embodiment* a partir de uma compreensão cultural, conforme proposto pelos estudos de Csordas (1988) e Flores-Pereira, Davel e Cavedon (2008). Para guiar teoricamente a investigação da identidade e do *embodiment* no campo da dança utilizei os estudos de Wainwright e Turner (2004) e Wainwright, Williams e Turner (2006; 2007). Tal desenvolvimento teórico ocorrerá na seção 5 desta dissertação.

1.3 O CAMPO DA DANÇA

No campo da dança, o *ballet* se mostra fértil para estudar a temática da identidade a partir do *embodiment*. O aprofundamento das lacunas nos estudos de *embodiment* em pesquisas empíricas no campo da dança já foram sugeridas, por exemplo, por Young (1980). Trabalhar a temática da identidade e do *embodiment* no campo do *ballet* significa falar sobre a sua socialização, ou seja, a maneira como ocorre (ou não ocorre) esse acesso, o jogo que existe nesse processo de socialização; especificamente neste trabalho o foco da experiência deste tipo de arte pelo indivíduo bailarino. Uma das maneiras pelas quais se busca entender como se constroem os processos de socialização em uma população, no caso, sua socialização no campo da dança, é a partir do estudo das questões estruturais

simbólicas existentes neste campo (BOURDIEU, 2000). Nesta perspectiva de estudo, a sociedade é vista como um campo dinâmico na organização de seus princípios e mantida pelos grupos sociais. Este campo é o espaço onde o indivíduo interage com os demais agentes estruturando categorias particulares de práticas sociais (no campo das artes, economia, educação). Estes indivíduos experienciam tais práticas por vezes consciente (ex: incorporar corporalmente um estilo coreográfico, como o *ballet* clássico, buscando imaginar situações mentalmente para vivenciar e transmitir uma situação em cena) e por outras inconscientemente (ex: incorporar corporalmente um estilo coreográfico, como o *ballet* clássico, mantendo uma intenção de tristeza facial quando quer transmitir alegria); em processos de identificação e diferenciação. Estes processos de identificação (e diferenciação) dão-se conforme as práticas (*habitus*) que o indivíduo possui incorporado (*embodied*) dependendo de sua trajetória (vivência) na forma do acúmulo de capitais (social, cultural/escolar e político/econômico) adquiridos principalmente através da família e da educação. Tais capitais simbólicos individuais permitem a estes agentes delinear estratégias de força e seu posicionamento no campo (BOURDIEU, 2000).

As práticas (*habitus*) dos agentes em um espaço levam à construção da identidade cultural conforme o grau de volume e de estrutura de capitais que um indivíduo incorpore através da família e da educação. O poder deste processo de incorporação da identidade afeta diretamente o grau de socialização em um campo (BOURDIEU, 2000). Conforme o engendramento das relações entre os agentes ocorre a distinção de critérios e bases sociais do gosto, como por exemplo pelo *ballet*, em uma sociedade, variando diferentemente em suas regiões geográficas, classes e gêneros (BOURDIEU, 2000). Neste sentido existem diversos estudos (WAINWRIGHT; TURNER, 2004; SPORTON, 2004; RONCAGLIA, 2008; BROMLEY, 2010) que focam no direcionamento e na construção de identidades dos bailarinos e dos demais agentes (técnicos administrativos, coreógrafos, público, mídia) na companhia de *ballet*, que são induzidos nos processos de socialização a partir, especialmente dos espetáculos de *ballet*.

Cabe destacar que Bourdieu (2000) em seus estudos utilizou a nomenclatura *habitus* para falar desse processo de incorporação (*embodiment*) dos capitais (social, cultural/educacional, político/econômico) e, portanto, de construção, manutenção e modificação das identidades. Nesta dissertação, entretanto, utilizei o termo *embodiment* (ou

corpo-pessoa, segundo estudo de Flores-Pereira; 2010) uma vez que este nos permite compreender esse processo corporal de construção, manutenção e modificação das identidades de maneira mais ampla, inclusive incluindo essa perspectiva de *habitus* proposta por Pierre Bourdieu.

Portanto para refletir sobre como o corpo-pessoa (*embodied*) constrói, mantém e modifica sua identidade em um contexto organizacional e social escolhi o objeto empírico – corpo do agente, neste caso o bailarino – em seu contexto de campo, ou seja, na sua interação com os demais agentes de uma organização de dança na prática e no aprendizado dos treinos e das coreografias e nas suas vivências na sociedade a qual pertence. Tenho por pressuposto de que na prática e no aprendizado (corporal) dos treinos e das coreografias que o processo identitário se constitui, um processo baseado nas relações entre os agentes internos e externos a companhia de *ballet* que é materializado nos corpos dos bailarinos (*embodied*).

Com intuito de descobrir como se articulam as identidades no campo do *ballet*, considerei necessário identificar como as identidades física, pessoal, institucional e espiritual são corporalmente vivenciadas pelos bailarinos de uma companhia de dança (*ballet*). Considerando a identidade uma construção social que “é produzida, mantida ou questionada” em determinado contexto (CUCHE, 1999, P.202), desta forma **o problema desta pesquisa** surgiu através da seguinte pergunta: Como são corporalmente vivenciadas (*embodied*) a identidade física, pessoal, institucional e espiritual pelos bailarinos no campo do *ballet*?

O **objetivo geral** desta dissertação é analisar de que maneira a identidade física, pessoal, institucional e espiritual são corporalmente vivenciadas (*embodied*) pelos bailarinos no campo do *ballet*. Já os **objetivos específicos** para a realização desta pesquisa são: (a) conhecer as trajetórias de formação dos bailarinos; (b) conhecer as trajetórias dos bailarinos na companhia de dança; (c) levantar as práticas cotidianas dos bailarinos na companhia de dança; (d) estudar maneiras pelas quais o corpo *embodied* constitui o trabalho etnográfico. Com isso, esta escolha visa poder contribuir para o desenvolvimento principalmente da teoria de identidade e identidade nas organizações.

2 A DANÇA E O *BALLET*

Esta pesquisa visou compreender como a identidade no *ballet* se articula nos (corpos) bailarinos a partir da compreensão da dança como prática/vivência, ou seja, na sua interação com os demais agentes do campo (como por exemplo, artistas, diretores, administradores, plateia e políticas públicas). Para isso, busquei sustentação em duas teorias primeiramente constituídas nas Ciências Sociais e posteriormente adaptadas para o campo dos Estudos Organizacionais: (a) os estudos de identidade e identidade nas organizações (HASSARD, 1993; RIVIERE, 1996; CALDAS; WOOD, 1997; BARBOSA, 1999; CUCHE, 1999; BROWN, 2001; BARBOSA, 2002; HATCH; SCHULTZ, 2002; IEDEMA; RHODES; SCHEERES, 2005; CORBETT, 2006; ALVESSON; EMPSON, 2008; CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008; WATSON, 2009; BROMLEY, 2010 HARQUAIL; KING, 2010; PEKKINEN, 2010; PIMENTEL; CARRIERI, 2011); e (b) a perspectiva do *embodiment* (corpo pessoa) (CSORDAS, 1988; STYHRE, 2004; FLORES-PEREIRA, 2010).

Para isso explorei tais conceitos, sob a perspectiva destas obras teóricas, nos capítulos três (Identidade) e quatro (*Embodiment*) e discuti a sua relação no quinto capítulo (Dança, Identidade e *Embodiment*). Entretanto, antes de aprofundar as temáticas centrais desta pesquisa de dissertação primeiramente construo uma contextualização histórica da dança ao longo das sociedades antigas e modernas – nas seções que seguem – situando o campo da pesquisa: o *ballet*.

2.1 DANÇA NA PRÉ-HISTÓRIA

A dança existe desde os primórdios da humanidade, sendo considerada a mais antiga das artes (ACHCAR, 1998; ANDERSON, 1992; SCHMIDT, 2002). Segundo estas pesquisas a dança é uma forma de expressão dos sentimentos do ser humano em relação ao mundo (perspectiva representacional da dança). A dança é uma arte visual e envolve combinação dramática e física, seguindo uma narrativa (estória a ser contada) ou uma forma abstrata.

As origens da dança estão enraizadas no passado pré-histórico, pois “a dança representa a percepção dos humanos aos movimentos do mundo a sua volta, então seus corpos podem responder instintivamente às situações através de movimentos antes que suas mentes (cérebro) ou linguagens sejam capazes de verbalizar uma resposta” (ANDERSON, 1992, p.13). Achcar (1998) e Schmidt (2002) ainda complementam esta premissa explicando que se dançou antes de pintar ou fazer música, contar histórias ou registrá-las. Nas palavras de Anderson (1992, p.13): “Desde o momento em que o homem e a mulher têm vivido no planeta Terra eles tem dançado”. Nesse sentido, vários estudos descrevem a dança realizada em rituais nas culturas primitivas para celebrar a natureza, a fertilidade, crenças mágicas, honrar aos deuses, a religião, em rituais fúnebres, de guerra e festas (ACHCAR, 1998; ANDERSON, 1992; SCHMIDT, 2002; KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969).

2.2 DANÇA NAS CIVILIZAÇÕES ANTES DE CRISTO

Refletir sobre a história da dança nas civilizações antes de Cristo compreende práticas de dança diferenciadas e referentes a diversos locais distintos como África, Egito, Pérsia, Índia, Indonésia, Cambodja, Japão, China, Grécia e Roma (ACHCAR, 1998, p.16). Nesta seção algumas destas práticas de dança nestas culturas são descritas a seguir baseadas nos estudos de Kraus, Hilsendager e Dixon (1969):

A dança no Egito Antigo, datada em 1420 a.C. refletia o avanço no entendimento dos processos culturais de seus povos que envolviam a arquitetura, escultura, papéis (para registro), astronomia, e geometria. Sendo a primeira vez na história em que a dança funcionou como um dispositivo estruturador da sociedade em classes.

A dança entre os hebreus antigos foi influenciada pelos costumes egípcios e religiosos. A dança era utilizada em rituais de cerimônias, festivais nacionais, incluindo a dança popular, dança da fertilidade, dança de funeral, e outros tipos de dança. Muitas destas danças são descritas na Bíblia e, por isso, foram seguidas por muitos séculos pelos cristãos.

A dança na Grécia Antiga, datada entre 3000 e 1400 a.C., registrada em escavações arqueológicas, mostrava referências de danças, esportes, jogos e música na ilha de Creta. Nesta época, livros de Homero como a *Ilíada* e a *Odisséia* apresentavam a existência de

bailarinos profissionais e acrobatas nesta sociedade. A dança era ensinada entre meninos na educação militar e lhes preparava para os movimentos de batalha em Esparta. As categorias de dança eram *podismo* (combate mão a mão), *xifismo* (batalha *mock*, grupos e dança), *homos* (altos saltos para escalar paredes) e *tetracomos* (soldados avançando em massa contra o inimigo), e as categorias de dança dramáticas eram divididas em: *emmeleia* (temas trágicos, representações dramáticas sem a fala), *kordax* (comédia, rotação do corpo), *sikinnis* (século VI a.C., temas mitológicos e satíricos, movimentos acrobáticos). Na Grécia Antiga surge a concepção de *Terpsichore*, a deusa da dança, a qual unifica mente, espírito e corpo como parte do espírito humano.

Na dança da Roma Antiga, datada no século IV a.C. usava-se importar *performers* da Grécia. Em 200 a.C. era moda entre os romanos patrícios dançarem. Em 22 a.C. Augusto César era popular pela dança que executava como dirigente do Império Romano. Exemplos de *performers* desta época: *Pylades* da Sicília e *Bathyllus* de Alexandria, ambos escravos. Os cidadãos romanos gostavam de espetáculos violentos realizados em arenas, por exemplo, *Circus Maximus* comportava 350.000 de espectadores para ver os gladiadores lutando até a morte. Os imperadores Calígula e Nero executavam os Cristãos nestas arenas como espetáculo popular.

2.3 DANÇA NA ÉPOCA MEDIEVAL

Na época medieval ou “época negra” a dança era condenada pelas Igrejas Cristãs em 300 a.C., sendo proibida sua execução na sociedade. A dança macabra era um ritual com música, dança e poemas sobre a morte representada em cemitérios em 1393 a.C. Em 1000 a.C havia bailarinos, músicos e atores representando nos vilarejos, denominados *spielmann* ou ‘trovadores’, na Alemanha; e os *peasants* (camponeses), que dançavam em rodas e em forma de casais. A dança envolvia categorias de sexualidade: *Hoppaldei* (casais queriam voar, braços abanando, ombros pesados), *springgeltanz* (casais saltando), *ahselrotten* (flirtes), *houbetschotten* (deslizando sobre o piso, balançando a cabeça) e *gimpel-gimpel* (danças com pequenos saltos).

2.4 DANÇA NA CORTE EUROPEIA

Depois do asceticismo fanático da Igreja na Idade Média, a dança, a música e o drama adquirem uma atmosfera de florescimento e alcançam novos patamares artísticos de desenvolvimento e popularidade. Exemplos de danças de corte no período da Renascença, como a *basse danse* (os pés não deixam o piso) e a *haute danse* (altos saltos e pulos), vieram a ser chamadas desse modo porque eram dançadas nas cortes aristocráticas da Itália, França, Alemanha e Espanha (ex: *saltarello*). Com o renascimento cultural e o crescimento do capitalismo a dança deixou de ser um instrumento da Igreja (Ex: cantos gregórios – música medieval paulatina, irregular) para tornar-se parte da Renascença (brilhante, espirituosa, ritmada, linha melódica única e forte) (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969).

Na época da Renascença, durante o século XIII, os *peasants* (camponeses) tornaram-se valiosos como mestres de dança nas cortes da Itália e em meados do século XVI (1500) na França (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969). Nestes períodos eram realizadas encenações nos salões das cortes, como as danças de máscaras, com intuito de reviver os antigos mistérios, o crescimento da sociedade e da vida. Exemplo disto é o *ballet* cortesão em 1337, apresentado por Carlos V, da França, a Carlos IV da Alemanha em um tipo de espetáculo denominado de “*ballet, balletto, ou balet* (pequeno baile)” (CAMINADA, 1999 *apud* ZANATTA, 2003, p.29).

Os espetáculos nas cortes ocorriam principalmente nos rituais de casamentos, coroação de reis e outros eventos, como por exemplo, o baile de máscaras em 1510 na corte de Henry VIII. Estes espetáculos “religiosos” foram registrados em forma de pinturas por Leonardo da Vinci, Raffaello Sanzio da Urbino e Andrea del Sarto. A dança servia como forma significativa em ações de pantomima (*entrées*, interlúdios, danças pré-clássicas, casais ou pequenos grupos, com muita música, atmosfera e estilos de movimentos) (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969).

A França foi o centro do desenvolvimento do *ballet* e a Itália o centro do desenvolvimento da Ópera da Renascença. A música era em forma de sonata e as danças mais famosas desta época são: *pavane* (1530-1670), *galliard* (séculos XVI e XVII na Itália), *allemande* (1584), *courante* (1550-1750, Corte de Catherine de Medici), *sarabande*

(1588, dança com castanholas século XII na Espanha), *gigue* (séculos XVI e XVII em todos os países da Europa). Uma nova profissão nascia nesta época: o mestre de dança (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969).

No século XVI foram criadas regras próprias para execução dos passos de acordo com cada dança e cada música tocada. Criou-se um sistema de vocabulário para cada passo dos movimentos dançados. Em 1620 e nos séculos XVII, XVIII e XIX existiam danças pré-fixadas (*courante, sarabande e gigue*) para cada música dos compositores Purcell, Bach, Handel, Couperin e Lully. Satie, Schonberg, Debussy, Ravel e Prokofiev foram compositores posteriores que, inspirados nos anteriores, continuaram este estilo de música para as cortes. O primeiro *ballet* ocorreu em 1581, *Ballet Comique de La Reine*, produzido na corte de Henry III, filho de Catherine de Medici, na França, no Palácio *Fontainebleu*. Tal espetáculo teve mais de 10.000 espectadores, tendo durado até as quatro horas da madrugada e custado aproximadamente entre 3.000.000 a 5.000.000 francos (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969).

Logo, entre 1589 e 1610, mais de oitenta *ballets* foram criados nas cortes francesas de Henry IV, até que em 1773 as máscaras foram abolidas dos bailes. Louis XIII foi sucessor de Henry IV e seguiu seu estilo de reinado dançando ele próprio para a corte. Nestes períodos somente os homens dançavam, também representando papéis femininos.

No reinado de Louis XIV, denominado Rei Sol, uma mudança importante ocorreu nas estruturas dos *ballets*. Tais *ballets* eram dançados pelo rei e um conjunto de profissionais de dança, representando oficialmente a dança no Estado, através de sua apresentação de forma institucionalizada. Este rei teve lições diárias de dança durante vinte anos com Pierre Beauchamps, o qual em 1661 trabalhava na *Royal Academy*. Nesta época não havia palco, os bailarinos dançavam perto da plateia, as roupas eram pesadas, usavam-se máscaras e os movimentos que mais apareciam eram os dos braços (*port de bras*). No século XVII, Louis XV (1710-1774) ‘Época de Ouro’, criou-se um sistema complexo de movimentos (pés esticados, cinco posições dos pés e doze de braços, piruetas, giros no ar), padrões de espaço, ensino, conceitos de forma e estilo quanto ao *ballet*. Foi criado inclusive um sistema de notação, ou seja, o registro em escrita dos movimentos dançados conforme a música e análise dos fundamentos do *ballet* (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969; SASPORTES; RIBEIRO, 1991).

Nesta época houve os primeiros espetáculos separando os bailarinos da audiência, a dança deixava de ser casual e tornava-se uma atividade social sem possibilidade de liberdade, de intervenção dos bailarinos na coreografia. O *ballet* começou a profissionalizar-se e as mulheres começaram a adquirir permissão para dançar, mas com máscaras. A partir do século XVIII, os homens possuíam ‘papéis organizacionais, de suporte’ e as mulheres ‘papéis de estrelas’ no dançar. Nasceram as denominadas *ballerinas*, as quais se caracterizavam por técnica imitada e interpretada. Os pés com sapatilhas começaram a aparecer por debaixo dos longos e pesados vestidos, algumas abandonaram o figurino tradicional, os vestidos e, ainda, outras usaram figurinos inspirados em esculturas gregas buscando realismo dramático, sendo as mais conhecidas: Marie Anne Camargo (1710-1770), Marie Salle (1707-1756) e Françoise Deprost (1700) (KRAUS; HILSENGADER; DIXON, 1969).

2.5 A ESTRUTURA DA DANÇA *BALLET* COMO ESPETÁCULO

Ballet, segundo Kraus, Hilsengader e Dixon (1969), é uma dança teatral espetacular realizada em palco, na qual o coreógrafo projeta suas ideias a partir da música, do cenário e dos figurinos que envolvem os bailarinos. Embora o *ballet* tenha nascido nas cortes européias, seu desenvolvimento como instituição deu-se nas primeiras escolas e companhias de dança por toda a Europa, por exemplo: Teatro do Rei, no bairro *Haymarket* em Londres (1705); *Ballet Royal* da Dinamarca, em Copenhague (1726); *Royal Opera* no *Covent Garden*, em Londres (1732); Nápoles (1737) e Milão (1778), na Itália; Viena, na Áustria (1748); Stuttgart (1750) e Munique (1752), na Alemanha; Moscou (1776) e São Petersburgo (1783), na Rússia (KRAUS; HILSENGADER; DIXON, 1969). Neste contexto ressalta-se que existe um grande peso na ligação entre arte e Estado em todas essas companhias oficiais de dança, as quais estão associadas historicamente a Louis XIV.

Em 1760, Jean Georges Noverre (1727-1810) revolucionou a dança ao escrever *Cartas sobre dança e ballet* refletindo sobre vários aspectos do *ballet*. Uma das principais reflexões de Noverre era de que a dança não deveria ser somente física (técnica brilhante), mas também um meio de expressão dramática e comunicativa (mover a audiência emocionalmente através da dramaticidade). Outro ponto relevante deste teórico é a

importância da união entre cenário, figurino e música, especialmente criados para o espetáculo de dança (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969; AU, 1997; ANDERSON, 1992).

No século XVIII as escolas e as companhias de dança seguiam regras rígidas de conduta dominantes na atividade artística. No período do Romantismo existe uma busca para aliviar as regras tão rigorosas na dança da época anterior, buscando inspiração no lirismo, liberdade de imaginação, surgindo com isso a descoberta de novas técnicas e meios de expressão individual dos bailarinos. Nesse contexto, foram coreografados espetáculos representando sonhos de amor concretizados, sendo *La Sylphide* um ícone representativo desta fase do *ballet* (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969).

Neste período na Rússia, os czares mantinham o *ballet* ligado ao regime aristocrático, com uma audiência fiel aos espetáculos. De 1762 a 1796, Catarina ‘a Grande’ formou grupos de *ballet* que viajavam e dançavam em diferentes locais. As profissões de professores de *ballet*, coreógrafos e ensaiadores eram comuns nesta época (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969).

No século XIX o espetáculo típico de *ballet* era realizado em teatros, divididos em três ou quatro atos, constituídos de quarenta e cinco minutos cada ato. Tal espetáculo era formatado a partir de uma seqüência de apresentação, sendo que seu ápice era o *pas de deux* (dança em casal de *ballet* na qual a bailarina dança em pontas e o bailarino a guia/suporta). O *ballet* tornava-se popular na Europa.

Em 1832 a bailarina Marie Taglioni (1804-1884), não foi a primeira a dançar na ponta dos pés, mas foi quem inovou na arte da técnica pontas, fortificando as práticas do uso da sapatilha de ponta (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969; AU, 1997; MINDEN, 2005). Outras bailarinas estrelas deste período são Fanny Elssler (1810-1884), Fanny Cerrito (1821-1899), Lucile Grahm (1821-1899), Carlotta Grisi (1821-1899) e coreógrafos e bailarinos como Charles Didelot (1767-1837), Jules Perrot (1848-1859), Christian Johanssen (1817-1903), Charles Saint Leon (1815-1870), Marius Petipa (1822-1910). Os principais *ballets* criados nesta época foram: Dom Quixote, *La Bayadere*, Bela Adomercida, *Giselle*, *Coppelia*, Lago dos Cisnes e Pássaro Azul (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969).

No Brasil, em 1817, festividades para o casamento de D. Pedro e D. Leopoldina incluíam no Teatro Real, bailados coreografados por Luis Lacombe, nos moldes do *ballet* de corte europeu (SUCENA, 1989). No começo do século XIX, ocorreu no Brasil a apresentação da primeira companhia de *ballet* profissionalmente institucionalizada denominada *Ballets Russes*, dirigida por Diaghlev. A partir disso, em meados de 1930 ocorreu a imigração ao Brasil de alguns bailarinos e coreógrafos europeus e russos, disseminando assim a arte do *ballet* como, por exemplo: Maria Olenewa (russa; bailarina de Anna Pavlova), Ana Baliska (polonesa; aluna de Ruth Sorel, Dalcroze e Mary Wigman) e Gert Malmgren (alemão; egresso *Ballet Joos*) no Rio de Janeiro, Eugenie de Villeneuve (russa; ex-integrante dos *Ballets Russes*), Kitty Bodenheimer (alemã; aluna de Gustav Zeller, Mary Wigman e Grete Palucca) e Chinita Ullman em São Paulo, entre outros (SUCENA, 1989; ACHCAR, 1998).

2.6 DANÇA NAS COMPANHIAS PROFISSIONAIS DE *BALLET*: DIAGHLEV O PIONEIRO

Na metade do século XIX dominava firmemente o estilo clássico de dança e as estruturas dos *ballets* principalmente como parte do repertório russo. Os fanáticos por *ballets* eram compostos por platéias entusiasmadas, ingressos eram vendidos por associação, a família real comparecia, os teatros possuíam diversas categorias estruturadas pelas posições dos lugares e pelos preços dos ingressos (SUCENA, 1989; ANDERSON, 1992).

Surge no início do século XX o conceito de *gesamtkunstwerk* (arte total) criado pelo compositor Richard Wagner (1813-1883). Tal conceito se refere à combinação de diferentes linguagens na encenação dramática inicialmente realizada nos espetáculos de ópera e *ballet* e tinha o objetivo inovador de mudança em sua estrutura, desta época em diante (CIOTTI, 2008; KOOS, 2008). Estas autoras explicam o conceito *gesamtkunstwerk* como uma fábula humanista universal a ser aplicada através da ampla intersecção de artes no espetáculo, ou seja, intersecção de trabalhos como a música, o teatro, a dança, a literatura, a pintura, a escultura e a arquitetura em um mesmo evento espetacular. O intuito

de Richard Wagner era criar um instrumento para o futuro da humanidade nas artes (BERRY, 2004).

As premissas do *gesamtkunstwerk* de Richard Wagner foram logo transpostas para a dança por Diaghlev, um empresário russo, o qual criou uma companhia de *ballet* denominada *Ballets Russes* (SASPORTES; RIBEIRO, 1991). A estrutura da Companhia de Diaghlev era inovadora, pois unia diferentes artistas convidados de áreas diversas contratados para criação conjunta do espetáculo. Esta companhia era composta de bailarinos, e artistas convidados como: compositores, coreógrafos e pintores renomados da arte do século XX. Exemplos destes convidados são: Tamara Karsavina, Anna Pavlova, Picasso, Prokofiev, Ravel, Massine, Cocteau; obtendo também coreógrafos residentes como Vaslav Nijinsky, diretor artístico como Leon Bakst e compositor como Stravinsky, entre outros (JACOBS, 2010). Em 1909 Diaghlev realizou *tourneés* com sua companhia, iniciando por Paris (França). Estas apresentações realizadas em outras localidades, fora da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), tinham intuito de difundir o trabalho dos *Ballets Russes* pelo mundo, sendo uma das estratégias de Diaghlev a de alternar no programa do teatro apresentações de *ballet* e de ópera.

O sonho de Diaghlev era trazer a cultura russa para o Ocidente e concretizar as idéias de Wagner de *Gesamtkunstwerk*, ou ‘Arte Total’, combinando várias artes na concepção de seus espetáculos de *ballet*. Entre 1909 e 1929, durante as *tourneés* dos *Ballets Russes* no Ocidente, a visão de Diaghlev criou uma revolução no teatro e ampliou sua influência nas artes visuais e no futuro da dança (HILLYERHEAD, 2005; EKSTROM, 2010).

Neste período, especificamente nos anos de 1910 á 1925, o *Ballets Russes* viajou de navio pela América Latina (inclusive no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1913), América do Norte e países da Europa, perfazendo aproximadamente 4.000 espetáculos (SUCENA, 1989; ANDERSON, 1992; SOYUZKONTRAKT, 1997; DELINDER, 2005; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; JACOBS, 2010). O sucesso do *Ballets Russes de Diaghlev* foi resultado da união de inúmeros artistas de áreas diversas como a pintura, dança e música para realização conjunta de uma obra de arte: o espetáculo de *ballet* disseminado para vários lugares do mundo. A morte de Diaghlev, em 1929 foi catalisadora para abertura das principais companhias de *ballet* na Europa e nas Américas, pois seus

bailarinos, impossibilitados de retornarem à URSS, imigraram para diferentes partes do mundo fundando escolas e companhias, incluindo o *Ballet Rambert* (Inglaterra), o *The Royal Ballet* (Inglaterra) e o *New York City Ballet* (USA) (HILLYERHEAD, 2005; EKSTROM, 2010).

A partir de 1930 as companhias de dança clássicas profissionais estavam presentes em diversas sociedades espalhadas em continentes como a Europa, o Reino Unido, as Américas do Norte, Central e do Sul, a Austrália, a Nova Zelândia, a África do Sul, e em países como a Turquia, a China, o Japão e o Vietnã, com o inegável interesse do público (PORTINARI, 1989).

O *ballet* no século XIX e XX, desse modo, representa um projeto cultural de nacionalismo através de estilo lírico e dança fluida nas companhias de dança com a presença de um coreógrafo residente, ou seja, possui caráter de identificação do público com as obras apresentadas e selecionadas pelo diretor (SCHILLING, 2003). No mesmo estilo e estrutura do *Ballets Russes*, outras companhias de renome perpetuaram o sistema de *ballet* iniciado pelos russos, porém com algumas modificações técnicas. Por exemplo, algumas pesquisas etnográficas realizadas no *Royal Ballet*, retrataram a história da companhia fundada em 1931 por Ninette de Valois. Esta companhia obteve, em 1946, teatro próprio no *Covent Garden* Londres (Inglaterra). Os primeiros *ballets* coreografados por Madame Valois refletiam o trabalho da coreógrafa e *maitre de ballet* que, por sua vez, moldava os corpos dos bailarinos através da Escola do *Royal Ballet* (método de *ballet* clássico francês, italiano, russo). De 1946 a 1978 Frederick Ashton coreografou para a companhia moldando o *corps de ballet* e sua musa e bailarina principal Margot Fonteyn, no estilo inglês de *ballet*, criado por ele através de *ballets* de repertório de três atos. O crescimento de companhias de *ballet* e a mistura de bailarinos e coreógrafos resultaram no aumento da homogeneização global no campo do *ballet* (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; JACOBS, 2010).

No Brasil algumas companhias de dança foram fundadas nos moldes estruturais do *Ballets Russes*, porém com algumas modificações técnicas ou de estilo, como por exemplo: o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1927 e o Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo, em 1940 (SUCENA, 1989; ACHCAR, 1998). Contudo, com o passar dos anos surgiram outras companhias de dança nas capitais brasileiras, como

podemos citar: *Ballet Stagium*, Cisne Negro e São Paulo Companhia de Dança (São Paulo-SP), *Ballet* da Fundação Palácio das Artes e Grupo Corpo (Belo Horizonte-MG), Companhia de *Ballet* do Teatro Guaira (Curitiba-PR), *Ballet* do Teatro Castro Alves (Salvador-BA), entre outras (SUCENA, 1989; ACHCAR, 1998).

2.7 A DANÇA (*BALLET*) E A ECONOMIA DA CULTURA DE MASSA

A maioria das estruturas do teatro ocidental, inclusive na dança clássica (*ballet*), tende a apresentar uma estrutura hierárquica bem definida e interrelacional que reúne várias profissões (líder visionário, artistas principais e artistas de substituição) com uma divisão especializada do trabalho. As companhias de dança modernas são mais profissionais e sindicalizadas, agregando uma equipe técnica; composta por aprendizes, corpo de baile, solista, primeiro bailarino, *maitre* de *ballet*-treinador, coreógrafo, diretor artístico, administradores, técnicos de luz e som, profissionais de Pilates, terapeutas, psicoterapeutas, psicólogos, médicos e massagistas, cada qual realizando uma tarefa específica que auxilia no desenvolvimento e apresentação dos corpos dos bailarinos.

As companhias de *ballet* contemporâneas substituem as obras de arte de repertórios de *ballet* (antigos *ballets*) por trabalhos atuais reconhecidos, proporcionando a troca global de coreógrafos entre si. A crescente velocidade e circulação de bens (como por exemplo, *royalties coreográficos* cobrados pelas maiores companhias de *ballet* da Europa, da América Norte, entre outros continentes) refletem características que definem o processo de globalização na dança. A economia da cultura de massa em seus processos de globalização influencia diretamente o *ballet* devido ao fato de ele ser: (1) exemplo de aceleração da cultura, (2) uma mescla de *glocalização*, ou seja, o global no local e o local no global, (3) passivo das pressões globais de democratização (esforços do social sobre a dança), (4) um campo da economia cultural que merge o dinheiro e a arte, (5) passível da crítica artística, co-optando para uma indústria da cultura neoliberal (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007). Nesse sentido, segundo estes autores em consequência da importação e exportação de coreografias como produtos de *ballet*, as companhias de *ballet* permitem a transmutação do estilo de dança da companhia e a perda das suas características de

individualidade cultural. Por exemplo, as coreografias de Wheeldon, Forsythe, Balanchine, Kylian e Ashton, são dançadas por inúmeras companhias de *ballet* do mundo.

Desde meados do ano 2000, o processo de globalização resulta na padronização das companhias de *ballet* em diversos países, ou seja, apresentação de repertórios similares perdendo a originalidade coreográfica e liberdade de interpretação pelo artista. Esta época diverge da diferenciação oportunizada por um período anterior, no qual se valorizava tais diferenças, ampliando a diversidade na criação artística nas culturas locais (THOMAS, 2003; AALTEN, 2004; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; RONCAGLIA, 2008; MACAULAY, 2010). Como efeito da globalização no *ballet*: “Os artistas memorizam e ensaiam obsessivamente e tentam representar da mesma maneira o espetáculo em cada noite” (GOMEZ-PENA, 2005, p.218).

Entretanto este cenário está momentaneamente prevalecendo, pois a economia é o motor da globalização e as forças motivadoras da homogeneização global de repertórios de *ballet* é o lucro. O mundo social do *ballet* é limitado, propiciado e estimulado pelas mudanças na sociedade internacional de maximizar o lucro através dos ingressos nos teatros. O processo de mortandade cultural global, provocado pelas tendências de ‘cultura em massa’, está aniquilando o efêmero corpo de *ballet*. Simultaneamente o número decrescente das *tournées* das companhias de *ballet* pelo mundo nas últimas quatro décadas provocou menos lucratividade e apresentou concorrentes fontes de entretenimento como: a TV, os DVD’s, o cinema e a *Internet* expondo a sociedade à oferta e à experiência de milhares de imagens, reduzindo sua sensibilidade às artes (HORKHEIMER, 1989; THOMAS, 2003; OETINGER, 2004). Na análise de Oetinger (2004) o *ballet* clássico reflete as mudanças de diversos aspectos do mundo quanto à cultura de massa, inclusive as pessoas (plateia) haverem se tornado anestesiadas à diferenciação.

Nesse contexto o cenário que se constrói é de um lado uma grande satisfação das companhias quanto à sofisticação da técnica e por outro lado a percepção da audiência tornou-se pouco receptiva (desqualificada/insensibilizada/desestimulada) à apreciação da arte do *ballet*. Adorno e Benjamin (1975) previram esta situação em sua obra em 1978: o *ballet* tornar-se-ia somente outra parte da indústria cultural. Para eles a ideologia do capitalismo distorce a realidade e o entretenimento de baixo nível cultural desvirtua a

humanidade. A comodidade e a padronização da arte sufocam a expressão da individualidade banalizada pela cultura de massa.

Explicando esta situação Bourdieu (1988) e Wacquant (2004) afirmam que o mundo é dominado pelo neoliberalismo e o mercado força a emergência de inovação artística. Neste sentido, o custo financeiro de um coreógrafo residente na companhia permite experimentos na criação coreográfica com os bailarinos podendo gerar sucesso ou não junto ao público e possível lucro ou prejuízo. As companhias, para não se arriscarem, focam na obtenção de lucro garantido comprando espetáculos de sucesso anterior de bilheteria. A redução de estímulo de inovação na criação de obras de *ballet* e o compartilhamento de coreógrafos encontra-se presente em todo o mundo. A partir disso cria-se um monopólio de coreógrafos que estão em voga, com intuito de geração de lucro, desmerecendo o sentido da arte *per se*, e mudando o foco da *raison d'être* artística para a economia no mundo pós moderno (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007).

Esse contexto contemporâneo da cultura de massa é importante de ser compreendido uma vez que pressupõe, a partir da idéia dinâmica da identidade, que ele se constitui como parte ativa do contemporâneo processo identitário *embodied* dos (corpos) bailarinos, objeto desta pesquisa.

3 IDENTIDADE

Esta dissertação trata a temática da identidade seguindo estudos que epistemologicamente e metodologicamente incluem o corpo como elemento intrínseco ao processo de construção, manutenção e modificação das identidades. Entretanto, para podermos trabalhar a partir dessa perspectiva de estudo da identidade uma reflexão teórica deve ser realizada. Neste sentido considere pertinente dividir o capítulo dos estudos da temática da identidade nas seguintes discussões e, portanto, seções: (3.1) as origens e a evolução do conceito de identidade; (3.2) os modos de pensar a identidade nas organizações, e, ainda, (3.3) refletir sobre quão incorporados (*embodied*) são os estudos de identidade.

3.1 AS ORIGENS E A EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE IDENTIDADE

O conceito de identidade é extremamente complexo e apresenta uma amplitude de significados que já foram abordados pela Antropologia, Sociologia (CUCHE, 1999; BOURDIEU, 1988), pela Psicologia Social e pelos Estudos Organizacionais e de Administração (CALDAS; WOOD, 1997; HATCH; SCHULTZ, 2002; CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008; WATSON, 2009; HARQUAIL; KING, 2010; PIMENTEL; CARRIERI, 2011), em diferentes níveis de análise (do individual ao coletivo), mantendo a premissa de sua construção ocorrer a partir do indivíduo e de seu processo de interação com os outros. A Antropologia emana a existência da identidade cultural de cada povo associada à sua história, aos aspectos lingüísticos e psicológicos, e à ocorrência da crise de identidade quando um destes fatores da personalidade cultural, coletiva ou individual é modificado. Na Sociologia a identidade é vista como a interação e o reconhecimento interpessoal no meio social. Na Psicologia a identidade pessoal refere-se à construção individual do conceito de si revelada por meio da história de vida particular de cada um em suas relações com os outros (CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008).

Contudo existem estudos sobre identidade que parecem mesclar pressupostos da Psicologia, da Sociologia e da Antropologia (CALDAS; WOOD, 1997; WATSON, 2009), à medida que entendem a identidade como um processo de construção, uma atividade

humana, mediada pelo uso da linguagem e ligada à socialização do indivíduo por meio da interação simbólica com seu meio. A identidade encontra-se presente nos artefatos culturais, nas instituições que a comunidade propicia e na existência de um sujeito, sendo que durante a sua existência e em suas vivências no mundo o indivíduo pode ser, adquirir e perder a identidade, caracterizando-a como autêntica ou falsa (CALDAS; WOOD, 1997), principalmente através de suas narrativas dos outros e das realidades construídas socialmente (WATSON, 2009). Portanto, ao estudar identidade é importante olhar as vidas das pessoas e suas trajetórias individuais.

A perspectiva sociológica compõe a base da teoria de identidade social (CUCHE, 1999; BOURDIEU, 1988). Esta perspectiva, ao refletir sobre a questão da identidade, parte do indivíduo para compreender suas interrelações com o mundo social.

Os sociólogos se interessaram pela identidade expressa nas relações entre os indivíduos e a sociedade, baseando-se nos estudos de Durkheim, Simmel, Marx (WATSON, 2009) e Weber (1999). Da mesma forma, outros pesquisadores das Ciências Sociais – Strauss, 1959; Goffman, 1961; Gecas, 1982; Tajfel, 1982; Tajfel e Turner, 1985 (*apud* CALDAS; WOOD, 1997) – partilham da mesma definição de Cuche (1999) de identidade como um fenômeno social, derivada dos significados que indivíduos atribuem a sua interação com múltiplos grupos sociais durante as suas vidas, como por exemplo, grupos étnicos, classe sexual, classe por idade, organizações, nações, entre outros. A identidade ocorre nas relações entre os grupos de indivíduos, entre as trocas sociais, na identificação que estes elaboram como um reconhecer a si mesmo em uma demonstração de afinidade e atração internalizada e incorporada nas crenças, valores, normas, ideais, modelos, heróis e atitudes. Esta linha de pesquisa sustenta que “a identificação pode funcionar como afirmação ou como imposição de identidade”, de modo que a forma e o nível do sentido de pertencimento do indivíduo a um grupo social moldam seu autoconceito constituindo uma parte significativa da sua identidade (CUCHE, 1999, p.183). Para este autor a identidade é multidimensional e cada indivíduo integra a pluralidade de referências identificatórias de sua história e possui consciência de ter uma identidade variável, de acordo com o grupo que se refere.

Cuche (1999) explora o conceito de identidade e de identificação, salientando que a construção e a reconstrução da identidade é um processo contínuo, perpétuo e socialmente

compartilhado. Tal autor substitui, sob a concepção subjetiva, o estudo da identidade pelo da identificação, sugerindo uma nova referência identitária em contraposição à rigidez, estabilidade, durabilidade e centralidade da concepção objetiva anteriormente predominante na teoria da identidade. Para o autor a teoria da identidade social refere-se a “um conjunto de vinculações em um sistema social; a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, etc; [...] e permite que o indivíduo se localize e seja localizado socialmente” (CUCHE, 1999, p.177) estando baseada em oposições simbólicas.

A teoria da identidade social envolve processos de identificação com o *self* e com os outros, motivados por simplificação cognitiva e necessidade de auto-estima. As implicações destes esforços individuais em se definir a si mesmo (*self*) para o grupo ocorrem devido aos processos de identificação e resistência, via cognição e comportamento. O indivíduo configura sua identidade por meio da interação com o outro de forma singular e plural, configurando uma dualidade, ou seja, a identidade resulta de um reconhecimento social, de um processo de construção social, que o indivíduo tem de si e dos outros, em suas decisões, visões de mundo e experiências (CUCHE, 1999). Nessa mesma perspectiva processual, porém dentro dos Estudos Organizacionais e de Administração, Hatch e Schultz (2002) conceituam a identidade como um construto relacional formado na interação com os outros.

Na abordagem sociológica as identidades sociais são formadas pela prática e pelo posicionamento mútuo entre os sujeitos, delimitadas por direitos normativos, obrigações e sanções que constituem papéis, compondo a identidade social como dependente da legitimação e reconhecimento dos outros sendo mais do que uma concepção individual de si mesmo. A classificação das várias categorias sociais possibilita que os indivíduos se localizem e definam a si mesmos como parte do ambiente social, através do desempenho destes vários papéis (CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008). Estes processos constantes de reconstrução e modificação de identificações podem adquirir o sinônimo de ‘colcha de retalhos’ ao embasarem-se na construção de diversas biografias e ser decorrente da maneira pela qual o indivíduo exterioriza suas memórias e experiências. Por exemplo, em uma situação de uma entrevista de pesquisa, ao narrar sua autobiografia o sujeito constrói e apresenta um conceito especial de si mesmo e de seu mundo, sendo que esta narrativa de apresentação do conceito constitui a sua identidade e não necessariamente a sua própria história de vida (CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008).

A diversidade identitária é a realidade constituída de uma série de eventos vivenciados pelo sujeito de modo que possa desenvolver inúmeras aparências superficiais, diversas identificações com o mundo fragmentado. “A era pós-moderna propõe ao sujeito que crie várias identificações para o mundo fragmentado” (CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008, p. 133). Estas identificações são freqüentes ao longo da história de cada um, oportunizando a ‘falsa’ chance de se criar um ‘guarda roupa’ de identificações para serem usados quanto à história da família, às relações sociais, políticas e culturais.

Desse modo, resumo a evolução dos estudos de Bourdieu (1988), Caldas e Wood (1997), Cucho (1999), Hatch e Schultz (2002), Carrieri, Paula e Davel (2008), Watson (2009), Harquail e King (2010) e Pimentel e Carrieri (2011) na caracterização da identidade como: multidimensional, dinâmica, complexa e flexível; podendo ser variada, reformulada e manipulada. Para explicar tais processos de articulação, construção e desconstrução da identidade Cucho (1999) aprofunda em seus estudos maneiras como a identidade se constrói, se mantém e se modifica através das estratégias dos atores sociais, em manobras nas lutas sociais e políticas de classificação. De maneira semelhante, para Bourdieu (1988), os agentes sociais são estruturantes e estruturadores na construção, manutenção e modificação de suas identidades e nos processos de identificação nas práticas sociais que vivenciam. Neste contexto os atores sociais não são livres para definir os meios materiais e simbólicos de construção de sua identidade e as estratégias as quais utilizam são resultado da relação das forças entre os grupos para explicar as variações de identidade e seus deslocamentos (BOURDIEU, 1988).

3.2 MODOS DE PENSAR A IDENTIDADE NAS ORGANIZAÇÕES

Embora não exista um consenso de teorias sobre o conceito de identidade organizacional, existem diversos *insights* sobre o processo de construção dos autoconceitos e das identidades nas organizações, pelos seus membros. As discussões acerca do conceito de identidade organizacional ou nas organizações e sua dinâmica são controversas e organizadas diferentemente por diversos autores. Nesta pesquisa apresentarei tal discussão sob o prisma de duas grandes vertentes: (a) a identidade como algo possível de ser construída, mantida e modificada/moldada pela organização sobre os sujeitos que com ela

se relacionam (BROWN, 2001; IEDEMA; RHODES; SCHEERES, 2005); (b) a existência de diversas identidades grupais na organização, moldadas pelos diversos grupos de indivíduos que se relacionam com ela e identificam-se (ou não) com estes grupos (CALDAS; WOOD, 1997; FOUCAULT, 2002; HATCH; SCHULTZ, 2002; ALVESSON; EMPSON, 2008; CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008; WATSON, 2009; WEBER, 1999; PIMENTEL; CARRIERI, 2011). O interesse principal na compreensão dos significados desta dinâmica nos estudos de identidade é o de entender as relações humanas nas organizações.

Para guiar e estruturar uma reflexão sobre a temática da identidade organizacional (ou nas organizações) e sua dinâmica, escolhi três modos de pensar a identidade nas organizações presentes no estudo de Alvesson e Empson (2008): **a visão funcionalista da identidade organizacional; a perspectiva crítica da identidade organizacional; e a perspectiva da identidade nas organizações.**

O primeiro prisma dos estudos de identidade apresenta **a visão funcionalista da identidade organizacional**, ao questionar a presença ou a ausência de identidade organizacional de característica distinta, duradoura e central nas organizações. Inicialmente Alvesson e Empson (2008) apontam que não são muitas as pessoas que definem a si mesmas primeiramente a partir da identificação com a organização. Para estes autores são constantes os termos quantitativos de positividade e negatividade utilizados pelas pessoas ao caracterizarem processos de identificação com as organizações na literatura desta temática. Por exemplo, forte identificação de membros/*stakeholders* com a organização é percebida como positiva, destacando-se as principais qualidades citadas: distinta, coerente e forte (identificação).

Em uma segunda instância, surge o prisma da **perspectiva crítica da identidade organizacional** que terá como preocupação principal criticar a visão funcionalista da identidade organizacional, denunciando o monitoramento identitário que tal perspectiva suscita. Por exemplo, Iedema, Rhodes e Scheeres (2005) discutem a identidade nas organizações, sob o prisma da subordinação aos outros, ou seja, objeto da subjetividade de uma própria pessoa, sob o controle e dominação de uma ‘representação’ nas relações de trabalho.

Brown (2001) traz esta análise para o contexto das organizações contemporâneas, as quais administram meios de inculcar valores e identidades nos sujeitos, ou seja, o indivíduo “veste uma máscara” de profissionalismo, podendo agir contrário aos seus desejos e às suas crenças, em troca de ganhos econômicos. As identidades individuais (*selves*) são construídas nas organizações e as demandas do trabalho moderno afetam suas autoconceituações frente à pressão para suprimir a individualidade e se adequar às normas de conformidade social, como as comparações sociais e a auto-apresentação (GOFFMAN *apud* BROWN, 2001). Brown (2001) aprofunda conhecimentos sobre as implicações emocionais na vida dos indivíduos de um grupo em virtude da observação panóptica de controle e subordinação das organizações em suas relações. Nesse contexto, a privacidade destes indivíduos encontra-se totalmente exposta, podendo gerar formas destrutivas de mau comportamento, como a fraude.

Nesta mesma linha, Jedema, Rhodes e Scheeres (2005), investigam as implicações da economia global pós-moderna na identidade no trabalho, caracterizando a essência da identidade do trabalhador como instável e calcada em estruturas de administração e organizacionais de poder. Neste cenário os trabalhadores incorporam a tecnologia de comunicação informatizada, trabalho imaterial (unindo tarefas analíticas e simbólicas e resultando em criativas e inteligentes manipulações) e o contato humano (via corpo) ou virtual influenciando a produção e manipulação de afeições. Os autores analisaram de maneira crítica que a revolução de informação apresenta uma complexa transição nas relações e identidades no trabalho, gerando formas inculcadas de administração de poder na qual a produção tende a focar-se em serviços, tratando o ser humano de forma racional-instrumental.

Sobre um terceiro prisma, Alvesson e Empson (2008) refletem sobre a **identidade nas organizações** através de variações empíricas entre as organizações e os empregados como meios de desenvolvimento no entendimento deste complexo fenômeno. Para isso buscam nas narrativas dos pesquisados encontrar o equilíbrio entre a realidade e a fantasia, ou seja, o quanto se reflete uma fantasia idealizada sobre o que a organização deve ser, quais autoconceitos são idealizados pelos membros da organização, e quais as implicações destas fantasias na identidade. Para estes autores, durante os períodos de mudanças, os membros das organizações ao encararem ameaças externas e discontinuidades e ao

refletirem sobre como as coisas são e eram feitas provocam uma ‘identidade no trabalho’ e assim (re) constróem suas identidades.

A perspectiva da identidade nas organizações segue as premissas sociológicas de que o indivíduo constrói sua identidade em relação à organização e a outras categorias como o grupo de trabalho, por idade, entre outras que possuam características semelhantes de identificação. Ao longo de suas vidas os indivíduos moldam suas identidades tanto temporalmente quanto setorialmente e o envolvimento organizacional é uma fonte dentre outras tantas da construção da identidade das pessoas, da vida do profissional e do resultado da sua experiência, passível de ser identificada empiricamente em estudos de vários indivíduos (WATSON, 2009; WEBER, 1999). Para Watson (2009) as identidades são parte de experiências organizacionais, administrativas e ocupacionais significativas e quando estudadas permitem ampliar a compreensão de sua relação com: a vida humana, as organizações, a administração e os processos de trabalho.

Foucault (2002) por sua vez, defende que as identidades individuais e coletivas são intensamente governadas por convenções sociais, monitoramento comunitário, normas legais, obrigações familiares e injunções religiosas. As correntes de identidade social e auto-apresentação (e também a da identidade organizacional) geralmente negam os processos de poder, controle e monitoramento constante que afetam a subjetividade do indivíduo. Foucault (2002) indica que subordinação a um Deus torna os seres representativos de um caráter de objeto nas culturas ocidentais dominadas pelas práticas representacionais e caracteriza a instabilidade na identidade dos trabalhadores sujeita a intensidade das emoções e ações performativas no trabalho, no qual a construção da identidade é um processo de poder e resultado complexo de processos de submissão e resistência.

Para Hatch e Schultz (2002) e Caldas e Wood (1997) a identidade organizacional deve ser teorizada em relação à cultura e à imagem relacionando definições internas e externas à organização. Para estes autores a identidade é definida em relação a um sistema de significações, valores, ideologias e pelas significações culturais que as perpassam.

A partir das discussões sobre a dinâmica da identidade nas organizações, escolhi seguir a linha destes estudos que privilegiam a existência de diversas identidades grupais na organização, moldadas pelos diversos grupos de indivíduos que se relacionam com ela e

identificam-se (ou não) com estes grupos (CALDAS; WOOD, 1997; FOUCAULT, 2002; HATCH; SCHULTZ, 2002; ALVESSON; EMPSON, 2008; CARRIERI; PAULA; DAVEL, 2008; WATSON, 2009; WEBER, 2009; PIMENTEL; CARRIERI, 2011).

3.3 QUÃO *EMBODIED* ESTÃO OS ESTUDOS DE IDENTIDADE?

Algumas abordagens de base cognitiva-representacional já incrementaram os estudos de identidade nas organizações de diversas maneiras. Caldas e Wood (1997), por exemplo, sugeriram novas perspectivas a serem exploradas em estudos de identidade, como: agregar a investigação do processo de construção individual e coletivo da identidade; aprofundar entendimento na interação entre os diversos níveis de identidade e explorar as lacunas no quadro conceitual sobre os níveis de identidade. Brown (2001), por outro lado, indica o potencial do conceito e da temática de identidade ser explorado e aprofundado por múltiplos níveis de análise integrando *insights* analíticos no nível micro, meso e macro. Já para Alvesson e Empson (2008) a temática da identidade a nível individual requer interpretações locais sensitivas associadas às distintas identidades organizacionais das pessoas a partir: da percepção dos seus trabalhadores sobre conteúdo e processos de trabalho; da gestão da organização e relacionamento entre seus membros, em estruturas e sistemas formais e informais; visão de si mesmos como indivíduos (contexto da organização/aspectos morais e mitológicos) e da interface externa (visão de si mesmos e dos outros/imagem no mercado perante aos clientes e competidores e outros).

No entanto, existem sugestões destes autores de base cognitiva-representacional para que se ampliem metodologias de estudo da identidade nas organizações a partir do corpo, as quais são concretizadas especialmente nas pesquisas de Corbett (2006) e Harquail e King (2010) sobre identidade com uma perspectiva *embodied*. Neste sentido reforço no Quadro 3 os fundamentos teóricos que priorizei nesta dissertação baseada em: Bourdieu (1988), Castro (2004), Wainwright e Turner (2004), Wainwright, Williams e Turner (2006), Corbett (2006), Rosa e Brito (2010) e Harquail e King (2010), os quais associam o corpo como recurso metodológico e/ou epistemológico para uma compreensão da identidade.

Quadro 3 – Estudos de identidade com o corpo nas Ciências Sociais e na Administração.

ESTUDOS DE IDENTIDADE		nas Ciências Sociais	na Administração
COM O CORPO	COMO NARRATIVA	Castro (2004)	Rosa e Brito (2010)
	COMO PESSOA (EMBODIMENT)	<i>Habitus</i> - Bourdieu (1988); Wainwright e Turner (2004), Wainwright, Williams e Turner (2006)	Corpo sensorial - Corbett (2006); Cognição Embodied – Harquail e King (2010)

Fonte: A autora (2012).

Um estudo que nos fornece uma pista inicial acerca da relação entre o corpo e identidade é o texto *Scents of Identity: Organisation Studies and the Cultural Conundrum of the Nose*, de Corbett (2006). Explorando a temática dos sentidos corporais (corpo sensorial) e da identidade, Corbett (2006) expõe que o odor é processado inicialmente no sistema límbico, como explosão emocional antes de atingir o córtex, onde o reconhecimento cognitivo ocorre. Segundo o autor, o efeito do odor pode diferir dependendo da percepção ocorrer consciente ou inconscientemente. Assim, a influência do cheiro no comportamento é mais poderosa quando não é percebida conscientemente, e a experiência consciente geralmente oferece inibição do efeito nas reações emocionais (CORBETT, 2006). As implicações da classificação do cheiro para o indivíduo, como por exemplo, boa a partir de perfumes e desodorantes e ruim quando oriunda de odores do corpo como o suor, desenvolve uma identidade olfatorial e conjuntos de cheiros que são socialmente manipulados.

Essa pesquisa, portanto, foca na questão dos sentidos corporais, mais especificamente o sentido do olfato, para trabalhar a idéia de que tal sentido possui significados sociais que são atribuídos a partir da percepção do odor. Para o autor o cheiro tem um significado simbólico sobre a interação humana e a identidade social, permitindo a dissolutilidade das relações objeto/sujeito, pois ele penetra no corpo e só faz efeito quando sentido. O odor e o olfato, numa relação entrelaçada, fazem parte da dinâmica sócio-cultural e provocam fortes reações físicas e emocionais (prazer e desgosto), por exemplo, provendo uma ferramenta de manutenção da ordem social, dos posicionamentos de diferentes grupos e classes sociais. A cultura sensorial do cheiro oferece um marco olfatório para as pessoas expressarem e regularem suas identidades pessoais e sociais. O cheiro

realiza um papel importante em organizar a identidade e a diferença, em estabelecer fronteiras entre o *self* e o outro (CORBETT, 2006).

Mesmo que de maneira específica, pelo sentido do olfato, Corbett (2006) demonstra haver uma relação entre corpo (sensorial) e identidade e nos permite, assim, pensar que perceber a identidade a partir de um corpo sensorial nos abre um novo caminho para compreender a questão da identidade individual e nas organizações. Corbett (2006) sugere a investigação dos sentidos nas organizações e em sistemas culturais sensoriais, como a audição e visão, a partir de estudos etnográficos.

Harquail e King (2010), por outra ponta, discutem e sugerem a inserção do *embodiment* nos estudos de identidade nas organizações. Para isso, estes autores consideram que as pessoas constroem suas crenças sobre o que é distintivo, contínuo e central nas organizações a partir de suas experiências *embodied* (conhecimento abstrato do recurso sensoriomotor) e cognição *embodied* (interpretação e retenção de experiências físicas baseadas em conceitos reforçados pelo conhecimento sensoriomotor vivenciado): corporais cinestésicas, visual-espacial, temporal-aural e emocional (inclusive as sensações). Em tal pesquisa Harquail e King (2010) baseiam-se metodologicamente em um livro publicado como narrativa verídica de um *trainee* sobre suas percepções no ambiente de trabalho. Contudo, apontam, por exemplo, que uma pessoa na organização, percebe, entende e expressa mais de um tipo de informação concomitantemente além das suas capacidades que já se encontram *embodied*. Com isso, tais autores reforçam que além da sua articulação verbal, as pessoas possuem outras expressões corporais relevantes a serem investigadas, como a cognição *embodied*. Nesse sentido, eles sugerem pesquisa sobre como as pessoas baseadas na presença e interação física no contexto de tempo e espaço, nos seus corpos articulam sensações físicas, experiências e memórias ao construírem seus auto-conceitos de identidade nas organizações.

Corbett (2006), Harquail e King (2010), portanto, trazem o olhar mais corporal (*embodied*) para os estudos de identidade buscando investigar os membros organizacionais nas suas vivências experienciadas fisicamente/cinestesicamente (visual-espacial, temporal-aural, emocional, por exemplo, no olfato) em seus corpos (*embodied*); e não somente na sua faculdade narrativa. Já Pink (2011) na área das Ciências Sociais, busca inserir o corpo na

investigação da identidade, nos estudos de *performance*, especialmente em touradas aprofundando a temática da espacialidade a partir de pesquisas etnográficas.

Outro estudo que adota uma perspectiva incorporada (*embodied*) para o estudo da identidade é o de Wainwright e Turner (2004) e Wainwright, Williams e Turner (2006). Tal estudo busca trabalhar as identidades dos bailarinos a partir dos *habitus* individual, institucional e coreográfico⁴ baseando-se metodologicamente apenas nas narrativas dos bailarinos. Para isso tais autores pesquisaram em diversas companhias de dança os elementos constitutivos da identidade do ‘corpo balético’ do bailarino em companhias profissionais, a partir das lesões, das rotinas de treinos, ensaios e espetáculos e do ‘dançar com a alma’ na incorporação de diferentes linguagens coreográficas.

Assim, o ponto em comum entre a maior parte dos autores discutidos nas seções deste capítulo – com exceção de Castro (2004), Wainwright e Turner (2004), Wainwright, Williams e Turner (2006), Corbett (2006), Rosa e Brito (2010), e Harquail e King (2010) – é conceberem a identidade como um atributo sócio-cognitivo representacional, baseados primordialmente nas narrativas de seus pesquisados, ignorando demais faculdades sensitivas ou cinestésicas de seus corpos que expresse suas identidades *embodied*. Com o intuito de investigar a temática da identidade a partir do corpo (*embodied*) foi construída a seguir uma seção sobre os estudos de *embodiment*.

⁴ Os conceitos de *habitus* individual, institucional e coreográfico encontram-se explicados no quadro 1 desta dissertação.

4 EMBODIMENT

Uma compreensão *embodied*⁵ da vida social humana se baseia na experiência corporal diária, no reconhecimento da noção de corpo como centro da experiência humana e no modo com que os corpos são empregados, treinados, educados e usados nos espaços, inclusive o de trabalho (STYHRE, 2004). Com intuito de elucidar a temática do *embodiment* dividi este capítulo em três seções, como segue: 4.1 Conceituando o *embodiment*; 4.2 Visões *embodied* das organizações; e 4.3 Visão *embodied* da cultura.

4.1 CONCEITUANDO O EMBODIMENT

Embodiment, nas Ciências Sociais, significa estudar a relação imbricada entre o corpo e o mundo sócio-histórico-cultural (FLORES-PEREIRA, 2010). O pressuposto ontológico dos estudos de *embodiment* é de que a pessoa é associada ao seu corpo e ao mundo o qual vivência, rejeitando uma dicotomia corpo e mente e um paradigma mental racional cognitivo.

Csordas (1988, p.7) apresenta o paradigma do *embodiment* primeiramente a partir dos conceitos de percepção e prática presentes nos estudos antropológicos críticos de Hallowell (1955) sobre a distinção de sujeito e objeto, e de duas teorias principais de *embodiment*: de “Merleau-Ponty (1962), o qual elabora o *embodiment* sobre a problemática da percepção, e de Bourdieu (1977, 1984), o qual situa o *embodiment* em um discurso antropológico da prática”. O *embodiment* na abordagem de Csordas (1988) trabalha no postulado de que o corpo não seja estudado como um objeto em relação à cultura, mas sim como um sujeito da cultura, ou mesmo como base da cultura. Nesse contexto, a concepção de *embodiment* envolve o processo de significação perceptual do corpo em uma experiência vivida, constituída de uma experiência perceptual-incorporada que nunca é anterior ao mundo histórico-cultural. Turner (2002), em linha semelhante, apresenta o conceito de *embodiment* com uma visão do corpo humano, como um *locus* da experiência, percepção e

⁵ Conforme comentado anteriormente este trabalho será dedicado a perspectiva do *embodiment*, sendo que outras perspectivas sobre o corpo podem ser pesquisadas em Flores-Pereira (2010).

emoção, um corpo vivido, interligado com e constituinte-constitutivo de sistemas de significado, significação e representação.

O corpo, em uma perspectiva incorporada (*embodied*), é sujeito de experiência vivida do mundo incorporado e realizado; é dinâmico, mutável e fronteiriço, não um objeto puro. O *embodiment*, ou corpo-pessoa como denominado em Flores-Pereira (2010), é sujeito para ser compreendido como ponto de convergência entre o físico, o simbólico e o sociológico. O corpo humano é um ser baseado em suas capacidades e suas habilidades de vivenciar várias operações e ações, por exemplo, um corpo performático. As representações, o tornar-se do corpo, são determinadas pelo mundo social no qual o indivíduo vive (STYHRE, 2004).

Portanto, o corpo-pessoa (*embodiment*) é um corpo para além de um objeto representacional, “como parte constitutiva da pessoa e um agente capaz de construir a história e a cultura do espaço onde habita” (FLORES-PEREIRA, 2010, p.418).

4.2 VISÕES *EMBODIED* DAS ORGANIZAÇÕES

Para Styhre (2004), os estudos organizacionais apresentam um forte foco na análise textual das suas atividades, excluindo as suas atividades organizacionais *embodied* que transcendem a vida rotineira, e sustentando implicações de uma distinção Cartesiana entre mente-corpo. Styhre (2004) apresenta uma visão (re) *embodied* da organização e reconhece o corpo humano como uma entidade-chave da vida organizacional.

Na análise do autor, a emergência da temática do *embodiment* nos estudos organizacionais oportuniza sensibilizar o leitor sobre formas diferentes de compreender o corpo e a pessoa, sua vivência no mundo, para longe da visão cartesiana dicotômica da ciência e da razão, do corpo objetificado e separado em corpo e mente, corpo-máquina que segue as leis da mecânica, corpo que se intervém constantemente, corpo instrumental e biológico, considerado como ‘natural’, fonte de racionalidade na organização do trabalho (STYHRE, 2004).

As premissas difundidas pelas Ciências Sociais e Filosofia atendem a essa concepção *embodied* do corpo humano e podem ser exploradas nos Estudos Organizacionais como estratégia de discussão sobre os dualismos que constroem as formas

de hierarquização sócio-organizacional, visando assim, uma reflexão mais humanizada sobre a vida, o trabalho e a convivência entre as pessoas. Uma compreensão mais ética e fluida da pessoa com caráter unificado com o mundo, o outro e a natureza como partes constitutivas de sua existência. O *embodiment* constitui-se em um novo paradigma, capaz de proporcionar reflexão sobre a teoria e prática organizacional, ensino e prática em gestão, idéias de que o corpo reflete e é refletido por práticas institucionais dominantes, modos de como as pessoas vêem a si mesmas e a seus corpos moldando a maneira como as organizações são estruturadas e teorizadas (FLORES-PEREIRA, 2010).

Visto que as vidas humanas nas organizações são primeiramente teorizadas baseadas em experiências semióticas e linguísticas, *embedded/incorporadas* em faculdades intelectuais, como a fala e o pensamento e manifestadas na organização cultural, nas atitudes e nos símbolos, Styhre (2004) propõe esta perspectiva da visão *embodied* para pesquisar as práticas organizacionais. Para este autor, a visão *embodied* nos estudos das organizações considera o corpo vivido e as atividades no espaço social, podendo envolver o uso e o tratamento dados pelos e aos empregados de seus corpos nas experiências *embodied* em suas atividades rotineiras das organizações, noções de *embodiment* de como dar sentido às atividades e técnicas administrativas.

Nessa possibilidade de uma compreensão *embodied* das organizações Styhre (2004, p.104) diz que “existem pelo menos quatro perspectivas teóricas das práticas organizacionais *embodied*: (a) a fenomenologia; (b) as teorias da prática de Bourdieu (1988) e de Certeau; (c) as teorias feministas; e (d) as teorias pós-modernas”. Nas subseções que seguem as apresento.

4.2.1 PERSPECTIVA DA FENOMENOLOGIA

A Fenomenologia da qual se está tratando segue as premissas de Merleau-Ponty ao considerar o corpo como um ser humano agente-sujeito, com capacidades sensitivas, comunicativas, práticas e inteligentes, como ator do processo de construção da sociedade (CROSSLEY, 1995). Focado no pressuposto fenomenológico do ‘retorno das coisas em si mesmas’, Merleau-Ponty considera o corpo humano como um *locus* de experiência e significado da percepção, ou seja, o corpo é um sistema de poderes perceptuais que

oportunizam experiências em uma dimensão espaço-temporal, da carne como ‘elemento do ser’ (STYHRE, 2004; FLORES-PEREIRA, 2010). Merleau-Ponty (2004, p.17) enfatiza que o indivíduo é “um espírito com um corpo”, que adquire significado por seus olhares, seus gestos, suas palavras em um corpo animado de todos os tipos de intenções e sujeito de ações na sua vivência no mundo.

Essa existência (corporal) anterior ao mundo reflexivamente constituído – o mundo de objetos nominados, a cultura e a história como um sistema de representação, por exemplo – é designada por Merleau-Ponty como pré-objetiva, caracterizada por um processo primário de significação, no qual a coisa expressada não existe aparte da expressão. Os próprios signos induzem sua significância externamente, centralizando o fenômeno como momentos abstratos entre corpo e mente; signo e significância. Estes fatos são meios de expressão convencionais, definidos pela sua intensidade, generalização, duração e frequência, representando uma transgressão da autoconsciência e da auto-objetificação em uma imagem *embodied* (CSORDAS, 1988). Csordas (1988) fez uma leitura de Merleau-Ponty no sentido de relacionar o corpo e o mundo sócio-histórico-cultural denominando esta ligação de *embodiment*. Deste modo, o corpo é agente com e sobre os seus arredores (mundo), fato que constitui o significado inicial de um dado ato (YOUNG, 1980).

Csordas (1988) e Chauí (2008) ressaltam que para a Fenomenologia de Merleau-Ponty não existe experiência humana – cultural, histórica, reflexiva – anterior ao corpo, todas as experiências são *embodied*. Seguindo esta premissa não podemos pensar as organizações como anteriores ou transcendententes aos corpos humanos.

4.2.2 PERSPECTIVA FEMINISTA

As teorias feministas ressaltam que as diferenças entre homem e mulher são produzidas corporalmente e socialmente, ou seja, “os corpos não nascem [...] eles são feitos, moldados” (STYHRE, 2004, p. 107), em ordem para representar (vivenciar) certas operações. Os teóricos consideram os corpos, feminino e masculino, como pólos de intersecções sociais (BUDGEON, 2003), políticas e administrativas. Pelas teorias feministas, os corpos humanos devem ser examinados nas suas práticas e pelos seus usos

estratégicos, ou seja, os corpos estão sujeitos a inscrições e atividades como um recurso (inclusive) organizacional (STYHRE, 2004).

As organizações fazem uso explícito destes corpos e de modo particular de suas competências essenciais, como por exemplo aponta Aalten (2004) ao analisar práticas associadas aos gêneros (feminino ou masculino) em alguns passos *embodied* na técnica do *ballet*.

Seguindo esta linha de estudos feministas, alguns focam nas práticas *embodied* específicas de cada gênero, como por exemplo: nas práticas de religião pentecostal nas mulheres de Salvador (RABELO; MOTA; ALMEIDA, 2009); nas práticas sociais e raciais *embodied* hierarquizadas no ensino de dança em escolas de segundo grau em jovens mulheres negras americanas (ATENCIO; WRIGHT, 2009); na transmissão da dança japonesa em mulheres a partir de experiências multisensoriais (HSU, 2008); na imagem corporal e reflexividade de uma identidade *embodied* em indivíduos ‘gays’ do sexo masculino (DUNCAN, 2010), nas práticas pedagógicas *embodied* entre professora e alunos no âmbito do ensino acadêmico de Administração compondo uma hierarquia de masculinidades do corpo como rede de poder e *status* (SINCLAIR, 2005) ou ainda como o modo de atirar uma bola no corpo das mulheres se constitui diferente dos homens (YOUNG, 1980).

Estes exemplos de estudos feministas focam na construção corporal e social do feminino e masculino, e nos remetem a importância de considerar a análise de práticas *embodied* associadas a estes gêneros, inclusive a maneira que estes corpos são considerados nas organizações como um recurso estratégico conforme seu gênero.

4.2.3 Perspectiva da Prática

As teorias da prática estão baseadas nos estudos de Pierre Bourdieu (1988) e de Michel de Certeau (1984 *apud* STYHRE, 2004), sendo estes estudos que aprofundam conhecimentos sobre como os seres humanos agem, reagem e interagem individualmente em sistemas sociais. Michel de Certeau, por exemplo, analisa as práticas da vida rotineira, considerando-as preenchidas por significados em sua constituição; como ela nos aparece, sujeito a reprodução e negociações entre os membros da sociedade e da comunidade local.

Bourdieu (1988) analisa as práticas a partir dos *habitus*, considerando “o corpo como princípio gerador e unificador de todas as práticas” (CSORDAS, 1988, p.8). A estratégia dos estudos de Bourdieu (1988) é quebrar a dualidade entre corpo-mente e signo-significado no conceito de *habitus*. Este autor define o *habitus* em sistemas de disposições duráveis e transpostas, escapando do objetivismo, buscando uma visão de seres humanos operantes de acordo com esquemas e regras compartilhadas, dados objetivos e subjetivismo (STYHRE, 2004). Para Bourdieu (1988) as práticas são convertidas em esquemas motores retidos no corpo, uma necessidade social transformada em natureza. Enquanto o sujeito retém consciência de seus arredores, do que o cerca, e subseqüentes memórias de experiência, ele realiza práticas que se relacionam entre si e reflete a concepção de *habitus*, como uma técnica do corpo, um motor dissociado.

Bourdieu (1988) amplia o conceito anterior de *habitus* de Marcel Mauss (1974), para uma coleção de práticas, um sistema de disposições perduradoras com qual a inconsciência é um princípio de gerações e estruturações de práticas e representações coletivamente inculcadas, focando na psicologia internalizada contextualizada no ambiente comportamental. O *habitus* constitui um corpo com todos os seus sentidos, socialmente informado, um sistema de estruturas cognitivas, avaliadoras e organizadoras da vida no mundo. Para Bourdieu (1988) partes das práticas e estruturas permanecem obscuras aos olhos de seus próprios produtores. No aprendizado de práticas, de significados culturalmente ensinados, é difícil, por exemplo, a percepção do poder no ritual de prática. Os princípios de suas produções são em si mesma seus produtos e através destas imagens *embodied* as disposições dos *habitus* manifestadas nos rituais de comportamento são compartilhadas a um nível de consciência em um corpo socialmente informado.

Ao analisar os *habitus*, Bourdieu (1988) considera o estilo de vida característico de cada agente ou de uma classe de agentes, pois os campos são repletos de diversidade e multiplicidade de práticas e lógicas diferentes. O autor considera o campo como o espaço simbólico permeado por um conjunto de práticas estruturadas e estilos de vida distintos e distintivos presentes objetivamente e subjetivamente em relações mútuas. O espaço social, denominado campo, é constituído de três dimensões: o volume de capital, a estrutura de capital e a evolução no tempo das propriedades. As diferenças entre os campos podem ser distinguidas pelas suas condições de existência, conforme o volume global de capital,

conjunto de recursos e poderes que são utilizados de acordo com o capital econômico, capital cultural e capital social dos agentes das classes (BOURDIEU, 1988; KRECKEL, 1983). A posição social do agente no campo resulta na conjunção do capital escolar, capital cultural herdado e sua trajetória e são estes os fatores capazes de mudar a posição social do indivíduo neste espaço.

Nesse contexto Bourdieu trabalha a partir de um conceito de *habitus* de classe como uma forma incorporada da condição de classe e dos condicionamentos impostos por esta. O *habitus* de classe e em particular, os sistemas de esquemas classificadores constituem-se em um conjunto de agentes de uma classe objetiva que produzam sistemas de disposições homogêneas, engendrando práticas semelhantes, situados em condições de existência e condicionamentos homogêneos e com um conjunto de propriedades comuns, objetivadas e muitas vezes garantidas juridicamente (BOURDIEU, 1988, 2000). Para representar este contexto ele cria a seguinte fórmula: [(*habitus*) . (capital) + campo = prática].

Os fatores determinantes de uma classe social são o volume e a estrutura de seu capital, constituindo uma estrutura de relações entre todas as propriedades pertinentes (sexo, idade, origem social ou étnica, *status* matrimonial, residência, disposição das relações de produção), conferindo seu próprio valor a cada uma delas e exercendo efeitos sobre as práticas. A multiplicidade destes fatores conduz a uma sobreposição de determinações biológicas, psicológicas e sociais na formação da identidade socialmente definida, como por exemplo, a sexualidade ou o envelhecimento (BOURDIEU, 1988).

As estratégias de reprodução (mobilidade), consciente ou inconsciente dos indivíduos tendem a aumentar ou conservar seu patrimônio e conseqüentemente manter ou melhorar sua posição na estrutura das relações de classe. A trajetória do agente reflete de maneira estreita a posição ocupada no espaço social e a seguridade sobre seu próprio valor, o próprio corpo, ou sua forma de falar. O corpo é submetido à representação social dos outros, refletindo categorias de percepção e apreciação (aceitação, regras, repressão), mesmo em suas reações passivas e inconscientes (BOURDIEU, 1988; EVERETT, 2002; AZEVEDO, 2003).

As estratégias dos agentes dependem: do volume e estrutura de capital que o grupo possui (econômico, social e cultural), do estado do sistema dos meios de reprodução (leis, instituições de legitimação) e do estado de relação das forças entre as classes existentes. O

espaço social encontra-se hierarquizado em dimensões: verticais, volume de capital global ascendente ou descendente, por exemplo, de pequeno a grande patrono; e transversais, reconversão de uma espécie de capital em outra diferente, de capital dominante a capital dominado, de um campo para outro-horizontal, por exemplo, maestro e filho tornam-se comerciantes, ou, em planos diferentes, maestro e filhos tornam-se patronos de indústria.

O sistema de usos do corpo na sociedade transforma estes campos a partir de mecanismos estratégicos de manipulação. O modo de manipulação das classes ocorre através da integração simbólica, do adestramento do corpo, de forma visual, no trabalho, na sexualidade, entre outras (BOURDIEU, 1988). Enquanto o sistema antigo tendia a produzir identidades sociais bem definidas, a nova lógica do sistema escolar e do sistema econômico, inclusive do sistema de tempo e do sistema de culto ao corpo que os agentes devem dedicar as atividades nos campos, causam uma instabilidade estrutural neste novo sistema de representação da identidade social e nas aspirações que nela se encontram legitimamente incluídas. Esta instabilidade de estratégias individuais e coletivas, espontâneas e organizadas, tende a levar os agentes a crise pessoal e a crítica social, abalando suas identidades (BOURDIEU, 1988).

Para Bourdieu (1988) e Michel de Certeau (*apud* STYHRE, 2004) a multiplicidade de *habitus*, leis, normas e artefatos que interagem junto aos corpos humanos dentro do campo social são experiências *embodied*, as quais podem ser percebidas nas ações dos indivíduos; caminhando, falando, consumindo, trabalhando e interagindo através e com os seus corpos. A partir dos estilos de caminhada, fala e vestimenta as pessoas desenvolvem e carregam uma forma física de seus corpos, os moldam e aprendem como apresentá-los (STYHRE, 2004), estilos estes que estão diretamente associados aos estudos de identidade.

4.2.4 PERSPECTIVAS PÓS-MODERNAS DO CORPO

Diversos estudos pós-modernos do corpo humano exploram uma visão do corpo como um ser textual, descentralizado, fragmentado, uma superfície de inscrição, associado à intersecção de parâmetros sociais e técnico-instrumentais, como uma invenção na história humana (FOUCAULT, 2002), ou como a crença de um homem finito (STYHRE, 2004). Em uma perspectiva pós-moderna, Dale (2001) em seu livro *Anatomising Embodiment and*

Organisation Theory elabora uma abordagem *embodied* sobre o corpo, este não como objeto, mas como sujeito, baseada nas ideias de Foucault, em termos de funções políticas, da internalização de disciplina e controle físicos na vivência da produção e repressão do poder no mundo social.

Michel Foucault (2002) apresenta o corpo sócio politizado, a partir de processos de regulação, vigilância e controle individuais e coletivos dos corpos representados pelas atividades de reprodução, sexualidade, trabalho, lazer, saúde e doença. Ele denomina os corpos como dóceis, de fácil submissão e transformação e aperfeiçoados pela disciplina e controle das operações na sociedade. Foucault (2002) apresenta uma relação de sujeição das forças dos corpos e imposição de uma relação de docilidade-utilidade em sociedade perante a escala de controle constante, trabalhando o corpo sem folga e focando na eficácia de seus movimentos, definidas em uma coerção ininterrupta.

Uma outra abordagem pós-moderna de corpo considera que as modificações e ansiedades sofridas pelo corpo do sujeito promovem a perda na crença naturalista do corpo, do pré-social, do pré-científico, do que o corpo é e do que ele é capaz de fazer, como por exemplo; a transsexualidade, a inserção de nano-tecnologias, próteses e as cirurgias estéticas (BUDGEON, 2003) e a perspectiva mutacional da identidade perante ao mundo globalizado a partir de heróis que são *embodied* pelas pessoas (ZINGSHEIM, 2011). Os exemplos de se tornar um corpo e do corpo inscrito rejeitam a idéia de um corpo fixo, sempre conosco, determinando nossas vidas para agirmos dentro da sociedade, não afetado e pré-social (STYHRE, 2004).

4.3 VISÃO *EMBODIED* DA CULTURA

Outra perspectiva de estudo *embodied* das organizações é a de uma compreensão cultural do *embodiment* (CSORDAS, 1998; FLORES-PEREIRA; DAVEL; CAVEDON, 2008). Csordas (1988), por exemplo, em seu importante trabalho *Embodiment as a paradigm of Anthropology*, partiu dos conceitos de pré-objetividade (MERLEAU-PONTY, 2004) e de *habitus* (BOURDIEU, 1988) para elaborar um paradigma não dualístico (*embodied*) no estudo da cultura. Este autor buscou, assim, compreender um ritual religioso para além de sua questão funcional, estrutural e representacional, ou seja, compreendê-lo a

partir da questão da experiência e da prática. Dessa maneira, Csordas (1988) analisou a cultura e a história de um grupo (no caso, o grupo religioso Pentecostal), pela perspectiva do *embodiment*, explorando o pré-objetivo e o *habitus*, tendo o corpo como base essencial para o entendimento da cultura.

Esta primazia do corpo, também ocorre na Fenomenologia, como uma ciência descritiva do começo da existência, a qual compreende o corpo, como algo que constitui e é constituído pela cultura, a partir das capacidades corporais de ver, ouvir, cheirar, provar, falar, sentir, tocar, explorar e desejar e não de produtos culturais constituídos. Esta existência corporal, perceptual, na perspectiva fenomenológica, proporciona a vivência com um mundo, o qual pode ser denominado histórico e culturalmente construído pelas percepções das pessoas, denominado de existência pré-reflexiva ou pré-objetiva.

Existe, portanto, esta dimensão de estudo da cultura que considera o corpo sendo o centro de formação de uma pessoa histórica e cultural, tendo Csordas (1988) como responsável pela criação do mundo de objetos e da sociedade, sua cultura e história como um sistema de representações. Para Csordas (1988) o *embodiment* é fruto desta relação entre corpo e mundo sócio-histórico-cultural, a pessoa ‘é’ o próprio corpo e não ‘possui’ um corpo, significando ontologicamente um corpo pessoa que vive no mundo da prática.

Nesse contexto, o corpo humano vivência e produz cultura e história e a concepção de ‘corpo-pessoa’ busca evidenciar as relações sócio culturais partindo do momento no qual ele é vivido (FLORES-PEREIRA, 2010). Esta questão cultural do *embodiment* nas organizações é analisada empiricamente, por exemplo, nas relações entre os colegas de trabalho a partir de seu gestual em rituais de relaxamento após o expediente, refletindo que “a cultura organizacional vai além de uma representação-cognitiva abstrata: se constitui também em uma experiência perceptual-*embodied*” (FLORES-PEREIRA; DAVEL; CAVEDON, 2008, p.1007).

As quatro perspectivas teóricas elencadas: da Fenomenologia, a feminista, da prática, as pós-modernas (STYHRE, 2004) e as culturais (CSORDAS, 1998; FLORES-PEREIRA; DAVEL; CAVEDON, 2008), reconhecem o corpo como *locus* de múltiplas atividades sociais. Portanto, é essencial que a visão do *embodiment* nas organizações seja elaborada, problematizada e teorizada como contribuição chave para o futuro da teoria organizacional (STYHRE, 2004).

5 DANÇA, IDENTIDADE E EMBODIMENT

O objeto empírico que escolhi para investigar os processos de articulação das identidades nas organizações é a dança, especialmente o *ballet* vivenciado e experienciado (*embodied*) continuamente como prática profissional pelos agentes bailarinos (foco principal deste trabalho). Nesse sentido, é importante contextualizar, por exemplo, que nesse campo a disciplina mental e física de tais agentes transforma “seus” corpos devido a um longo processo de aprendizado escolar, a uma alta competitividade, seja nos treinos diários, nos ensaios e/ou nos espetáculos. O trabalho duro fisicamente nas companhias de *ballet* envolve seis dias por semana e oito horas diárias de treinos e ensaios para os bailarinos. No *ballet* contemporâneo as expectativas de atletismo pertinentes à carreira dos bailarinos os forçam além do limite em horários, como trabalhadores de fábrica (DELINDER, 2005).

Dessa maneira, para obter sucesso nessa profissão se deve ter muito talento, disciplina, foco (ser mentalmente/psicologicamente muito forte) e estar possuído por uma paixão pela dança (CONNOLLY; LATHROP, 1997; WAINWRIGHT; TURNER, 2004). Além dos treinos que visam aprimorar a técnica corporal (MAUSS, 1974) – força, resistência, rapidez e principalmente flexibilidade, equilíbrio e controle – outro atributo se apresenta para diferenciar os bailarinos: o ‘dançar com a alma’, ou seja, o bailarino deve possuir em seu potencial artístico: qualidades estéticas, musicalidade, habilidade para representar, presença de palco, carisma, perfazendo os requisitos do capital cultural *embodied* (requisitos técnicos e artísticos incorporados). Analisar a vivência (*embodiment*) do bailarino no campo do *ballet* profissional e suas questões de identidade envolve, portanto, aprofundar conhecimento sobre a construção de sua carreira, sua interação com o corpo e a instituição na qual ele trabalha.

Wainwright e Turner (2004) aprofundam a relação da temática da identidade no campo do *ballet* a partir do *embodiment*. Para estes autores o mundo social molda (estruturador e estruturante) os corpos humanos através de *embodiment* (hábitos incorporados), modificando os corpos e as identidades das pessoas. Nesse sentido, analisam os autores, há uma grande associação nos bailarinos entre corpo, *ballet* e identidade (WAINWRIGHT; TURNER, 2004). A formação da identidade individual na definição de

‘si mesmo’ é compatível com a imagem corporal que o bailarino possui, pré-concebida através do *embodiment* e da aceitação de certos tipos de corpos para dança.

Outros autores aprofundam a relação da temática do corpo balético e a identidade do bailarino (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007), por exemplo, focando nas questões identitárias relacionadas às lesões corporais, ou ao envelhecimento do corpo e o prevaletimento da juventude no exercício da profissão de bailarino (CONNOLLY; LATHROP, 1997; RONCAGLIA, 2008); ou, ainda, relacionadas ao impacto da globalização e da cultura de massa nesta profissão (HORKHEIMER, 1989; FILMER, 1999; AALTEN, 2004; DELINDER, 2005; WULFF, 2008).

Os bailarinos profissionais normalmente entram no mundo da dança antes dos oito anos de idade, passam por intensa prática de treinamento, são requisitados em dedicação, disciplina e aceitam os rituais de passagem das lesões durante suas carreiras, ou seja, a lesão é um elemento construtor de sua identidade. Neste sentido Bourdieu (1988) associa a aceitação deste risco diário como um sinal do hábito vocacional do bailarino. A lesão significa ameaça para a sua identidade, devido ao risco de acabar com a sua carreira, pois desencadeia reajustes das tarefas diárias, das ambições e da auto-identidade. Os hábitos de sentir-se exausto fisicamente, suado e sem fôlego, adicionados ao costume com a dor muscular e mover-se na adrenalina da dança, provocam um vício corporal e mesmo após aposentados os ex-bailarinos continuam seus treinos de *ballet* (WAINWRIGHT; TURNER, 2004).

A demanda atlética nos corpos dos bailarinos de *ballets* modernos requer uma diferença na força utilizada para realizar movimentos de técnicas diferentes, denotando uma flexibilidade extrema em diversos (novos ou não usados frequentemente) grupos musculares ‘pensados’ (criar consciência / aprender sobre o movimento novo) diferentemente dos usados nos *ballets* clássicos (WAINWRIGHT; TURNER, 2004). Deste modo, o fenômeno da globalização proporciona a difusão em diversos locais de uma pluralidade de técnicas, geralmente misturando-as, incrementando-as e descaracterizando suas originalidades iniciais, possibilitando a descoberta de novas adaptações ou modos de fazer, oportunizando até progresso destas. As companhias de *ballet* atuais envolvem obras clássicas de *ballet* e coreográficas modernas, aumentando o risco de lesões nos bailarinos, ocorrências que, quando frequentes podem acabar cedo com suas carreiras. Wainwright e

Turner (2004) refletem sobre o grande *stress* que a globalização do *ballet* provocou nos bailarinos devido a diversos repertórios a serem executados, especialmente no *ballet* moderno abstrato, o qual demanda movimentos novos e perigosos do corpo.

Adotando uma visão foucaultiana Wainwright e Turner (2004) analisaram o processo de dominação e controle que é exercido sobre os corpos dos bailarinos e atletas, processo esse que visa moldar e tonificar seus corpos, através de dietas, atitude mais ‘profissional’, tecnologia (medicina, terapias de lesões). Diversos profissionais são envolvidos nas companhias de dança na tentativa de amenizar e prevenir as lesões causadas nos corpos dos bailarinos, tornando-os fortes, saudáveis, em forma, através do treino e dietas. O esforço e dedicação em tornar o corpo mais forte possuem o intuito de que ele produza mais, em um processo de poder e vigilância disciplinar (FOUCAULT, 2002). Neste contexto, por exemplo, se constrói a necessidade de psicólogos focados somente em dança, ao invés de esportes, como a área em desenvolvimento denominada psicologia do *ballet*. Tal área envolve uma visão holística, emocional e de dramaticidade. O bailarino se lesiona, sente dor e não tem como ignorá-la e ir ao palco interpretar um papel emocionalmente. Segundo Wainwright e Turner (2004) os bailarinos aceitam os dispositivos de *embodiment* como dietas, condicionamento físico, nas práticas presentes nas escolas e companhias, modificando o corpo do presente e do futuro.

Além das lesões, o envelhecimento é outro “perigo” que se apresenta na carreira do bailarino, ou seja, a juventude (do corpo) é um outro elemento construtor da identidade do bailarino. No século passado as carreiras eram mais longas, como prova Rudolf Von Laban, bailarino que dançou profissionalmente até os 58 anos e após dedicou-se à coreografia, direção e educação de dança (CONNOLLY; LATHROP, 1997). Quando comparada às grandes estrelas da dança do século passado, a carreira de um bailarino de *ballet* na sociedade atual reduziu-se aos 30 anos de idade (WAINWRIGHT; TURNER, 2004).

Considerando que para os bailarinos seus corpos baléticos são sua identidade, as lesões ou envelhecimento precoce – devido ao uso extremado do corpo, principalmente em um contexto contemporâneo – tem o grande potencial de mudanças em suas vocações e identidades. Lesões na carreira de bailarino significam uma identidade fraturada sendo que Bourdieu (1988) associa este sentimento de “peixe fora d’água”, neste caso, um sentimento

de estranheza ao ter que se ausentar da companhia ou não poder dançar, um fato não comum para tal bailarino, descontinuando seu *habitus* individual e institucional.

Para além de uma discussão da identidade individual (ser bailarino) a partir do corpo, Wainwright, Williams e Turner (2006) aprofundam a relação da temática do corpo do bailarino com os *habitus* individual, institucional e coreográfico em uma organização; uma companhia de *ballet*. As companhias de *ballet* contemporâneas atraem um amplo campo de talentos, agregando bailarinos provenientes de países e culturas diversas, os quais trazem consigo, em seus corpos, diferentes técnicas originárias de múltiplas escolas. Neste contexto, a rotatividade de bailarinos principais e do *corps de ballet* (bailarinos do corpo de baile) provenientes de escolas diferentes pode mudar o estilo de dança da companhia constituindo um corpo de baile diferente e mais forte do que o *habitus* coreográfico e institucional inicial da companhia (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; RONCAGLIA, 2008).

O *habitus* individual, portanto, pode dominar o *habitus* institucional, exemplo evidenciado em ‘estrelas da dança’. Alguns professores reconhecem a capacidade e a imaginação em bailarinos com potencial de ‘estrelas’ reconhecendo temperamentos artísticos, deixando estes procurarem suas próprias interpretações para os papéis que irão dançar. Ser temperamental representa uma padronização internacionalmente reconhecida e almejada na imitação e identificação com estes ícones. As estrelas vêm as coisas com frescor, um olhar novo, inovando de alguma forma, como por exemplo; Gelsey Kirkland, Mikhail Baryshnikov, Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007).

Além disso, o *habitus* individual e ou capital físico podem iluminar ou usurpar o *habitus* coreográfico de uma instituição de *ballet*. Por exemplo, Sylvie Guillem, bailarina estrela parisiense, que ao dançar um repertório antigo em Londres como convidada, sugeriu a troca de um passo que ela achava que se adequava melhor à coreografia (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007). Outros exemplos de bailarinos provenientes de outras nacionalidades, porém nesta mesma situação de sucesso da pureza técnica e virtuosismo, foram produzidos na escola de *ballet* disciplinar russa, como: Rudolf

Nureyev⁶, bailarino russo que imigrou para França (*Ballet de la Opera de Paris*), era produto da escola disciplinar do *ballet* na Escola Vaganova (Companhia *Kirov Ballet*) de St. Petersburgo, Rússia, e Mikhail Baryshnikov⁷, os quais conseguiram impor o seu *habitus* individual sobre o *habitus* institucional ao modificarem passos ou tempos na música ao dançarem *ballets* de repertório, autoridade que lhes foi concedida devido ao seu reconhecimento como profissionais virtuosos. Há um século ambos os exemplos são reconhecidos socialmente e internacionalmente como modelos de identificação de bailarinos clássicos, fonte de sabedoria sobre domínio do corpo e ilustres capacidades de expressão (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007).

No entanto, o contrário também pode ocorrer, ou seja, do *habitus* institucional dominar o *habitus* individual. Por exemplo, no treino diário em aula de *ballet* na companhia no início do dia, o *maitre* de *ballet* escreve/inscreve os passos nos corpos dos outros na busca inatingível da perfeição técnica e controle absoluto sobre os movimentos. Contudo, outras situações ao longo do dia envolvem a vivência do bailarino perante diferentes *habitus*, como os ensaios, os quais envolvem o *habitus* coreográfico e institucional; e os espetáculos, que por sua vez envolvem o *habitus* individual, coreográfico e institucional (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007).

Todas estas articulações dos *habitus* individual, coreográfico e institucional (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007), ora o individual podendo moldar o institucional, ora o institucional podendo moldar o individual, ora o individual podendo moldar o coreográfico, são exemplos empírico-teórico da idéia do Bourdieu (1988) de *habitus* como algo estruturante e estruturado na pessoa.

Neste sentido, o papel do treinador principal é preservar o estilo da companhia (*habitus* institucional) não deixando que os bailarinos convidados (temporários) importem para a companhia *habitus* de outros estilos incorporados em seus corpos. A autoridade destes cargos de treinadores é dada por estarem presentes no ato de criação da coreografia ou em dançá-las diversas vezes. O capital cultural do treinador é usado para manter o *habitus* coreográfico da companhia, podendo modificar o *habitus* individual incorporado do

⁶ Os bailarinos mais considerados internacionalmente normalmente dançam em diversas companhias de dança e além disso são convidados (*guest*) para dançarem em outras companhias em um espetáculo em especial ou evento de Gala.

⁷ Idem 6.

bailarino no *habitus* (coreográfico ou institucional) que se encaixe com o da companhia. Ao longo do desenvolvimento da carreira de um bailarino dentro da companhia de *ballet*, o seu *habitus* individual pode ser gradualmente transformado, especialmente quando há um forte *habitus* coreográfico.

As *tournées* reforçam o *habitus* institucional da companhia entre os bailarinos através do sentimento de família, do compartilhamento de exaustão, de ser explorado pela companhia em trabalho sobrecarregado nestes eventos (sem descanso devido, sem respeito ao tempo do corpo de acostumar-se com fusos horários ou climas ou alimentações diversas, longo tempo longe da família, etc).

Neste sentido, os bailarinos são selecionados pelo critério de facilidade de mudança do *habitus* individual, de modo que este possa ser lentamente substituído e incorporado neles o *habitus* institucional que a companhia deseja. Assim, o aprendizado do bailarino na escola será desenvolvido e modificado pela companhia de *ballet* (*habitus* institucional), como por exemplo, modificações do *habitus* individual de dançar para o institucional dispostas nas coreografias e treinos da primeira companhia a realizar *tournee* em outros continentes em 1909 por Diaghlev com seus *Ballets Russes* (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; JACOBS, 2010).

No caso de ‘estrelas’, conforme já comentado anteriormente, pode haver uma resistência na absorção de um *habitus* coreográfico específico. Por exemplo, Nureyev era relutante em permitir ser moldado no estilo de Ashton (*Royal Ballet*) quando ele veio da Rússia (*Kirov Ballet*) para Londres, diluindo o seu incorporamento carismático de exotismo, o qual contribuiu para sua fenomenal carreira de dança (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007).

Nesse contexto de adequação entre o *habitus* institucional, coreográfico e individual (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007), as companhias possuem bailarinos com corpos de formatos e tamanhos diferentes. No *Royal Ballet* os repertórios predominantes dos coreógrafos Frederick Ashton e Kenneth Macmillan, requerem bailarinas mais ‘dramáticas’ do que ‘clássicas’ e *ballets* são construídos em torno de personagens reais que requerem ‘corpos reais’ (não somente escolhidos em função da estética dos corpos de bailarinas), para representarem, por exemplo, o papel de uma camponesa. Por outro lado, no *Kirov Ballet*, a montagem de *ballets* etéreos requer bailarinas mais ‘clássicas’, com tipo

de corpo longilíneo para expressar leveza e sonho, como anjos ou almas mortas. Já na Ópera de Paris ocorre uma mistura dos dois tipos descritos, prevalecendo o estilo russo etéreo. As diferenças encontradas nos *ballets* produzidos pelas companhias são resultantes das culturas e escolas de inúmeras nacionalidades, incorporando estilos próprios de cada uma delas.

Em consequência disso, os bailarinos ao imigrarem ou disseminarem seus trabalhos em outras culturas, transmitem para os corpos de seus estudantes as técnicas que incorporaram em suas culturas de origem (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007). Neste sentido, o tipo de postura ao entrar na sala de treino ou um pé mais para fora ou para dentro pode identificar um tipo de escola e uma técnica de *ballet* (russa, francesa, inglesa, cubana, entre outras) incorporada pelo bailarino.

Neste contexto, seguindo as premissas de Bourdieu (1988) de *habitus* e da antropóloga em dança Sally Ann Ness (WAINWRIGHT; TURNER, 2004) considero que o hábito é uma execução das regras da estrutura social através de um sistema inteligente de respostas adaptativas e entendimentos gerados pelo *embodiment* (corpo) das condições materiais. No caso dos bailarinos o *habitus* individual, institucional e coreográfico associa-se diretamente com a questão de articulação da identidade, pois se constitui ao longo da sua trajetória de vida, no âmbito social em que trabalha e vive.

Desse modo já temos um estudo que aprofunda a relação da temática do corpo do bailarino com os *habitus* individual, institucional e coreográfico (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006). Meu objetivo nesta dissertação, no entanto, é utilizar essa mesma análise das instâncias individual, institucional e coreográfica para estudar a questão da identidade e, mais especificamente, da identidade *embodied* nas organizações.

6 METODOLOGIA

Com o objetivo de analisar as identidades (física, pessoal, institucional e espiritual) a partir dos agentes bailarinos profissionais, optei por realizar uma pesquisa empírica de cunho qualitativo. Os estudos qualitativos buscam entender e explorar o contexto em estudo, (SAMPIERI; COLLADO; LÚCIO, 2006; DENZIN; LINCOLN, 2006), sendo que “conceitos ou hipóteses podem ser desenvolvidos e refinados no processo de pesquisa” (GIBBS, 2009, p.9). A pesquisa qualitativa da qual se fala se refere a um “paradigma fenomenológico de suposição ontológica na qual a realidade é subjetiva e múltipla conforme é vista por um participante de um estudo” (COLLIS; HUSSEY, 2005, p.55).

O fenômeno que investiguei é a prática da dança, em especial o corpo do bailarino, o qual explora e expressa o ‘si mesmo’, em busca de harmonia com “seu” corpo em um processo de descoberta, ou seja:

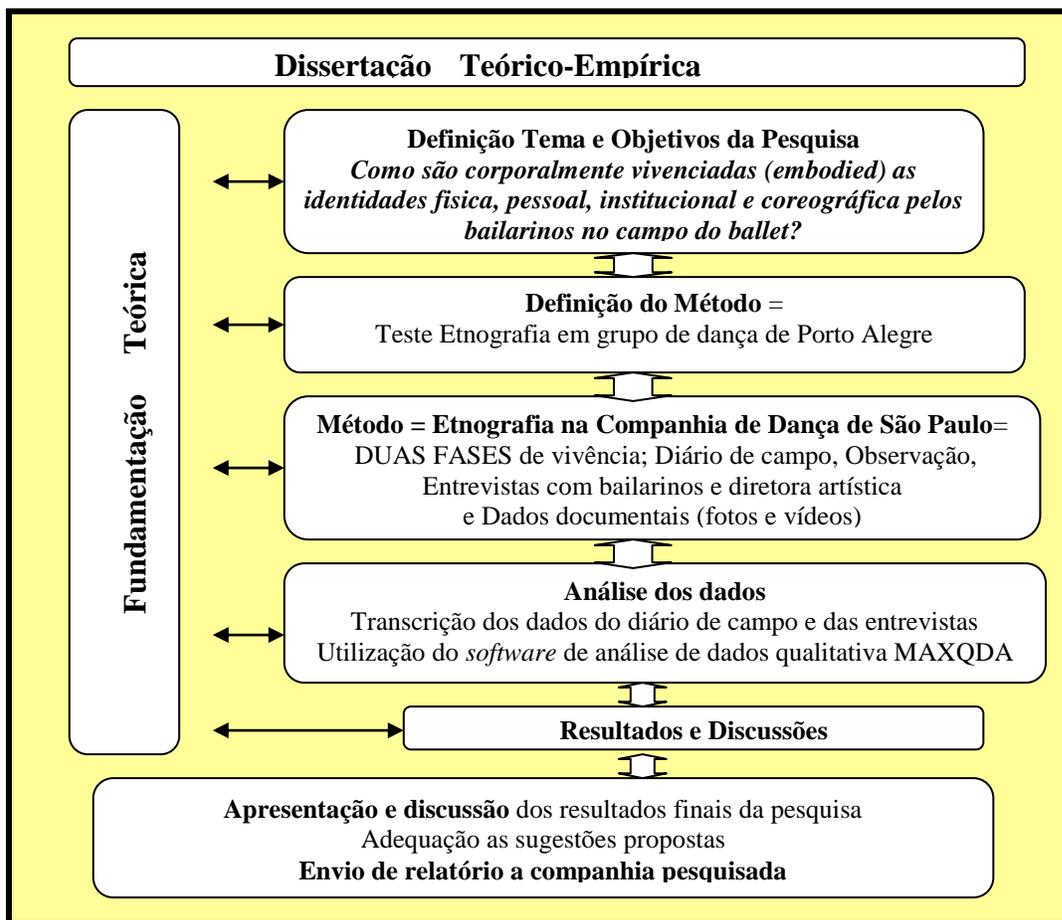
A dança representa antes de tudo uma forma de tomar consciência sobre seu próprio corpo, e neste sentimento, constitui um descobrimento [...] para as mulheres, a dança se vive como uma nova linguagem que permite afirmação sobre si mesmas [...] esta atividade envolve inclusive um autoerotismo primário ao viver com prazer esse conhecimento sobre o próprio corpo. (BOURDIEU, 1988, p. 218).

A temática da identidade que investiguei, presente em estudos nas Ciências Sociais e nos Estudos Organizacionais e de Administração, metodologicamente em sua maioria resgata as percepções das pessoas através da fala desconsiderando suas outras capacidades corporais perceptivas. De maneira a me aprofundar na vivência da incorporação (*embodiment*), dos *habitus* e das identidades dos bailarinos profissionais escolhi o método etnográfico o qual tem sido recorrente em estudos sócio-culturais (YOUNG, 1980; CSORDAS, 1988; HASSARD, 1993; SHERLOCK, 1993; REED, 1998; WACQUANT, 1998; FARNELL, 1999; FILMER, 1999; TOMASS, 2000; DALE, 2001; PICART, 2002; BUDGEON, 2003; SCHILLING, 2003; THOMAS, 2003; ZANATTA, 2003; ALEXANDER, 2004; CASTRO, 2004; SPORTON, 2004; WAINWRIGHT; TURNER, 2004; ENGELSRUD, 2005; DOANE, 2006; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; HUGHSON, 2008; HSU, 2008; WULFF, 2008; ATENCIO, WRIGHT, 2009; CHAO, 2009; PINK, 2009; RABELO; MOTA; ALMEIDA, 2009; DUNCAN, 2010; PINK, 2011) e organizacionais (SINCLAIR, 2005; FLORES-PEREIRA; DAVEL; CAVEDON, 2008; ROSA; BRITO, 2010); que tem

como objeto de pesquisa principal o corpo, principalmente a partir da perspectiva do *embodiment*.

Com intuito de mostrar a sequência das etapas que constituíram o desenvolvimento da pesquisa elaborei a Figura 1 abaixo:

Figura1 – Desenho da pesquisa.



Fonte: A autora (2012).

Ao selecionar quais fontes de coleta deveria usar, segui a premissa de Gibbs (2009) de que a pesquisa qualitativa “visa abordar o mundo ‘lá fora’ e entender, descrever e, às vezes, explicar os fenômenos sociais ‘de dentro’ de diversas maneiras diferentes”, ou seja:

- analisando experiências de indivíduos ou grupos. As experiências podem estar relacionadas a histórias biográficas ou a práticas (cotidianas ou profissionais), e podem ser tratadas analisando-se conhecimento, relatos e histórias do dia a dia;
- examinando interações e comunicações que estejam se desenvolvendo. Isso pode ser baseado na observação e no registro de práticas de interação e comunicação, bem como na análise deste material; e
- investigando documentos (textos, imagens, filmes ou música) ou traços semelhantes de experiências ou interações (GIBBS, 2009, p.8).

Seguindo essas premissas, em novembro de 2010 visitei a sede da São Paulo Companhia de Dança (São Paulo, SP) para sondar a possibilidade de um estudo etnográfico (período mínimo de um mês). Vivenciei o método através de uma etnografia realizada nesta companhia de dança em junho e julho de 2011, meses nos quais:

- realizei a observação da rotina dos bailarinos integrantes na companhia de dança – envolvendo treinos, ensaios e dois espetáculos – a qual descrevi textualmente em um diário de campo;

- realizei entrevistas com doze bailarinos⁸ e uma com a diretora artística;

- coletei dados documentais (vídeos, fotografias, programas e livros) provenientes da direção da companhia, de pesquisa que realizei em jornais e revistas na *internet* e fotos enviadas pelos próprios bailarinos.

6.1 ETNOGRAFIA COMO MÉTODO

A presente pesquisa baseou-se em etnografias (MALINOWSKI, 1976; VELHO, 1978; RIVERS, 1992; MAGNANI, 2002; WACQUANT, 1998; WAINWRIGHT; TURNER, 2004; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006, 2007; FLORES-PEREIRA; DAVEL; CAVEDON, 2008; HUGHSON, 2008; WULFF, 2008; PINK, 2009) e no fazer etnográfico (OLIVEIRA, 1996; ENGELSRUD, 2005; GEERTZ, 2005; DICKSON-SWIFT; JAMES; KIPPEN; LIAMPUTTON, 2008).

A pesquisa etnográfica originou-se do método genealógico. Rivers (1992) foi o precursor do método genealógico na pesquisa antropológica estruturando os sistemas de relações de parentesco em uma comunidade nas ilhas Salomão perto da Austrália, a partir da convivência e registros sobre os indivíduos e sua significação social. Este pesquisador investigou “as leis que regulam a descendência e a herança de propriedades” (p.60), migrações, cerimoniais, problemas biológicos e antropologia física. A importância deste pesquisador encontra-se principalmente no entendimento que buscou ao investigar os indivíduos dentro da complexidade social em que vivem a partir de convivência, evitando mal-entendidos ao aplicar somente um “método de perguntas e respostas” (p.65).

⁸ Foi prometido aos participantes desta pesquisa (bailarinos, diretora artística e outros) que suas identidades seriam preservadas e portanto usados codinomes nas suas entrevistas e nas informações do diário de campo.

Por sua vez, Malinowski (1976) em ‘Argonautas do Pacífico Ocidental’ instaurou princípios metodológicos e critérios para a realização daquilo que vem a ser chamado de etnografia, método que vem a se constituir como predominante no campo da Antropologia, ciência na qual o ‘objeto’ de estudo é o próprio ser humano. Para este autor o etnógrafo deve: registrar suas percepções em um diário de campo (documento etnográfico legitimador da experiência científica), construir diagramas, planos de estudo e quadro de todos os presentes na pesquisa, vivenciar durante determinado período junto ao grupo pesquisado suas práticas culturais (acompanhar e participar) e coletar somente as percepções do pesquisador sobre os integrantes do grupo pesquisado em sua cultura. Ou seja, o etnógrafo mergulharia em outra cultura que não lhe seja familiar, com intuito de verificar as práticas ‘incomuns a sua’ no seu ‘objeto de estudo’.

Segundo este autor, o etnógrafo possui a responsabilidade de “apresentar a anatomia da cultura e descrever a constituição social” (MALINOWSKI, 1976, p. 24) a partir da observação e registro de aspectos imponderáveis da vida real e do comportamento típico ao viver e pesquisar seres humanos de uma determinada comunidade, em sua rotina, seus valores, seus costumes e buscar entender diferentes códigos de lei e moralidade, de “comportamento e mentalidade” (MALINOWSKI, 1976, p. 34). No entanto, este autor ignora as falas dos pesquisados em seus relatos.

Ao contrário a Malinowski (1976), Geertz (2005), quase sessenta anos mais tarde, traz uma visão mais interpretativa da etnografia ao sugerir um diálogo com o grupo pesquisado. Ou seja, encarar estes seres humanos não como ‘objetos’ e sim como sujeitos, em uma relação de participação entre o pesquisador e a construção conjunta da pesquisa na qual as percepções e as ‘falas’ dos pesquisados são incluídas como estratégias de redação textual, tornando os achados científicos verossímeis ao leitor da pesquisa (GEERTZ, 2005).

Nesta etnografia, segui a premissa da busca de material etnográfico em um diário de campo de Malinowski (1976) e a visão da participação sujeito-sujeito (pesquisador-pesquisado) em diálogo com os pesquisados de Geertz (2005). Além disso, busquei neste último autor lembrar em campo a importância do pesquisador entender uma situação no contexto em que ela foi experienciada.

Contudo, é importante frisar que a minha percepção como pesquisadora ocorreu em um contexto de já possuir familiaridade com o *ballet* e com companhias de dança há

dezoito anos, atributo que auxiliou na identificação de momentos que requerem sutileza do pesquisador, ao refletir sobre a vivência na temática estudada. Além disso, como sou bailarina, para que meu conhecimento não tivesse profundamente comprometido com os hábitos, rotina e estereótipos que estou acostumada, ao realizar a etnografia segui uma premissa essencial de Gilberto Velho (1978) de buscar ‘estranhar o familiar’, ou seja, procurar uma distância ao confrontar-me emocionalmente e intelectualmente com o grupo de pesquisa tentando ser uma ‘testemunha’ das vivências do grupo de forma a produzir um conhecimento “objetivo”. A realidade, como afirma Gilberto Velho (1978): “sempre é filtrada por um determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada”. Desta forma me inseri na oportunidade de pesquisar o ‘familiar’ objetivando um distanciamento que legitima a pesquisa científica.

Durante o processo de pesquisa, várias vezes enfrentei o desconforto descrito por Geertz (2005, p.21) da dificuldade do papel que o etnógrafo encontra em “viver uma vida múltipla: navegar em vários mares ao mesmo tempo” e busquei deixar meus sentidos atentos aos acontecimentos vivenciados na companhia de dança neste período. Segundo uma visão contemporânea de Magnani (2002), o diferencial estratégico da etnografia é oportunizar a ‘análise sobre o dito e o não dito’, na qual o pesquisador somente tem a chance de perceber as dinâmicas das relações através da convivência, com um ‘olhar de perto e de dentro’.

Reconhecendo a intersubjetividade da pesquisa etnográfica exposta por Magnani (2002) e buscando considerar uma pluralidade de vozes, nesta vivência etnográfica investiguei empiricamente e construí o texto a partir de diferentes maneiras de apreensão do fenômeno social, através das faculdades de ‘ouvir, escrever, olhar’, conforme salienta Roberto Cardoso de Oliveira (1996). No entanto, nesta etnografia busquei ampliar minha atenção à complementariedade dos sentidos que possuo como ser humano na obtenção de uma participação *embodied*, ou seja, a partir de premissas já cunhadas na etnografia sensorial (PINK, 2009) e ao considerar o corpo dos pesquisados de uma forma *embodied* e etnográfica (SINCLAIR, 2005). Além disso, busquei aprofundar conhecimentos sobre as emoções do pesquisador no processo etnográfico (DICKSON-SWIFT; JAMES; KIPPEN; LIAMPUTTON, 2008), e considerar o corpo do pesquisador sobre uma perspectiva

fenomenológica como um acesso e limitação na aquisição do conhecimento (ENGELSRUD, 2005).

Nesta linha, Pink (2009) traz reflexões sobre como aprofundar conhecimentos sobre as práticas compartilhadas a partir de um tipo de metodologia a qual denomina como etnografia sensorial ou multisensorial, em seu livro *Doing Sensory Ethnography*. Para esta autora a etnografia é uma pesquisa qualitativa que pode incluir como práticas: observação-participante, entrevistas, e outras técnicas de participação nas pesquisas, como por exemplo, vídeos, fotografias, gravações de voz, arte e histórias de vida. Estas práticas são consideradas pela autora como interconectadas com as dimensões: física, social, cultural e estética da experiência humana. A etnografia com foco na multisensorialidade, como define Pink (2009), integra as categorias analíticas como: linguagem, *embodiment*, sensações, cultura, cognição e percepção, de ambas as vidas; das pessoas que participam da pesquisa, e através da percepção, conhecimento e prática do pesquisador. No entanto, esta mesma autora aponta uma mudança metodológica do *embodiment* para o *emplacement*, na qual “recentes avanços teóricos envolvendo os sentidos, a percepção humana, e a espacialidade, oferecem novas possibilidades analíticas para o entendimento de eventos e espetáculos profissionais” (PINK, 2011, p.343).

Existem exemplos de etnografias que utilizam o corpo como objeto central de sua análise, concentrando seu foco no corpo em movimento físico e social (HUGHSON, 2008), nas práticas da dança como *hobby* (DOANE, 2006), na dança como recurso metodológico para autoetnografia (PICART, 2002), nas práticas no campo da dança profissional em diversas companhias de *ballet* clássico (WULFF, 2008), no âmbito escolar em estudos sócio-histórico-culturais no campo do *ballet* (ZANATTA, 2003), ou nas práticas do boxe profissional, a partir da respiração, peso, tremor, inchaço, dor, lesões e envelhecimento do atleta ao manter uma preparação física que una espírito e corpo (WACQUANT, 1998).

A etnografia que realizei seguiu as premissas básicas que expus nesta subseção priorizando dois cuidados essenciais: estranhar o familiar (VELHO, 1978) e ser uma etnografia multisensorial (PINK, 2009) considerando a complexidade sensorial que o seu ambiente pode proporcionar (PINK, 2011). Percebi nesta vivência que muitos movimentos corporais, atitudes expressas corporalmente além da fala, como sensações (audição, cheiro, paladar, visão, toque, peso e dinâmica do movimento do corpo) influenciaram na captação e

compreensão (validação) do campo nesta pesquisa e foram captadas devido a minha familiaridade com o *ballet* em companhias de dança. Neste contexto de pesquisa surgiram *insights* de inclusão e ampliação das considerações sobre as percepções do pesquisado na construção de uma etnografia incorporada (*embodied e emplaced*) e multisensorial (PINK, 2011). Deste modo busquei ampliar estas perspectivas ao incluir no método etnográfico outros sentidos corporais além da fala como narrativa.

Com intuito de obter uma compreensão *embodied* no estudo da identidade propus um aprofundamento desta temática tendo o corpo, no caso do bailarino, e sua relação com o espaço, o tempo, o peso, a força, os sentidos (olfato, paladar, tato, audição, visão, ou seja, capacidades corporais cinestésicas, visuais espaciais, temporais aurais, emocionais) como seu recurso metodológico primordial. Fui a campo com estas premissas para guiar este trabalho etnográfico e vivenciar este método na pesquisa de dissertação de mestrado. Logo explico o contexto da companhia na qual foi conduzido o método etnográfico.

6.2 A COMPANHIA

A companhia de dança escolhida para a realização desta pesquisa foi a São Paulo Companhia de Dança – SPCD. A “SPCD foi fundada em janeiro de 2008 pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, especialmente a partir da conjuntura política de duas personalidades: o Governador José Serra e o Secretário da Cultura João Sayad” (entrevista diretora geral), sendo financiada pelo Governo local. Localizada na cidade de São Paulo, no Brasil, a SPCD possui trinta e nove bailarinos contratados através de audições⁹.

A companhia possui um projeto que engloba três vertentes interligadas: a ‘difusão da dança’ (remontagens e obras inéditas apresentadas em espetáculos públicos); ‘programas educativos e de formação de platéia’ (palestra com professores, espetáculos abertos para estudantes e oficinas para bailarinos); e ‘registro e memória da dança’ (documentários, depoimentos públicos de bailarinos e coreógrafos, textos e ensaios, séries de televisão e livros)¹⁰.

⁹ Audições são testes públicos de habilidade física para a seleção e contratação, neste caso de bailarinos, podendo envolver: uma aula de ballet clássico, repertórios coreográficos da companhia e improvisação.

¹⁰ Estas informações foram obtidas na entrevista com a diretora artística (geral), programas dos espetáculos da companhia e informações disponíveis no *site* da SPCD em julho de 2011.

A programação anual da companhia contempla sete *ballets* em seu repertório; sendo quatro remontagens de obras clássicas e modernas e três peças inéditas. Em julho deste ano a companhia realizou a sua primeira *tour* internacional na cidade de Baden-Baden, na Alemanha, com um programa composto de quatro partes: (1) ‘*Serenade*’, clássico de pontas com saias de tule (triste/amor), de Balanchine & Trust (remontagem de Ben Huys); (2) ‘*Sechs Tanz*’, contemporâneo cômico de saias compridas de meias e joelheiras, de Jiry Kylian (remontagem de Patrick Delacroix); (3) ‘Os Duplos’; contemporâneo moderno, de meias sem sapatilha com música eletrônica, de Maurício de Oliveira; (4) ‘Polígono’ contemporâneo moderno, com música clássica de pontas e meias sem sapatilha, de Alessio Silvestrin. Os *royalties* pela utilização destas remontagens são pagos a estes coreógrafos, nomes conhecidos internacionalmente no mundo do *ballet*.

Figura 2 – Bailarinos e *Maitre de Ballet* da SPCD (Teatro em Baden-Baden em julho 2011)



Fonte: Fotos enviadas pelos bailarinos da SPCD à autora (2011).

A equipe hierárquica de gestão da SPCD¹¹ compõe-se de: duas diretoras – uma geral (artística) e uma adjunta; uma assistente de direção, com função de ensaiadora e professora; uma ensaiadora; coreógrafos residentes, os quais vêm somente ensinar a coreografia durante um mês ou dois temporariamente, deixando a cargo das ensaiadoras a manutenção

¹¹ A estrutura da equipe da SPCD foi baseada nas notas do diário de campo e dados documentais de 2011.

dos *ballets*; e um *ballet master* encarregado dos treinos diários da companhia. Além desses profissionais, a companhia possui uma equipe administrativa interna (financeira, publicidade, RH), duas secretárias recepcionistas (uma especialmente para direção), equipe de audiovisual, pianista e sonoplasta, duas costureiras, equipe de *staff* operacional e faxineira; e uma equipe de consultoria externa (financeira e de gestão composta por personalidades intelectuais e políticas)¹². Existe também uma comissão de representação dos bailarinos composta por um diretor e duas representantes dos bailarinos, votados entre estes para comunicarem seus interesses junto às diretoras.

A diretora artística é responsável pelas correções coreográficas em acompanhamento dos ensaios e pela captação de jovens talentos para a companhia em festivais de dança. Enquanto que a diretora adjunta responsabiliza-se pela realização de entrevistas com convidados no projeto ‘Figuras da Dança’, administração dos projetos de memórias e difusão de platéia, bem como o acompanhamento da companhia nas *tournées* pelas cidades do interior. Os funcionários desta companhia são polivalentes, por exemplo, existe uma faxineira encarregada da limpeza de toda estrutura física, mas o funcionário do *staff* também substitui a faxineira e a recepcionista quando estas faltam.

Desde a sua fundação, a sede da SPCD funciona no andar superior da Oficina Cultural Oswald de Andrade, local temporário e reformado para instalar a companhia durante seus ensaios e treinos.

Figura 3 – Placa de oficialização do espaço agora ocupado pela companhia SPCD.



Fonte: A autora (2011)

¹² Idem nota anterior.

Com o intuito de haver uma infra-estrutura adequada para o funcionamento da SPCD no segundo andar deste local denominado Oficina Cultural Oswald de Andrade foram instalados nas salas de treino e ensaio pisos de madeira para dança com linóleo¹³. Além disso, a SPCD adquiriu espelhos, barras, colchonetes, aparelho de som, divisórias e equipamentos para as salas da administração, equipamentos de cozinha, televisão com DVD, piano eletrônico, entre outros para tornar o local adequado a companhia de dança.

No entanto, a companhia possui um projeto para futura construção de um teatro para sua residência, denominado ‘Complexo Cultural Luz’, o qual contempla: uma biblioteca de dança, uma escola de *ballet*, salas para orquestra e para o corpo de baile, com “custo total, segundo Sayad, de R\$ 300 milhões, que virão do Tesouro do Estado” (PAVLOVA, 2008).

Figura 4 – Projeto virtual do Complexo Cultural Luz especialmente para a SPCD

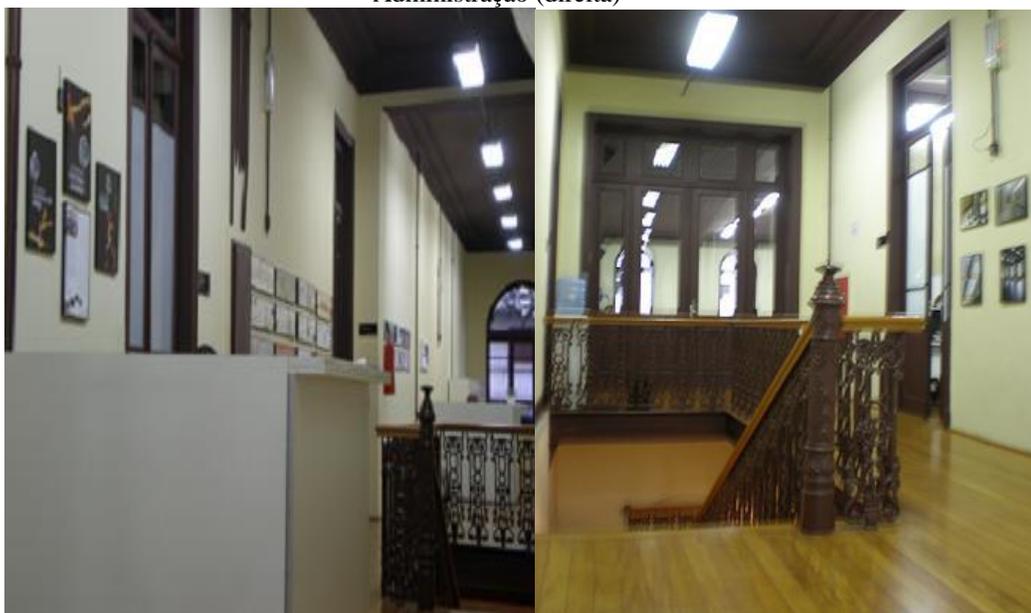


Fonte: <http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/nova_sede.php>, acesso em: 03/06/2011.

A estrutura física atual da companhia engloba: dois vestiários dos bailarinos, sala de figurino, duas salas de ensaio, salas de produção e administração (RH, *marketing*, finanças, comunicação), salas da diretoria, sala dos ensaiadores, sala audiovisual (vídeos e som) e sala de reuniões. Ao subir a escadaria para este segundo andar existe uma bancada com a recepção, local de passagem para entrada e saída da companhia.

¹³ Linóleo é um tapete de borracha usado para a prática de dança o qual protege os pés dos bailarinos, evitando escorregões.

Figura 5 – Sede atual da SPCD: recepção (esquerda), porta de vidro da sala de treinos e Administração (direita)



Fonte: A autora (2011).

Ao longo deste andar estão as salas de ensaio e a sede administrativa e da direção, divididos por um corredor que concentra a ligação entre todas as salas. Neste corredor encontram-se espalhados quadros da reforma do prédio feita para abrigar a SPCD, junto com cartazes de publicidade dos espetáculos da companhia e uma sequência de quadros com textos e fotos das suas montagens e remontagens.

Figura 6 – Corredor da SPCD com fotos e mural com Plano de Trabalho



Fonte: A autora (2011).

Na entrada da sala principal de treino e ensaio, a esquerda existe um armário para colocar as sacolas de pertences dos bailarinos, mas eles os colocam nos cantos perto de seus lugares na barra. Nesta sala é proibida a utilização de breu, material usado nas sapatilhas dos bailarinos para não escorregar junto ao linóleo no chão ao dançar. Materiais extras a

disposição dos bailarinos para alongamento, devem ser guardados sobre responsabilidade de quem os usou, na sala alternativa a principal.

As salas de ensaio – principal e alternativa – possuem relógios na parede para os bailarinos terem noção do tempo de trabalho e possuem portas de vidro permitindo a visualização de tudo que ocorre dentro pelo lado de fora, diferentemente das outras salas administrativas que possuem porta com vidro fosco. Ou seja, o trabalho dos bailarinos fica visualmente a disposição do público, enquanto os das demais áreas; administrativos, direção e audiovisual, não.

A companhia funciona no período de segunda a sábado, das 10h às 17h e 40 min. Para se obter uma idéia da rotina dos bailarinos elaborei o plano de trabalho no Quadro 4, conforme constava em planilha afixada no mural institucional:

Quadro 4 – Plano de trabalho dos bailarinos da SPCD em julho de 2011

Plano trabalho	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado	Domingo
10h -10h 30 min	Treino Pilates	Treino Ballet	Treino Pilates	Treino Ballet	Treino Pilates	Treino Ballet	Livre (com exceção dos dias de espetáculo)
10h 30 min - 11h 30 min	Treino Ballet		Treino Ballet		Treino Ballet		
11h 30 min - 11h 45 min	Pausa	Pausa	Pausa	Pausa	Pausa	Pausa	
12h -14h	Ensaio	Ensaio	Ensaio	Ensaio	Ensaio	Ensaio a definir	
14h-15h	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço		
15h-17h40min	Ensaio	Ensaio	Ensaio	Ensaio	Ensaio		

Fonte: A autora (2012).

6.3 BAILARINOS

A SPCD possui trinta e nove bailarinos, dos quais vinte e quatro bailarinas e quinze bailarinos, com trajetórias diferentes de formação em dança como experiência profissional. As idades variam entre dezoito anos e trinta e três anos. Elaborei o Quadro 5, com codinomes dos bailarinos com intuito de eticamente preservar suas identidades, como lhes foi prometido (GIBBS, 2009), e com as principais experiências que trazem consigo ao ingressarem na companhia. Em tal Quadro utilizei o símbolo ‘*’ para identificar os bailarinos que foram entrevistados, e o símbolo ‘X’ que significa que tal informação não consta nos documentos secundários, nem nas respostas das entrevistas.

Quadro 5 – Lista dos bailarinos da SPCD durante a pesquisa etnográfica.

	Nome/ Sexo (F/M)/ Idade	Idade inicial de formação em dança	Experiência Anterior	Experiência no exterior	Ano de ingresso SPCD
1.	Rosa/F/21	8 anos	Escolas	Não	2008
2.	*Ana Lucia/F/25	10 anos	Escolas e Cias	Não	2008
3.	Mara/F/28	6 anos	Escolas e Cias	Não	2008
4.	Aura/F/23	X	Escolas e Cias	Sim	2008
5.	Bia/F/23	10 anos	Escolas e Cias	Sim	2008
6.	Maia/F/33	X	Escolas e Cias	Não	2008
7.	Fabíola/F/21	3 anos	Escolas e Cias	Não	2008
8.	Faby/F/20	X	Escolas e Cias	Sim	2008
9.	*Irlei/F/27	10 anos	Escolas e Cias	Sim	2008
10.	Julia/F/20	8 anos	Escolas e Cias	Não	X
11.	Karla/F/22	X	Escolas e Cias	Sim	2011
12.	Lia/F/22	X	Escolas e Cias	Não	X
13.	*Laura/F/19	X	Escolas	Não	2008
14.	*Luana/F/21	X	Escolas	Sim	2008
15.	Milene/F/28	5 anos	Escolas e Cias	Não	2008
16.	Monia/F/21	X	Escolas	Sim	2009
17.	*Perla/F/25	7 anos	Escolas e Cias	Não	2008
18.	Prisla/F/25	X	Escolas e Cias	Sim	2011
19.	*Rita/F/25	X	Escolas e Cias	Sim	2008
20.	Patrícia/F/26	X	Escolas e Cias	Sim	2011
21.	Rubi/F/26	X	Escolas e Cias	Não	2010
22.	Thamia/F/26	7 anos	Escolas e Cias	Não	X
23.	Tália/F/24	7 anos	Escolas	Não	X
24.	Wilma/F/26	X	Escolas e Cias	Sim	X
25.	Armando/M/19	7 anos	Escolas	Não	2011
26.	Alberto/M/21	X	Escolas e Cias	Sim	2011
27.	Benito/M/26	18 anos	Escolas	Não	2011
28.	Eduardo/M/26	11 anos	Escolas e Cias	Não	X
29.	Fernando/M/22	10 anos	Escolas e Cias	Não	X
30.	Josué/M/26	13 anos	Escolas e Cias	Sim	X
31.	Julian/ M/20	7 anos	Escolas	Não	2011
32.	*Mario/M/30	16 anos	Escolas e Cias	Não	2008
33.	Nimere/M/26	19 anos	Escolas e Cias	Não	X
34.	*Nereu/M/21	10 anos	Escolas	Não	2010
35.	*Namour/M/23	5 anos	Escolas e Cias	Sim	2010
36.	*Ricardo/M/25	13 anos	Escolas e Cias	Não	X
37.	*Simion/M/28	12 anos	Escolas e Cias	Não	2008
38.	Igor/M/22	14 anos	Escolas	Sim	X
39.	*Yago/M/22	10 anos	Escolas e Cias	Não	2008

Fonte: A autora (2012).

6.4 LUGARES, TEMPOS E REGISTROS DE OBSERVAÇÃO

Os locais nos quais foi realizada a etnografia foram principalmente na Oficina Cultural Oswald de Andrade, a qual abriga a sede da companhia, onde ocorrem os treinos e ensaios dos bailarinos e no Theatro Municipal de São Paulo, onde aconteceram dois espetáculos.

O tempo de observação abrangeu uma semana de junho e o mês de julho de 2011, durante o período de trabalho integral de trabalho da companhia, ou seja, de segunda a sexta das 10h às 17h 40min. Para esclarecer como registrei minha vivência em campo dividi esta seção em: Entrevistas, Diário de Campo, Documentos (Fotos e Vídeos), para aprofundar na seção seguinte, a Análise dos Resultados, explicações sobre a inserção destes registros em um *software* qualitativo, o qual auxiliou a análise destes dados.

6.4.1 ENTREVISTAS

No período final da minha estada e convívio na SPCD, entre 13 e 22 de julho de 2011, período em que os bailarinos já tinham alguma familiaridade com a minha presença, planejei a realização de entrevistas e recebi autorização da direção da SPCD para tal. As entrevistas objetivaram captar questões da identidade *embodied* junto aos bailarinos e a direção da companhia, sendo que para isso segui roteiros semi-estruturados (ANEXO A e B), por mim elaborados.

Realizei na sede da companhia treze entrevistas, doze com bailarinos e uma com a diretora artística, com duração em torno de meia hora cada, gravadas e por mim transcritas. Esta escolha seguiu a premissa de Gibbs (2009, p.41) de que “realizar a transcrição pessoalmente representa uma oportunidade de começar a pensar em sua análise”. Segundo este autor, existem vários graus em que se pode captar o que está na gravação do áudio pelo pesquisador, mas o primordial é “não perder a sensação de como os respondentes estavam se expressando e tentar captar isso na transcrição” (GIBBS, 2009, p.32).

A escolha dos entrevistados deu-se de modo voluntário ou por meu convite ao grupo de bailarinos presentes na SPCD ao longo da etnografia. O auxílio do presidente da comissão de bailarinos foi fundamental no sentido de organizar e contatar alguns bailarinos, notificar ensaiadores e administrar local para entrevista junto à responsável pelas relações

públicas (na SPCD), durante a intensa rotina de horários da companhia. Tal organização deu-se em função da disponibilidade de tempo e liberação dos bailarinos, principalmente entre e após ensaios. Além da questão da disponibilidade, tive por requisito a diversidade nas: idades, gênero, tempo de trabalho do bailarino na organização, posição hierárquica (solista, aprendiz e corpo de baile), e trajetória. Ou seja, busquei obter um grupo heterogêneo dos participantes da pesquisa.

A quantidade das entrevistas realizadas ocorreu em função da minha percepção de que havia dados suficientemente ricos para a análise e de que as informações adquiridas estavam se repetindo. Neste momento decidi parar de realizar as entrevistas. Deste modo, atingi a denominada ‘saturação teórica’ de Glaser e Strauss (1967 *apud* FLICK, 2004, p.121) na qual “a saturação significa não estão sendo encontrados dados adicionais por meio dos quais o sociólogo possa desenvolver as propriedades da categoria”.

6.4.2 DIÁRIO DE CAMPO

As notas de campo são descrições sobre o que as pessoas disseram e fizeram e não simplesmente um registro dos fatos, sendo geralmente utilizadas na pesquisa etnográfica, inseridas no diário de campo. “A escrita descritiva corporifica e reflete determinados propósitos e compromissos, além de envolver processos ativos de interpretação e produção de sentido” (GIBBS, 2009, p.47).

Todos os registros da vivência que tive desde o primeiro contato, na rotina de trabalho e nos espetáculos junto à companhia, foram intensamente transpostos para diário de campo, ou seja, em bloco de notas no qual inseria minhas percepções dos treinos, ensaios, espetáculos e outros momentos da pesquisa, como intervalos e períodos após o dia de trabalho. Quando eu retornava a casa no final do dia, lia e refletia sobre estes registros do diário de campo ao transcrevê-los para o computador. Nestes momentos inseri as minhas percepções sobre os momentos vivenciados na companhia, especialmente sobre algumas situações as quais continham informações que poderiam ser utilizadas em futuros *insights* na análise dos acontecimentos.

Como apoio para análise do diário de campo resolvi registrar alguns momentos da rotina da companhia em fotografias, explico a função e a aquisição destas na subseção que segue, dos documentos.

6.4.3 DOCUMENTOS (FOTOS E VÍDEOS)

Na primeira visita à companhia ganhei da profissional de relações públicas vídeo da rotina dos bailarinos editado para comercialização, seis vídeos do projeto memórias da dança, contendo entrevistas com diferentes personalidades da dança brasileira, programas de espetáculos anteriores, livro artístico de formação de platéia infantil, assim como fui apresentada ao *site* da companhia.

No entanto, coletei outros documentos alternativos em fontes diversas da *internet* como: reportagens de jornal sobre a fundação e desenvolvimento da companhia e informações em comunidades virtuais sobre reflexões da comunidade de dança de São Paulo; os quais foram usados como fonte secundária no processo de análise desta pesquisa.

Além dos vídeos ofertados pela profissional de relações públicas, assisti e arqueei em meus documentos secundários vídeos institucionais de espetáculos e da rotina da companhia provenientes de canal desta em *site* da *internet* (*Youtube*), os quais me auxiliaram na análise do campo. Esta diversidade de dados qualitativos foram significativos e mostraram grande oportunidade de riqueza de análise pois incluem:

[...] praticamente qualquer forma de comunicação humana – escrita, auditiva ou visual; por comportamento, simbolismos ou artefatos culturais. Isso inclui qualquer dos seguintes: entrevistas individuais e suas transcrições, correio eletrônico, páginas na *internet*, propaganda: impressa, filmada ou televisionada, gravações de vídeo de transmissão de TV, diários em vídeo, vídeos ou entrevistas e grupos focais, vários documentos como livros e revistas, diários, conversas em grupo e bate papos na *internet*, arquivos de notícias na *internet*, fotografias, filmes, vídeos caseiros, gravações em vídeo de sessões de laboratório. (GIBBS, 2009, p.17).

Considereei que um recurso estratégico, principalmente para as explicações de *embodiment*, seriam fotos dos treinos, ensaios e espetáculos dos bailarinos. Portanto, solicitei com antecedência autorização da direção da companhia para tal. Tal autorização, entretanto, somente foi aprovada no meu último dia em campo, no qual a rotina do plano de trabalho foi modificada de ensaio para uma reunião com os bailarinos da companhia. Tal reunião tratou da discussão de horários de trabalho e da adequação do comportamento

profissional esperado dos bailarinos, impossibilitando que eu fotografasse o ensaio. Além disso, treinos e espetáculos não me foram autorizadas fotografar.

Diante desse contexto, consegui solicitar e receber dos bailarinos fotos por *email*, as quais eles tinham registrado durante seu tempo de trabalho na companhia. Mesmo sendo anteriores à minha estada, resolvi utilizá-las na minha análise do campo como apoio no entendimento das suas identidades *embodied*.

6.5 ANÁLISE DAS INFORMAÇÕES DO CAMPO

Resumindo, a fase de busca de informações etnográficas gerou material empírico primário – composto de um diário de campo, entrevistas, dados documentais (fotografias e vídeos) – assim como material empírico secundário ora disponibilizados pela companhia (livretos, programas e vídeos), ora pelos bailarinos (fotografias), ora por minha própria pesquisa (*internet*). Neste sentido busquei a “transformação de situações sociais complexas (ou outros materiais, como imagens) em textos, ou seja, de transcrever e escrever em geral, preocupações centrais da pesquisa qualitativa” (GIBBS, 2009, p.9).

Devido a grande quantidade de material primário obtido e transcrito – oito horas e vinte e oito minutos de gravação das entrevistas transcritas em 145 páginas e 112 páginas de diário de campo – optei por utilizar *software* de análise de dados qualitativos, denominado MAXQDA (2011), com intuito de facilitar o agrupamento destes dados para a análise. Excluí da análise inicial realizada a partir deste *software*, os dados secundários, utilizando-os como complementação na análise final.

Cabe destacar que apesar da promessa do nome – *software* de análise qualitativa – o *software* em questão auxilia, porém não realiza a análise do material empírico. Conforme Gibbs (2009) a codificação na análise de dados “qualitativa é uma forma de organizar e controlar os dados. [...] A maioria dos textos não so terá um código atribuído a si: grande parte deles terá mais de um”. As categorias ou conceitos que os códigos representam podem vir da literatura de pesquisa, de tópicos no roteiro da entrevista e de percepções do pesquisador, de modo que a codificação siga a premissa de que “o pesquisador é um observador do mundo social e faz parte desse mundo” (GIBBS, 2009, p.68).

A função de tal *software* é ajudar o pesquisador a organizar o seu material em um processo de codificação que, por sua vez, constitui parte importante da análise. Este processo ocorreu nesta etapa da pesquisa, a partir da minha leitura e reflexão sobre os dados. Primeiramente inseri as entrevistas e o diário de campo transcritos e os selecionei em mil trezentos e oitenta e quatro codificações (partes do texto – linha por linha), as quais classifiquei em trinta e cinco códigos (reunião de diversas codificações sobre um mesmo tema), e finalmente os organizei em categorias principais (unidades de dimensão central de códigos baseadas nas fundamentações teóricas – identidades: física, pessoal, institucional e espiritual e outros).

Este processo permite que o pesquisador realize uma série de perguntas hipotéticas sobre o fato vivenciado na pesquisa, oportunizando uma comparação distanciada de modo a gerar mais códigos que formem dimensões e, assim, estimule o pensamento criativo e permita que o “pesquisador revise seus códigos, certificando-se que os aplicou de forma confiável” (GIBBS, 2009, p.74).

No período anterior e durante a utilização do *software* realizei por volta de sete leituras intervaladas de todo material para me certificar das categorias, dos códigos e das codificações escolhidas. Ao final deste período foram gerados mapas de visualização da interrelação entre as categorias e codificações realizadas, e memorandos gerais de cada dimensão categórica, os quais auxiliaram na certificação de premissas constatadas ao longo do processo de organização dos dados coletados para a elaboração da análise.

Em suma, o *software* MAXQDA me auxiliou na organização para a análise dos dados, de modo que as codificações fossem contidas em códigos que, por sua vez, compunham as categorias. Nesta pesquisa meu critério inicial foi o teórico, mais especificamente, baseado nas quatro perspectivas de identidade adaptadas de Bourdieu (1988) e Wainwright e Turner (2004), Wainwright, Williams e Turner (2006), seguido da identidade e *embodiment* de Corbett (2006) e Harquail e King (2010) e do *embodiment* e *emplacement* de Pink (2011). Como segue no Quadro 6 as categorias e os códigos que identifiquei inicialmente na análise:

Quadro 6 – Lista das categorias e códigos identificados na análise dos dados primários no *software* MAXQDA (2011).

Categoria	Códigos	Informações adquiridas no diário de campo e entrevistas
OUTROS	MINHAS SENSACIONES	Minhas percepções sobre a vivência na companhia, <i>insights</i> e sentimentos pessoais sobre a pesquisa etnográfica.
	ESPAÇO	
	DIA FOLGA	Influência do ato de dançar no dia de folga.
	ROTINA DIÁRIA TREINO E ENSAIO	Influência da rotina na vida pessoal e no ato de dançar.
	COM ESPELHO	Influência do espelho no ato de dançar.
	SEM ESPELHO	Influência da ‘cortina fechada’ no ato de dançar.
	ESPETÁCULO	Influência do ambiente do espetáculo no ato de dançar.
	ORQUESTRA/ PIANISTA	Percepção do bailarino ao dançar com orquestra/pianista.
	MÚSICA ELETRÔNICA	Percepção do bailarino ao dançar com música eletrônica.
IDENTIDADE ESPIRITUAL	IDENTIDADE ESPIRITUAL	Modo que o bailarino ‘incorpora’ um personagem e um estilo coreográfico e sua percepção sobre ‘dançar com a alma’.
IDENTIDADE INSTITUCIONAL COREOGRAFICA	CORREÇÕES ENSAIO	Processo de correções e reações dos bailarinos a estas.
	MARCAR ENSAIO	Processo de aprendizado e correção coreográfica.
	ROTINA /ENSAIO	Ações da rotina dos ensaios das coreografias.
IDENTIDADE INSTITUCIONAL TREINO	MARCAR TREINO	Processo de aprendizado e correção no treino.
	IMAGEM CIA	Percepção da imagem da companhia pelos bailarinos e direção.
	BAILARINO X BAILARINO	Conflitos entre bailarinos.
	RECEPTIVIDADE	Minhas percepções sobre a receptividade da companhia em geral.
	ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO	Modo que a companhia está estruturada e organizada.
	BAILARINO X DIREÇÃO	Conflitos entre bailarinos e direção.
	HIERARQUIA	Exercício de poder e vigilância devido à posição hierárquica na companhia.
	CORREÇÕES TREINO	Processo de correções e reações dos bailarinos a estas.
	ROTINA /TREINO	Ações da rotina dos treinos.
IDENTIDADE PESSOAL	RECONHECIMENTO BAILARINO	Percepções dos bailarinos sobre o reconhecimento profissional.
	TRAJETÓRIA	Início, desenvolvimento e expectativas da trajetória individual dos bailarinos.
IDENTIDADE FÍSICA	RETER O MOVIMENTO	Processo de retenção do movimento nos treinos, ensaios e espetáculos.
	DOR EMOCIONAL	Questões da percepção da dor emocional.
	DOR FÍSICA	Questões da percepção da dor física.
	BAILARINO MODELO	Ídolos que inspiram a dançar e como o bailarino gostaria de ser: físico, técnica, carreira, interpretar papel específico.
	IMAGEM BAILARINO	Percepção do bailarino sobre si mesmo e sobre os outros colegas no ambiente de trabalho quanto ao: físico, técnica, sensações, instituição.
	AÇÕES PARA RELAXAR	Ações dos bailarinos para reduzir a dor física e dor emocional no trabalho.

Fonte: A autora (2012).

Dessa primeira organização foi realizada uma leitura do material a qual levou a um afinamento das análises representado no Quadro 7 que construí ao agrupar os códigos, renomeando-os:

Quadro 7 – Lista das categorias e códigos agrupados na análise no *software* MAXQDA (2011).

Categoria	Códigos Agrupados
IDENTIDADE FISICA	Dor (Física e Emocional)
	Imagem do ser bailarino (Bailarino Modelo, Juventude, Magreza, Espelho)
IDENTIDADE PESSOAL	Trajatória (audições, ingresso precoce no mercado de trabalho, estabelecimento de moradia longe da família, carga intensiva de trabalho e cenário da dança quanto aos direitos trabalhistas)
	Reconhecimento de ser bailarino (a estabilidade promovida pelo vínculo empregatício, (carteira de trabalho e salário), a escalação dos bailarinos para as coreografias e as palmas da platéia no espetáculo de dança)
IDENTIDADE INSTITUCIONAL	Treino
	Ensaio
	Tempo
	Espectáculo
	Estrutura e Organização
IDENTIDADE ESPIRITUAL	As sensações
	Espacialidade
	‘Dançar com a alma’

Fonte: A autora (2012).

Embora o programa de computador MAXQDA (2011) tenha oferecido “recursos básicos para trabalhar com documentos *on-line*, codificação, acesso a textos, exibição de codificação e redação de memorandos” (GIBBS, p.155) foi de minha responsabilidade como pesquisadora produzir interpretações, desenvolver explicações analíticas e sustentar minha análise geral na teoria adequada, trabalho este que realizo no próximo capítulo.

7 ANÁLISE

Na seção de análise busquei aprofundar reflexões sobre como se configura o *embodiment* nas quatro categorias principais de identidade: física, pessoal, institucional e espiritual. Tal fundamento teórico construí baseada nas quatro perspectivas de identidade adaptadas de Bourdieu (1988) e Wainwright e Turner (2004), Wainwright, Williams e Turner (2006), e de *embodiment* de Corbett (2006), Harquail e King (2010) e Pink (2011).

7.1 IDENTIDADE FÍSICA

O ser físico, segundo Harré (1983 *apud* WAINWRIGHT; TURNER, 2004), Bourdieu (1988) e Wainwright e Turner (2004; 2006) possui um capital físico, o qual desenvolve uma identidade física. A identidade física pode ser caracterizada a partir do corpo, por exemplo, a partir da postura, da forma e do peso do corpo, resultado das práticas incorporadas e do *habitus* da alimentação, do esporte, da etiqueta. O corpo do bailarino, nessa perspectiva de análise, permitiria a produção de linhas e extensões que, por exemplo, podem agradar esta ou aquela companhia.

A categoria denominada identidade física dos bailarinos na companhia de dança SPCD foi construída do seguinte modo no MAXQDA (2011). Primeiro fiz a leitura do material primário e construí as codificações: dor física, dor emocional e ações para relaxar, logo reuni estas codificações no código denominado **dor**, e por fim ao reler este material, agrupei estes códigos dentro da categoria de identidade física. Já as codificações: juventude, magreza, espelho e bailarino ‘modelo’, as reuni no código **imagem do ‘ser bailarino’**, o qual agrupei dentro da categoria de identidade física.

Para finalizar esta subseção reflito sobre como estes prismas são vivenciados pelos bailarinos na companhia de dança constituindo parte da sua identidade física. O código denominado ‘reter o movimento’, o qual em primeira instância havia classificado na identidade física, decidi aprofundá-lo na seção de discussão, com intuito de refletir sobre como é vivenciada a identidade *embodied* por estes bailarinos.

7.1.1 DOR

Os bailarinos da SPCD incorporam desde jovem, na sua formação escolar, e ao longo de sua carreira profissional, modos apropriados para atingir uma superação da **dor (física e emocional)** e das suas limitações físicas nos treinos, ensaios e espetáculos.

Esta categoria de bailarino, o qual se prepara para dançar sem interrupção durante o período variável de duas horas em um espetáculo, incluindo os intervalos entre as coreografias. Através de muito treino ele aprende a se acostumar com a dificuldade de concentração e a dor ao fazer o movimento, introjetando de modo dicotômico concomitantemente a expressão que deve transmitir e a que realmente está sentindo. Por exemplo, interpretar uma intenção facial alegre, quando está sentindo dor ao dançar.

Esta destreza de expressar fisicamente a partir do rosto e do corpo um sentimento alheio ao que sente, valoriza seu capital físico. Conforme esta destreza se desenvolve aliada a técnica de execução dos passos, aumenta as chances desse bailarino ser escolhido para dançar papéis (principais) na companhia, e de modo estratégico ascender socialmente neste campo (BOURDIEU, 1988). Ou seja, o bailarino introjeta um domínio no modo de ser e expressar seus sentimentos através de seu corpo, principalmente no ofício de transmití-los ao público, que se cristaliza em sua identidade física e ao mesmo tempo se relaciona com o desenvolvimento de sua identidade espiritual¹⁴ de vivenciar tais papéis e deixar fluir esta introjeção ao ‘dançar com a alma’.

Assim como comprovam outros estudos em bailarinos de companhias inglesas e de outros países (WAINWRIGHT; TURNER, 2004; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006; WULFF, 2008) os bailarinos da SPCD são disciplinados física e mentalmente, para interpretar e incorporar estilos de movimentação coreográfica e personagens, independente do que estiver sentindo instintivamente. Tais bailarinos aprendem a lidar com o cansaço físico, e sua influência no peso e na força do movimento ao longo do seu período de execução. No ato de dançar eles aprendem a negar e ignorar a dor física das lesões, das marcas roxas de batidas na musculatura, do cansaço físico, em diversas partes do seu corpo como: nas costas, nas coxas, nas panturrilhas, nos pés – bolhas

¹⁴ A identidade espiritual será trabalhada posteriormente, na seção 7.4 desta dissertação.

e calos surgidos pelo uso da sapatilha de pontas e de meia ponta. Uma nota do diário de campo exemplifica essa situação:

[...] na companhia presenciei uma lesão quando no ensaio um bailarino puxou a solista Irlei de mau jeito no colo e a machucou o ombro. Ela saiu de cena quando terminou a coreografia apertando o braço de dor, mas não falou nada! Logo no próximo ensaio Irlei ensaia solo com tensor; tipóia no braço direito lesionada, dançando como se não tivesse nada. Ocorre neste momento uma estratégia de ignorar a lesão tanto pela bailarina quanto pelas diretoras e ensaiadoras para verificarem a gravidade da lesão e a real probabilidade desta solista poder dançar no espetáculo.

Esse cansaço ou dor é transportado fisicamente e visualmente percebido na respiração, postura e fala do bailarino. Exemplo disso ocorre, como eu percebi algumas vezes em campo, quando este profissional ‘entra em cena’¹⁵ ele ‘veste a identidade de bailarino’, ou seja, ignora a dor no evento do ensaio ou do espetáculo. Conforme a nota de diário de campo:

No ensaio os bailarinos permanecem na coxa – especialmente demarcada com fitas crepe no piso- transmitindo um olhar sério, de concentração na coreografia que irão executar. Nisso um deles toca em partes do seu corpo, como a coxa, para aliviar ou auxiliar a sentir a intensidade da dor, com uma expressão tensa, e outro bailarino busca relaxar, tentando provocar uma respiração profunda e mais pausada, ambos com uma postura não tão ereta e sim mais relaxada deixando seus ombros caídos.

No entanto, ao pisar em cena, quando a diretora comanda o início do ensaio, ou no palco quando soam os três sinais da campainha para o início do espetáculo, o bailarino-corpo emite um alerta para que as percepções estejam ligadas e ativas naquele momento da dança (ensaio, espetáculo, treino), no sentido de esquecer a dor, deixar o suor escorrer (não se secar), não arrumar o figurino em cena, elevar o torso para frente e para cima, elevar o olhar para o horizonte longe (demonstrando uma atmosfera interior de superioridade), esticar todo o corpo e estar perceptivo ao que acontece no espaço, sentir a música que está sendo tocada, os sons de outros bailarinos, a fala ou a respiração do público. Ou seja, ora ao pisar em cena o bailarino ignora a dor, para poder estar no palco e ora se percebe que não terá mais condições de continuar. Exemplo disso consta em entrevista, quando o bailarino Yago afirma este tipo de decisão: “Eu entro, ligo a tecla: Foda-se, e vou! Já cheguei a dançar com dedão luxado tipo roxo, enorme! Tinha que dançar! Achei que podia ficar pior, mas pior ainda é a sensação para mim de não estar em cena”. Uma nota de diário de campo

¹⁵ O ‘entrar em cena’ envolve uma preparação do corpo-espírito do bailarino antes de entrar no espaço no qual vai dançar, ou seja, durante o ensaio nas laterais ou nos cantos da sala e em espetáculo, normalmente atrás das coxias (panos longos que definem espacialmente as entradas e saídas de cena) no palco do teatro.

reflete a dor da solista Irlei durante o ensaio: “[...] eu só posso fazer uma vez a coreografia, porque sinto dor [coxo-femural] se eles vão querer que eu passe mais vezes vão ter que me pagar um par de pernas novas!” e nesse momento começou a tocar no músculo e balançá-lo para relaxá-lo.

A vivência deste evento na sua espacialidade (PINK, 2011), caracterizada pela correção coreográfica e pela repetição, nos *habitus* (BOURDIEU, 1988) do treino, do ensaio e do espetáculo, do ‘estar em cena’ compõem uma parte da identidade física do bailarino. O bailarino ao entrar neste espaço se sente automaticamente, conforme o grau de introjeção que possui, no dever de ‘vestir a identidade de bailarino’, percebido na sua postura e comportamento, portanto *embodied*, e a partir disso possa através da técnica e da interpretação incorporar um estilo ou personagem.

No entanto, durante o período de introjeção e incorporamento de um estilo ou personagem, muitas vezes os bailarinos se rendem às suas emoções e expressam, por exemplo, o que realmente estão sentindo, como consta no diário de campo em ensaio de Luana e Namour:

Em ensaio de *duo* romântico um casal treina de cortina fechada a expressão artística junto com a técnica e quase tocam os lábios como se fossem se beijar, para que o público sinta harmonia de dois apaixonados. Contudo durante um passo de transição em que a bailarina se distancia do *partner* por alguns momentos demonstra expressão facial sofrida, esquecendo-se da sua personagem e rendendo-se a expressão de dor e cansaço que sentiu durante o ensaio.

Este momento do ‘estar em cena’ oportuniza a sensação do toque e da movimentação dos corpos uns nos outros, em harmonia ou não nas sincronias das sequências de movimentos. A percepção de tais momentos são muitas vezes gravados na memória corporal, *embodied*, associados aos estímulos dos impulsos de início e término dos movimentos através de palmas, gritos ou a falas das diretoras e das ensaiadoras nos ensaios, do professor – *ballet master* – no treino, dos elogios e críticas dos seus movimentos pelos colegas quando estão sozinhos na sala ensaiando uns aos outros, configurando uma conjuntura que auxilia inclusive na introjeção da negação e superação da dor naquele ambiente. Como salienta o bailarino Simion, na entrevista:

[...] aula de clássico é muito difícil, pois eu preciso me concentrar muito e por esta relação estética [...] não é do meu gosto. E aí eu tenho que concentrar para fazer bem feito porque sei que é uma coisa exigida no lugar onde eu trabalho, então eu faço um aula, quase uma Yoga, porque senão eu não consigo fazer, começa a me doer [...] do que você faz para o seu próprio corpo, se você está mal, o que você se agride e se você tá bem, o que você consegue

passar por cima da dor também [...] eu sinto sensações físicas sim, eu sinto um pouco, e eu estou prestando muita atenção no meu corpo de como você, de um certo poder que você tem [...] alguma coisa próxima de meditação, de uma relação mais de controle da mente sobre o corpo, de não pensar: ‘não! Se tá doendo vamos!’ Não ceder a dor e ficar ‘ai eu tô cansado, ai eu não tenho folga, ai a aula é ruim, ai o ensaio é puxado, ai eu sou coitado eu sou feio e estou machucado!’ que é uma coisa muito humana e eu já fiz muito isso, e eu vi que não funciona e hoje eu tenho percebido, ah tá, hoje tá doendo um pouquinho o meu joelho, ele já dói desde que eu tenho dezoito anos, e já sei o que acontece, que ele dói então já sei o que tenho que fazer, tenho exercitar um pouquinho, e não me deixar abater [...] não está saindo, não está saindo, não está saindo! Que é uma coisa do clássico, de ter que fazer isso [...] às vezes eu desisto, eu penso: ‘ai não, pára! Eu posso fazer amanhã?’, Eu não deixo muito virar nóia no corpo [...] é o que destrói, te derruba, te faz cair tudo e aí. [...] são muitos traumas meus com o clássico, traumas grandes de muita terapia.

Toda esta conjuntura ambiental do evento, percebidas na pesquisa de campo etnográfica na SPCD, transforma a intensidade da dor sentida que o bailarino tenta controlar pela ‘mente’ ao não transmití-la na sua interpretação no ato de dançar.

Neste processo de interpretar a supremacia do estar em cena e ignorar a dor, o bailarino vivencia profissionalmente a dicotomia do pensamento Cartesiano de ter seu corpo subordinado à sua mente (AALTEN, 2004; DALE, 2001). Como explica a bailarina Perla na entrevista, a maneira estratégica que usa de controlar o corpo a partir da mente para driblar a dor física: “Eu tento compensar um pouco, na cabeça eu sei que é meio difícil, mas tento tirar o peso, não deixar tanto impacto, tentar segurar um pouco usando outros músculos que não sobrecarregue, sabe de ficar doendo!”.

Este processo do bailarino de interpretar a supremacia do estar em cena e ignorar a dor, semelhante ao corpo do boxeador, denominado ‘corpo máquina’ por Wacquant (2004), transforma sua identidade física a partir de um estado de retenção dos movimentos. Estes momentos de superação da dor e controle da expressão através do corpo refletem as diversas formas dos bailarinos se (auto) reinventarem, a partir de decisões que ocorrem em práticas *embodied* (BUDGEON, 2003) no treino, ensaio e espetáculo durante a sua vivência profissional e escolar, formando e transformando sua identidade *embodied*. Como aponta Laura em entrevista: “Bailarino sente dor a vida inteira, né? desde que tu começa [...]”.

A imagem física que o bailarino introjeta para afirmar quem se é em relação ao outro e a si mesmo, reflete uma forma de superação, de querer sempre ser melhor, ao aguentar dor física e emocional acima de tudo.

Esta temática da dor também pode ser associada às lesões que o bailarino sofre ao longo de sua carreira. Neste sentido, Tarr e Thomas (2011) ao pesquisarem a percepção da

dor e a lesão em bailarinos, perceberam que estas se encontram muitas vezes dissociadas, ou seja, o bailarino pode decidir ir se acostumando com uma lesão articular ou muscular e não mais percebê-la corporalmente ao ignorá-la repetidamente e, ainda, pode ter dores que não representam uma lesão, mas que podem ser de diagnóstico psicológico. No entanto, estes autores apontam que dependendo da decisão do bailarino de dançar nestas condições, tais lesões e dores tendem a se agravar com o tempo e a intensidade de repetições. Exemplo disso nota-se no *embodiment* da dor na bailarina solista Irlei, a qual mesmo com dor no ensaio continua dançando até o final da coreografia. Tal bailarina afirma posteriormente na entrevista: “[...] eu não gosto de tomar remédio. Prefiro sentir a dor e saber até onde posso ir, do que disfarçar e depois não saber se vou me machucar mais”.

Neste campo, além da dor física existe outro tipo; a **dor emocional**. Apesar de tradicional separação entre essas duas instâncias da vida humana – físico e emocional – em uma perspectiva incorporada (*embodied*) esses dois tipos de dor se constituem em uma relação imbricada. Por exemplo, quando o exercício ou ensaio fica ‘pesado fisicamente’, em decorrência do cansaço físico, dor física, da dificuldade técnica ou de interpretação e da atmosfera surgida nas relações entre bailarinos e ensaiador, treinador ou diretor, isso se relaciona diretamente o emocional do bailarino. A ocorrência de qualquer uma destas situações dificulta a concentração do bailarino na sua dança, por exemplo, seu estado emocional influencia na execução da sequência ou dinâmica dos movimentos, mesmo que o seu corpo a tenha retido. Sendo que o inverso também é verdadeiro, ou seja, uma boa execução da sequência influencia no seu estado emocional, confirmando esta relação imbricada entre físico e emocional. Os sentimentos de dor e bem-estar influenciam na *performance* do bailarino em cena. Assim, a vivência da emoção é relatada pela bailarina Rita em entrevista exemplificando uma situação emocional que gerou um efeito em seu desempenho:

Então isso é uma coisa que eu estou levando até para a minha terapia, né? Eu sou uma bailarina muito insegura! E quando eu percebo [...] já aconteceu de um coreógrafo vir e eu estar dançando, fazendo um *pas de deux*, uma coisa de destaque na frente e ter uma outra menina fazendo atrás. E ele na última hora vir assim e falar: ‘eu quero você na frente e ela atrás!’ Então assim [...] foi horrível, foi horrível! Porque eu não estava preparada, [...] eu não esperava! Eu acho que mexe muito com o lado emocional do bailarino e a gente é pura emoção, né! E me desestruturou muito, me abalou bastante! [...] quando eu percebo que eu não estou agradando o coreógrafo ou quem está na minha frente e eu fico em desespero e a coisa começa a não fluir mais ainda! Então dessa vez que ele me trocou eu desisti [...].

A partir de nota do diário de campo surgiu outro exemplo de dor emocional sobre um desempenho ruim que levou a um estado emocional de tristeza de uma bailarina: “[...] choro de uma bailarina principal no ensaio como uma forma de demonstrar as frustrações desta dos erros junto ao *partner* na coreografia, a qual estava ensaiando com uma sapatilha com numeração maior que o seu pé, fornecida pela companhia como material de trabalho”. Para amenizar tal situação o colega buscou provocar um sentimento de alegria nesta bailarina, elogiando-a por ensaiar de malha branca, por atender a expectativa de físico de “magrinha”, e estar de acordo com os padrões estéticos da ‘figura de bailarina’, provocando nela risos e uma expressão de sensação de bem-estar.

Algumas das reações dos bailarinos no enfrentamento de tal situação de dor emocional durante o ato de dançar foram: uns param no meio, outros saem com corpo para baixo e outros fazem cara de cansados durante a execução do movimento. Estes exemplos demonstram como se encontra imbricada esta relação do emocional e do físico nos bailarinos mesmo quando introjetam a abstração destes estados de dor ao dançar. Caso seus corpos estejam cansados, os bailarinos usam de respirações no meio do movimento ou suspiros para aguentar e terminar o *ballet*, tentando não demonstrar na expressão corporal sua sensação de cansaço ou sentimento de frustração, como por exemplo, em nota de diário de campo em ensaio no qual “[...] a bailarina Laura aperta a boca e passa a língua nos lábios antes de continuar a variação solo quando está muito cansada”.

Outra situação de cansaço e dor de caráter emocional ocorria quando os bailarinos eram notificados de que a programação de trabalho no plano (localizado no mural no corredor da entrada da sala de treino) seria intensa. Nessas situações ficavam emocionalmente cansados com a notícia somente ao olhar para o plano de trabalho, suspirando em frente a este mural, deixando os ombros relaxados e um peso do corpo tomar conta de sua expressão ao desmanchar a pose ereta de bailarino, comentando uns com os outros sobre a futura rotina que teriam. Essas vivências físicas (*embodied*) do cansaço emocional são retratadas na sua postura e fala dos bailarinos, como salienta a bailarina Perla ao olhar mudança no plano de trabalho no mural: “[...] essa tabela de horários com meia hora de intervalo! No que você não estava sentindo dor, passa a sentir agora” (diário de campo).

Além disso, nos ensaios, espetáculos e treinos que assisti existe uma tensão e uma pressão emocional dos colegas, diretores, ensaiadores e repositores ao assistirem os bailarinos que estão dançando, para estes não errarem. Tal tensão também ocorre em função dos bailarinos saberem das reações da direção ao cometerem algum erro. Em nota do diário de campo percebi a pressão emocional desta atmosfera junto aos bailarinos:

[...] no ensaio um casal de bailarinos, reperto do casal de bailarinos principal, não conseguem mostrar a coreografia continuamente para a ensaiadora quando chega a sua vez. Eles começam umas duas ou três frases musicais e param por falta de fôlego, erraram um passo de ligação, erraram a música que o passo deveria ser feito e se desconectaram, visto que dançavam com *partner* e necessitavam os dois saberem exatamente qual o passo que seu corpo e o corpo do outro faria. Então ao não conseguirem realizar os passos ficaram frustrados facilmente, pois eram segundo elenco e desistiram parando de dançar. Em outras ocasiões, quando isso acontecia repetidamente os bailarinos iam desistindo da coreografia ao longo da passada mostrando corporalmente sua frustração na expressão facial e na postura do corpo curvado para frente, olhando para o chão, não projetando o movimento, não dando toda a energia e intensidade do movimento, e não voltando ao parceiro para ver o que ocorreu de errado.

Em algumas destas ocasiões, ao não conseguir o que o coreógrafo quer ou pede, os bailarinos revelam nas entrevistas a vivência da dor emocional e estratégias de ‘controlar o corpo com a mente’ (conversar com o ensaiador, treinador ou coreógrafo, refletir e tentar os movimentos em outro momento) para evitarem a possibilidade desta dor emocional, a qual muitas vezes encontra-se entrelaçada com a dor física, como segue na entrevista de Yago:

[...] quando veio o primeiro *ballet* que eu não fui escalado foi uma decepção! Foi horrível! Então é difícil trabalhar [...] fui escalado para o segundo elenco, mas fui atrás! [...] e isso para mim foi muito ruim! [...] É difícil aceitar que não é sempre que você pode fazer, né? [...] ou está pronto para fazer! Se vem um coreógrafo e eu não estou entrando na onda dele, [...] eu começo a bloquear, eu começo a ficar mal e a pensar nisso o tempo todo, eu sou muito exigente comigo mesmo, daí eu vou para trás, fico treinando [...] desistir nunca, [...] Eu fico em cima, [...] pior ainda é a sensação para mim de não estar em cena. Já aconteceu, por exemplo, nos ‘Duplos’ de eu ter uma coluna, travei completamente a minha coluna, [...] a musculatura toda repuxou, eu estava me aquecendo na coxa, e eu não conseguia me mexer, [...] e aí não tinha como, não tinha como entrar em cena e aí a Micaela foi fazer o meu lugar. E assim eu fiquei muito feliz por ela, por ela poder fazer, mas eu fiquei muito mal por não conseguir dançar, muito! Isso para mim assim é horrível.

O fato do bailarino tentar ‘controlar o corpo com a mente’, encontra-se explícito nas falas de alguns deles ao mesclarem estratégias para conviver com a dor física e emocional, na sua rotina, como explica Ana Lucia em entrevista: “Eu repenso os limites do meu corpo e tento trabalhar de bem com ele”, e da mesma forma nereu complementa: “[...] eu nunca passo do limite do meu corpo. tem gente que a perna chega aqui [na altura da orelha], mas se a minha perna chega aqui [mais baixo], então para quê eu vou levantar a minha perna aqui? eu sempre tento ouvir meu corpo”. Neste sentido, a dor física e emocional

vivenciadas pelo bailarino na companhia durante a sua rotina de trabalho, portanto, constituem parte da sua identidade física.

Nesse contexto existem algumas estratégias utilizadas pelos bailarinos para expressar, remediar e trocar o foco da dor física e emocional, que aqui estou denominando como **ações para relaxar**. Por exemplo, no sentido de expressar a dor e a exaustão os bailarinos saem da dança com olhar e o corpo para baixo, respiram de modo ofegante, suspiram, apresentam expressão de choro, suam ao fazer força excessiva, demonstram em seus rostos o esforço na realização do movimento ao, por exemplo, contrair os músculos da sobrancelha e da testa e logo respiram para tentar relaxar tal expressão facial. Reclamam da dor para os colegas, professor, ensaiador, limpam o suor e sentam demonstrando exaustão, tocam a parte do corpo com dor, apertam a boca e passam a língua nos lábios, se encostam na parede e colocam as mãos na cintura, tremem os dedos das mãos ao fazer o movimento, piscam e apertam os olhos, se seguram na parede quando saem de cena, tremem todo o corpo na pose durante a dança, deixam o peso agir na gravidade (dançar com o peso para baixo; soltar o peso), deixam a postura das costas curvadas, sentam de costas para as diretoras e ensaiadoras tapando rosto para não demonstrar cansaço e ficam com rosto cor de rosa do esforço físico. Algumas destas expressões corporais constam nas notas do diário de campo em ensaio, por exemplo:

[...] uma bailarina se atira de costas contra a parede, deixando o seu peso e o da gravidade agir sobre seu corpo e puxá-la para o chão. Sua expressão facial e corporal aliada à respiração ofegante expressam que ela deu mais energia do que o seu corpo poderia suportar. Então, primeiro olha para o chão tentando voltar à respiração ao normal, demonstrando enorme cansaço, olha para a diretora e se deita com as pernas para cima.

No sentido de **remediar a dor** os bailarinos utilizam-se de técnicas no corpo como passar pomada ou *spray* anti-dor (de cânfora, anestésicos e antiinflamatórios), tomar remédios (antiinflamatório), massagear (manualmente, ou com bolinha de silicone, ou rolinho) e bater nos músculos para relaxá-los, usar joelheiras, tornozeleiras, *band aids*, ponteiros, esparadrapos para proteger as bolhas dos pés, fazer tratamento de gelo ou sem gelo, ir à piscina quentinha (para dar uma “soltada” na musculatura), aquecer-se (movimentar o corpo preparando-o para a dança), deitar no chão com as pernas para cima, colocar mais roupa para aquecer a parte do corpo dolorida ou para não mostrar o corpo cansado, alongar-se (com elásticos, especialmente pés e panturrilhas, pernas, costas, ombros), tomar banho quente e “deixar a água rolar pelo corpo”, fazer exercícios

específicos para fortalecer a musculatura, fazer acupuntura, parar no meio da dança e conter a energia para aguentar até o final do dia.

Nesse contexto, alguns bailarinos dizem nas entrevistas o que fazem para remediar a dor:

[...] eu sempre gostei de me alongar muito, de me preparar, de preparar a minha musculatura. Até porque eu sempre fiz muito primeiro papel [...] tanto no *ballet* clássico, contemporâneo, moderno [...] do homem exige, por exemplo, as costas do homem são muito sobrecarregadas: pé, joelho [...] eu faço muito exercício de abdominal, depois eu faço exercícios de Pilates [...] Uso elástico, bolinha, tudo! Rolo para massagear, para liberar o ácido lático, tudo! Bailarino também tem que ser o seu fisioterapeuta [...] eu coloco sempre o pé direto no gelo quando eu chego em casa. Então você tem que se cuidar muito, é como se você fosse um diamante! [...] às vezes eu vou para academia. (Namour)

Vou para a sala me aqueço, faço meus exercícios de fisioterapia [...] tenho um ritualzinho assim, quando está muito puxado, eu ponho o pé no gelo quinze minutos, pé na água quente quinze minutos, antes de dormir. Eu faço massagem, passo uma pomadinha que esquenta bem, passo argila no pé inteiro, só para ele relaxar, enrolo uma faixa nos dois pés, ponho uma meia e vou dormir com o meu pé queimando e acordo com ele novo. (Laura)

Hoje eu vou achar um jeito de não sentir dor no quadril, pois estou tratando, tomando remédio e fazendo fisioterapia [...] mas também o pior é a aula, na aula eu não consigo controlar! No 'Polígono' e *Serenade* eu estou conseguindo aos poucos, descobrindo onde eu estou fazendo força e indo aos poucos vendo para não doer. (Thamia).

Quanto ao sentido de **trocar o foco de concentração da dor** estão; o tomar água, rir, puxar o ar (inspirar intensamente – com todo seu fôlego – ou deixar a boca aberta ajudando a respiração, na tentativa de pegar mais ar no pulmão e dar mais energia), canalizar a energia no movimento e não na expressão facial, antes de entrar em cena apertar os olhos e respirar fundo para dançar, ficar com o corpo à frente com a cabeça horizontal ao piso – olhar para baixo – descansando as costas com as mãos apoiadas nos joelhos (permitindo liberação de espaço no diafragma do peso do torso, auxiliando a respiração ao voltar ao normal após esforço físico), deixar postura mais desleixada, não tão ereta, jogar-se no chão alongando-se com as pernas em posição de borboleta apoiada na parede, sacudir os pés.

Além disso, outras ações dos bailarinos contemplam o sentido de trocar de foco de concentração da dor, como: tomar cerveja ou vinho no final do dia de trabalho, olhar o relógio frequentemente para ver se passou o tempo de terminar a aula ou ensaio, fazer brincadeiras para descontrair o grupo (seleções de bailarinos, atitudes de diretor como expectativa de magreza, *ballets* clássicos, mostrar a bunda para os colegas), contar piadas, olhar os outros, checar o plano de trabalho, costurar sapatilha, escutar música, ler, ver vídeo

de *ballet* no telefone, pegar sol no colchonete, cantar, se maquiar (rímel e batom), conversar com colegas (sobre a vida pessoal, correções feitas pela diretora, depilação, comida, magreza, como fazer exercícios de musculação, apoio), pintar caderninho de gravuras, tirar foto dos colegas no celular, mascar “chiclê”, usar a *internet* perto do vestiário e marcar¹⁶ para sentir segurança na dança. Rita explica tal ação de trocar o foco de concentração da dor na entrevista: “deitar de barriga para cima, coloco as mãos na barriga e fico assim uns minutos e parece que me volta assim sabe!?, para o meu corpo”.

O bailarino aprende a se acostumar com a possibilidade diária da dor, sendo que esta sensação de ser ‘um peixe na água’ ao estar dançando, opõem-se a da lesão, a qual o afasta do trabalho, como ‘um peixe fora d’água’ (BOURDIEU, 1988). Estas práticas referentes à dor vão sendo incorporadas pelos bailarinos durante a sua vida profissional, estabelecendo um *habitus* (BOURDIEU, 1988) que lhes auxilia a lidar e a se acostumar com as dores físicas e emocionais particulares desta profissão. Desse modo estas experiências de dor *embodied* dos bailarinos, trabalhadas nesta seção nos exemplos de convivência, manipulação e abstração da dor física/lesão, dor emocional e das ações para relaxar, se apresentam como culturalmente moldadas e mediadas (CSORDAS, 1988), assim como intermediadas pela questão da configuração espacial (*emplacement*) do evento (PINK, 2011). Neste sentido o relato de Simion em entrevista, exemplifica sua vivência do *emplacement* ao salientar que a emoção do ensaio, a introjeção do ‘ser bailarino’ e ‘vestir uma identidade de bailarino’ influencia na sua percepção da dor: “[...] na hora tu não sente, esse é o problema desta profissão”. Desta maneira, a partir dos exemplos citados nesta seção, nota-se que o bailarino vivencia a constância de uma relação imbricada entre o físico e o emocional.

7.1.2 IMAGEM DO ‘SER BAILARINO’

A construção, manutenção e transformação da identidade física do bailarino na companhia de dança associam-se com a **imagem do ‘ser bailarino’** a qual analiso através dos tópicos: **bailarino modelo, juventude, magreza e espelho**. O bailarino se espelha e

¹⁶ Marcar no treino ou ensaio significa explicar o movimento sem o fazer em sua totalidade. Por exemplo, mostrar a direção e o tempo musical de um movimento de pernas altas com pernas mais baixas, dizer a pirueta

reflete no seu corpo, identificações que possui com **bailarino modelo**, **juventude**, **magreza** e **espelho** a partir da sua vivência na instituição (com a direção, os coreógrafos, os colegas, a plateia e em bailarinos de outras companhias). A vivência da imagem de ‘ser bailarino’ pode, por exemplo, ser analisada através da percepção de identificações de um bailarino com as qualidades físicas disseminadas nesta profissão:

Tem que ter uma magreza considerável, principalmente para as meninas [...] homem também tem que ter um porte considerável, tem que conseguir carregar e tal! [...] eu queria ter um pé melhor, um joelho que esticasse mais, eu tenho um alongamento muito bom, mas eu não consigo subir a perna, eu até queria conseguir, queria girar melhor, mas apesar disso, nada disso me faz tanta falta, eu consigo dançar bem assim, porque as coisas que eu considero importante em dança não estão nisso. (Mário, entrevistista)

Para a construção de tal imagem de ‘ser bailarino’, muitos bailarinos da SPCD usam bailarinos famosos como inspiração ao selecionarem características físicas de estética e técnica que consideram importantes que se busque ter ou ser nesta profissão. Perante a essa imagem idealizada uns bailarinos se apóiam em um **bailarino modelo**, como salienta Luana na entrevista “Svetlana Zaharova. Porque ela tem tudo! Ela é muito bonita, ela tem perna, ela tem pé, ela tem giros [...] ela tem tudo, ela é uma bailarina completa, tem tudo, eu queria ser como ela”. Rita complementa em entrevista: “Paula Bonzini, ela era do *Ballet* da Cidade e agora está no Studio 3 [...] Ela é fantástica, ela é pesada, e a movimentação dela é gigante, não tem fim! E o físico dela é incrível! Forte mas com todas as linhas, maravilhosa e um rosto forte, ela é forte em cena [...]”. Do mesmo modo outra bailarina fala na entrevista:

Marionela Nunes [...] é um amor com todo mundo. Ela é muito boa, tem muita técnica e não tem um físico incrível, sabe se vê que ela sempre foi trabalho, que ela sempre batalhou por aquilo. Ela não tem pé assim maravilhoso, é um pé bonito, mas não é um pé incrível, entendeu? Ela não é magérrima, tem uma musculatura, mas eu gosto ela é forte, sabe bailarina forte com tônus eu gosto! Ela é larga, e não é fácil, um quilo quando você engorda já aparece, mas ela é artista tem uma técnica incrível, é simpática, tudo que eu queria ser! (Laura)

Por outro lado, outros desejam ter e ser um conjunto de características de vários bailarinos modelos, como exemplifica Ricardo em sua entrevista:

É o *en dehors*¹⁷, um pé perfeito, uma perna bonita, acho que o clássico precisa disso, não é só você chegar e falar eu danço clássico de qualquer jeito, não é bem assim. Clássico tem que ter um brilho especial, porque não é qualquer um que dança um clássico perfeito. Mas

e não a fazer, mostrar o salto com as mãos sem saltar com os pés.

¹⁷ *En dehors* é um termo originário da nomenclatura francesa do *ballet*, significa ‘para fora’, ou seja, capacidade física do bailarino realizar a rotação das pernas ‘para fora’ ao dançar, em sentido oposto a posição paralela das pernas.

inspirações claro, tem a Pina Bausch que eu acho incrível...tem alguns bailarinos aqui do Balé da Cidade, [...] eu gosto muito do NDT, eu acho que eles já são mais velhos, são mais experientes, tem aquela coisa de tudo eles já sofreram na vida eles jogam no palco, Pina Bausch tem aquelas mulheres incríveis de 50 anos, sabe? Acho aquilo muito bom, acho que eles servem de inspiração para qualquer bailarino!

Neste sentido, estas imagens de ‘bailarino modelo’ que os bailarinos da SPCD citam como ícones a serem seguidos, como heróis, são frutos de um processo de identidades expressadas por tais artistas valorizados por seus capitais físicos e artísticos no campo. Tais bailarinos famosos deixam impressões neles, e ao mesmo tempo eles se espelham nestas imagens de tais artistas renomados para construírem e transformarem suas identidades.

Na busca de alcançarem tais imagens de bailarinos famosos, uma estratégia utilizada pelos bailarinos da SPCD é assistir vídeos destes para investigar determinadas características físicas de estética e de técnica ao incorporar estilos. Como aponta uma nota de diário de campo na qual: “Namour sugeriu para Laura assistir a coreografia de *Tchai Pas* que estavam ensaiando, em vídeo dançado por um casal de bailarinos famosos, Zelenski e Makarova, para incorporar movimentos, musicalidades ou formas de dançar destes bailarinos”. Estas identificações dos bailarinos da SPCD com imagens idealizadas de bailarinos famosos como se fossem ‘heróis’, seja com um ou vários deles, compõem parte do desenvolvimento mutante da sua identidade (ZINGSHEIM, 2011) física *embodied*.

Existe, portanto, uma relação especial com certas partes do corpo valorizadas na dança, focadas na estética do físico e da técnica, como requisitos que contam para ser escolhido primeiro bailarino, ou ser reconhecido por dançar de determinada maneira, dependendo das habilidades do bailarino como artista. Algumas posturas e partes do corpo ilustram a imagem do ‘ser bailarino’ e remetem esta estética de movimento padronizada e desejada nesta companhia, especialmente no estilo *ballet* clássico, como por exemplo: pé esticado com colo de pé saliente, pernas com linhas em ‘x’, projeção do olhar para cima, peito empinado refletindo uma postura ereta, ser alongado (flexibilidade articular), articular o corpo com suavidade nos movimentos, ter o *en dehors*, desenvolver musicalidade na precisão do movimento no espaço e inclusive ‘puxar’ o peso ‘para cima’ remetendo a ‘leveza’, e algumas vezes para baixo no contemporâneo ao ‘estar mais para o chão’.

Outro prisma da identidade física que constitui a imagem de ‘ser bailarino’ se relaciona à demonstração de **juventude**. Aproximar-se do envelhecimento é algo que os

bailarinos associam, nas entrevistas, ao ‘saber’ a hora de parar de dançar e se aposentar como bailarino. Como denota, por exemplo, a conversa entre os bailarinos no intervalo do ensaio sobre um bailarino russo famoso, com idade por volta dos cinquenta anos, sobre o fato deste querer dançar: “[...] é um absurdo [...] e agora quer voltar a dançar [...] com aquela idade!” (Yago, nota do diário de campo).

Esta juventude disseminada pela companhia ao, por exemplo, priorizar a contratação de bailarinos em torno dos vinte anos de idade, afeta a relação do bailarino com a sua identidade física. Isto envolve ideias de que o seu corpo deve ser ‘jovem’ ao se apresentar para a plateia e da sua consciência sobre uma aposentadoria precoce (RONCAGLIA, 2008), se refletindo nas entrevistas com alguns bailarinos, como segue:

[...] eu percebi que eu tenho pouco tempo ainda para dançar [...] esse tipo de dança com mais engajamento físico e tal [...] não se pode fazer, não é preconceito com bailarino mais velho, mas não se pode fazer com 35 ou 40 anos esse repertório que a gente faz aqui [...] eu meio constatei, eu não tenho mais muito tempo então eu quero aproveitar [...] então eu acho que respondendo essa pergunta de que bailarino eu quero ser, eu quero ser como o Pelé, de ter a consciência de parar na hora certa, para não fazer feio, eu já acho que com 28, eu já estou exagerando um pouco, acho que tem coisas que já começa a ficar feio [...] eu tentar fazer ou continuar tentando se até agora não deu certo [...] (Simion)

[...] eu pretendo dançar ainda até os meus quarenta, quarenta e dois anos [risos] clássico né? E após eu posso dançar um neoclássico mais leve, mas eu penso que também eu vou parar quando eu achar que [...] Porque eu acho, é assim, que essa idade o ápice do homem já [...] O ápice do bailarino homem, é que depende, assim, eu quero acabar bem, e nem todos primeiros bailarinos acabam bem [a carreira], porque assim o Baryshnikov na época em que ele parou de dançar clássico, se ele não tivesse parado, talvez ele não seria tão grande assim entende? Eu penso assim, que trinta e oito, quarenta anos, para ballet clássico já! Porque olha com vinte e três anos eu às vezes já sinto a minha lombar! Imagina com trinta e oito, entende? Então a gente já tem que ir se cuidando desde agora. (Namour)

A imagem do ‘ser bailarino’ a partir de sua identidade física associa-se também à concepção de **magreza**, a qual está diretamente relacionada as questões de alimentação e dos cuidados com o corpo obtidos em atividades físicas fora do ambiente trabalho (musculação, Pilates, corrida, Yoga, entre outras). Tais cuidados objetivam a estética da ‘magreza’ e ‘leveza’ na figura física, como as bailarinas relatam na entrevista:

Eu tenho facilidade de engordar, e meu físico é bastante difícil, então eu acordo cedo e eu malho todos os dias antes da aula [...] eu me esforço para malhar, porque senão eu fico fora de forma, porque quando eu entrei aqui eu pesava cinco quilos a mais do que eu peso agora [...] eu saio daqui podre, e eu vou para casa, ainda faço bicicleta e tenho um filho pequenininho que eu tenho que olhar [...] um dia de folga é maravilhoso, eu como horrores [...]. (Rita)

[...] vou para casa e geralmente eu não janto muito, tomo um iogurte, um negócio, não sou muito de comer muita coisa á noite [...] Eu não tenho nada de físico, aliás eu sempre ouvi

isso, ah porque ela é baixinha, físico meio gordinha, sempre fui muito inchada, nunca fui cheia de linha! E sempre ouvi: ah ela é boa, mas não tem físico, não sei o que! E tive que ficar trabalhando muito isso para parar de ouvir isso, para conseguir ficar mais magrinha, né? Para ter as linhas um pouquinho mais alongadas, não ser tão acarrancada de forma e ter uma coisa mais desenhada. Então o que eles falam da facilidade é que eu sempre tive muito giro sempre. (Perla)

A questão do *habitus* da alimentação interfere na identidade física do bailarino (WAINWRIGHT; TURNER, 2004; 2006) e transparece na sua imagem estética e no peso do corpo. Nas entrevistas alguns cuidados especiais dos bailarinos salientaram a constante vigilância na obtenção de uma alimentação saudável e energética, reforçando nas palavras deles: ‘com carboidratos’, ‘sem exageros’, ‘evitando o uso do álcool’ e ‘comida caseira’. Em especial a fala de Namour demonstra esse contexto:

[...] Eu chego em casa, tomo uma vitamina em casa e vou para academia [...] eu me alongo bastante, vou para casa e geralmente eu deixo a comida preparada no congelador e só esquento [...] Eu como bem, como de tudo, mas não como porcaria, [...] sou um cara saudável! Não bebo, não fumo.

Da mesma forma, outro bailarino explica a sua preocupação com a estética ao dançar: “[...] se tem *ballets* que eu tenha que fazer uma dieta mais, daí eu faço comida [...] Se é um *ballet* mais coberto (roupa) daí eu posso comer na rua, posso dar uma relaxadinha assim, não precisa ficar tão magrelo” (Ricardo, entrevista).

Por fim, a questão da imagem do ‘ser bailarino’ está também em relação com a afinidade diária do bailarino com o **espelho**, a qual constitui um outro prisma da identidade física, mais especificamente da imagem de ser bailarino.

O contato com o espelho faz parte da rotina diária nos treinos e parte dos ensaios, de modo que o bailarino vê a sua imagem e a dos outros bailarinos, muitas vezes concomitantemente, a ponto de poder se comparar com seus pares. Esta relação com o espelho e a imagem faz parte da identidade física de ser (ou não) bailarino. Pois, o bailarino nestas relações de visualização no espelho do seu corpo e do corpo dos colegas e do toque no seu e nos corpos dos colegas, além do ato de dançar propriamente dito, vai introjetando identificações com estas imagens na sua identidade física.

O espelho estimula diariamente o bailarino se ver e se auto-identificar consigo e em relação aos outros bailarinos em uma constante afirmação de este efetivamente ser um bailarino – ser jovem, magro e ter a configuração técnica (*habitus*) adequada para dançar. Por exemplo, o testar sapatilhas de meia ponta e de pontas olhando o pé no espelho é uma prática muito comum percebida em campo, e nos comentários entre os bailarinos nos

ensaios como ilustra a nota de diário de campo: “Laura diz para Namour: esta sapatilha está feia, mas eu não estou nem aí [...] ela está confortável!, e ele: teu pé parece até bonito!”, ao falarem da estética e do conforto da sapatilha estilo meia sola de pontas dada pela companhia. Este exemplo denota a valoração e verificação da estética do pé do bailarino no espelho, parte importante do corpo na identificação em relação a um bailarino ‘modelo’. Deste modo o espelho se constitui numa fonte (não necessariamente a única, pois a opinião dos pares, da plateia, da direção e dos coreógrafos também são valorados, mas um lugar essencial) onde se verifica constantemente aqueles atributos de imagem de ‘ser bailarino’.

Mesmo os bailarinos sendo considerados “[...] iguais quanto aos pés esticados e ao eixo para os equilíbrios” (nota diário de campo), no *ballet* se desenvolve uma estética corporal diferente entre os homens e as mulheres. No *ballet* a técnica é valorizada conforme o sexo (homem ou mulher), sendo um ponto fundamental de diferenciação entre eles o uso da sapatilha de pontas pela bailarina. Portanto existe uma imagem de ‘ser’ bailarino associada ao corpo do homem e da mulher, percebida tanto na musculatura quanto na execução do movimento, como aponta Namour em entrevista “[...] homem é salto e mulher é giro”.

Além disso, o *ballet* produz uma extensa conceitualização de tipos físicos e movimentos estereotipados de talento, e os bailarinos que não se encaixam nestes tipos devido à política institucional da companhia, raramente são escalados para partes solo nas coreografias (WULFF, 2008). Na SPCD a escolha do elenco ocorre, seja pela capacidade de aguentar a dor, pela magreza, pela juventude ou pela sua composição corporal estética que remete a uma execução idealizada da técnica. O corpo do bailarino, nessa perspectiva de análise, é culturalmente moldado e mediado nas suas experiências *embodied* (CSORDAS, 1988), no intuito de alcançar uma imagem característica introjetada tanto física, quanto tecnicamente no ambiente de formação e de trabalho.

Esta forte relação da imagem que se estabelece entre o bailarino e o seu corpo e os outros bailarinos, na sua percepção de identidade física de ‘ser bailarino’, se constrói na sua vivência profissional dentro da companhia de dança. Tal relação foi refletida nas seções aqui apresentadas pela: **dor** (física e emocional), **imagem do ‘ser bailarino’** (bailarino modelo, juventude, magreza e espelho) e elucidou como se articula a identidade física de

‘ser bailarino’, a partir do *embodiment*, dos *habitus* e das práticas na rotina de trabalho e de folga nesta profissão.

Este “processo de espelhamento e reflexão entre a imagem e a identidade constitui parte do modelo dinâmico de identidade organizacional” de Hatch e Schultz (2002 *apud* ALVESSON; BRANNEN; HATCH; JAHODA; ZANDER, 2004, p.279). Para estes teóricos, a formação e transformação da identidade ocorrem nesta relação entre a organização e seus membros. Neste caso, depende do que a companhia de dança preconiza, ou seja, qual imagem deseja construir e da escolha de seu estilo coreográfico. A diretora artística na entrevista afirma que a marca da SPCD é a ‘diversidade’, ou seja, múltiplos estilos coreográficos, como o *ballet* clássico, o contemporâneo e o moderno. Nota-se que esta relação entre bailarinos e companhia de dança será desenvolvida na seção da identidade institucional.

7.2 IDENTIDADE PESSOAL

A caracterização da identidade pessoal baseia-se no ser pessoal e no *habitus* individual do bailarino (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006), o qual envolve a análise da trajetória individual de vida a partir da família, classe social, sexo, orientação sexual e etnia (BOURDIEU, 1988). Por isso, dividi esta seção em duas partes: **trajetória e reconhecimento de ‘ser bailarino’**. Encerro esta seção refletindo como estas diversas identidades pessoais que os bailarinos trazem consigo interferem no seu desenvolvimento pessoal e profissional na companhia de dança.

7.2.1 TRAJETÓRIA

As trajetórias dos bailarinos pesquisados construíram-se a partir de sua formação escolar e experiências profissionais no campo da dança. Deste modo, parti do pressuposto de análise do apoio familiar, classe social, sexo, etnia (BOURDIEU, 1988) e orientação sexual dos bailarinos para compor uma parte da sua identidade pessoal. Para isso aprofundi as seguintes questões: audições, ingresso precoce no mercado de trabalho, estabelecimento de moradia longe da família, carga intensiva de trabalho e cenário da dança quanto aos direitos trabalhistas.

Os bailarinos da SPCD possuem em sua maioria um histórico escolar em dança, a partir do apoio familiar, como relata Luana em entrevista: “[...] Minha vó sempre me acompanhou, na verdade quem pagava tudo eram tudo os meus avós, minha mãe me ajudava claro, mas minha vó me levava para festival, comprava figurino, arrumava sapatilha [...] tudo!”. As mulheres parecem ser mais estimuladas no ingresso e desenvolvimento da carreira de bailarina, sendo que os homens recebem preconceito da sociedade ao associar bailarino com homossexualidade. A etnia negra encontra-se em minoria nesta companhia, sendo representada somente por um membro do sexo masculino, refletindo o caráter elitista e preconceituoso atrelado a esta profissão (dados primários retirados de entrevistas e secundários provenientes do *site* da companhia). Como relatam alguns bailarinos que ingressaram na dança com estímulo dos pais, na entrevista:

Na verdade eu comecei por causa do meu pai, foi ele que me estimulou, ele não era artista, mas ele fez educação física [...] ele era jogador de futebol, gaúcho! Mas foi por ele, assim, eu já desde pequeno dançava, ele tinha uma academia ao lado da minha casa e então eu não tinha aula à tarde e aí eu chegava lá e colocava a música e ficava dançando e era engraçado por que aí, a gente morava no interior e não sabia nada de companhia de dança, de como que funcionava, e quando me perguntavam o que eu queria ser eu dizia: quero ser bailarino [...] quando eu tinha 11 para 12 anos eu estava dançando numa festa de formatura assim e a professora da escola veio falar com o meu pai e ela já conhecia ele: [...] ele tem ritmo, e tem jeito de se mexer legal, será que ele não ia gostar de dançar? E aí ele ficou muito orgulhoso e aí ficou fixado na insistência, eu gostava, mas por ser do interior e por ser muito tímido assim, então na hora já foi não, mas daí eles fizeram uma campanha, o meu pai, minha, mãe a professora vinha na minha casa, levava livro, levava vídeo, [...] fui e gostei e nunca mais parei, porque como o meu pai bancou e ele era professor da escola onde eu estudava, então toda aquela coisa de preconceito, ele meio que abraçou assim, então as coisas não chegavam em mim, então foi por isso, então esse apoio foi super importante. (Simion)

Começou tudo quando eu tinha cinco anos de idade e eu sempre dancei desde pequeno [...] ela [mãe] sempre alugava filmes [...] aí um dia eu vi um filme do Baryshnikov, [...] e vi ele fazendo aqueles saltos e tudo levantando a *partner* e tudo e eu falei: Pô mãe, eu quero ser bailarino quando eu crescer e aí ela me colocou no *ballet*. É assim [...] a minha família graças a Deus nunca teve problema com isso. (Namour)

[...] os meus pais me levaram a estudar, porque viram que de bebê antes de eu caminhar eu estava dançando! E um dia, assim casualidade a gente estava assistindo TV e estava passando um *ballet*, era muito criança e eu vi e comecei a ficar assim, apaixonada [...] uma amiga da minha mãe que tinha uma filha feito *ballet*, há muito tempo, e ela tinha guardado umas sapatilhas de pontas. Então quando a minha mãe contou que eu era assim meio fanática, então eles deram para a minha mãe essas sapatilhas, então eu chegava da escola e tinha quatro, cinco anos eu tirava o sapato e colocava as pontas e ficava gigante, né? [...] meu presente de aniversário foi começar a tomar aulas de *ballet* e foi assim que eu comecei e depois não deixei mais [...] com dez anos, numa escola privada de *ballet*. (Irlei)

[...] minha família, desde a minha mãe veio do circo, de famílias tradicionais do circo, e a família do meu pai [...] ambos são de famílias de imigrantes italianos, que começaram cinematografia aqui no cinema no Rio de Janeiro. Então tem uma veia artística que vem da

família. Comecei dança como qualquer menina começa a dança, a minha mãe me colocou numa escola de dança aos seis ou sete anos de idade [...]. (Diretora)

Outros bailarinos ingressaram na dança apesar do preconceito dos pais, como relatam na entrevista:

[...] tinha aula no teatro de dança [...] e aí eu fiquei amigo de uma menina que ajudava a ensaiar e aí eu fui ver onde ela ensaiava [...] eu queria muito dançar, e falei com a minha mãe, mas ela não deixou porque achou que o meu pai não ia gostar. Nesse início eu tinha uns treze anos já, e aí eu só comecei a dançar aos dezesseis, quando eu vi um grupo perguntei se eu podia dançar e eles falaram que tinham bolsas para homens e se eu quisesse ir [...] Nesse começo o meu pai não sabia que eu dançava, e eu estava começando, estudando mesmo [...] e ganhei bolsa, mas não ganhava cachê [...] era uma escola bem pequena assim. (Mário)

Na minha família não tinha ninguém que trabalhasse em artes. Foi difícil para mim porque eu vim de uma minha família era muito tradicional e eu até convencer a minha mãe de que eu queria dançar foi complicado. E aí com dez anos eu comecei o sapateado que foi o que ela me deixou fazer [...] Antes disso eu me lembro a minha mãe me contou que aos seis anos de idade na escola abriu [...] atividade extracurricular [...] e eu falei: Eu quero fazer *ballet!* [...] E aí ela disse: “que *ballet?* Não, imagina!” [...] Depois, com 15 anos eu convenci ela a fazer *ballet*. (Yago)

A faixa etária dos bailarinos na pesquisa encontra-se em torno de vinte e três anos de idade, e a maioria começou a dançar cedo na infância, como por exemplo a Luana que começou a estudar *ballet* aos dois anos de idade. Alguns começaram a dançar por motivos de correção ortopédica (sugestão médica), outros por incentivo dos irmãos que praticavam a atividade, outros por sugestão de professores de dança ou profissionais do ramo, outros por estímulo de vídeos de dança e imagens ‘sociais’ construídas sobre a profissão de bailarino as quais tiveram contato nas escolas de ensino primário, cursos de teatro, espetáculos de dança, programas de televisão, inclusive filmes e imagens infantis disseminadas entre as crianças sobre a ‘figura da bailarina’, da beleza e do movimento.

As trajetórias dos bailarinos desta companhia se compõem, em sua maioria, de formação adquirida em inúmeras escolas privadas de pequeno porte de *ballet*, assídua participação em festivais de dança até ingressarem na companhia e pouco tempo de experiência prévia em companhias nacionais e internacionais (somente alguns). Alguns deles possuem formação em institutos públicos de ensino de dança brasileiros focados no *ballet* clássico, os quais oferecem o ensino de técnicas diversas de dança concomitantemente. Assim como relata na sua entrevista a bailarina Rita: “E aí com doze eu comecei a perceber que eu estava ficando um pouco para trás assim, porque a escola era

uma boa escola, mas para o que eu queria, eu já precisava buscar mais, num lugar um pouco mais, em um lugar um pouco maior”. E complementa outra bailarina em entrevista:

Na escola eu tinha aula de *ballet*, música, contemporâneo, teatro, canto, ginástica, dança caráter, dança folclórica, tudo! Então lá eu tinha uma hora de aula de contemporâneo por semana, então era muito pouco, só para ter mesmo, e *ballet* clássico a gente tinha todos os dias, então era só para ter mais um conhecimento mesmo da dança contemporânea, um contato, mas não era nada focado. (Luana)

No entanto, o desenvolvimento da formação escolar em dança destes bailarinos ocorre normalmente em função da disponibilidade financeira dos seus familiares. Além disso, os bailarinos salientam também a característica de desenvolvimento de suas trajetórias na dança atreladas à mudança para instituições mais renomadas ou com melhores opções de desenvolvimento na dança, muitas vezes sendo comum a mudança de cidade e adaptação com outras culturas durante a fase da adolescência ou fase inicial adulta. Tais mudanças, geralmente oportunizadas pelo ganho de bolsas de estudos em concursos, denotaram uma precocidade na vivência da fase adulta, especificamente em relação à independência financeira e ao ingresso no mercado de trabalho.

Apesar do ingresso precoce no mercado de trabalho, poucos dos bailarinos da SPCD possuem experiência corporal com vários estilos coreográficos, geralmente adquirida a partir ou de educação no exterior, ou de experiência profissional em companhias com repertórios internacionais. A base da educação da maioria desses bailarinos foi o *ballet* como experiência coreográfica originário de remontagens de *ballets* renomados (estilos russos, estadunidense, franceses, entre outros). O alto custo financeiro de educação no exterior e das viagens aos festivais e as audições internacionais constituem-se numa das razões principais para a permanência destes bailarinos no país. As trajetórias destes bailarinos caracterizam-se pela intensiva carga de trabalho, mesmo durante a sua formação, como relatam os bailarinos na entrevista:

Escola Municipal de Bailado. E aí era uma escola gratuita, proporcionada pela Prefeitura [...] a gente [ela e a irmã mais velha] pensou ah, vamos lá fazer o teste! [...] para conhecer mesmo! E aí entrei, com nove anos foi que eu comecei a dançar! Isso foi em 1996. Depois em 2000 eu estava com treze, quatorze anos e eu cansei, queria estudar e cansei de ficar lá na escola da uma da tarde às sete da noite. Era assim, bem exigente o nosso horário e eu falei: vou parar de dançar, não quero! [...] E a gente dançava muito em festivais, em cidades vizinhas, e qualquer evento, como era uma escola municipal [...] numa festa, numa praça. Era uma escola que a gente dançava bastante, então a gente fazia duas aulas, o resto dos horários era os ensaios mesmo. Então era bem puxado! (Ana Laura)

[...] a minha mãe sabia que eu queria muito ir dançar lá [havia ganhado bolsa para escola Cisne Negro], e aí ela me deixou se eu conseguisse conciliar, troquei o horário da faculdade

para conciliar as coisas e fiquei uns bons anos, estudando lá, tinha bastante *ballet* clássico, aula de *pas de deux*, bastante aprimoramento assim. Eu tinha faculdade de manhã, eu tinha aula até um pouco antes do horário de almoço e tinha um intervalo e mais para o final da tarde eu ficava lá. Nos primeiros meses e depois eu fui ficando cada vez mais tempo, eu ficava a manhã inteira, a tarde inteira e a noite. Eu fazia aulas com a companhia e aí eu ficava de manhã até a noite. (Mário)

Além disso, apesar de não ser a maioria, alguns bailarinos tem uma experiência inicial no exterior devido a bolsas de estudos. Estas vivências envolvem o estabelecimento de moradia longe da família, interrupção dos estudos escolares, enfrentamento da competitividade, disciplina e rigor, e administração da auto-estima, como relatam as bailarinas nas entrevistas:

[...] são quatorze anos de estudos como que para sair com o título de mestra elementar de dança, [...] e entrei com dez e fiz em cinco anos [...] para seguir estudando [...] eu me mudei para Buenos Aires sozinha [...] escola de dança contemporânea do Teatro San Martin, que é uma escola para de aperfeiçoamento para profissionais, são três anos [...] e ali nos tínhamos aula de *ballet* todos os dias, [...] tínhamos aula de *Limon, Graham, FlyingLow*, improvisações, *Contact Improvisation*, música, *Laban, Alexander*, criação coreográfica, *Muller*, tinha todas as técnicas de contemporâneo que pode ter [...] *partner* de contemporâneo, [...] a cada semestre tem pessoas que saem e você continua e chega o final do ano você é cada vez avaliado [...] e pode ser mandado embora, é do Estado. [...] começando o terceiro ano da escola o diretor do *Ballet Contemporâneo* do Teatro San Martin, [...] me contratou como aprendiz. No *ballet* então eu ficava o dia inteiro, mais a escola que eu fazia a noite. Então eu fazia, de manhã tinha o *ballet* das nove da manhã às cinco da tarde, e daí eu saía correndo e fazia a escola de noite até a meia noite [...] comecei a trabalhar profissionalmente ali no *ballet*, eu tinha dezenove. [...] Em seguida me deram para dançar solista, [...] cinco anos e depois eu vim para cá. (Irlei)

[...] eu ganhei uma bolsa para o *Royal Ballet School* de Londres [...] Eu estava com 15 anos, fui sozinha e fiquei dois anos, um ano no *Royal* e um ano no *English*. E surgiu a companhia, eu vim fiz audição, passei e voltei e vim dançar na companhia. [...] de repente ter que se ver acordando às oito horas da manhã só para fazer *ballet*, e era aquilo que a gente fazia todos os dias! Eu não tinha mais nada para me suportar, porque a gente não estudava e se alguma coisa desse errado no *ballet*, tipo acabava tudo, porque não tinha nenhuma outra coisa que eu fazia que me fizesse feliz e tal, também o lugar era muito difícil. O primeiro ano era uma casa que todos os alunos do primeiro ano da escola ficavam e o segundo ano era num *hostel*, que daí a escola que pagava também, só que daí eu tinha o meu quarto só para mim [...] Foi difícil, mas foi uma boa experiência [...] Eu voltei por opção. Já era janeiro e eu estava querendo voltar, porque eu estava com saudades, [...] eu não tinha como parar de dançar e fazer o que? [...] Aí em janeiro o Ricardo Scherer [ex ensaiador, *ballet master* e coreógrafo da SPCD no início da Cia] que trabalhou aqui me escreveu; ah vai abrir uma companhia aqui [...] As companhias do Brasil abrem e fecham as portas toda hora [...] eu tinha dezessete anos, e vim fazer a audição [...] eu vim fiz e passei como bailarina. Londres [...] não ganhava cachê, eu era estudante, ganhava toda a bolsa da Escola e ganhava um dinheiro que era para a comida e sobreviver lá, [...] de três em três meses, eles me davam este dinheiro, então os meus pais não precisavam me mandar nada! (Laura)

O processo de entrada na companhia é através da audição, ou seja, teste de seleção para contratação de bailarinos, composto de treino de *ballet* clássico e aprendizado de repertório da companhia, contemporâneo e clássico, com duração de oito horas e dividido

em dois dias consecutivos. Um dos fatores que alguns bailarinos explicitam ter influenciado na decisão para trabalhar na SPCD foi a questão do cenário brasileiro de instabilidade financeira e direitos trabalhistas nesta profissão, fato que se encontra detalhado em algumas falas dos bailarinos nas entrevistas ao retratarem tal realidade:

[...] nessa época eu fui convidado para fazer uma ópera e na ópera eu ganhava numa noite, o mesmo valor do mês inteiro, e já estava pronta a ópera, não iria atrapalhar mais nada e eu conversei com a dona Marica e ela não me deixou porque eu tinha a ópera, né? E eu tinha três noites que eu ia ganhar o valor de três meses [...] fiquei dois anos de estagiário, e aí eu dançava bastante, mas não ganhava muito, era uma ajuda de custo e eu não queria mais estagiar [...] Sim era fixo, mas, eu ganhava ao que eu ia ganhar no *Stagium*, claro que era uma ajuda, mas mesmo sendo novo eu tinha uma filha e mesmo sendo novo eu já precisava arcar com ela e eu já dançava bastante, já tinha [...] aí teve uma época que ela falou que não podia me pagar mais do que aquilo e eu disse então eu vou dançar menos, viajar menos com a companhia [Cisne Negro] porque é o que eu precisava fazer [...] dar aula e fazer alguma coisa para poder enriquecer as finanças [...] eu resolvi sair e eu fiz uma audição. (Mário)

[...] eu pensei, eu vou ter que correr atrás do tempo perdido, eu vou assistir vídeo, vou fazer muita aula e vou correr atrás assim [...] Eu chegava a fazer três aulas de *ballet* por dia. [...] com dezessete anos eu decidi ir para São Paulo, eu participei de muitos festivais e dançava no final de ano e em competição e a minha mãe foi aceitando, mas assim ela não queria aquilo como uma profissão de forma alguma, aquilo era um *hobby*! [...] eu fui estagiar em São José dos Campos, que o Ricardo Scherer era diretor. E a capital querendo ou não o nível é maior do que o interior e eu pensei; não, se eu quero seguir carreira então eu tenho que ir para lá! [...] Eu vim para cá [São Paulo] sozinho [...] *Youth American Prix*, eram concursos para dar bolsas para escolas, só eu não tinha o tipo físico que eles gostariam, porque eu era muito baixinho, então eu acabei não ganhando bolsa nenhuma! Mesmo sendo finalista nos concursos, [...] fiquei muito triste e pensei, agora eu vou parar de dançar [...] vim para cá, e apanhei muito nessa transição de um bailarino profissional para um amador, nessas coisas assim [...] eu tive momentos muito bons aqui e momentos muito ruins! É, o meu começo foi muito ruim, porque justamente a minha ideia de vir para cá era só por causa do salário, eu não estava nem um pouco interessado na proposta da companhia [...] nos quatro primeiros meses foi assim uma coisa muito estranha, eu vinha aqui sem vontade nenhuma. (Yago)

Inclusive a diretora artística da companhia ao relatar em entrevista sua trajetória reflete sobre o cenário brasileiro de instabilidade profissional do bailarino descreveu as contingências de sua época e a imigração para o exterior em busca de desenvolvimento nesta carreira:

eu sou diretora de companhia de dança e nunca parei. Depois fui para a escola Municipal de Bailados, me formei na escola municipal e naquela época já comecei a fazer espetáculo de televisão.[...] Eu tive muitas dificuldades, né? Então, na época em que eu era estudante, bastante jovem quando eu tinha dezessete anos, havia contratos e era mais televisão, porque não havia Balé do Teatro Municipal. Ah, havia as escolas de dança, mas não havia companhias profissionais, então a única possibilidade de profissionalizar, era através de espetáculos de televisão. E era muito interessante porque a maioria dos bailarinos eram clássicos, aí apareceram um pouco as comédias musicais, um pouco no final da década de sessenta [...] havia um mercado de musicais para bailarinos. [...] eu me casei e fui morar no Rio de Janeiro e fui para a Europa muito cedo, [...] para trabalhar numa companhia de dança no *Ballet de Marseille*. [...] quando nós voltamos da Europa na época de sessenta e sete, por

exemplo, o Ballet da Cidade Municipal de São Paulo tinha começado, mas ainda era semi-amador, os homens tinham salário, as meninas as mães faziam as fantasias [...] então os homens eram sempre os que ganhavam porque não tinha homem, [...], e as mulheres [...] tinham as suas mães e tal! Só que eu já era profissional, já tinha uma filha [...] então ou me pagavam para trabalhar, ou eu ia trabalhar em outra coisa! Exatamente, então o mercado que havia paralelo, era o mercado de televisão, *shows*, então, publicidade, [...] espetáculos de moda fantásticos onde contratava bailarinos, com coreógrafos muito bons, etc! [...] dancei até uns quarenta e três anos de idade. Aí me transformei em co-diretora da companhia, depois fui para o *Ballet Gulbenkian*, onde fui diretora da companhia, onde eu fiquei sete anos e meio e de lá eu voltei para o Brasil. Eu fiquei vinte e três anos na Europa.

Seguindo a linha de Wainwright, Williams e Turner (2006, p.537) “cada bailarino possui a sua própria trajetória composta por diferentes biografias”, refletindo uma característica de unicidade ao *habitus*, relacionadas com a sua identidade pessoal. Cada *habitus* individual destes bailarinos da companhia constitui um estado corporal de ser que reflete a história coletiva do grupo, por exemplo, nas audições, no ingresso precoce no mercado de trabalho, no estabelecimento de moradia longe da família, da carga intensiva de trabalho, do cenário instável da dança quanto aos direitos trabalhistas, entre outros. Neste sentido, o apoio familiar, a condição sócio econômica da família e do próprio campo do *ballet*, a classe social, a questão de ser homem ou mulher (sexo) e a pouca presença do negro (etnia) influenciaram na identidade pessoal destes bailarinos.

7.2.2 RECONHECIMENTO DE ‘SER BAILARINO’

O reconhecimento de ‘ser bailarino’ se refere a alguns dos fatos que afetam a sua identidade pessoal, como: a **estabilidade promovida pelo vínculo empregatício** (ter carteira de trabalho assinada e salário), a **escalação dos bailarinos** para as coreografias e as **palmas da plateia** no espetáculo de dança.

O fato de ter a **carteira assinada** ao trabalhar em uma companhia de dança, promove uma sensação de respaldo ao bailarino de que a sua profissão não é um *hobby*, auxiliando-o a afirmar sua identidade pessoal e a partir daí sentir-se reconhecido na sociedade frente a outras profissões. Estes bailarinos sentem uma satisfação a partir da sensação de ‘*status social*’, ‘orgulho’, de ter seus direitos reconhecidos socialmente, os quais oportunizam o desenvolvimento da carreira, como percebi em seus relatos na entrevista:

Estabilidade, pois assim, quando eu falo que eu sou bailarino as pessoas perguntam, mas você trabalha com o quê? Parece que, então quando eu falo ah não eu sou bailarino, eu recebo, tenho contrato assinado, carteira assinada, sabe? Dá um [*status*] [...] sou do seu nível! [...] Eu sabia de tudo isso, do contrato de carteira assinada, e do respeito que o bailarino tinha aqui e eu precisava disso. Qualquer outra cidade, aqui é muito difícil de achar! E quando eu soube disso do respeito que tinha aqui, como pessoas que estão trabalhando e que não estão por *hobby* [...] Então eu entrei como corpo de baile, eu entrei como aspirante e fui promovido já no final do ano, já foi um respeito assim tremendo. (Nereu)

Eu desde os dezesseis eu vivo da dança como profissão, há sete anos. Olha isso é legal porque primeiro você é um artista e você tem que ser tratado, e fora você é muito bem tratado como artista [...] e bailarino é uma profissão! [...] Então acho que o salário é um seguro para o bailarino, então a qualquer momento também você pode se machucar e é um seguro para o bailarino, né? E aí o que você faz? E aqui a gente também tem carteira assinada [...] (Namour)

Este cenário brasileiro de incerteza quanto à profissionalização do mercado de trabalho dos bailarinos, faz com que estes bailarinos da SPCD se diferenciem daqueles que não obtêm tal reconhecimento a partir do contrato e salário em companhias de dança. Este fato corrobora com as premissas de Cucho (1999) ao salientar que a formação, transformação e modificação da identidade ocorre nos processos de identificação e diferenciação entre os grupos. Assim como relata a bailarina Ana Lucia em entrevista: “Dá uma tranquilidade! [...] para mim é ótimo eu ter esta estrutura que me proporciona isso, com salário e com tudo [...] Aqui eu me preocupo só em dançar e em outros lugares a gente tem que se preocupar em montar palco, tem que correr atrás de produção, é uma série de coisas [...]”. E ainda complementa Mário na entrevista:

[...] mas eu já tinha uma quantidade de elogios de pessoas importantes que passavam pela Cia, mas isso não adicionava nada no meu dinheiro que eu precisava [...] também tinha outros cachês e mais [...] também tinha essa instabilidade [...] Hoje para mim isso é primordial, [...] eu consigo aliar as duas coisas porque eu tenho um salário bom em uma companhia que é boa, [...] porque o tempo em que eu trabalhei sozinho, foi muito bom, mas é difícil pela parte financeira [...] eu gosto muito de trabalhar aqui, mas mesmo que se não me agradasse tanto eu não sei se eu me arriscaria a sair, porque eu não [...] não me permite viver com outra condição, [...] eu queria poder ser mais bailarino, ou cuidar dessa parte de coreografar, [...] Então queria poder estar numa companhia em que eu pudesse cuidar do meu trabalho como bailarino só e então a São Paulo Cia surgiu em uma condição muito bem, porque eu pude juntar essa condição financeira com essa condição de contrato. Que você precisa cuidar de você, de sua técnica, do seu físico e do que você está dançando [...] Isso aqui é muito bom, é um sonho, [...] aqui eu encontrei tudo o que eu procurava [suspiro].

Este tipo de reconhecimento pelo **salário** associa-se a possibilidade de independência financeira, além disso, associa-se a consolidação da profissão para longe de ser um *hobby*, como relatam os bailarinos em entrevista:

Independência [...] A maioria das pessoas que vivem de arte, a família nunca tem dinheiro e elas fazem um esforço, sabem que a pessoa tem talento [...] A minha família sempre, sempre fizeram de tudo para me apoiar, sempre com as dificuldades e tudo estavam sempre lá! Mas depois que você tem o seu salário, você se sente mais independente e você sente que pode até retribuir tudo que fizeram este tempo todo por você. (Ricardo)

Eu acho que é uma resposta a tudo que você se dedicou, na verdade não te alimenta artisticamente, isso, lógico! Mas você precisa disso para viver na sociedade, [...] E assim, você precisa dessa estrutura, dessa base, na verdade isso é uma base que você tem para você conseguir se aprimorar, né? Acho que a estrutura da companhia é muito boa, então a gente consegue crescer muito rápido assim aqui [...] O que me fez querer! Primeiramente foi o salário, [...] eu não ganhava muito em São José dos Campos e a minha família estava me cobrando uma resposta já! Porque, tá e aí? Os meus avós que cobravam da minha mãe [...]: E quando ele vai começar a te dar renda de volta, depois de tudo isso que você gastou, que você investiu para ele? E eu pensei então: não! Vou fazer! E na verdade nem foi pelo repertório da companhia assim [...] e na época eu só me interessava por *ballet* clássico, eu não queria saber de contemporâneo e como a companhia dançaria *ballet* clássico também [...] então eu falei: bom, vou fazer! (Yago)

A condição de trabalho que a companhia oferece no contrato e salário aos bailarinos auxilia a consolidar este reconhecimento, como relata a bailarina em entrevista:

CLT [...] tudo que a gente tem aqui, no Cisne Negro também era um contrato bom, eu entrei com um bom salário, mais de 2000 reais! Que eu não tinha idéia ainda de como é a base salarial de um bailarino no Brasil, [...] só que assim é muito instável! [...] pode te mandar embora o dia que ela quiser, como aqui também, mas por ser uma companhia, você acaba se sentindo um pouco mais estável do que um outro trabalho. O musical já foi um pouco mais instável, porque gente começou, um salário muito bom, já era quase 5000 reais, começou com uma temporada [...] só que não teve público suficiente, parou na metade! [...] Essa incerteza, porque depende do público, depende de quanto está vendendo [...] e aqui é incrível, isso é um sonho né? Porque aqui é CLT, o salário é alto, só que tem assim, aqui você também pode ser mandado embora a qualquer momento também, mas você não sai com uma mão na frente [...] você tem um ano, e você sai daqui a quatro meses, não tem um contrato [...] só que assim você sai com os seus direitos [...], FGTS, tal para você se estabilizar. (Renata)

Entretanto o reconhecimento de ser bailarino também ocorre em função da **escalação dos elencos** nos programas dançados pela companhia, os quais geram uma insatisfação conforme a ociosidade na frequência com que cada um deles dança. Assim como relata Nereu em entrevista “[...] eu fico triste pelos outros que tem gente aqui que tem uma carreira assim tremenda e não tem esse respeito todo e não sei o critério delas também!”.

A direção da SPCD escala os bailarinos para as coreografias conforme sua classificação na estrutura da companhia, ou seja, em: solistas, corpo de baile e aprendizes, fato que reflete na categoria salarial e no reconhecimento do ‘ser bailarino’, influenciando na sua identidade pessoal e institucional na companhia. No entanto, pode acontecer de um bailarino de uma estrutura hierárquica inferior, como um corpo de baile ser escalado

excepcionalmente para dançar um papel de solista, mantendo-se na sua posição hierárquica inicial.

Os bailarinos, em sua maioria, associam o reconhecimento de seu trabalho a sua posição na estrutura hierárquica na companhia definida pelas diretoras, as quais possuem poder sobre a sua valorização e sua promoção profissional. A partir disso, a posição mais alta para os bailarinos, o cargo de solista denota *status*, um destaque ‘para o ego’ e uma pressão institucional maior perante a direção, aos colegas e a plateia, ou seja, de suas responsabilidades na companhia. No entanto, os bailarinos concordam que o corpo de baile possui tanta responsabilidade quanto o solista, pois devem dançar juntos e não podem errar a coreografia. Em entrevista o bailarino discorda do reconhecimento dos colegas definido dentro desta estrutura hierárquica pela direção da SPCD, como segue:

[...] com respeito ao aspecto financeiro, tem pessoas que são bem mais jovens que eu, que eu admiro muito, que eu acho que inclusive deveriam ganhar mais do que eu! [...] eu também acho que tem pessoas que tem um trabalho muito bom, que trabalham muito e não são reconhecidas como deveriam [...] isso é uma coisa que me chateia [...] (Mário)

O orçamento anual da companhia é de dezoito milhões de reais e o salário do bailarino varia entre R\$ 4.500 o piso para aprendiz e corpo de baile, e R\$ 8.000 para solistas (material secundário, em jornal e revista). Contudo, estes dados não condizem com as entrevistas dos solistas, os quais afirmam não receberem o salário destinado à sua categoria, e sim como do corpo de baile, como relata Rita: “[...] o meu salário é alto assim, não é um salário de corpo de baile, é um salário um pouco acima, mas também não chega a ser a solista [...]”]; assim como Laura complementa: “[...] eu faço só papel de solista desde o começo desse ano, não ganho como solista, mas faço só o papel de solista”. O solista Yago acrescenta dizendo ganhar “em torno de 4.900 reais” (fonte secundária de jornal). Estes depoimentos denotam indícios de algumas diferenças orçamentárias na companhia quanto ao piso salarial informado para determinada categoria e o seu pagamento informado pelos bailarinos.

Outra forma de reconhecimento importante quanto à dedicação ao seu trabalho são as **palmas da plateia** aos bailarinos. Como relatam as bailarinas nas entrevistas; “Com a casa cheia é uma delícia, é ótimo você receber o retorno [...] a gente sente e com aplausos, no meio, quer dizer que eles estão gostando muito! É ótimo!” (Laura) e “No palco quando eles aplaudem no meio e incrível [...] porque parece que eu estou fazendo certo! [...] é a

retribuição do seu trabalho [...] eu gosto desta sensação!” (Luana). Do mesmo modo que outros bailarinos complementam sobre as palmas e expressões da plateia:

É incrível, é muito bom! Quando gente foi para a Alemanha dançar agora, e eram tantos aplausos e é tão bom, [...] eu acho que o aplauso é o reconhecimento do seu trabalho e uma coisa que eu senti nesse espetáculo é uma honestidade muito grande, porque se eles te aplaudem muito é porque eles gostaram do teu trabalho, e aqui no Brasil acho que tem um ímpeto tão grande de se levantar depois do espetáculo e de Uhhhh!!! De gritar, e as pessoas sem saber o significado que isso tem! E mal a cortina fechou, as luzes se apagaram e os aplausos acabaram e as pessoas estão indo para o estacionamento. (Mario)

Às vezes as pessoas não sabem o que um bailarino faz, né? Às vezes é ignorância, não é culpa da pessoa, é falta de informação, né? E aí às vezes as crianças chegam e até em *Tchai Pas*, um exemplo, você entra com aquela malha apertada e o pessoal dá umas risadas, e aí o pessoal vai ficando quieto e quando começa a variação masculina, quando você dá o primeiro salto, o pessoal Ohhhh! Sabe? Então isso é legal, porque o pessoal fica ali sabendo: Oh cara, então você...isso é uma profissão [...] eu posso ser isso quando eu crescer também, isso é arte, pura arte! Então isso é sensacional! (Namour)

Figura 7 – Reconhecimento da plateia na Alemanha em Baden-Baden - julho 2011



Fonte: Fotos enviadas pelos bailarinos da SPCD à autora (2011).

O bailarino através de sua trajetória individual e do seu reconhecimento na companhia e na sociedade molda suas identidades e projeta suas imagens nos colegas, reforçando os estereótipos da profissão de bailarino e transformando a identidade do grupo através da vivência em alguns fatores aqui aprofundados como: audições, ingresso precoce no mercado de trabalho, estabelecimento de moradia longe da família, carga intensiva de trabalho, cenário da dança quanto aos direitos trabalhistas (a partir da posse de carteira de trabalho assinada e salário), escalação dos bailarinos para as coreografias e as palmas da platéia no espetáculo de dança.

A instituição, representada aqui pela direção companhia de dança SPCD agrega estes promissores talentos na audição ao selecionar trajetórias semelhantes (idade em torno dos vinte anos, pouca experiência profissional em companhias de dança, destaques em festivais de dança, formação em escolas privadas, entre outras) objetivando moldar estes bailarinos. Este processo institucional busca formar uma identidade no grupo que represente jovialidade e atenda as expectativas da direção de disciplina e rigor como em um ambiente escolar, tentando construir um *habitus* corporal dentro da companhia e não a partir das experiências anteriores dos bailarinos em trabalhos com outras companhias e repertórios. No entanto, configura-se aqui a questão do *habitus* institucional inferir no *habitus* individual e capital físico (BOURDIEU, 1988) e transformar a identidade física, pessoal e institucional (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006) do bailarino. Tal aprofundamento sobre este assunto será desenvolvido na seção da identidade institucional.

Importante é ressaltar que a trajetória individual e o reconhecimento da profissão do bailarino junto à sociedade constituem a base para o desenvolvimento de sua carreira e a construção de sua identidade pessoal. Isso ocorre, por exemplo, principalmente a partir do apoio familiar e social em relação aos estereótipos desta profissão (sexualidade, etnia e juventude), bem como a partir do apoio financeiro e emocional familiar para estudo de dança e durante a sua profissionalização, ou da própria possibilidade de obter esse apoio financeiro no próprio ambiente profissional da dança, o qual também possibilita a aquisição de um *status* profissional.

7.3 IDENTIDADE INSTITUCIONAL

O modelo de identidade e de ser em bailarinos de companhia de dança presente no referencial teórico desta dissertação associa o ser social (HARRE, 1983) às ideias de *habitus* institucional (BOURDIEU, 1988). Neste contexto, Wainwright, Williams e Turner (2006) analisam dois pilares principais em companhias de dança: o *habitus* institucional e o *habitus* coreográfico. Para estes autores o *habitus* institucional caracteriza-se pelas atividades que envolvem o treino diário, ou seja, a questão da disciplina na formação escolar e profissional (a origem de diferentes tipos de técnicas de *ballet* – russa, francesa, dinamarquesa, estadunidense – dispostas na postura e na posição do corpo) e o *habitus*

coreográfico que engloba os ensaios e espetáculos, ou seja, as experiências com estilos diferentes de coreografias (de um coreógrafo, normalmente adquiridas em companhias de dança profissionais).

No meu campo empírico optei por apresentar e refletir sobre a dimensão da identidade institucional em cinco eixos principais que envolvem o *habitus* institucional e o *habitus* coreográfico: rotina de **treinos, ensaios, espetáculos, tempo e estrutura e organização**. Essa modificação na estrutura de análise de Wainwright e Turner (2004) e Wainwright, Williams e Turner (2006) ocorreu no processo interpretativo que realizei deste campo específico de pesquisa, por exemplo, da SPCD ser uma das companhias oficiais no país a apresentar uma diversidade de estilos coreográficos e, ainda, de seus bailarinos, em sua maioria, não possuem contato anterior com estas linguagens de dança. Deste modo com intuito de preencher a lacuna de pesquisa sobre uma dimensão pouco aprofundada por Wainwright, Williams e Turner (2006), do ‘dançar com a alma’, investiguei na seção seguinte a esta, a questão da identidade espiritual, associada à identidade coreográfica.

7.3.1 TREINO

O treino de *ballet* diário na companhia inicia com a participação de todos os bailarinos, o *ballet master* (treinador) e a pianista, na sala principal de ensaios, sendo realizado em duas ou três partes: barra, centro e diagonal. Os exercícios da barra são feitos de frente ou de lado para o espelho nas barras espalhadas pela sala e duram em torno de quarenta e cinco minutos. A função destes exercícios é treinar a habilidade do bailarino para o lado esquerdo e direito, sendo feitos com uma mão geralmente apoiada na barra para testar o equilíbrio e ir aquecendo seu corpo para os exercícios no centro, os quais são realizados sem as barras de apoio. As sequências são ditadas pelo professor sem música e logo são realizadas pelos bailarinos com a música tocada pela pianista. Acabada a primeira parte da atividade os bailarinos, professor e funcionário do *staff* carregam as barras para fora da sala de aula, em um corredor que vai para os vestiários dos bailarinos.

Nos quarenta e cinco minutos seguintes são realizados os exercícios de centro e por fim os de diagonal, todos posicionados de frente para o espelho. Nos exercícios de centro e diagonal existe uma ordem para execução dos grupos, normalmente primeiro as mulheres

seguidas dos homens, na frente se posicionam os solistas, e atrás destes os que possuem uma posição hierárquica inferior, como o corpo de baile. Esta hierarquia na disposição dos bailarinos na sala de aula corresponde a uma responsabilidade na memorização dos exercícios, ou seja, quem se coloca na frente deve decorar e fazer com precisão, leveza e destreza o movimento, fileira composta pelos solistas e quem se coloca atrás, copia ou tem dúvida sobre a ordem do exercício, grupo composto por fileiras do corpo de baile.

Os solistas localizados nas fileiras da frente dos grupos possuem a responsabilidade de estimular os demais, e caso errem o exercício provocam um ‘efeito dominó’ desconcentrando e desestabilizando quem está atrás, acompanhando corporalmente o movimento, ou seja, sua energia se propaga e desestabiliza alguns bailarinos, enquanto outros se concentram e continuam. A entrevista com Nereu reflete essa sensação hierárquica do solista como responsável pelo grupo: “depois do *pas de deux* tem a coda que você faz com o corpo de baile que você tem que ser como se fosse um capitão, como um general, você tem que pegar a companhia, porque você está ali na frente e eles tem que pegar a energia de você!”. Reed (1998) explica este processo identitário do bailarino na companhia de dança a partir do espelhar-se, contestar e transformar-se em função da classe, sexo e etnia dos demais integrantes do grupo.

O treino criado e dirigido pelo *ballet master*, tanto na forma quanto na dinâmica dos movimentos na música, baseia-se na linguagem da dança clássica. Tal linguagem é dominada pelos bailarinos, na sua nomenclatura, na sua forma estética e na dinâmica de sua execução, uma vez que esta deve ter sido aprendida na sua educação prévia, em escola desta técnica. Os bailarinos, sem ser denominado *a priori*, colocam-se no mesmo lugar no espaço da sala todos os dias.

A escola também é o ambiente no qual se espera que o bailarino tenha aprendido as regras de conduta e comportamento no *ballet*, para que os apliquem na vida profissional em uma companhia. Como por exemplo, regras de conduta; de fluxo de entradas por trás e saídas pela frente durante a execução dos exercícios de *ballet* no treino; a proibição de falar ou mastigar durante os exercícios do treino para não atrapalhar a concentração do grupo; seguir quem realiza o movimento na fila da frente, em treino, ensaio e espetáculo. No entanto, “ao contrário das normas de conduta na barra e no centro, em alguns momentos os

bailarinos da SPCD conversam e interagem, enquanto o professor marca o exercício e algumas bailarinas mascam chiclés nos ensaios” (nota diário de campo).

Nesta etapa do treino alguns bailarinos marcam junto o exercício e testam alguns movimentos de ligação entre os passos, pois devem entendê-lo rápido, para logo fazê-lo. O professor dita a marcação dos passos da sequência do exercício na frente dos bailarinos e de frente para o espelho (diz a posição da cabeça, braços, pernas e tronco) no centro ou na barra em local de modo que todos o possam observar, ou marca o exercício com a mão para demonstrar a técnica, sendo que em alguns momentos dita a música estalando os dedos. A marcação é importante para testar a sensação dos passos como diz a bailarina Luana em entrevista: “[...] quando é um exercício novo eu marco sim, para ver se vai dar tempo, para ver se está tudo dando certo!”.

A identidade institucional é articulada de diversas maneiras pela organização durante os treinos, uma destas ocorre nas correções realizadas pelo *ballet master* aos movimentos executados pelos bailarinos. O professor faz a correção, através: a) da fala, algumas vezes grito, para explicar a ordem, quantidade dos movimentos solicitados, como fazê-los; b) palmas, para estimular à dinâmica (acelerar ou ralentar o movimento ou por onde iniciar a impulsão de braços, pernas, ou tronco), reforçando a musicalidade; e c) toque no corpo do bailarino, para guiar a sensação que ele deve ter no movimento ou a forma e a intenção desejada, muitas vezes ditando a música.

Todos estes estímulos ou alguma correção em especial tem objetivo de padronizar a realização dos movimentos do exercício de modo a formar um grupo que dance em uníssono (por todos os bailarinos ao mesmo tempo com a mesma técnica). Estes estímulos gerados pelo professor auxiliam no comando ‘cerebral’ racionalizado no corpo do bailarino para a realização do movimento (HANGGI; KOENEKE; BEZZOLA; JANCKE, 2010). Conforme a resposta corporal na incorporação da técnica requisitada, o professor pede para o exercício ser repetido mais de uma vez. Este processo de repetição na sensação do movimento vai sendo introjetado (*embodying*) no bailarino, a partir do *habitus* de disciplina e formação do profissional (BOURDIEU, 2000). Segundo Chao (2009) a auto-identidade (*self-identity*) do bailarino e seu reconhecimento social contemplam o processo de aprendizagem do movimento pela repetição presentes nos sentidos de: audição, visão, pensamento e ação.

Uma maneira de articular a identidade institucional ocorre através de regras formais de presença no treino e sua conseqüente punição (FOUCAULT, 2002), as quais são aplicadas pela companhia diferentemente nas categorias de bailarinos solistas, corpo de baile e estagiários. Sendo que em nota de diário de campo friso esta questão:

As faltas e mal-estar devem ser notificados á recepcionista, na entrada da companhia. Local este no qual fica o livro ponto para ser assinado pelos bailarinos e onde são notificadas quaisquer atividades extras que estes tenham á parte da companhia, como por exemplo, convites para participação de espetáculos de Gala. Sendo que tais eventos devem ser autorizados pela diretoria.

No entanto, outra nota de diário parece apontar outra vivência das regras e punições institucionais:

[...] o solista não faz treino e obtém um respaldo institucional devido a sua posição na hierarquia da companhia, sendo a sua falta desculpada e considerada um resguardo corporal ao priorizar a sua obrigação com o ensaio. Por outro lado, um bailarino de corpo de baile quando não faz o treino, ganha falta e recebe desconto no seu salário.

Algumas diferenças na técnica do treino ocorrem em função de ser homem ou mulher (sexo) e refletem um *habitus* (BOURDIEU, 1988), por exemplo, nos movimentos de pirueta, os quais são *embodied* (WAINWRIGHT; TURNER, 2004) ao longo da carreira do bailarino e reforçados pela instituição, como percebi em nota de diário de campo:

[...] os homens competem em sua destreza corporal na quantidade de piruetas a *la second* e na altura dos saltos, enquanto que as mulheres mostram habilidade nos *fouettes*. Ou seja, ambos, por exemplo, realizam 32 sequências de pirueta contínua, partindo de uma perna de movimento de base impulsionando a outra em movimento rotatório centrípeto ao lado, podendo trocar o ponto de início marcado pela cabeça do giro. No entanto, as mulheres realizam tal pirueta com sapatilhas de pontas e com a perna em *passé* (pé de trabalho colocado próximo ao joelho da perna de base), e os homens fazem este tipo de pirueta sem sapatilhas de pontas e com a perna a *la second* (ao lado, neste caso na altura de 90° e esticada).

Outra questão da identidade institucional associada a classe sexual (homem ou mulher) no treino encontra-se nos bailarinos expressarem mais liberdade do que as bailarinas para fazerem variações dos exercícios propostos pelo *ballet master*. Além disso, a questão da classe sexual no treino ocorre no fato dos solistas homens desistirem mais facilmente dos exercícios durante a execução do exercício do que as solistas mulheres. Em ambos os exemplos acima citados no momento em que o *ballet master* silencia e ignora tais práticas, ele legitima a identidade institucional que o bailarino vai construindo junto a companhia, de que as normas e regras não valem igualmente conforme a classe sexual do bailarino.

7.3.2 ENSAIO

Os ensaios na SPCD de grupo, trios, duos, ou solos são realizados após o treino diário, sendo mandatória a presença de todos os bailarinos da companhia, uma ensaiadora responsável, normalmente uma ensaiadora auxiliar e um sonoplasta ou auxiliar, e facultativa a presença do *ballet master* e das diretoras. Os ensaios ocorrem na sala principal e quando necessário também na sala auxiliar de ensaios da companhia concomitantemente, no período de alguns meses até horas antecedentes à realização do espetáculo, de acordo com o programa a ser apresentado.

O vestuário dos bailarinos nos ensaios compõe-se de roupas comuns de treino; como malhas, roupas justas que permitam a visualização da forma e da estética do corpo, ou figurinos teste (iguais aos originais). Este vestuário permite verificar a liberdade de movimentação, seu peso e estética, visualizar os movimentos dos pés com o uso das sapatilhas de pontas, meia ponta, meia ou pé descalço (conforme o estilo coreográfico). Os cabelos das bailarinas normalmente ficam presos na forma de coque, sendo que os homens possuem cabelo curto e são proibidos adornos, como brincos, anéis, colares e relógios, devido o risco de acidentes.

Durante o ensaio os bailarinos devem estar sempre em movimento, mantendo-se aquecidos, se alongando, seja fazendo *pliés* (flexão de joelhos) seja *relevés* (extensão da meia ponta). Esta ação constantemente realizada pela diretora artística ao dizer para os bailarinos se aquecerem, constitui-se em vigilância institucional (FOUCAULT, 2002). Tal ação possui objetivo de evitar lesões dos bailarinos, como aponta a diretora, em nota de diário de campo:

Depois de bastante tempo sentados esperando o decorrer do ensaio de Polígono, os bailarinos se levantam erram muitas partes da coreografia Gnawa e a diretora diz no final: “você tem que se aquecer, senão a dança não acontece. Ficou claro isso! Não dá para ficar sentado e se levantar e sair dançando, tem que se aquecer!”, alertando-os do resultado de ficarem sentados antes de entrar em cena.

Assim como a diretora adverte, em nota de diário de campo, no ensaio seguinte:

Bailarinas com figurino de *Serenade*, saia de tule azul sentadas no chão esperando o ensaio começar se alongando e a diretora diz: “olha o tule no chão! não pode sentar” e fica nas costas da bailarina até ela se levantar do chão para não sujar o tule. Bailarinas colocam as sapatilhas de pontas e se aquecem de frente para a parede fazendo *relevés* (subir na meia ponta e ponta, neste caso em primeira posição), e a diretora continua: *relevés* por favor, ninguém sentado, pois depois vocês ficam nervosas e torcem os pés!

No ensaio todos os movimentos dos bailarinos são rigidamente marcados quanto a sua execução na forma e na dinâmica quanto à musicalidade e espacialidade. Existem duas partes que compõem o ensaio, a primeira denominada ‘ensaio corrido’ e a segunda denominada ‘limpeza’, sendo que em ambas o coreógrafo, diretor e ensaiador possuem, nesta ordem hierárquica, a função de reprimir e estimular os bailarinos, sendo que somente eles possuem autoridade para tal. Os bailarinos não possuem autonomia para dar correções uns aos outros durante o ensaio, nem para modificarem a coreografia, especialmente nos *ballets* clássicos e contemporâneos, denotando um *habitus* (BOURDIEU, 1988; WAINWRIGHT; TURNER, 2004) institucional *embodied*. Em tais coreografias, por exemplo, as posições de cabeça, braços, pernas, modo de caminhar, correr, olhar e se posicionar são rigidamente marcados no espaço e na música. Contudo, nos *ballets* contemporâneos e na dança moderna existem outras formas de movimento, mas a musicalidade normalmente continua sendo rigidamente marcada. Sendo que nas partes de dança em grupo existe expectativa de harmonia no conjunto dos corpos em movimento, e nos solos pode haver uma flexibilidade maior quanto ao tempo e espaço, conforme a habilidade do bailarino e aprovação do coreógrafo.

O ensaio corrido ocorre sem pausa e correção, com as cortinas fechadas na frente dos bailarinos, sendo retirada a faculdade da visão de si mesmo no espelho durante o andamento das coreografias. O objetivo desta ação é treinar a capacidade aeróbica¹⁸ aliado à destreza de movimento do bailarino, a memória, continuidade e dificuldade de ligação entre os passos.

A ‘limpeza’ ocorre após o ensaio corrido ou ao treino, com as cortinas abertas na frente do espelho de modo que o bailarino possa se ver como percepção adicional à execução do movimento. O objetivo é corrigir e padronizar os movimentos dos bailarinos em solo ou em conjunto, para que sejam realizados do mesmo modo. Para a ‘limpeza’

¹⁸ Capacidade aeróbica significa a capacidade máxima de trabalho fisiológico que um indivíduo pode realizar mensurada pelo consumo de oxigênio. Neste caso, associa-se à obtenção da resistência aeróbica por atletas submetidos a uma preparação em altos padrões possibilitando a estes um aumento na duração de trabalho e no número de esforços, visando criar meios para uma elevação do ritmo de movimentos, sem deixar que apareça um débito de oxigênio indesejável. Ou seja, pressupõe-se que atletas com boa resistência aeróbica apresentam-se com melhores condições de recuperação após esforços intensos. (GONZAGA, 2007; MOSBY'S MEDICAL DICTIONARY, 2009).

coreográfica, ou seja, as correções, as cortinas são abertas novamente, os bailarinos podem se corrigir e visualizar seus movimentos no espelho. Nesta etapa, alguns deles trocam seu vestuário, por calças de algodão e lã, abrigos e macacões mais largos para se manterem aquecidos.

Figura 8 – Ensaio de ‘limpeza’ da coreografia *Gnawa* na sala de treino da SPCD



Fonte: A autora (2012).

Tal procedimento de ‘limpeza’ nos ensaios também é reforçado no treino, como um *habitus* (BOURDIEU, 1988) institucional ao dizer ao bailarino como realizar os movimentos, assim como afirma o *ballet master* em nota de diário campo: “Não precisa tanta altura no movimento, precisa limpeza”, ao levantar uma perna, ou “aqui colher” – mostrando para o bailarino imaginar uma colher para que o abdômen esteja bem para dentro, puxando para cima o peso do corpo durante a dança”. As correções devem ser repetidas nos movimentos de todos os bailarinos, mesmo por aqueles que não erraram, de modo a harmonizá-los.

Nestes dois tipos de ensaios (corrido e ‘limpeza’) os bailarinos(as) que não são escalados nas coreografias devem estar presentes na sala. Eles ficam, em sua maioria, sentados pelo chão ou em bancos na disposição de grupos assistindo o ensaio.

As ensaiadoras são responsáveis por disponibilizar os figurinos para os bailarinos e marcar o tamanho do palco para o ensaio com fita crepe no linóleo na sala de ensaio, de modo a acostumar a percepção espacial do bailarino com o tamanho do palco nos seus

deslocamentos em cena. Nota-se aqui a importância da semelhança da percepção do bailarino, por exemplo, com os figurinos e a espacialidade, no sentido de vivenciar o evento de modo verossímil com o espetáculo, acostumando seu corpo com algumas sensações que este evento possa proporcionar, remetendo a idéia de *embodiment* e *emplacement* de Pink (2011).

A presença diária da diretora nos ensaios denota diversas formas em que ela articula o *habitus* institucional junto aos bailarinos, como aponta a nota de diário de campo:

Nos ensaios as correções da diretora principal são dadas às ensaiadoras assistentes através da voz baixa e elas gravam imediatamente num pequeno gravador. A diretora artística acompanha todos os ensaios, estimula, apóia, bate palma para marcar a dinâmica do movimento na música durante a execução dos passos. Existe o músico que substituí a pianista, que solta a música eletrônica quando ela comanda e a assistente da diretora que funciona como ensaiadora, no papel de reproduzir o que a diretora apontou como erro.

Enquanto as correções coreográficas são um prisma da identidade institucional *embodied* pelos bailarinos, outro prisma inclui a postura e o comportamento esperado deles pela diretora, como aponta a seguinte nota do diário de campo no ensaio:

Todos os bailarinos são ensinados pela diretora de que o espetáculo não deve parar devido a imprevisto: “Se alguma coisa aconteceu errada[...] tem que continuar! Vamos tentar salvar a situação se isso ocorrer no palco”. A diretora também ressalta a responsabilidade do bailarino na expressão da postura ao ‘estar em cena’, ao dizer no ensaio: “nas caminhadas informais cuidar o relaxado, mas também sou um bailarino e estou entrando no palco, por mais que seja informal tem a presença daquele bailarino que esta entrando no palco [...] idéias de qualidades diferentes dos movimentos [...] de se ter um pouco de suspensão para começar [...]”.

No entanto, os erros coreográficos também são vigiados pelos próprios bailarinos, denotando a vigilância institucional pelos pares (FOUCAULT, 2002). Como por exemplo, no ensaio do corpo de baile, conforme nota do diário de campo:

[...] a situação se agrava quando algum bailarino erra, pois o ensaiador, diretor ou coreógrafo para a música, faz a correção, a pessoa que errou faz sozinha o movimento e daí todos tem que repetir na música a dinâmica, forma, estrutura ou espacialidade corrigida. Caso a pessoa erre muitas vezes o corpo de baile fica muito bravo e fazem feições de irritação olhando diretamente para aquela pessoa ou para os colegas que estão em volta, em uma comunicação paralela, indignados que terão que repetir a seqüência, culpando aquele que errou.

Os erros coreográficos também são vigiados pela diretora, causando algumas vezes uma atmosfera de ironia dos bailarinos nas correções. Como por exemplo, no ensaio a “bailarina solista diz ao sair de cena, para seus colegas: ‘Eu estou me borrando!’, rindo e ironizando e se referindo a diretora batendo palmas fortes enquanto ela dançava para marcar a energia, dinâmica e musicalidade desejada” (nota de diário de campo).

Existe uma hierarquia quanto à autoridade coreográfica na companhia, conforme mencionado anteriormente, sendo que o coreógrafo define as especificidades do movimento, seguido do ensaiador, que corrige e acentua as marcações definidas pelo coreógrafo. Por sua vez a diretora, conforme sua percepção do movimento coreografado reforça á ensaiadora sobre o que foi dito (ou marcado) pelo coreógrafo, auxiliando a ‘limpá-la’. Sendo importante salientar que algumas vezes são gravados ensaios em vídeo na SPCD para auxiliar na remontagem e manutenção da coreografia, para ser usado quando o coreógrafo vai embora.

Figura 9 – *Serenade*, uma das coreografias remontadas na SPCD.



Fonte: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/remontagens.php>>, acesso em 08/08/2011.

Tal procedimento de correções das ensaiadoras e da diretora gera respostas de submissão à hierarquia de forma *embodied* pelos bailarinos da SPCD nas práticas institucionais, compondo a sua identidade institucional, conforme nota do diário de campo:

Estas posições hierárquicas causam uma reação dúbia nas posturas dos bailarinos nas correções nos ensaios, ou seja, ao mesmo tempo que acatam a correção pedida e sorriem, quando viram de costas para as diretoras e ensaiadoras demonstram sua discordância através do corpo, por exemplo, ao fazerem caretas, resmungarem baixinho uma resposta, expressando uma rebeldia. Nos treinos isso também ocorre, sendo que as demonstrações de alguns bailarinos se manifestam ao estarem presentes de corpo, mas não fazerem aula e ficarem no piso, sentados, se alongando. Enquanto isso os outros fazem o exercício e outros ainda conseguem fazer caretas de desagrado, uns para os outros, conforme a dificuldade do exercício dado enquanto dançam.

Do mesmo modo que os bailarinos vivenciam uma identidade institucional *embodied* junto aos seus superiores hierárquicos, as ensaiadoras também vivenciam uma

identidade institucional de forma *embodied* perante as diretoras, como consta na nota de diário de campo:

Quando a diretora entra na sala imediatamente é como se a atmosfera mudasse entre os bailarinos, permanecendo mais silenciosa, as conversas diminuem e a concentração aumenta. Além disso, a postura da ensaiadora se modifica, sua atitude fica mais detalhada e vai trazendo o bailarino mais para frente das diretoras, como que para mostrar o que está fazendo e realizando movimentos exagerados para expressar o que quer corrigir, numa demonstração de ‘estar mostrando trabalho’, como ela mesma disse em outro ensaio.

Os bailarinos são constantemente lembrados do que e como fazer os movimentos no olhar, intenção da energia, posição, forma, estética, peso e espacialidade do seu corpo. Existe uma hierarquia nas decisões coreográficas, por exemplo, quando ocorre alguma dúvida sobre o movimento original, os bailarinos solistas ou do primeiro elenco são consultados pelas ensaiadoras para determinarem o movimento de acordo com a sua memória corporal, experiência de quem dançou a coreografia.

Como a SPCD não possui coreógrafo residente, as diretoras, ensaiadoras e o *ballet master*, ficam responsáveis pelo repasse de uma ideia deste coreógrafo que se encontra naquele momento ausente. Tal situação gera uma fragilidade na direção e resistência por parte dos bailarinos ao aceitarem correções da coreografia, devido aos conflitos entre os bailarinos e seus superiores sobre o modo de executar a coreografia.

Exemplo disso ocorre quando “bailarinos do corpo de baile fazem um movimento diferente do solista e são notificados para realizá-lo como o solista, mesmo que este esteja errado” (nota diário de campo). E ainda, “em conversa da bailarina comigo, entre ensaios, ela reclama: ‘Sabe o repositor belga, ele já ensaia a gente diferente, a gente está muito cansada, numa bateria de ensaios sem parar!’ ” (nota diário de campo).

Em evento excepcional, a bailarina ensina a coreografia à ensaiadora, construindo uma ‘hierarquia invertida’ institucionalmente falando:

[...] a solista passa Fauno, parando o movimento e contando a estória á ensaiadora, demonstrando a intenção de cada passo coreografado, e espera que a cada frase dita oralmente, a ensaiadora anote numa folha de papel; as intenções, marcações de música e de luz originais, estrutura da espacialidade, improvisações [...]. Após esta parte a ensaiadora tentou fazer os movimentos para entendê-los, invertendo papéis – bailarina ensina e corrige a ensaiadora. (nota diário de campo)

Outra forma de articular a identidade institucional *embodied* ocorria através da escalação de bailarinos para as coreografias. Conforme nota de diário de campo:

As trocas de elenco nos ensaios e espetáculos são frequentes e avisadas de imprevisto tanto para os bailarinos aprendizes quanto para os solistas, os quais são chamados para ensaiarem,

no dia anterior ao ensaio de palco. Nos ensaios diários somente o primeiro elenco treina e recebe correções coreográficas, não deixando margem para o segundo elenco treinar para poder entrar em cena na ocorrência de algum imprevisto como: lesões, doenças e faltas.

Esta diferença percebida na dança do segundo elenco comparada com o primeiro encontra-se na retenção de algumas sequências dos passos da coreografia e pontuações da música, dinâmica do movimento, ou seja, ao fazer a coreografia este não apresenta tanta destreza, intensidade e as nuances do movimento coreografado de quem as treina todos os dias. O primeiro elenco possui a oportunidade de reter o movimento, decorar as ligações entre os passos da coreografia, saber as nuances da música, onde parar para respirar e expandir o movimento, como usar o espaço na sua relação ao dançar com outros bailarinos em cena. Ou seja, presume o que seu corpo fará e ao mesmo tempo o que os outros corpos farão no espaço dando segurança e fluidez na continuidade na movimentação, para então trabalhar a interpretação e arriscar a intensidade e dinâmicas dos movimentos realizados, buscando alcançar o ‘dançar com a alma’, ou seja, sua identidade espiritual. Portanto nota-se aqui que a identidade institucional definida pela direção, ao escalar um bailarino, afeta o desenvolvimento de sua identidade espiritual. Conforme a nota do diário de campo:

[...] o bailarino Mário no final de sua entrevista reforça que o bailarino na companhia desenvolve mais determinado estilo conforme a direção o escale e oportunize dançar diversos papéis, ou seja, ressalta que a solista da SPCD para dançar clássico deixou de ser escalada para os *ballets* contemporâneos.

No entanto a diretora na entrevista comenta: “A dança é o que está nas entrelinhas, como você liga uma coisa na outra, inteligência com o corpo, sabedoria do corpo, como é que ele foi treinado, isso é que é importante”, justificando a execução de um movimento em decorrência do aprendizado na trajetória do bailarino e, portanto, a escolha de um tipo de bailarino a outro. Além disso, na SPCD, alguns repartos não possuem substituto de sexo semelhante, como por exemplo; “o reparto da bailarina solista feminina de Fauno é um homem, nesta coreografia contemporânea” (nota do diário de campo).

Outra questão de gênero envolve as coreografias denominadas *pas de deux*, tradicionais na dança do *ballet* clássico, presentes no repertório da SPCD, no qual a figura masculina representa um suporte à figura considerada “frágil” feminina, esclarecida na fala do solista Namour ao explicar o seu papel como *partner*: “[...] a menina acabou de dançar as duas variações dela, então ela está morta! Então a primeira parte desses dez minutos

você tem que carregar a menina, porque é claro, é o seu trabalho de *partner*, porque a menina está muito cansada [...] e depois da variação ela vai ficar mais pesada!”.

Figura 10 – Bailarinos da SPCD dançando *pas de deux Legend*



Fonte: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/downloads/legend02.jpg>>, acesso em: 08/08/2011.

No entanto, existe outra característica de identidade institucional nos treinos e ensaios, que se refere à vivência em como lidar com o tempo de trabalho na companhia, a qual aprofundo a seguir.

7.3.3 TEMPO

Os trabalhadores vivenciam o caráter qualitativo e heterogêneo do tempo de trabalho atribuindo um significado a recorrência dos acontecimentos periódicos e elaborando seus próprios sistemas de avaliação do tempo (HASSARD, 1993). As práticas na companhia da dança quanto à organização e o tratamento do tempo de trabalho são fatores geradores de coesão, integração, consenso, estabilidade ou conflito entre os bailarinos e a organização. O contrato formal de trabalho prevê a disponibilidade integral dos bailarinos durante o horário de trabalho da companhia, independente da escalação do programa de ensaios. No entanto, as ensaiadoras e diretoras possuem a responsabilidade de determinar o começo, o término, a dispensa dos bailarinos dos ensaios e avisar diretamente as mudanças do plano de trabalho no mural. Este fato reflete a intensidade de conflito gerado no bailarino ao notar a mudança no plano de trabalho da companhia conforme nota do diário de campo:

Julian diz ao ver a tabela: Gente estou chocado com a tabela!, indignado que após o dia do espetáculo que terminara às 23h haveria no dia seguinte, dia normal de trabalho começando às 11h. Com isso, todos os bailarinos que ali olhavam a tabela perceberam que a semana seria pesada, com trabalho intenso de ensaios corridos de segunda à sexta, sendo que na terça teriam ensaio no teatro das 14h às 20h; e na quarta e quinta de espetáculo com o dia começando às 15h, direto no teatro com ensaio corrido, e depois 2h de intervalo e espetáculo das 21h às 23h. Ou seja, nos dias de espetáculo eles dançariam todo o programa à tarde no ensaio corrido e novamente à noite nos espetáculos às 21h.

Este espírito de ‘cansaço’ presente na percepção deste bailarino denota a importância deste acontecimento no *habitus* (HASSARD, 1993), o qual é introjetado na memória corporal frente à inconstância do plano corporativo. As modificações de horários e elencos são a constância na SPCD, podendo-se resumir a identidade institucional desta companhia na frase: “sujeito a alterações!”, que consta em letras maiores, abaixo do plano de trabalho no mural (nota do diário de campo). Estas mudanças no tempo de trabalho são constantemente esperadas pelos bailarinos e geram uma coesão entre eles no sentido de reivindicar, através de sua comissão, junto à diretoria, reduções destas.

A imprevisibilidade do plano de trabalho gera uma tensão adicional *embodied* na rotina de trabalho, neste caso no ato de correr: “ao saberem que houve modificação no plano todos os bailarinos saem correndo da sala, caminhando rápido para visualizarem o programa de trabalho no mural do corredor” (nota de diário de campo). Além disso, as falas dos bailarinos ao longo da semana nos ensaios revelam a tensão estabelecida no ambiente de trabalho, em nota de diário de campo, a Fabíola diz: “Aqui eles tem esse péssimo hábito de não avisar os bailarinos sobre quem está aqui [...] do que está acontecendo! [...] pois temos que ficar aqui esperando sem saber o que vai acontecer!”, e a Milene complementa: “Não eles não nos falam nada [...]”. Sendo que os horários de ir ao *toilette* devem ser autorizados pela ensaiadora, como o bailarino Josué pergunta: “preciso ir ao banheiro, quanto tempo tem de intervalo?” (nota de diário). Esta imprevisibilidade diária se transmite no planejamento anual quanto ao estilo coreográfico, por exemplo, na fala de Julian em nota do diário de campo: “tem dança mais contemporânea [...] não sei o que vai acontecer no ano que vem!”.

A rotina dos bailarinos conforme o plano de trabalho é definida pela direção da companhia. Os horários e a intensidade dos treinos, ensaios e espetáculos dependem da temporada, causando uma exaustão física-psicológica dos bailarinos, assim como ressalta Rita: “eu saio daqui podre”, ou Ana Lucia: “eu sinto que aqui me esgota muito fisicamente,

então eu não consigo desenvolver nenhuma atividade extra.” Outras entrevistas também reforçam esta ideia:

[...] bastante coisa puxada [...] a nossa carga horária aqui é muito maior do que todas as outras companhias, todas, em que eu trabalhei, então eu podia fazer isso e tinha uma vida normal [...] Então por causa da carga horária daqui para eu ter uma vida, fora daqui, que é uma das minhas grandes brigas a nossa carga horária aqui [...] (Simion)

Estas falas refletem a ideologia capitalista sobre o tempo vendido como mercadoria, e o tempo do trabalho ser prioritário na organização da vida moderna (HASSARD, 1993). Nesse sentido Laura complementa: “eu chego em casa e morro no sofá! Então eu malhava, depende da época eu vou para a academia, musculação, depende da época, se aqui está muito puxado eu não dou conta [...]”. Perla reforça: “já durmo cedo, porque eu já estou destruída [...] teve uma época que eu fiz quase que um ano de musculação, mas daí a gente começou a ensaiar muito pesado e começou a me dar muita fadiga muscular”, e Ricardo diz: “não gosto de ficar só nesta coisa do trabalho. Quarta e quinta, eu gosto de sair, até agora eu estou conseguindo administrar”.

No entanto, além do tempo gasto no horário disposto no plano de trabalho, os bailarinos necessitam de uma preparação e relaxamento do corpo anterior e posterior ao cronograma definido pela companhia, os quais não se computam no plano de trabalho. Como ressaltam as entrevistas do Simion: “sempre tenho que estar fortalecendo a musculatura de perna, então para mim é importante fazer isso sempre antes da aula, uma mini-musculaçãozinha [...] faço uns exercícios de equilíbrio [...] então eu preciso ter esse cuidado diário”, e do Mário: “à noite eu corro no parque! [...] eu sinto que o corpo fica assim mais bem preparado”.

A presença de um relógio na sala de treino demarca a rigidez que o tempo deve ser empregado, visto que o *ballet master*, nos treinos, e as ensaiadoras, durante as correções, cuidavam frequentemente para realizar seu trabalho dentro do tempo estipulado, olhando para o relógio da sala. Contudo, muitas vezes os bailarinos ao olharem este relógio e perceberem o tempo que ainda estava a ser dispendido ao longo do dia de trabalho pareciam mudar suas posturas, deixando os ombros caírem ou dando um suspiro, demonstrando em seus corpos cansaço ou desânimo. Esta postura corporal denota o *embodiment* quanto à demonstração de insatisfação junto às práticas institucionais rígidas no caso, quanto ao tempo aplicado pela companhia. Além disso, durante os ensaios como

muitos deles ficavam sentados ao não serem escalados, a jornada rígida e padronizada fazia com que eles criassem estratégias temporais transformadas em ações sociais, para passar mais depressa a sua longa jornada de trabalho, como: fazer musculação nos cantos, escutar música, fazer alongamento, pintar figuras em livro de recreação, costurar sapatilhas de ponta, fazer massagens uns nos outros, entre outras.

Figura 11 – Bailarinos (não escalados) sentados assistindo ao ensaio de ‘limpeza’ da coreografia *Gnawa*.



Fonte: A autora (2011).

A questão do tempo causou diversos conflitos no grupo de bailarinos compondo um prisma da sua identidade institucional *embodied*. Como consta em nota do diário de campo:

[...] a questão da administração do tempo culminou em reunião de urgência da diretora adjunta com os bailarinos da companhia, durante duas horas no dia 22 de julho, para frisar o compromisso da presença e disposição deles na companhia no horário das 10h às 18h, principalmente nos ensaios mesmo quando não escalados. Isso ocorreu em função de que, em chamada para escalação de imprevisto, os bailarinos ao notarem que não foram escalados organizavam seus horários e realizavam atividades alternativas e não se encontravam na sala de ensaio, como: usar a *internet* no vestiário, visitar as costureiras na sala no final do corredor, treinar musculação na sala auxiliar, sair do prédio da companhia para resolver questões pessoais, entre outras.

Os bailarinos estavam respondendo (corporalmente) à não escalação para dançar e à obrigação de estarem presentes na sala. Uma bailarina reforça a falta de estímulo pelo fato de não estar dançando, sentada ela diz: “estou entediada nesta companhia! Nisso ela tira um caderninho de colorir e começa a pintar, e diz ainda: vou pintar bem feio! [...] preciso de alguma coisa para fazer” (em nota do diário de campo).

Deste modo, o segundo elenco não treinava normalmente junto ao primeiro elenco por falta de espaço na sala de ensaio e por falta de estímulo das ensaiadoras e diretoras. Como afirma o bailarino Julian: “eu só sou um dos meninos do fundo [...] quando é solista tem reparto, daí tem um tempo para ser corrigido e fazer junto [...] mas eu fico marcando lá no fundo [...] agora não tem tempo para ensaiar dois elencos [...]”. No entanto, sua narrativa não condiz com a minha vivência etnográfica na companhia, visto que o reparto, no período no qual estava presente não marcava no fundo, excepcionalmente quando a diretora chamava a atenção e mandava especificamente algum bailarino marcar.

O fato de ser contratado pela companhia de dança, portanto, não garante a escalação para dançar, sendo esta uma conquista dentro do espaço de trabalho, ou seja, oportunidade na qual o bailarino adquire a oportunidade de desenvolver a intensidade e expressão plena ao reter a estrutura do movimento, forma coreográfica, espacialidade e musicalidade, treinar a respiração e fôlego, incorporando o estilo desejado.

Estes fatos reforçam as idéias de Hassard (1993) sobre a precisão, a disciplina e o controle quantitativo do tempo, especialmente na nota do diário de campo:

[...] a ensaiadora explica a razão do ensaio ao segundo elenco, que estava na companhia trabalhando durante a *tour* do primeiro elenco em outra cidade. Vendo que este elenco não ensaiava há cinco meses e não tinha perspectiva de dançar no próximo espetáculo devido à escalação presente no plano de trabalho, ela fala: não é a Tia Damia que falou, é que vocês sabem que temos que usar os bailarinos durante todo o tempo de horário [...] mostrar trabalho enquanto vocês estão aqui! (Ensaiaadora Damia)

Sendo complemento a estes fatos a fala de uma bailarina ao ser liberada do ensaio e logo ser escalada de imprevisto, em nota do diário de campo: “gente sonho de pobre dura pouco [...] eles me põe para dançar sempre, eu tenho que aproveitar quando eles não me põe para dançar!”. Em virtude disso os bailarinos principais têm uma sobrecarga de trabalho na companhia, principalmente sobre os bailarinos escalados no primeiro elenco, os quais recebem correções. Enquanto isso, o segundo elenco, denominado reparto, deveria tentar acompanhar marcando ‘corporalmente’ ou algumas vezes ‘mentalmente’ o ensaio do fundo da sala, para não atrapalhar a espacialidade dos que estão dançando.

Existe para os bailarinos uma importância deste tempo destinado no ensaio ao marcar, para testar a sensação do movimento no corpo e registrá-la, para posteriormente tentar repeti-la ao realizar tal movimento. Ou seja, tentar entender o caminho do movimento no corpo, para depois realizá-lo plenamente na música forma, espacialidade, peso e com a

expressão desejada. Os bailarinos, por exemplo, expressam a importância deste tempo para marcar para reter o movimento, através das entrevistas:

No centro, sobretudo, eu sempre tento fazer no primeiro grupo para testar e ver as dificuldades, e depois repetir no segundo, no terceiro, e por aí no quarto e para ver as outras pessoas [...] porque tem coisas técnicas que eu não sei fazer, eu entendo por onde vai, mas eu não sei fazer no corpo [...] prefiro ficar num canto e testar e sentir. (Irlei)

[...] é bom sempre marcar, você tem que sentir, quanto tempo vai ter para você conseguir fazer aquele passo, se vai dar na música, se vai estar muito rápido, se vai estar muito lento, se você vai ter que repetir, então eu gosto de marcar antes, [...] sair fazendo não é comigo não! (Laura)

Figura 12 – Bailarinos marcando no ensaio após nova escalação de elenco de *Gnawa* na Cia



Fonte: A autora (2011).

Neste sentido, o tempo dado ao primeiro elenco no ensaio diário oportuniza a retenção do movimento. No entanto, este tempo direcionado no plano de trabalho para as correções do primeiro elenco pelo ensaiador e coreógrafo é desproporcional quando comparado ao segundo elenco. Ou seja, existe uma atenção maior destinada às correções do primeiro elenco de bailarinos, fato gerador de conflitos entre os membros da companhia.

Toda esta conjuntura, que aqui poderia ser chamada de *emplacement* (PINK, 2011), faz com que o movimento seja incorporado, *embodied*, pelo solista ou primeiro elenco, neste *habitus* institucional (BOURDIEU (1988), da repetição e oportunidade de realizar o movimento em uma primeira instância. Ou seja, esta conjuntura resulta numa fluidez na dança, na qual o bailarino pode reduzir a sua concentração no seu raciocínio no caminho do movimento; na dinâmica, na musicalidade, na forma, na estrutura, na espacialidade, na intensidade do movimento junto aos colegas ou ao *partner*, e possa então sentir a harmonia de seu corpo no ato de dançar. A partir deste desprendimento do ‘racional’ sobre o

movimento na dança o bailarino vai introjetando (*embodiment*) maneiras e pontos na respiração e na expansão do movimento, tendo liberdade para se dedicar a expressão artística, ou seja, a intensidade de emoção que poderá colocar em cada frase coreográfica ou musical ou mesmo marcações de projeção de movimento. Todo este processo visa preparar o bailarino para o espetáculo.

7.3.4 ESPETÁCULO

O espetáculo será analisado nesta seção pelo prisma da vivência dos bailarinos na organização do **tempo** (HASSARD, 1993), da **vigilância e disciplina** constantes (FOUCAULT, 2002), da **diferenciação** (CUCHE, 1999) presente, por exemplo, na anonimidade dos currículos dos bailarinos nos programas, e na expectativa de um determinado **comportamento** psicológico e estético (ELIAS, 2001). No entanto, este evento instiga a uma reflexão maior quanto ao ‘dançar com a alma’ associado ao *emplacement* (PINK, 2011), o qual será trabalhado na seção da identidade espiritual.

O dia de espetáculo envolve normalmente uma rotina com ensaio corrido de todo programa, treino no palco seguido do espetáculo propriamente dito. Caso tenha *tour* para cidade do interior de São Paulo o ensaio corrido ocorre na sala de ensaio da companhia, em período anterior da saída do ônibus da companhia para viagem. A ocorrência de espetáculo durante a semana, não inviabiliza o trabalho normal no dia seguinte, prorrogando-se somente o horário, das 12h às 20h. Reforçando a questão trabalhada anteriormente sobre o tratamento do **tempo** (HASSARD, 1993) legitimado no *habitus* da companhia, refletidos em suas regras institucionais.

A presença das diretoras em período integral nos dias de espetáculo marca a **vigilância** constante (FOUCAULT, 2002) do trabalho nos treinos, ensaios, e o resultado destes no espetáculo, denotando um *habitus* institucional. Em entrevista o bailarino Yago relata sua percepção sobre esta vigilância da diretora adjunta quanto à punição de seu erro técnico no espetáculo: “Lembro no espetáculo, no Porto Alegre em Cena, em que caí da pirueta e levei o maior ‘titi’ da diretora adjunta”.

Este modo de articular o *habitus* institucional relaciona-se com a vigilância e **disciplina** (FOUCAULT, 2002) dos bailarinos pela diretora artística, como afirma na entrevista:

É, quando ele não consegue fazer, você tem duas opções, [...] vai consertar e fazer [...] ou você bota o outro para fazer! A gente nunca trabalha com um elenco só, a gente claro trabalha com dois, três elencos, né? Então é claro que tem aquela coisa do desafio, que ele tem que ir conquistando [...] tem uns que são mais espertos, e outros que tem mais disciplina né? Nos ensaios, tem gente que você fala, uma, duas, três, quatro [...] cinco vezes a mesma correção, e aí também eu falo uma coisa: ‘escuta, essa correção eu já te fiz cinco vezes, quer que eu te mande um *fax*, quer que eu te mande por *email*?’ [...] dança é disciplina, tem que ser muito disciplinado! [...], mas a concentração no trabalho, essa concentração é que vai dar o resultado. Tem pessoas que tem isso naturalmente, mas isso pode ser conquistado como qualquer coisa, tudo isso é trabalho: concentração, disciplina, rigor! Né? São palavrinhas para a dança que são essenciais [...] para todos que trabalham com a dança, [...] também tem ‘branco’ [esquecer-se da coreografia ao dançá-la], o bailarino cai de bunda no chão, e tem que se levantar e continuar. Então a partir de toda a disciplina interior de cada um e da concentração, tem uns que tem uma disciplina interior que se levanta e vai, e tem outros que se esborracham [...] então aqui na sala, caiu no chão parou, eu fico furiosa! A não ser que tenha um machucado né? [...] escorregou, continua, a gente tem saber que salvar! [...] Então tudo isso faz parte da formação, então nos também estamos formando entende? [...] Qual é a atitude de um profissional? Se a maioria deles saiu da escola e veio para cá! Nós temos também que ensinar [...] Eu também não tenho medo de chamar um bailarino e dizer assim: ‘o teu pagamento atrasou? Não então o teu trabalho não está vindo, então eu estou te pagando para que?’ [...] todo mundo ganha salário, tem carteira assinada, o pagamento não atrasa e nós somos muito rigorosos nessa ligação em lidar com o trabalho, [...] Agora o trabalho profissional é ter muita responsabilidade, né? Mas como eles são muito jovens às vezes a gente tem que chamar atenção para algumas coisinhas, para alguns, não para todos lógico! (Diretora)

No entanto tal vigilância vai se introjetando no ‘ser’ bailarino, como afirma Namour na entrevista:

[...] nesta profissão...você tem que ser bom, e bailarino tem que ser inteligente [...] ter boa memória, [...] saber falar bem [...] saber se cuidar, porque não adianta você dançar bem e daí você chega um minuto antes da aula e você vai fazer aula e você não esta aquecido em um dia de frio, por exemplo e aí você começa a se machucar, né? ainda mais quem tem muita carga, entende?

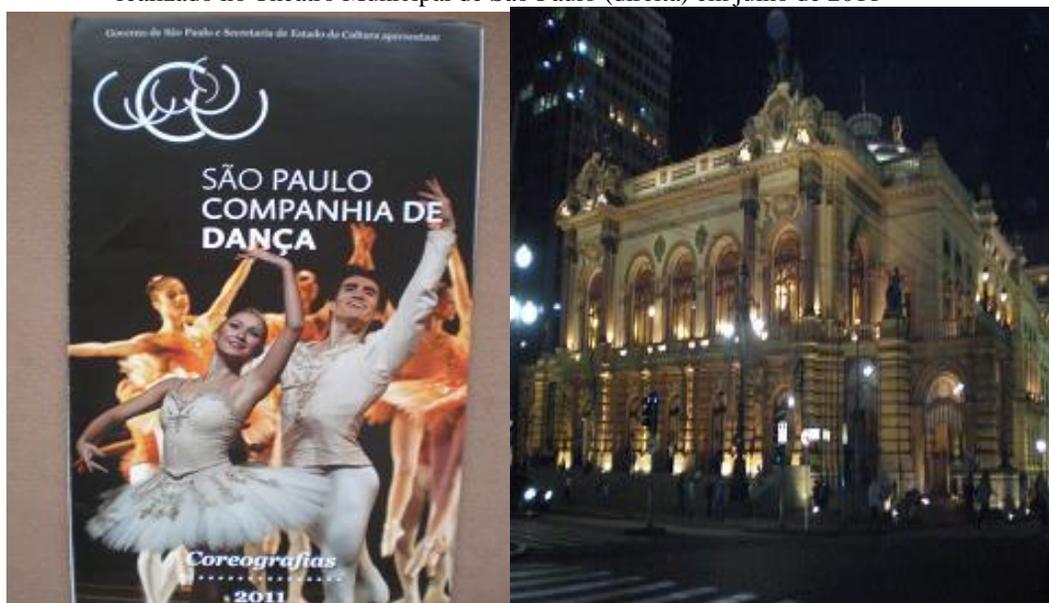
Este tipo de **comportamento** psicológico e estético presentes na postura do bailarino neste exemplo, pode ser associado a um tipo de organização social em que cada atitude revela um sinal de (des) prestígio, simbolizando a divisão de poder neste grupo, como nos rituais nas cortes francesas. Elias (2001) investiga tais rituais e os denomina como *ballet* de corte (movimentos, falas, atitudes), ou seja, representações baseadas nos parâmetros de etiqueta dessa sociedade. No entanto, toda essa construção do *ballet* não é algo restrito ao tempo e ao espaço do espetáculo, pois se expande até os dias e espaços contemporâneos como símbolo das divisões de poder entre as classes.

Outro fator importante a ser considerado, que faz parte do *habitus* da SPCD e que influencia na identidade institucional dos bailarinos da companhia, é a anonimidade das trajetórias dos bailarinos nos programas impressos que a plateia recebe antes do espetáculo. Isto se constitui numa **diferenciação** (CUCHE, 1999) desta companhia perante outras companhias de dança, as quais expõem nos programas dos seus espetáculos os nomes e as trajetórias dos bailarinos, associando-os a cada coreografia que será dançada, numa ação de valorização e reconhecimento de seu trabalho. Nos programas de espetáculos da companhia (materiais secundários), anteriores e nos que vivenciei, consta esta anonimidade dos bailarinos, fato que reforço em nota do diário de campo no espetáculo do Teatro Municipal de São Paulo:

Os programas são entregues gratuitamente no *foyer* na entrada do espetáculo e possuem fotos das coreografias dançadas. Porém, no programa não consta currículo dos bailarinos, somente seus nomes, não identificando qual bailarino dança determinado papel e denotando anonimidade dos bailarinos escalados pela SPCD nos espetáculos.

Estes tipos de ações referenciados no evento do espetáculo presentes no *habitus* da companhia: da organização do **tempo**, da **vigilância e disciplina** constantes pela direção e pelos pares, da **diferenciação** da SPCD (perante outras companhias) quanto à anonimidade dos currículos dos bailarinos nos programas e da expectativa de um determinado **comportamento** psicológico e estético, auxiliam a moldar a identidade institucional dos bailarinos.

Figura 13 – Programa do Espetáculo da SPCD (esquerda) realizado no Theatro Municipal de São Paulo (direita) em julho de 2011



Fonte: João Caldas (2011) (direita) e A autora (2011) (esquerda).

7.3.5 ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO

A estrutura da companhia tratada aqui se refere à articulação de práticas institucionais que vão sendo *embodied* pelos bailarinos a partir: do **material de trabalho**, de **dispositivos de comunicação**, da **vivência da autoridade da direção** e do **perfil desejado pela companhia** quanto ao biotipo físico e psicológico.

A companhia oferece como material de trabalho sapatilhas de meia ponta e de pontas. Em dois momentos surgiram reclamações dos bailarinos à direção sobre o **material de trabalho** fornecido, como por exemplo, das sapatilhas serem de números não condizentes com os seus pés. Conforme as notas do diário de campo:

Segundo bailarino Julian: ‘A Companhia dá só a sapatilha para os bailarinos de uma marca específica, via licitação, então se o bailarino usa outra marca deve comprar com seu dinheiro’. A explicação era de que a direção encomendou as sapatilhas, porém não as tinham no estoque. No final do ensaio, quando os diretores e ensaiadores se retiraram, a bailarina Perla se sentou perto da porta e de seus colegas e disse: “Esta sapatilha está enorme no meu pé! Ela é 38 e eu calço 36!”, mostrando na sapatilha a costura que ela havia feito em sua lateral com intuito de reduzi-la, nisso colocou as mãos no rosto e começou a chorar. Julian me explicou: “a autorização para compras de sapatilhas da companhia é determinada pelo Governo do Estado de SP e as de pontas, fabricadas no Brasil, possuem preferência. Ao mesmo tempo não possuem estoque de pontas para cada bailarina na companhia! As bailarinas que usam sapatilhas da marca *Gaynor* pagam do seu próprio salário, compram por fora!”. A bailarina estava amaciando esta sapatilha para dançar no espetáculo, mas esta a tirava do eixo, tendo que voltar a usar uma sapatilha quebrada podendo causar uma lesão. Logo após isto, Yago explica à diretora adjunta que existe umas sapatilhas de um bailarino que foi embora que estão dando para ele usar, mas que não cabem nos seus pés!

Tal situação demonstra uma falha na organização da estrutura da companhia, bem como entre a **comunicação entre bailarinos e direção**. A comunicação das atividades institucionais aos bailarinos são designadas pelo poder institucional da direção através dos seguintes dispositivos: recados postados no mural, recados orais das ensaiadoras e das próprias diretoras e via *email* da comissão de bailarinos (reclamações). A nota de diário de campo exemplifica o anúncio da ensaiadora aos bailarinos, durante ensaio: “por favor ninguém vá embora, tá? Fiquem todo o tempo da correção do ensaio para a gente conversar no final, tá?”. No entanto, a via de comunicação é unilateral, visto que as ensaiadoras não aceitam reclamações orais dos bailarinos, somente via *email*. Esta comunicação entre a direção e os bailarinos reflete uma **supremacia de seu poder** autoritário, que parece se

estender as demais competências da organização. Como ocorre, por exemplo, antes do treino iniciar, a partir da nota de diário de campo:

Representante da comissão de bailarinos pergunta antes do início do treino: “Todos os bailarinos são unânimes da gente fazer as correções depois do ensaio corrido?”, e Faby: “mas tem que ver o que elas vão dizer!” Nisso, o Mário junto às duas bailarinas se dirigiram a direção e em torno de cinco minutos retornaram. Todos ficaram na expectativa e Monia disse: “Nós fizemos a nossa parte. Não foi possível, pois elas disseram que só a correção falada não adiantou, então teremos que ficar com o horário marcado das correções de limpeza e depois o ensaio corrido”. Wilma disse: “O programa tem duas horas, então ficaremos aqui até às 16h para depois passar o ensaio corrido?”, Milene complementou: “E ela disse para *Serenade* todas as bailarinas ensaiarem de malha branca”. Nisso uns bailarinos reclamaram meio baixinho ou uns para os outros, e Monia diz: “Também isso é um problema das ensaiadoras e não nosso!” [...] Milene e Mário: “nós fizemos a nossa parte e elas vão continuar dizendo a parte delas e nós a nossa!”.

Essa comunicação falha da direção com os bailarinos, através dos dispositivos acima citados, cria uma atmosfera de tensão e imprevisibilidade no ambiente de trabalho. O tratamento dado aos bailarinos é semelhante a operários de fábrica, especialmente na rigidez da produção desejada, quanto aos horários e flexibilidade de decisões. Tal rigidez se estende ao constante plantão e prontidão dos bailarinos, independente da posição hierárquica de solista, corpo de baile ou aprendiz. Fato que se reflete em seus corpos, através de uma exaustão física e psicológica, deixando os bailarinos mal-humorados, sem energia e inseguros. Essa atmosfera, gerada pela direção, de prontidão e rapidez na memorização e execução dos movimentos do bailarino, promove uma tensão constante no seu **psicológico**, constituindo o **perfil desejado** deste profissional na SPCD. Assim como relata Perla: “Primeiro que aqui tem que ser *vapt-vupt*, você tem que pegar e quem fizer primeiro ganhou! [...] a gente troca de *ballet* o tempo inteiro e tem muita remontagem durante o ano, então tem que ser muito rápido, usar muito a cabeça”, e complementa outro bailarino nas entrevistas:

[...] as diretoras me chamaram para conversar e me cobraram uma postura de profissional. Chorei, chorei horrores, mas assim foi o que me fez acordar! Eu falei: você está aqui, você está sendo pago, então mostre o seu trabalho para elas, você está sendo pago para ser artista, [...] e a ideia aqui da companhia aqui não é ter bailarinos de mente fechada [...] e sim de ser um bailarino completo! (Yago)

Contudo, a identidade institucional *embodied* encontra-se relacionada com a imagem do bailarino da SPCD desejada pela companhia, assim como, por exemplo, relata Yago na entrevista: “ter a mente aberta”.

Apesar disso deve-se lembrar que existe uma ligação muito forte entre a identidade institucional e os **biotipos físicos** que as companhias preconizam e privilegiam, bem como a imagem que a instituição remete, como relata um bailarino em entrevista:

[...] fui e fiquei dois anos na companhia da Débora Colker no Rio de Janeiro, com dezessete anos [...] ela disse se você quiser vir fazer aula na companhia, você é o biotipo da companhia. [...] e fiquei até os vinte e cinco anos. [...] Aí uma das bailarinas da Débora tinha vindo para cá [...] eu perguntei como era na companhia, ela disse que era tudo certinho nas tabelas e carteira assinada, e eu mandei meu currículo para esta companhia, vim e fiquei em São Paulo, liguei para a diretora, fiz aula a ela já me deu o contrato. (Ricardo)

Para Farnell (1999) o conhecimento dinâmico *embodied* adquiridos pelos bailarinos em companhias de dança ocorrem dentro de espaços estruturalmente definidos e a partir da consciência sobre o significado dos corpos em movimento em dimensões de espaço e tempo. Nesse sentido, Reed (1998) também possui um entendimento da ação social como práticas dinâmicas *embodied*, ao analisar as ações das pessoas e seus signos vocais, a partir do modo que as pessoas caminham e se movimentam em espaços simbolicamente estruturados. O alicerce destas dimensões, neste campo empírico, são as práticas hierárquicas dispostas pela companhia de dança, comandadas pela direção e sua equipe em seu papel institucional, as quais servem de base para o *embodiment* da regulação e disciplina (FOUCAULT, 2002; ATENCIO, WRIGHT, 2009) dos corpos dos bailarinos no espaço de trabalho.

7.4. IDENTIDADE ESPIRITUAL

As ideias dos teóricos Harré (1983 *apud* WAINWRIGHT; TURNER, 2004), Bourdieu (1988) e Wainwright, Williams e Turner (2006) apresentadas anteriormente no modelo de identidade e de ser espiritual em companhias de dança baseiam-se no capital artístico do (a) bailarino (a), o qual engloba: qualidades estéticas, musicalidade, habilidade de interpretação, presença de palco e carisma, ou seja, o ‘dançar com a alma’, estar de corpo ‘presente’. A partir da caracterização da identidade espiritual destes autores analisei meu campo empírico, organizando-o em três eixos de compreensão de tal identidade: as **sensações**, a **espacialidade**, e o **‘dançar com a alma’**. Encerro esta seção refletindo sobre as várias identidades espirituais presentes nos bailarinos na sua vivência das sensações e da espacialidade na companhia de dança.

7.4.1 AS SENSACIONES

A identidade espiritual se constrói e se percebe na relação sensorial do bailarino com a dança. Em meu trabalho de campo percebi que o bailarino alcança e transpõe a plateia, ora nos ensaios, ora nos espetáculos, um estado de espírito denominado por Wainwright e Turner (2004) e Wulff (2008) de ‘dançar com a alma’. Esse estado de espírito envolve algumas sensações, que também são reverberadas nas outras pessoas, envolvendo seus sentidos visuais, auditivos, olfativos e de toque. Para exemplificar estas sensações vou explicar cada uma delas a seguir baseando-me nas percepções sobre as experiências na rotina dos bailarinos obtidas através de uma reflexão das entrevistas e do meu diário de campo na companhia de dança.

O sentido visual transmite a expressão corporal no *ballet*, ou seja, a visão é um dos sentidos que permite que o bailarino capte a intenção da expressão desejada pelo coreógrafo ou *ballet master* junto com a estética da forma e da dinâmica dos movimentos. Em uma primeira instância, o espelho na sala de ensaio e de treino auxilia na repetição da visualização de determinada expressão junto com o movimento. A captação desta imagem vista no espelho e seu registro na memória corporal no bailarino faz com que a repetição desta expressão seja introjetada e aos poucos incorporada por ele, de modo que a movimentação treinada ao ser dançada pareça fluída e espontânea à plateia, mantendo a estética desejada.

Em uma segunda instância, os bailarinos nos ensaios com cortina fechada e nos espetáculos devem buscar a forma, a intenção e a dinâmica do movimento a ser dançado na memória corporal, sem a visão de seu reflexo no espelho. Estas memórias corporais são exemplos do que Bourdieu (1988) denomina *habitus*. Nesse sentido, um bailarino explica como faz para memorizar e incorporar um estilo, na entrevista: “Eu fico de olho no coreógrafo, eu sou muito observador, [...] no que ele está falando, é muito importante. Se ele quer o braço assim, vou pegando para mim, vou somando [...]” (Nereu), e uma bailarina diz na entrevista:

Para incorporar um estilo eu acho que além de prestar muita atenção na movimentação quando vem alguém ensinar, de prestar o foco nas formas, não! Você tem que prestar atenção na essência, no que aquilo diz, porque daí fica mais fácil de compreender e de transmitir para o corpo. Você pensar no que aquilo representa e não no que é formas e físico só, que é a idéia que a forma afeta no físico. (Ana Lucia)

Contudo, o fato de memorizar um movimento não denota que o bailarino esteja ‘dançando com a alma’, como relata Ricardo na entrevista, ao comentar sua desistência de um papel no qual não conseguia incorporar: “a minha dança é meio sem cara! Fauno eu comecei a fazer e parecia que eu estava vazio assim, vazio! Me colocaram para testar e quando eu fui ver eu estava só estética [...]”.

O sentido auditivo é outra forma que permite ao bailarino captar a intenção da expressão desejada pelo coreógrafo, *ballet master* ou ensaiador sobre a estética da forma e da dinâmica dos movimentos coreografados. Isso pode ocorrer através da fala do coreógrafo, *ballet master* ou ensaiador para explicar verbalmente as intenções que desejam.

Além disso, o sentido da audição encontra-se presente na marcação da movimentação coreográfica na música estipulada ao bailarino, e gravada em sua memória corporal ao dançar, dando a dinâmica desejada pelo coreógrafo ao movimento. A música na coreografia tem a função de reger o tom e a nuance do movimento, principalmente no *ballet* clássico, auxiliando na ‘incorporação’ do bailarino ao alcançar um estado de transcendência ao ‘dançar com a alma’ associado a sua identidade espiritual.

Algumas falas dos entrevistados refletem esta sensação: “Eu costumo me organizar, antes de começar o corrido eu penso: Eu procuro mudar o foco de atenção físico, basicamente isso, e tem dia que eu falo não hoje eu quero sentir muito a música e aí eu falo: ‘ahhhh’ e isso interfere fisicamente” (Ana Lucia), e “Eu acho toda essa preparação antes, como eu faço para incorporar eu acho que eu sinto a música e aí eu acho que começo a incorporar. Para mim eu só sigo o que ela está me mandando fazer” (Namour). Outra bailarina explica com mais detalhes na entrevista:

a música me leva a sorrir. Eu não sei é uma delícia! Assim, claro, a gente fica triste quando na música não sai do jeito que a gente queria, e isso que é o ingrato do *ballet*, que nem sempre sai perfeito e quando não sai a gente fica bem chateado. Quando sai, é incrível a gente sai com a sensação de missão cumprida, de conseguir! Os *ballets* do Balanchine são mais sobre a música, sobre a dinâmica do movimento do que realmente sobre uma história, porque, por exemplo, *Themas*, é uma história um pouco mais ‘classuda’, é uma princesa, então você tem que ser mais fina, e em *Serenade* você tem que ser mais livre, mais esvoaçante, Tchaikovsky você tem que ser mais serelepe, o coreógrafo vem assim e fala! *Legend* é bem etéreo, foi feito para uma bailarina muito mais velha, mais madura. Então a partir destas informações que a gente tem, a gente vai tentando incorporar isso. (Laura)

Uma forma de estimular a realização dos movimentos pelos bailarinos e dar mais energia, mais intenção, ao fazerem a coreografia é aumentar a altura da música tocada no

ambiente. Ou seja, o som alto aflora no corpo a percepção dos acentos musicais estimulando a dinâmica do movimento.

O sentido do olfato pode ser percebido pela plateia no cheiro do suor dos hormônios, desodorante, perfume, pomadas de cânfora para dor, provenientes de uma tensão ou esforço físico em alguns movimentos dos bailarinos, ou simplesmente a emoção do estar em cena. Nos espetáculos algumas vezes existe o cheiro do ‘fog’, que é um recurso artificial exalado por trás das coxias para emitir uma sensação de neblina no palco. Os bailarinos ao entrarem em contato com esta neblina artificial gravam na memória corporal o contato com este cheiro e o associam ao evento do espetáculo. Este fato ilustra a importância da teoria do *emplacement* estar aliada a análise do *embodiment* (PINK, 2011).

A sensação de toque entre os bailarinos em cena e nos ensaios pode provocar a memória de um impulso ou sensação coreográfica, fazendo com que esse toque reverbera uma reação corporal sua. De outra forma, a sensação de toque no treino entre bailarino e *ballet master* pode provocar a memória de uma correção corporal para auxiliar o entendimento sobre determinado movimento. O bailarino deve mostrar em seu corpo, no seu movimento, a compreensão do que vê, escuta e sente.

O bailarino em solo ou grupo busca comunicar e provocar a interação com os demais bailarinos e com a plateia no espaço da caixa cênica. Neste sentido, a identidade espiritual do bailarino está ligada à sensação de estar em movimento. O jogar-se, movimentar-se no espaço provoca um ‘ventinho’ como uma reverberação da sensação do movimento executado que é passado à plateia. Algumas notas do diário de campo ilustram esta sensação de movimento e de energia dos bailarinos ao dançar:

[Ensaio] a sensação que o solista masculino Yago, passa à plateia [bailarinos, ensaiadoras, diretora, sonoplasta] ao esticar todo o corpo durante o movimento, desde a ponta dos pés até a ponta dos dedos das mãos, mantendo seu foco sempre bem forte e seguro [...] em ensaio seguinte a solista feminina Irlei, parece conseguir relaxar e impulsionar o movimento distribuindo energia por todo o corpo num *continuum*, com expressão e técnica, em ensaio no qual ela se entrega, como se estivesse em cena, passando esta energia de forma e intensidade constantes em todos os ensaios, não importando o cansaço, nem a tipóia para prevenir a lesão causada no braço durante esta coreografia em ensaio anterior.

[Espectáculo] o bailarino solista, Ricardo, parece ter tanta energia emanando de seu corpo, diferentemente do ensaio, no palco ele se transforma e irradia todo o espaço sozinho e consegue transmitir essa energia para a plateia, expandindo com olhar profundo e respiração ao passar a intenção do movimento à plateia e transcende o momento da dança.

A partir das reflexões sobre a relação sensorial do bailarino com a dança, percebe-se a importância de considerar os elementos *embodied* das pessoas em suas capacidades cinestésica-corporal, visual-espacial, temporal-aural e emocional ao pesquisar a identidade nas organizações (HARQUAIL; KING, 2010).

No sentido visual, encontra-se o fato de aprender e gravar a estética da forma e da dinâmica do movimento, aliada a sensação da incorporação, denominada ‘dançar com a alma’ (WAINWRIGHT; TURNER, 2004; WULFF, 2008).

O sentido auditivo é percebido na fala do coreógrafo, *ballet master* ou ensaiador ao explicar os movimentos e na sensação da música no corpo, dando as nuances desejadas pelo coreógrafo.

O sentido do olfato pode ser percebido no cheiro do suor dos hormônios, de desodorante, de perfume, das pomadas, emitido através de alguns movimentos dos bailarinos, ou simplesmente exalado na emoção do estar em cena. Nos espetáculos, por exemplo, o cheiro do ‘fog’ e dos outros cheiros citados, estão associados à memória corporal do bailarino (*embodied*) no evento do espetáculo, de modo *emplaced* (PINK, 2011).

A sensação de toque entre os bailarinos em cena e nos ensaios, da sensação de estar em movimento, ou a partir do toque no corpo do bailarino pelo ensaiador em uma correção pode provocar a memória de um impulso ou sensação coreográfica.

Em suma, o bailarino alcança e transpõe a plateia, ora nos treinos, ora nos ensaios, ora nos espetáculos, um estado de espírito a partir da intensa prática da dança, o qual surge em função da retenção do movimento, em processos de controle sensoriomotor e controle neural de funções cognitivas complexas (HANGGI; KOENEKE; BEZZOLA; JANCKE, 2010). Esse contexto envolve o que Bourdieu (1988) denominou de *habitus*, os quais são *embodied* nas memórias corporais dos bailarinos, a partir de seus sentidos visual, auditivo, olfativo e de toque. Estes *habitus*, presentes nos sentidos corporais *embodied*, neste caso, na retenção do movimento dos bailarinos, são práticas dinâmicas *embodied* (REED, 1998; FARNELL, 1999) adquiridos na companhia nos treinos, ensaios e espetáculos, ou seja, *emplacement* (PINK, 2011) compondo a identidade espiritual do bailarino. Nesse sentido, considera-se relevante considerar aqui a premissa de Chao (2009) de que a presença do bailarino é alcançada na medição cautelosa de tempo e espaço em função da confiança

sobre si mesmo, de sua auto-identidade e reconhecimento social, a partir de repetitivos processos de aprendizagem de movimento da dança ao escutar, olhar, pensar e fazer.

Ainda assim, aponta-se relevante lembrar que embora Reed (1998) e Farnell (1999) tenham trabalhado as práticas dinâmicas *embodied* a partir de sua relação com a espacialidade, estes autores não aprofundaram a questão dos sentidos das pessoas nestes espaços.

Diferente de Pink (2011) ao propor o estudo teórico do *emplacement* aliado ao *embodiment* em treinos e *performance* artísticas, e Chao (2009) na sua busca em compreender como ocorre a construção da ‘presença de bailarino’, a partir da aprendizagem de movimento e da sua identidade institucional.

7.4.2 ESPACIALIDADE

A identidade espiritual do bailarino se constrói de maneira imbricada com as sensações e, além disso, com o espaço no qual ele está atuando. Wainwright, Williams e Turner (2006) ao identificarem a identidade espiritual não exploraram em profundidade as diferentes sensações que o bailarino vivencia nos eventos do treino, do ensaio e do espetáculo ignorando, inclusive, a questão da espacialidade (PINK, 2011).

O espaço que o bailarino dança influencia a sua sensibilidade na percepção de outros corpos pelo cheiro, pelo vento, sensação nos poros, pelos dos corpos, audição, fala, toque, olhar, os quais são incorporados em seus corpos e os ajudam a comunicar, proteger, atacar, se exhibir e interrelacionar com outros corpos e objetos. O domínio de execução do movimento pelo bailarino ao dançar surge em função de estímulo ‘interior’ e ‘exterior’ ao seu corpo. O estímulo ‘interior’, da ‘alma’, do estado de espírito, pode ser definido pela vontade, segurança, firmeza individual do bailarino perante o grupo e a si mesmo, sendo que a interferência no funcionamento de suas funções biológicas devido à lesão física, poucas horas de sono e descanso e alimentação podem influenciar suas sensações emocionais, e vice-versa. O estímulo ‘exterior’ ao corpo do bailarino ocorre na sua interação com o ambiente, ou seja, na vivência da espacialidade; no *embodiment* das pessoas, no espaço em que atuam (PINK, 2011), com o *ballet master*, os colegas, as ensaiadoras, as diretoras e a plateia, inclusive o clima, o local, a quantidade de espetáculos

e ensaios. Estes estímulos ‘internos’ e ‘externos’ ao corpo do bailarino são alguns elementos que interferem em seu desempenho, mesmo que tenham ensaiado e treinado rigidamente.

Os bailarinos também descrevem a sensação do ‘dançar com a alma’ (WAINWRIGHT; TURNER, 2004; WULFF, 2008) relacionada com o ambiente e com a plateia. O evento do treino, do ensaio e do espetáculo influencia os estados de espírito dos bailarinos diferentemente. No espetáculo existe uma espiritualidade e energia atípica do evento, no qual cada um deles consegue emanar ao dançar. Questões de uniformidade na forma e dinâmica dos movimentos realizados pelos bailarinos na música e na espacialidade são facilmente observadas pela plateia disposta nos assentos do teatro, os quais possuem visão frontal e de cima da dança. A presença da plateia no evento do espetáculo é um aspecto que influencia na *performance* individual do bailarino.

A *performance* individual do bailarino percebida através de sua energia em cena influencia na execução harmônica do conjunto de maneira positiva ou negativa. Por exemplo, na SPCD: “a alta rotatividade na escalação do elenco de solistas nos ensaios gerou insegurança no grupo no momento do espetáculo. O fato de Namour ser escalado e ensaiar toda a semana e na hora a direção decidir colocar o Josué, desestabilizou o corpo de baile em cena, inclusive, pela falta de ensaios deste elenco”. (nota de diário de campo)

Figura 14 – Plateia no Espetáculo da SPCD no Teatro Municipal de São Paulo (esquerda) e coreografia *Gnawa* em execução harmônica dos bailarinos (direita)



Fonte: A autora (2011) (esquerda) e <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/downloads/gnawa01.jpg>>, acesso em: 08/08/2011 (direita).

Esta conjuntura da espacialidade, das sensações e da retenção dos movimentos nos ensaios compõem partes fundamentais para que os bailarinos consigam expressar e entrar de ‘corpo e alma’ no *ballet* na hora do espetáculo.

A espacialidade infere diretamente nas sensações do bailarino e estimula a formação da sua identidade espiritual, essa identificação do evento do espetáculo ou do ensaio com o ‘dançar com a alma’ provoca um desejo de satisfação no bailarino. Algumas falas dos entrevistados ilustram que a variação no ambiente de ensaio, de treino ou do espetáculo provocam sensações diferentes e promovem identificações com a identidade espiritual de ser bailarino:

Na sala de aula e no palco é mais difícil, mas eu me emociono! Por causa da intimidade da sala de aula, às vezes acontecem coisas, que o público não vê, sentadinho ali pertinho você sente, você vê dentro, né? São coisas inesperadas, porque no palco se perde um pouquinho por causa da distância, mas tem bailarino que projeta muito. (Diretora)

[...] a aula de *ballet* é o lugar primordial para mim, numa aula de *ballet* eu faço tudo, dou tudo de mim! [falando sobre o espetáculo] É indescritível! É uma descarga de emoção, é um nervosismo, é gratificante, me alimenta, me dá um vazio, é engraçado eu tenho uma descarga de adrenalina e de felicidade assim absurda enquanto eu estou me cena! [...] E eu saio do palco e me dá um vazio [...] Mas eu gosto disso! Às vezes mais em aula do que no ensaio, muito mais e às vezes mais na aula do que no palco! (Yago)

Outros bailarinos enfatizam a retenção da parte técnica para que a expressão do ‘dançar com a alma’ possa fluir, como relatam nas entrevistas:

Quando o espetáculo é bom, eu procuro sempre fazer algo diferente com alguma intensidade ou algum sentimento para não [enjoar]. A gente já tem uma arte rotinada, então eu procuro sair disso para não ficar sempre todo o dia estacionada. Exemplo: *Gnawa*, no corpo, eu penso, hoje eu vou tentar fazer mais relaxada, hoje eu vou pensar mais nos braços, no tronco, no peso nas pernas. *Gnawa* é um *ballet* que eu danço já desde a estréia, que você sempre tem que estar [para cima - ela mostra com o corpo] e é um *ballet* muito dançado, que a gente leva para outras cidades. Então eu tento buscar sensações diferentes para enjoar o menos possível da obra. (Ana Lucia)

Incorporar um estilo, incorporar Balanchine é técnica pura, [...] Eu tento me concentrar bastante eu tento incorporar mais em dia de espetáculo, durante os ensaios eu penso mais na parte técnica mesmo e na ligação entre eu e o Simion. Porque se essa ligação não tiver, o *pas de deux* não acontece. Mas o estilo mesmo coreográfico eu encontro mais em cena, do que em sala de aula [...] eu já danço este *pas de deux* [...] há quase dois anos, e já está tão incorporado em mim, a movimentação. (Rita)

Figura 15 – Bailarinos dançando *Gnawa* ‘com a alma’

Fonte: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/downloads/gnawa02.jpg>>, acesso em: 08/08/2011.

Contudo, muitos bailarinos, nas entrevistas, priorizam o ambiente do espetáculo, para explanarem o que sentem ao dançar:

[...] é muito gostoso porque *Gnawa* principalmente em palco grande, você toma o espaço, você vai rasgando! Você usa mais o corpo. Quando eu me sinto bem, quando eu danço num palco grande eu me sinto como se tivesse lavado assim a alma, é muito bom! Às vezes o trabalho se apóia em sensações, em estórias [...] ele se inspirou nos cheiros, nas texturas, nas cores, então eu lembro que nos primeiros espetáculos de *Gnawa* eu ficava imaginando e ficava criando figuras [...] de folhas, de sol e de céu [...] eu criava umas imagens na minha cabeça, para tentar, trazer aquele ambiente [...] Eu tento captar o espírito que este trabalho tem, é um trabalho que tem que estar ali muito presente energeticamente, tem que estar ali, em cena, não adianta você só fazer o movimento. Eu acabo muito cansado, porque ele me consume muito energeticamente e você divide muito a energia com os outros [...] então eu tento sempre entender qual é a sensação e tentar entrar nesse universo. (Mario)

[...] fisicamente uma plenitude, porque é diferente de ensaio [...] em cena parece que você se desloca dessa vida normal que você tem [...] é uma outra entidade que toma conta, que parece que é externo, mas ao mesmo tempo é o mais essencial de mim mesmo, que aparece ali que parece que é tão difícil de aparecer no resto dos dias, no resto das situações, [...] as vezes até no palco não acontece, porque vira rotina, pois às vezes se você tem que dançar um espetáculo a tarde e um a noite, daí também você entra no piloto automático! É acho que tem situações mágicas, é mais comum no palco que acho que abre mais um canal para isso com o público e tal. (Simion)

De ser eu! Cem por cento. Assim transparente, uma coisa assim que o meu lugar é o palco, não é nem a sala de ensaio, eu sou feliz quando estou no palco, eu esqueço tudo, tudo desaparece. O palco tem uma coisa de diferente. Aqui você tem uma coisa de invasão! Que na sala de ensaio é tudo aberto, se a pessoa está sentada na tua frente, na sala de ensaio você vê a cara, tem uma invasão ao teu espaço, e estando no palco aquele lugar é meu! É meu não tem ninguém ao redor, nada, para ver uma cara, uma pessoa que se desconcentrou e começou a rir e quebrou o ritmo do que você estava fazendo. O palco para mim é assim, [...] casa! [...] minha vida, eu chego ali e é como OK, pode acontecer qualquer coisa que fica tudo bem! (Irlei)

Percebe-se a partir desta etnografia, principalmente nos depoimentos dos bailarinos da SPCD, que a identidade espiritual do bailarino se constroí de maneira imbricada com as

sensações que possuem na espacialidade (PINK, 2011) que vivenciam, nos treinos, ensaios e espetáculos.

7.4.3 ‘DANÇAR COM A ALMA’

O desenvolvimento do capital artístico ocorre em função da disciplina do capital físico presente nas práticas diárias dos bailarinos e da oportunidade de vivenciar diferentes papéis no ensaio e no palco. O capital artístico do bailarino envolve habilidades corporais de amplitude e flexibilidade dos movimentos, perspicácia na dinâmica e na musicalidade e senso de estética associado ao ‘dançar com a alma’ (WAINWRIGHT; TURNER, 2004; WULFF, 2008).

O ‘dançar com a alma’ significa ‘um ponto de pico quando a ação e a consciência se fundem’, ou seja, “um estado de fluidez ou transcendência no qual os bailarinos não têm que pensar na técnica, mas se encontram criando novas zonas de arte de *ballet*” (WULFF, 2008, p.525). Esta sensação do ‘dançar com a alma’ ocorre na explicação da percepção da bailarina desta sensação em relação ao seu corpo na entrevista: “Não é que eu não me sinto, é que parece que eu estou fora do meu corpo. Parece tudo meio automático, eu não penso para levantar o braço. Eu não penso! Eu não sei é uma sensação meio de liberdade!” (Luana). Outra bailarina complementa na entrevista:

Olha nem todas as vezes que eu danço tenho esta sensação, mas a melhor sensação que eu tive quando eu estou dançando é que eu estou voando! Quando eu sinto que eu fui bem e saiu tudo como eu queria, é como se eu tivesse planando no ar, essa é a sensação! Os olhos, dos olhos quando eu estou dançando, o que eu sinto com o rosto! (Rita).

O ‘dançar com a alma’ também denominado de estar ‘presente’, ‘momento em que tudo se funde’ (AALTEN, 2004), ‘estado de transcendência’ “está associado diretamente à identidade espiritual do bailarino profissional refletindo sua valorização na companhia e conseqüentemente sua alocação na posição hierárquica de primeiro elenco, e por vezes de primeiro bailarino” (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006, p. 540).

Conquistar papéis de solos no meio do grupo denota a especialidade e habilidade do bailarino para realizar tal coreografia e responsabilidade de dançá-la com ‘toda a sua alma’ aliada à técnica. No entanto, o destaque que um bailarino adquire independe de sua posição

hierárquica na companhia, este ‘dançar com a alma’, é expresso na intenção do olhar e do peito do bailarino, o qual demonstra na forma e na intenção do movimento, uma projeção da sua expressão. A diretora ao corrigir um bailarino durante o ensaio reforça a importância da expressão do olhar no dançar, em nota de diário de campo: “marca bem o foco, você tem que projetar durante o movimento”.

Além do olhar na projeção ‘de toda sua alma’ outro local do corpo que parece marcar a postura do bailarino é o estômago, denominado o ‘centro’ do bailarino, *locus* de controle da respiração durante os movimentos, ‘inspiração e expiração’. Ou seja, o modo como o bailarino se desloca inspirando o ar provoca uma sensação na platéia de que está elevando seu corpo para cima, e ao caminhar na meia ponta promove a ilusão de leveza no movimento. Embora a projeção do olhar, o empinar do peito e as caminhadas na meia ponta sejam parte da técnica ensinada aos bailarinos, uns introjetam mais facilmente estes detalhes corporais do que os outros.

No entanto, muitos bailarinos se consideram incorporando um personagem, interpretando-o como se fosse uma pessoa que não eles mesmos. Ressaltando a ideia de um ‘cabide de personagens’ que são criados dentro das organizações, como nos depoimentos de Rita: “Eu não gosto de viver um personagem, eu gosto de ser eu mesma dançando, eu não gosto de vestir nada [...] nos clássicos geralmente a gente é um personagem e essa coisinha de ser muito suave não combina muito comigo”, e de Simion na entrevista:

Eu acho que o personagem me ajuda a fazer aquele esquema que eu te falei de; saiu!, não é mais o Simion de repente, e isso me instiga e então eu vou indo cada vez mais fundo. O meu deslocamento de mim e perceber uma outra coisa no meu próprio corpo, isso é uma coisa que me fascina bastante, um novo jeito de eu elaborar o corpo [...] eu sou assim, está gostando?, diferente de eu vestir um [...] não que eu ache que todo mundo, não significa que quem faça clássico assim, que a pessoa é assim, mas para mim essa postura assim [e mostra o peito para frente] é *fake!* Tanto é, que quando eu danço clássico aqui e dá certo e eu recebo alguns elogios, para mim eu estou tirando sarro, eu estou impondo uma postura, colocando uma postura que para mim é *fake*, sabe?

Figura 16 – Bailarinos se preparando para a coreografia *Sechs Tanze*.



Fonte: Fotos enviadas pelos bailarinos da SPCD à autora (2011).

A principal perspectiva que compõe a identidade espiritual na profissão do bailarino é o estar no palco. Resumidamente “o bailarino é composto de: corpo, cabeça, inteligência, vontade, sorte e ego”, conforme relata a bailarina Irlei na entrevista. A experiência é valorizada e a idade temida. Por exemplo, enquanto uma bailarina não separa o ser bailarino, do ser pessoa fora, no mundo; “sou este tudo”, diz a Irlei bailarina, outra considera que: “é a mesma Luana pessoa”, bailarina.

Os sentidos cinestésicos-corporais, visuais-espaciais, temporais-aurais e emocionais expostos por Harquail e King (2010) presentes na vivência da sensorialidade e da espacialidade nos corpos dos bailarinos, entre eles, com a plateia, e no ambiente em que trabalham, muitas vezes se encontraram interligados denotando como o *embodiment* e o *emplacement* (PINK, 2011) atuam na formação e articulação das suas identidades nesta organização. Um exemplo de interligação ocorre entre as sensações na audição da música e na visão do ambiente no espetáculo pelo bailarino, provocando uma sensação que “o faz se sentir diferente” (Mário, entrevista), aguçando a percepção do próprio corpo, denominada propriocepção e propagando esta sensação a plateia.

Além deste, outro fator importante a ser considerado na manutenção da identidade espiritual do bailarino é a existência da percepção de ‘sair de seu corpo’ e ‘ser outra pessoa’ no ato de dançar.

Para que o bailarino interprete, ele usa a imaginação e sensações experimentadas na ‘vida real’ para poder vivê-las (representá-las) no palco, ou no ensaio aliadas a precisão

técnica da coreografia e da musicalidade. Este fato, denominado de identidade espiritual, encontra-se presente nos estudos de Wainwright e Turner (2004) e Wainwright, Williams e Turner (2006), associado ao ‘dançar com a alma’. Neste contexto as ideias dos teóricos Bourdieu (1988) e Wainwright e Turner (2004) sobre a articulação da identidade baseiam-se nos capitais que as pessoas possuem durante a sua vivência, dependendo dos valores dos grupos com os quais se relacionam, os quais permitem que elas ascendam ou descendam socialmente.

No campo do *ballet*, na SPCD, os bailarinos alcançam este estado de identidade espiritual a partir do tratamento de seus corpos como um objeto/instrumento de trabalho, o qual é possuído e controlado, e algumas vezes também durante o processo da interpretação ‘em cena’, como havia sugerido Dale (2001). Nas falas em campo e em suas ações percebe-se um pensamento Cartesiano e a dicotomia vivida por vezes pelo bailarino de ser um corpo subordinado a sua mente, semelhante ao corpo do boxeador, ‘corpo máquina’ denominado por Wacquant (2004). O bailarino, através dessa subordinação, alcança um estado de retenção dos movimentos que permitem fluir outros sentimentos quando a mente não está mais concentrada na realização do movimento, deixando fluir ‘a alma’, em um ‘estado de transcendência’ do corpo, denominado por Wulff (2008), ou em um ‘momento que tudo se funde’ descrito por Aalten (2004) ao analisar experiências *embodied* em bailarinos profissionais. O ‘ser mestre do próprio corpo’ ocorre quando o corpo se unifica a uma sensação de bem estar emocional, a uma ‘experiência de liberdade física e emocional’ (AALTEN, 2004, p.273).

Este ‘estado de transcendência’ exposto por Wainwright, Williams e Turner (2006, p. 540) que o bailarino pode alcançar, associa-se diretamente a sua identidade espiritual adquirida através da disciplina do capital físico presente “no preço das práticas diárias dos bailarinos para aquisição de um capital artístico de uma vida”.

Os estados são alcançados de ‘dançar com a alma’, verificados em campo, são frutos de oportunidades oferecidas aos bailarinos pela direção da companhia de dança, a partir da administração do tempo de trabalho, da seleção de repertórios coreográficos, da escalação de elencos para ensaios e espetáculos, da priorização da técnica e estilo de treinos realizados, os quais são transpostos em sua identidade institucional através da postura profissional da direção, ensaiadores, treinadores, administradores e bailarinos (colegas).

Nesse sentido, para aperfeiçoar seu capital artístico os bailarinos necessitam ter a oportunidade (dada pela direção e pelos coreógrafos) de vivenciar diferentes papéis no ensaio e no palco (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006). Aalten (2004) ressalta que a dança, mesmo o *ballet* com as regras técnicas e outras regras oferece aos bailarinos a ‘possibilidade de exceder a discontinuidade do corpo, mente e emoções’, ou seja, um controle que transcende e deixa espaço para o inesperado, uma liberdade de não saber o que vai acontecer.

Existe uma pesquisa sobre o desenvolvimento da capacidade sensoriomotora em bailarinos e não bailarinos (HANGGI; KOENEKE; BEZZOLA; JANCKE, 2010) a qual permite indicar que os processos de controle sensoriomotor e controle neural de funções cognitivas complexas se desenvolvem a partir da intensa prática da dança em bailarinos clássicos. Tal premissa da prática e do *habitus* já havia sido trazida por Bourdieu (1988), no entanto, pouco se havia aprofundado sobre esta relação do corpo com a identidade. Por exemplo, estudos recentes sobre o desenvolvimento da retenção de movimentos (HANGGI; KOENEKE; BEZZOLA; JANCKE, 2010; LENT, 2011; SOCIETY FOR NEUROSCIENCE, 2011) consideram o estudo do cérebro dividido em partes, para explicar que em uma delas; no cerebelo se concentra a coordenação e ajuste das habilidades motoras. O cerebelo recebe ordens dos receptores sensoriais e as transmite via impulsos motores musculares (movimento do corpo) permitindo movimentos complexos quase automaticamente. Contudo, para que isso ocorra, na dança por exemplo em campo, o bailarino é constantemente corrigido pelos membros da organização para lembrar de como realizar os movimentos e se portar através do controle de seu corpo e de suas expressões artísticas. Esta consideração da retenção do movimento, a partir do *habitus* (BOURDIEU, 1988) incorporado na vivência das práticas nas organizações, constitui uma perspectiva relevante para o estudo da identidade nas organizações.

8 DISCUSSÃO

Com intuito de elucidar os principais pontos desta seção de discussão, escolhi trabalhar o foco da Teoria de Identidade nas Organizações na seção 8.1 Identidade *embodied* nas organizações; o foco metodológico sobre etnografia *embodied* na seção 8.2 Etnografia *Embodied*; e o foco da prática gerencial e social nas seções 8.3 Identidade Institucional SPCD e 8.4 Identidade no Campo da Dança. Para isso elaborei o Quadro 8, com as perspectivas elencadas e seus respectivos focos de reflexão.

Quadro 8 – Perspectivas e focos de discussão.

Perspectivas	Foco
Discussão teórica	
1) Identidade <i>embodied</i> nas organizações	Teoria de Identidade nas Organizações
Discussão metodológica	
2) Etnografia <i>Embodied</i>	
Discussão prática	
3) Identidade Institucional SPCD	Gerencial
4) Identidade no Campo da Dança	Social

Fonte: A autora (2012).

8.1 IDENTIDADE *EMBODIED* NAS ORGANIZAÇÕES

Ao incluir o corpo na análise da identidade busquei me afastar de uma distinção Cartesiana entre mente-corpo, e buscar uma perspectiva da visão *embodied* para pesquisar as práticas organizacionais (STYHRE, 2004) na companhia de dança. Para guiar uma discussão sobre a perspectiva *embodied* da identidade utilizei a classificação de Styhre (2004) nas pesquisas de *embodiment*. Portanto, apresento exemplos de campo da minha vivência etnográfica para elucidar modos sobre como as quatro grandes perspectivas deste autor: as teorias da fenomenologia, as feministas, da prática e as pós-modernas auxiliam a entender a Teoria de Identidade nas Organizações.

Ao analisar como se articula a identidade no corpo (bailarino) na companhia de dança, percebi que esse processo vai sendo incorporado, *embodied*, a partir dos *habitus* e práticas experienciadas em função das suas vivências no campo. Caso houvesse me detido somente nas falas dos pesquisados para analisar a articulação da identidade não poderia ter tido a leitura de identidade *embodied* percebida no corpo, como exemplifico a seguir.

Deste modo escolhi o sentido auditivo e espacial do bailarino para exemplificar a perspectiva fenomenológica (MERLEAU-PONTY, 2004) relacionada à existência corporal, perceptual, proporcionada na vivência com um mundo histórico e culturalmente construído pelas percepções das pessoas, denominado de existência pré-reflexiva ou pré-objetiva (CSORDAS, 1988). Ou seja, o bailarino ao buscar ‘sentir a música’ ou mudar a sensação sobre o seu corpo ao entrar em cena, ao sentir-se seguro e livre no espaço cênico quando dança, experiencia uma conjuntura perceptual específica daquele evento, junto à plateia, fato que oportuniza alcançar uma identidade espiritual ao ‘dançar com a alma’.

Desta maneira, na busca de compreender sobre o corpo e a pessoa (bailarino) em relação a sua identidade *embodied* os achados em campo, especialmente os descritos na seção da análise das sensações, explicam que as emoções vividas pelos bailarinos ao sentirem o espaço e ouvirem a música quando incorporam um estilo ou interpretam um personagem ocorrem a partir das experiências em seus corpos nos ensaios e espetáculos da companhia. O bailarino ao dizer que relaciona o palco à sua casa, ao ‘ser eu mesmo’ quando dança, e deixar-se guiar pela música revela uma sensação de conforto corporal naquele espaço e evento, que transmite (ou não) na sua expressão corporal quando dança. Isto ocorre conforme suas experiências em sua trajetória de formação e profissional artística, a qual reforça a sua identidade física, pessoal, institucional e espiritual de bailarino denotando a consolidação de uma experiência pré-objetiva naquele contexto, uma liberdade espiritual ao encontrar-se junto ao palco e a platéia no evento do espetáculo.

Quanto às teorias feministas de Styhre (2004), existem alguns tipos de tratamento do corpo da(o) bailarina(o), que sugerem diferenças entre homem e mulher moldadas corporalmente e socialmente. Esta incorporação de modos de ser masculino e feminino ocorre nos bailarinos nos treinos, ensaios e espetáculos e influenciam a sua identidade física. Por exemplo, a bailarina, na técnica do *ballet* clássico, possui uma imagem a ser espelhada de magreza, leveza e ser etéreo, como se percebe na técnica de pontas, nas subidas e descidas das piruetas, equilíbrios e saltos durante a coreografia. Enquanto isso, o bailarino adquire uma técnica de *ballet* clássico em sua musculatura e seus estilos de movimentação parecendo ‘pesados’ servindo de suporte e condução da bailarina durante a dança. Um exemplo disso, encontra-se na fala de Namour “bailarino é salto e bailarina é giro”. Nesse sentido Reed (1998) reforça que a identidade do bailarino ocorre em um

processo de espelhamento, contestação e transformação através deste caso da classe sexual (homem ou mulher), assunto que foi trabalhado na análise das identidades nesta dissertação.

Quanto às teorias pós-modernas de *embodiment* existem fatos que retratam a vivência de processos de regulação, vigilância e controle individuais e coletivos neste contexto social (FOUCAULT, 2002), apresentadas por Styhre (2004) e foram aqui trabalhadas, mais especificamente, na seção da análise da identidade institucional. Por exemplo, os bailarinos sabendo que o poder de dar correções são institucionalmente exclusivos aos diretores, ensaiadores e repositor coreográfico, vivenciam uma identidade institucional *embodied* ‘ativa’ ao darem sugestões aos colegas de como fazer um passo, corrigindo uns aos outros, fato *embodied* sobre o qual eles não falam, mas o fazem e que influencia suas identidades.

Quanto à teoria da prática citada por Styhre (2004) percebi que os corpos (bailarino) são estruturantes e estruturadores nos processos de variações de identidade. Portanto a identidade se articula na identificação com as práticas sociais que vivenciam como resultado da relação das forças entre estes grupos neste determinado campo da companhia de dança, seguindo a linha de Bourdieu (1988). Por exemplo, os bailarinos ao receberem as correções da direção, ensaiador e repositor coreográfico incorporam uma identidade institucional *embodied* ‘passiva’ de prontamente as fazerem. No entanto, estes bailarinos muitas vezes se comunicam com os colegas através de caretas, quando posicionados de costas para seus superiores, caricaturando as correções dadas, ou mesmo expressam ‘cansaço’ relaxando a sua postura ‘ereta da coluna’ quando estão sendo corrigidos. Isto não aparece nas falas das entrevistas, mas se percebe em suas ações e posturas corporais.

Outra premissa da prática verificada em campo foi de que estes agentes sociais não são livres para definir os meios materiais e simbólicos de construção de suas identidades (BOURDIEU, 1988), como foi o caso da bailarina Perla que sentiu dor física e emocional ao ensaiar, se desconcentrar e não conseguir ficar em cima do seu eixo ao dançar, devido à sapatilha que lhe foi dada pela companhia ser maior que o seu número. Ou ainda, do solista João que foi realocado para ensaio na semana da estréia do espetáculo no Teatro Municipal de São Paulo, tendo sua identidade de solista abalada. Fato que o fez sentir um ‘peixe fora d’água’ e ele demonstrou esta insatisfação perante tal decisão da direção através da sua

postura; ao ficar sentado, tanto nos ensaios (não marcou enquanto outro bailarino ensaiava a sua parte), quanto nos treinos (não realizou os exercícios em grupo). Este fato exemplifica que os meios simbólicos vivenciados e percebidos no corpo do bailarino, a partir da tensão e postura, podem ser mediados pelas decisões da direção e pelo sentimento compartilhado entre os bailarinos do grupo de insegurança de ser escalado ou não para dançar, fatos que não são discutidos com a direção.

Na companhia de dança podemos alocar a teoria do *habitus* de Bourdieu (1988) para estudar a identidade *embodied*, e o processo de incorporação (*embodiment*) dos capitais. Neste caso, por exemplo, o capital artístico que o bailarino vivencia na prática e no aprendizado (corporal) dos treinos, ensaios e espetáculos que culmina no ‘dançar com a alma’, ‘estar dentro de uma bolha’, ‘ser eu mesma’ e ‘ser uma bola de fogo’, ocorre num processo baseado nas relações entre os agentes internos e externos a companhia de *ballet* e constitui o processo de articulação das identidades dos bailarinos como profissional na organização (SPCD). Por exemplo, os bailarinos incorporam modos de expressar, remediar e trocar o foco de atenção da dor física e emocional. Nisso se constrói uma expectativa quanto ao seu capital físico na profissão de bailarino, pelos seus pares, direção e plateia de que não demonstrem as dores que possam estar sentindo ao dançar. Para isso, o bailarino tenta ter poder sobre o seu corpo, sobre as dores que sente ou sobre suas incorporações de estilo e interpretações de personagens, tendo o corpo subordinado a sua mente.

No entanto, muitas vezes esta tentativa não se consolida e sobressai a expressão de dor e insegurança de incorporação de estilos coreográficos, em suas feições e tensões corporais ao dançar, devido as suas limitações físicas como ser humano. Fato semelhante ao ‘corpo-máquina’ do boxeador exposto por Wacquant (1998) e aqui trabalhado na análise da identidade física. Neste contexto, o *embodiment* é fruto desta relação entre corpo e mundo sócio-histórico-cultural, a pessoa ‘é’ o próprio corpo e não ‘possui’ um corpo (CSORDAS, 1988), significando ontologicamente um ‘corpo pessoa’ (FLORES-PEREIRA, 2010) que vive no mundo da prática (BOURDIEU, 1988).

As identidades física, pessoal, institucional e espiritual, elencadas no campo da Companhia de Dança SPCD pesquisada, auxiliam o ‘ser’ pessoal e social a moldar a sua identidade *embodied*, como um ‘elenco de personagens’ que podem ser impostos a eles por outros sujeitos ou refletidas por eles nos grupos com os quais interagem, de forma

estruturante e estruturadora de práticas em *habitus* (BOURDIEU, 1988), que vão sendo *embodied*.

Neste contexto, uma das contribuições desta pesquisa foi relacionar a identidade com o *embodiment* nas organizações denotando a importância de considerar os elementos *embodied* das pessoas. Ou seja, incluir categorias de análise sobre as capacidades cinestésica-corporal, visual-espacial, temporal-aural e emocional, sugeridas por Harquail e King (2010) e considerar a identidade como um evento *embodied*, requerindo, segundo Budgeon (2003), um exame histórico e político dos locais onde ocorrem para analisar as práticas *embodied* nos corpos das pessoas.

8.2 ETNOGRAFIA *EMBODIED*

Nesta dissertação realizei uma etnografia a qual denominei como *embodied*. Ou seja, registrar o material etnográfico a partir de um olhar atento sobre as percepções que se encontram *embodied* (incorporadas) e *emplaced* (na sua espacialidade) no corpo do pesquisado. Nesse processo metodológico considerei como fontes de inspiração nas Ciências Sociais as premissas de estranhar o familiar de Gilberto Velho (1978), de analisar uma pluralidade de vozes sobre ‘o dito e o não dito’ e perceber a dinâmica das relações a partir da convivência buscando um ‘olhar de perto e de dentro’ dos fatos de Magnani (2002). Também me inspirei em diferentes maneiras de apreensão do fenômeno social, através das faculdades de ‘ouvir, escrever, olhar’ ao elaborar a escrita do texto etnográfico, conforme salienta Roberto Cardoso de Oliveira (1996). Além disso, foi fundamental os *insights* sobre *embodiment* e *emplacement* na pesquisa etnográfica traçados por Pink (2011). Já no campo da Administração usei como inspiração as premissas dos estudos sobre o olfato de Corbett (2006) e sobre a consideração da cognição *embodied* (capacidades corporais cinestésicas, visual-espacial, temporal-aural e emocional (inclusive as sensações) das pessoas nos estudos organizacionais de Harquail e King (2010).

Inclusive para estimular estas percepções utilizei de algumas técnicas metodológicas alternativas sugeridas por Pink (2011) como vídeos e fotografias. Ou seja, durante a elaboração escrita da análise considerei um vídeo sobre o processo de trabalho dos bailarinos (vídeo publicitário da companhia SPCD), fotografias enviadas á mim pelos

bailarinos após a realização da pesquisa em campo sobre momentos importantes de sua vivência na companhia, fotografias que registrei em campo, programas de espetáculos dos quais presenciei e de espetáculos passados (á mim dados pela profissional de comunicação da SPCD), documentos (críticas de jornais *online*, *site* da SPCD na *internet* e revistas de dança brasileiras que continham material sobre a companhia). Sendo que estas técnicas foram complementares as premissas que indiquei anteriormente como fontes de inspiração.

Dentro desse contexto, este estudo etnográfico *embodied* corroborou com as premissas de Pink (2011) ao sugerir que o espetáculo deve ser analisado pela perspectiva do *embodiment*, o qual interrelaciona corpo e mente. Inclusive, ao considerar a relação entre o corpo biológico, os sentidos corporais, o movimento, a percepção humana no seu ambiente e a teoria de ‘*emplacement*’, ou seja, a complexa ecologia presente no local do evento a partir de treinos e eventos públicos. Os achados na companhia pesquisada corroboraram as ideias de Pink (2011) de que a conjuntura do ambiente influencia na sua *performance*. Em campo, as falas dos bailarinos salientam uma constância na existência de um mundo ‘lá fora’ e uma sensação de estar no palco na hora da *performance* denominada de entidade, a importância da troca de energia entre os bailarinos em cena e entre os bailarinos e a plateia, ‘bola de fogo’, ‘bolha em volta de mim’, ‘minha casa’, ‘sou eu’ significando o bailarino dissociado da sua pessoa no mundo dentro e fora do espetáculo, como se eles fossem duas pessoas diferentes, corroborando inclusive com a ideia de *embodiment* de Csordas (1988).

Durante este processo etnográfico registrei e refleti sobre as percepções, as emoções, o *embodiment*, o *emplacement* e a espacialidade na rotina diária dos corpos dos bailarinos na companhia de dança construindo uma complexa rede de informações. Este processo ocorreu, na maioria das vezes, sem poder obter uma expressão da fala sobre aqueles acontecimentos. Entretanto, no final deste período de convivência, entrevistei os bailarinos sobre tais momentos, fato que foi fundamental na análise dos processos de articulação das suas identidades física, pessoal, institucional e espiritual.

Contudo, o fato de ser bailarina ao analisar os corpos (bailarinos) contribuiu muito neste processo de investigação, tornando-se um diferencial quando comparado ao aspecto teórico-metodológico de Wainwright e Turner (2004) e Wainwright, Williams e Turner (2006). Estes autores, ao investigarem esta mesma temática das identidades dos bailarinos numa companhia de dança oficial inglesa, o *Royal Ballet*, baseados em etnografia e

entrevistas, as classificaram em: individual, institucional e coreográfica. Enquanto isso, a etnografia a partir do corpo, *embodied*, que realizei ampliou o escopo de análise comparada aos estudos destes autores, pois incluiu um olhar etnográfico sobre o corpo que me permitiu ir além da linguagem textual. Esta análise etnográfica *embodied* permitiu investigar a questão de articulação da identidade - física, pessoal, institucional e espiritual - no âmbito social em que os bailarinos trabalham, considerando suas trajetórias de vida e tendo como fonte metodológica principal o corpo a partir das percepções sobre as sensações (audição, cheiro, paladar, visão, toque, peso e dinâmica do movimento do corpo) dos pesquisados.

8.3 IDENTIDADE INSTITUCIONAL SPCD

Ao longo desta pesquisa, percebi a importância de trazer para a seção de discussão a questão gerencial que surgiu ao analisar as vivências dos bailarinos a partir da etnografia *embodied* na São Paulo Companhia de Dança, companhia oficial do Estado de São Paulo. A análise da dança apresentada pela SPCD se afasta da representação histórica de um povo e de uma cultura específica, visto que esta companhia busca introjetar diversas técnicas, clássicas e contemporâneas, dançadas por seus corpos-bailarinos. Para compreender esta diferenciação foi apresentado no início desta dissertação um histórico desde o *ballet* nas cortes européias (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1969; SUCENA; 1989; ANDERSON, 1992; AU 1997; ELIAS, 2001; THOMAS, 2003, MINDEN, 2005; HILLYERHEAD, 2005; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; JACOBS, 2010) até o surgimento da institucionalização da arte da dança como espetáculo. Ou seja, a estrutura de gestão da SPCD reflete o grande peso existente na ligação entre a arte e o Estado em suas vivências como uma companhia oficial, assimilando-se ao modelo presente nas companhias oficiais de dança do mundo, as quais estão associadas historicamente ao modelo iniciado por Louis XIV.

Neste contexto, a institucionalização da arte da dança como espetáculo se desenvolve através de algumas características disseminadas pelas companhias de dança atualmente de forma globalizada (WULFF, 2008). Conforme visto anteriormente nesta dissertação, existe um modelo de gestão de massa/globalizado em companhias de dança profissionais com repertório clássico e contemporâneo aplicado nos dias de hoje em

diversos locais do mundo (WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2007; WULFF, 2008). Desde sua fundação em 2008, a direção da São Paulo Companhia de Dança segue este mesmo modelo, como afirma Ponzio (2008, p.104):

Com recursos e apoio inéditos no Brasil, a São Paulo Companhia de Dança [...] projeto ambicioso, seguindo o modelo do Balé da *Opera de Paris* [...] companhia francesa, com 154 bailarinos, nasceu há 350 anos na corte de Luis XIV [...] a SPCD exigiu técnica clássica apurada dos seus recém-contratados 36 bailarinos – 20 moças e 16 rapazes, com faixa etária que varia de 18 a 25 anos (apenas um tem 30). Tal requisito é considerado fundamental para direção, no seu projeto de formar um repertório que vai do século 19 ao 21.

A réplica de tal modelo de gestão na sua eficácia e eficiência, em culturas tão diferentes como a francesa e a brasileira, constitui-se em uma das questões importantes de discussão nesta pesquisa. Este modelo globalizado de gestão de companhia utilizado pela São Paulo Companhia de Dança consiste teoricamente em: na seleção de bailarinos com trajetórias moldadas por escolas de dança clássica (*habitus* da disciplina), com habilidades físicas padronizadas, classificados hierarquicamente em solistas, corpo de baile e aprendizes. Conta também com coreografias de *ballets* e inclusão do estilo contemporâneo no seu repertório, muitas vezes composto de remontagens com pagamento de *royalties* internacionais (execução de coreografias de renome internacional, já executadas por outras companhias) ou criação de coreografias especialmente para um determinado grupo de bailarinos. Prevê o planejamento de treinos, ensaios (planos intensos de trabalho), espetáculos para uma platéia específica em teatro ou ambiente designado para o evento e *tournées* realizadas para disseminar o trabalho da companhia. Inclui a contratação de coreógrafos temporários, os quais residem por um período (um mês) na companhia e após deixam a cargo dos ensaiadores a manutenção de suas coreografias e a existência de uma direção artística, a qual se encarrega de realizar audição interna ou de indicação para escolha do elenco nestas coreografias. Envolve o pagamento dos bailarinos contratados como assalariados, com cargas horárias em torno de quarenta e quatro horas semanais, sem incluir os espetáculos. Oferece o material de trabalho como figurinos, maquiagens e sapatilhas. E ainda possui programas de formação de plateia, educativos, de registro e memória audiovisual. Tal modelo descrito encontra-se, por exemplo, presente em companhias de dança como o *American Ballet Theatre* (ABT, 2011), *Royal Ballet de Londres* (ROH, 2011), *New York City Ballet* (NYCB, 2011) e *Ballet Opera de Paris* (OPERADEPARIS, 2011).

Vários aspectos fundamentais influenciam na eficiência de tal modelo aplicado na SPCD, como: formação escolar e profissional diversificada dos bailarinos, falta de experiência profissional dos bailarinos, faixa etária muito jovem do elenco, escolha do repertório da companhia, falta de acompanhamento coreográfico especializado durante um longo período nos ensaios, falta de ensaios ao segundo elenco, falta de material de trabalho (sapatilhas), pagamentos de salários não condizentes com a posição hierárquica do bailarino, comunicação falha entre a direção e os bailarinos, constantes alterações de última hora na escalação do elenco, entre outras.

Contudo, esta situação desejada de eficiência deste modelo, o qual não se concretiza em sua totalidade, não se constitui característica única desta companhia. Em outras companhias de dança que optam por tal modelo, mesmo com um elenco experiente, acompanhamento coreográfico especializado em treinos e ensaios e uma estrutura de gestão organizada, os bailarinos possuem dificuldade ao introjetar técnicas tão diversas, como a clássica e a contemporânea, e ainda alcançar este estado de ‘dançar com a alma’ (WULFF, 2008, AALTEN, 2004).

Além disso, a manutenção de tal modelo na SPCD, com um orçamento público anual de 13 milhões de reais em 2008 (KATZ, 2008), surge pela primeira vez em tais moldes financeiros e alcança condições inéditas no mercado nacional. Neste cenário, a manutenção de companhias, como por exemplo o Grupo Corpo, funciona com o apoio privado de 5 milhões de reais (PONZIO, 2008). Na SPCD, os políticos João Sayad e José Serra, os quais nas palavras da diretora “formaram a constelação política” que aprovou e incentivou tal projeto, oportunizaram condições privilegiadas de trabalho, com um piso salarial inédito para esta categoria na realidade brasileira.

Em suma, na companhia de dança pesquisada a réplica de tal modelo gerencial já utilizado em companhias de outros países, não surte o efeito desejado no sentido de qualidade técnica e administração no tempo para haver *embodiment* do estilo e técnica desejada pelo coreógrafo temporário. Tal situação dificulta o nível de compreensão dos bailarinos e dos ensaiadores sobre as intenções coreográficas originais destes coreógrafos. Como afirma Katz (2009) na SPCD “busca de perfil próprio não parece ser prioridade para a companhia”. Além disso, em campo, percebe-se que a companhia, perante a diversidade

coreográfica que se propõe, não demonstra incorporar um estilo próprio, fator que influencia nas identidades física, pessoal, institucional e espiritual dos seus bailarinos.

Esta Companhia (SPCD) ao ter obtido este espaço inédito no cenário brasileiro da dança a partir desta “constelação política”, em termos de modelo de gestão, poderia buscar alcançar eficiência em sua gestão, optando por algumas estratégias alternativas, ao se questionar, por exemplo, sobre possibilidades de: contratação de coreógrafos residentes, na busca de uma incorporação de técnica e estilo coreográfico, equilíbrio na contratação de elenco repensando os requisitos de idade e experiência profissional, contratação de bailarinos e ensaiadores experientes nas técnicas e estilos coreográficos desejados pela direção da companhia, entre outras. Sendo que, no âmbito salarial a direção da SPCD deveria atualizar as faixas de pagamentos, assim reconhecendo as posições hierárquicas dos bailarinos, conforme estabeleceram em sua gestão.

Ainda, no âmbito de formação de platéia, ao invés de realizar tentativas temporárias isoladas e independentes, a direção poderia incluir mais a população em ações de educação de dança, com parcerias constantes em escolas públicas e privadas, de ensino fundamental e médio. Além disso, no sentido de registro e memória da dança brasileira, a gestão poderia disseminar tais documentários e livros em redes abertas de comunicação como na *internet*, em bibliotecas e universidades.

8.4 IDENTIDADE NO CAMPO DA DANÇA

Nesta seção existe outro aspecto que se torna relevante de discussão que se refere à dimensão sociológica do campo da dança. Para refletir sobre esta temática teço elucidações sobre a articulação do processo identitário pelos bailarinos neste campo.

Os estudos de Wainwright e Turner (2004) salientam que a carreira do bailarino começa em idade jovem, normalmente em torno dos oito anos de idade, com períodos de intensa prática e treino. A intensidade desta prática vai sendo, ao longo dos anos, introjetada no corpo do bailarino e construindo o que Bourdieu (1988) denomina *habitus* vocacional. Neste cenário o bailarino vai ao longo de sua carreira reajustando a sua auto-identidade conforme estas sensações de estar ‘dentro ou fora d’água’ (BOURDIEU, 1988)

na sua interrelação com o grupo de bailarinos da companhia, por exemplo, nas lesões, escalção de elenco, entre outras.

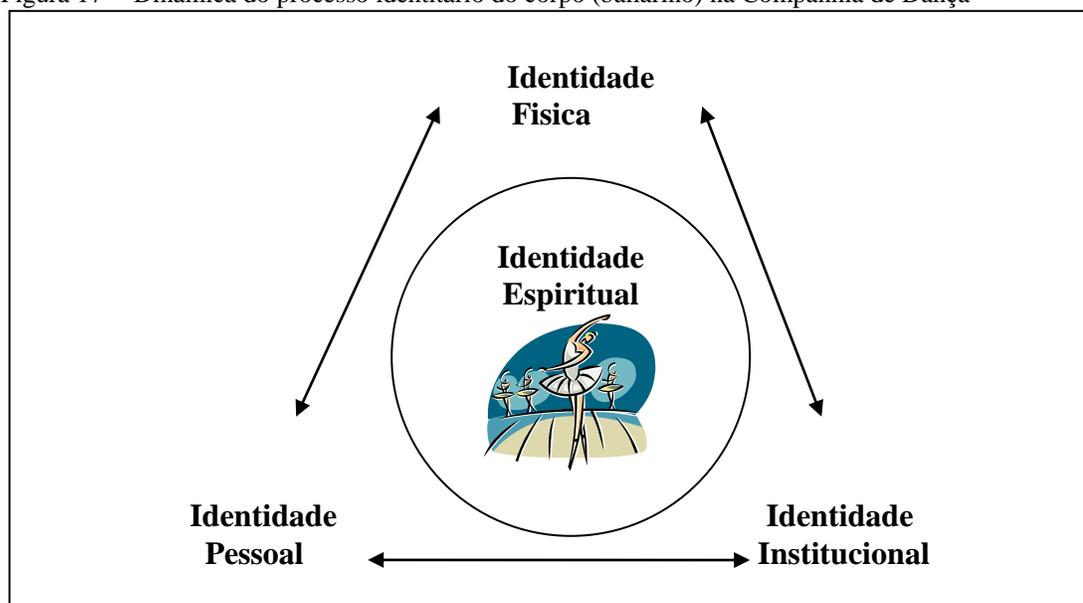
Considerando-se que um bailarino possa incorporar e introjetar estilos e técnicas globalizadas, caso isso seja possível, existe a necessidade de fatores como tempo e acompanhamento coreográfico em treinos e ensaios. A partir disso, após adquirir tal incorporação técnica e de estilo, o bailarino poderá algumas vezes alcançar, no espetáculo ou no ensaio, o estado de transcendência denominado ‘dançar com alma’ (identidade espiritual).

Entretanto, no contexto de gestão do modelo gerencial atual da SPCD, esta companhia de dança apresenta características distintas do modelo de gestão francês, como: bailarinos com trajetórias completamente distintas, muitas vezes sem uma formação escolar consistente em uma determinada técnica e sem o contato prévio com linguagens coreográficas diversificadas. Portanto a réplica de tal modelo francês nesta companhia brasileira ao invés de expandir o potencial artístico do grupo, promove uma situação de massificação da arte, afetando a sua própria identidade como companhia.

A gestão de companhias de dança ao aplicar tais modelos gerenciais globalizados, reflete uma banalização da arte. Isso ocorre em função dos bailarinos serem incentivados a produzirem ‘dança’, muitas vezes, extrapolando suas emoções e suas capacidades físicas. A gestão da companhia de dança ao tratar o sujeito (bailarino) como um objeto, reflete um pensamento Cartesiano da pessoa, como um corpo que possa ser controlado pela mente e pela direção da organização (DALE, 2001). Tal modelo gerencial dificulta a introjeção de estilos, técnicas e o ‘dançar com a alma’, no momento em que o bailarino ‘veste identidades’ tão distintas. Por exemplo, quando em um mesmo espetáculo o mesmo bailarino troca da dança clássica a contemporânea, em poucos segundos ao olhar da plateia.

Tal reflexão sobre a articulação da identidade *embodied* permite apontar que existe toda a complexidade de um ambiente que proporciona identidades *embodied* em nível físico, pessoal, institucional e espiritual nas pessoas que se interrelacionam nas organizações. Estas ideias trazidas nesta discussão podem ser elocubradas em uma imagem que reflita tal dinâmica do processo identitário do corpo (bailarino) na Companhia de Dança em uma relação imbricada destas identidades, culminando na vivência da identidade espiritual. Tal imagem expresso na Figura 17.

Figura 17 – Dinâmica do processo identitário do corpo (bailarino) na Companhia de Dança



Fonte: A autora (2012).

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral de analisar de que maneira a identidade física, pessoal, institucional e espiritual são corporalmente vivenciadas (*embodied*) pelos bailarinos no campo do *ballet* foi alcançado a partir dos objetivos específicos de: conhecer as trajetórias de formação dos bailarinos; conhecer as trajetórias dos bailarinos na companhia de dança; levantar as práticas cotidianas dos bailarinos na companhia de dança; e estudar maneiras pelas quais o corpo *embodied* constitui o trabalho etnográfico.

A partir da análise da etnografia *embodied* sobre a articulação da identidade física, pessoal, institucional e espiritual dos corpos-bailarinos na São Paulo Companhia de Dança e do embasamento teórico aqui construído, busquei finalizar esta pesquisa com discussões, primeiro com foco na Teoria da Identidade nas Organizações, na seção 8.1 Identidade *embodied* nas organizações, na qual ressalté a importância da inclusão do corpo e da complexa ecologia ambiental nas pesquisas de identidade como perspectiva de ampliação do escopo de análise do ser humano. Logo, construí com foco metodológico, a seção 8.2 etnografia *Embodied*, sobre o processo e as técnicas metodológicas de considerar o *embodiment* e o *emplacement* para analisar o corpo dos pesquisados. Por terceiro, expliquei com foco prático na questão gerencial da SPCD, na seção 8.3 Identidade institucional na SPCD, a situação atual de gestão da companhia e sugestões alternativas para o seu desenvolvimento. E por quarto e último, com foco na questão social do campo da dança, na seção 8.4 Identidade no campo da dança, refleti sobre a massificação da arte sua influência nos modelos de gestão e incorporação de estilos vivenciadas pelos bailarinos profissionais na sociedade atual.

Durante meu esforço em contribuir para a pesquisa de identidade *embodied* nas organizações, enfrentei limitações como o fato de eu ser bailarina e analisar o campo em que atuo, o fato da construção de uma etnografia *embodied* ser uma abordagem nova, e da temática da identidade *embodied* ter sido pouco pesquisada. Contudo, acredito que as discussões trazidas ao longo no capítulo 8 de se considerar uma identidade *embodied* na Teoria nas Organizações; de incluir o corpo nas pesquisas de identidade organizacional como recurso metodológico; repensar o modelo de gestão globalizado na SPCD, o qual influencia a sua identidade institucional; e repensar como os bailarinos atuais incorporam

estilos coreográficos e constroem sua identidade no campo da dança, são pontos importantes a serem aprofundados em pesquisas futuras, relevantes tanto para a Teoria Organizacional na área da Administração e nas Ciências Sociais, quanto para o campo da Dança.

Portanto, considero relevante incluir o corpo sensorial (CORBETT, 2006), o corpo *embodied* (DALE, 2001; STYHRE, 2008; FLORES-PEREIRA, 2010; HARQUAIL; KING, 2010; WAINWRIGHT; TURNER, 2004; WAINWRIGHT; WILLIAMS; TURNER, 2006), questões de *emplacement* (PINK, 2011), a perspectiva do ‘estar no mundo’ (MERLEAU-PONTY, 2004) e a apreciação da multisensorialidade nas experiências *embodied* (SCHILLING, 2003) em futuras pesquisas de identidade nas organizações. Neste sentido, ao pesquisar a identidade nas organizações, sugiro a adição e aprofundamento das categorias de análise relacionadas ao corpo a partir do tempo, espaço, força, peso, dinâmica do movimento, voz, sentidos – audição, visão, tato, paladar, olfato –, devido à capacidade de ampliação do escopo de análise que proporcionam. Já que não podemos pensar as organizações como anteriores ou transcendentais aos corpos humanos, é importante considerar a inclusão da análise do *embodiment* nos estudos de identidade nas organizações, bem como em outras dimensões dos estudos organizacionais.

REFERÊNCIAS

AALTEN, Anna. The moment when it comes all together. **European Journal of Women's Studies**. SAGEPUB, v.11, p.263-276, 2004.

ABT – **American Ballet Theatre**. Disponível em:
<<http://www.abt.org/education/default.asp>> Acesso: 23 dez. 2011.

ACHCAR, Dalal. **Balé: uma arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 350 p.

ADORNO, T.; BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Textos Escolhidos. In: **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Editora Abril S.A Cultural e Industrial, p.7-34, 1975.

ALEXANDER, Bryant Keith. Passing, Cultural Performance, and Individual Agency: Performative Reflections on Black Masculine Identity. **Cultural Studies-Critical Methodologies**, v.4, p. 377-404, 2004.

ALVESSON, Mats; BRANNEN, Mary Yoko; JO HATCH, Mary; JAHODA, Gustav; ZANDER, Lena. Editorial: Dialogue on Identifying Culture. **International Journal of Cross Cultural Management**, v.4, p. 275-290, 2004.

ALVESSON, Mats; EMPSON, Laura. The construction of organizational identity: Comparative case studies of consulting firms. **Scandinavian Journal Management**. Elsevier. Science Direct, v.24, p.1-16, 2008.

ANDERSON, Jack. **Ballet & Modern Dance: a concise history**. Princenton Book Company, Dance Horizons, 1992. 287 p.

ARDIER, Michel; GUIMARÃES, Antônio. Técnicos e Peões: a identidade ambígua. In: GUIMARÃES, Antônio *et al.* **Imagens e Identidades do Trabalho**. São Paulo: Huitec/ORSTOM, p.39-73, 1995.

ATENCIO, Matthew; WRIGHT, Jan. ‘Ballet it’s too whitey’: discursive hierarchies of high school dance spaces and the constitution of embodied feminine subjectivities. **Gender and Education**, v. 21, n. 1, p. 31-46, Jan. 2009.

AU, Susan. **Ballet & Modern dance**. Singapore: C.S. Graphics, 1997. 216 p.

AZEVEDO, Mario Luiz Neves de. Espaço Social, Campo Social, Habitus e conceito de classe social em Pierre Bourdieu. **Revista Espaço Acadêmico** Ano III, v. 24, Maio 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/024/24cneves.htm>> Acesso: 03 set. 2010.

- BARBOSA, Livia. O antropólogo como consultor organizacional: das tribos exóticas as grandes empresas. In: **Igualdade e Meritocracia: ética, do desempenho nas sociedades modernas**. Rio de Janeiro: FGV, p. 163-197, 1999.
- BARBOSA, Livia. Globalização e cultura de negócios. In: KIRCHNER, Ana Maria *et al* (Orgs). **Empresa, empresários e globalização**. Rio de Janeiro: Relume Dumara/FAPERJ, p.211-225, 2002.
- BERRY, Mark. Richard Wagner and the Politics of Drama. **The Historical Journal**, v. 47, n. 3, p. 663-683, Sept. 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **Lo que significa hablar**. Cuestiones de Sociologia. Madrid: Istmo, Traducción Enrique Martín Criado, p.95-111, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **La distinción-Criterio y bases sociales del gusto**. Traducción Ma del Carmen Ruiz de Elvira. Espanha: Ed. Taurus, Orig.1979, 1988. 596 p.
- BROMLEY, Roger. Storying community: Re-imaging regional identities through public cultural activity. **European Journal of Cultural Studies**, v,13, p.9-25, 2010.
- BROWN, Andrew D. Organization Studies and Identity: Towards a Research Agenda. **Human Relations**, v.54, p. 113-121, 2001.
- BUDGEON, Shelley. Identity as an Embodied Event. **Body & Society**. SAGE Publications, v. 9, n.1, p.35-55, 2003.
- CALDAS, Miguel P.; WOOD, Thomaz Jr. Identidade Organizacional. Organização, Recursos Humanos e Planejamento. **RAE**, SP, v.37, n.1, p. 6-17, 1997.
- CARRIERI, Alexandre de Padua; PAULA, Ana Paula de Paes; DAVEL, Eduardo. Identidade nas organizações: Múltipla? Fluida? Autônoma? **Revista O&S-Organizações e Sociedade**, v.15, n.45, p. 127-144, Ab./Jun. 2008.
- CASTRO, Celso. **O espírito militar**: um antropólogo na caserna. Introdução; Cap. 1. Militares e Paisanos, pp.13-54. Cap. 5 Um antropólogo na Caserna, p.159-168, Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CHAO, Chi-Fang. Dynamic Embodiment. The transformation and progression of cultural beings through dancing. **Taiwan Journal of Anthropology**, v.7, n. 2, p. 13-48, 2009.
- CHAUÍ, Marilena; MORATO PINTO, Débora Cristina; DORFMAN, Eran; PERIUS, Cristiano. **Revista Cult. Dossiê Merleau-Ponty**, v. 123, Ano 11, p.40-64, 2008.
- CIOTTI, Naira. Performance em rede. **Enciclopédia Itaú Cultural**: Arte e tecnologia. 2008. Disponível em:
<<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tikiindex.php?page=performance+em+rede>>

Acesso: 02 out. 2010.

COLLIS, J.; HUSSEY, R. Capítulo 3: Como lidar com questões conceituais. In: **Pesquisa em Administração**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, p. 53-82, 2005.

CONNOLLY, Maureen; LATHROP, Anna. Maurice Merleau-Ponty and Rudolf Laban – An Interactive Appropriation of Parallels and Resonances. **Human Studies**, Kluwer Academic Publishers. Printed in the Netherlands, v.20, p.27-45, 1997.

CORBETT, Martin J. Scents of Identity: Organisation Studies and the Cultural Conundrum of the Nose. **Culture and Organization**, Sept., v.12, n.3, p. 221-232, 2006.

CROSSLEY, Nick. Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology. **Body & Society**. New Delhi: SAGE, Thousand Oaks, v.1,n.1, p. 43-63, 1995.

CROWTHER, Jonathan. **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford University Press. 5th Edition.1995.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. The 1988 Stirling Award Essay. **Ethos**, v.18, p.5-47, 1988.

CUCHE, Denys. Cultura e Identidade. In: A noção de cultura nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc. p.175-180, 1999.

DALE, Karen. **Anatomising Embodiment and Organisation Theory**. Basingstoke: Palgrave, 2001. 245 p.

DELINDER, Jean Van. Taylorism, Managerial Control Strategies, and the ballets of Balanchine and Stravinsky. **American Behavioral Scientist**, v, 48. p.1439-1452, 2005.

DENZIN, N.; LINCOLN, Y. S. Capítulo 6: Controvérsias Paradigmáticas, contradições, e confluências emergentes. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e Abordagens**. p. 169-192, 2006.

DICKSON-SWIFT, Virginia; JAMES, Erica L.; KIPPEN, Sandra; LIAMPUTTONG, Pranee. Researching sensitive topics: qualitative research as emotion work. **Qualitative Research**, SAGEPUB, v.9, n.1, p. 61-79, 2009.

DOANE, Randal. The Habitus of Dancing: Notes on the Swing Dance Revival in New York City. **Journal of Contemporary Ethnography**, v, 35, p. 84-116, 2006.

DUNCAN, Duane. Embodying the gay self: Body image, reflexivity and embodied identity. **Health Sociology Review**, v.19, n.4, p.437-450, 2010.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Cap. V Etiqueta e cerimonial: comportamento e mentalidade dos homens como funções da estrutura de poder de sua sociedade. p. 97-159, 2001.

EKSTROM, Parmenia. **Ekstrom Collection: Diaghilev and Stravinsky Foundation, 1902-1984**. Disponível em:

<<http://catalogue.nal.vam.ac.uk/ipac20/ipac.jsp?session=12E0176O145T1.2075&profile=nal&source=~!horizon&view=subscriptionssummary&uri=full=3100001~!585949~!1&ri=1&aspect=subtab131&menu=search&ipp=20&spp=20&staffonly=&term=management+dance+companies&index=GKW&uindex=&aspect=subtab131&menu=search&ri=1#focus>>
Acesso: 03 Abr. 2010

ENGELSRUD, Gunn. The lived body as experience and perspective: methodological challenges. **Qualitative Research**, v.5, p.267-284, 2005.

EVERETT, Jeffery. Organizational Research and the Praxeology of Pierre Bourdieu. **Organizational Research Methods**. Sage Publications, v.5. p.56-80, 2002.

FARNELL, B. Moving Bodies, Acting Selves. **Annu. Rev. Anthropology**, v 28, p.341-373, 1999.

FILMER, Paul. Embodiment and Civility in Early Modernity: Aspects of Relations between Dance, the Body and Sociocultural Change. **Body and society**. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications, v 5, n.1, p.1-16, 1999.

FLICK, Uwe. **Introdução a pesquisa qualitativa**. Porto Alegre; Bookman. 2004. ____.

FLORES-PEREIRA, Maria Tereza, DAVEL, Eduardo, CAVEDON, Neusa Rolita. Drinking beer and understanding organizational culture embodiment. **Human Relations**, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: The Tavistock Institute SAGE Publications, v. 61, n.7, p. 1007-1026, 2008.

FLORES-PEREIRA, Maria Tereza. Corpo, pessoa e organizações. **Revista O&S- Organizações e Sociedade**. Salvador, v.17, n.54. p. 417-438, Jul./Set. 2010.

FLORES-PEREIRA, Maria Tereza. Corpo pessoa, sexo e gênero. In: FREITAS, Maria Ester de; DANTAS, Marcelo. (Org.). **Diversidade sexual e trabalho**. São Paulo, p. 79-98, 2011.

FOCAULT, Michael. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, p.117-192, 2002.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005. 204 p.

GIBBS, Graham. **Análise de Dados Qualitativos**. Coleção Pesquisa Qualitativa coordenada por Uwe Flick. Tradução Roberto Cataldo Costa; consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição Lori Vali, Porto Alegre: Artmed, 2009._p.

GOMEZ-PENA, Guillermo. En defensa del arte del performance. **Horizontes Antropológicos**, n. 11, v. 24. Jul./Dez., p.199-226, 2005.

GONZAGA, Bruno. Capacidade Aeróbica. 2007.

Disponível em: <<http://edfgonzaga.blogspot.com/2007/11/resistencia-aerobica-e-anaerobica.html>> Acesso: 29 nov. 2011.

HANGGI, Jürgen; KOENEKE, Susan; BEZZOLA, Ladina; JANCKE, Lutz. Structural Neuroplasticity in the Sensorimotor Network of Professional Female Ballet Dancers. **Human Brain Mapping**. Wiley-Liss, Inc., v.31, p.1196-1206, 2010.

HARQUAIL, Celia V.; KING, Adelaide Wilcox. Construing Organizational Identity: The role of Embodied Cognition. **Organization Studies**. Sage Pub., v. 31. p.1619-1648, 2010.

HASSARD, John. Tempo de Trabalho: outra dimensão esquecida nas organizações. In: CHANLAT, Jean-Francois. (Org.) **O indivíduo nas Organizações**: dimensões esquecidas. São Paulo: Atlas, p.175-193, 1993.

HATCH, Mary Jo; SCHULTZ, Majken. The dynamics of organizational identity. **Human Relations**, v.55, n.8, p.989-1018, 2002.

HILLYERHEAD, Lynda. **Working for Diaghilev**. Summer, n. 50, 2005. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/res_cons/conservation/journal/number_50/diaghilev/> Acesso: abr. 2010.

HORKHEIMER, Adorno. **Os pensadores**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1989._p.

HSU, Wendy. Project Muse. **Women and Music: A Journal of Gender and Culture**, v.12, 2008. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/women_and_music/v012/12.hsu.html> Acesso em: 30 mar. 2011.

HUGHSON, John. Ethnography and ‘physical culture’. **Etnography**, v.9, n.4, p. 421-428, 2008.

HUNTINGTON, Carla Stalling. Reevaluating segmentation practices and public policy in classical performing arts marketing: a macro approach. **Journal of Arts Management, Law and Society**, Summer, v.15, p.127, 2007.

IEDEMA, Rick; RHODES, Carl; SCHEERES, Hermine. Presencing Identity: organizational change and immaterial labor. **Journal of Organizational Change Management**, v.18, n.4. p.327-337, 2005.

JACOBS, Laura. Dogma & Diaghilev. **The New Criterion**, May 2010.

KATZ, Helena. **Danca Política Cultural: São Paulo ganha a sua cia. oficial**. O Estado de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41201609010.jpg>> Acesso: 29 julho 2011.

KATZ, Helena. **Reflexão sobre serenata inacabada**. O Estado de São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71227274957.jpg>> Acesso: 29 julho 2011.

KOSS, Juliet. **The Myth of the Gesamtkunstwerk**. Der Tagespiegel 14.09.2008. Disponível em: <<http://www.tagesspiegel.de/zeitung/the-myth-of-the-gesamtkunstwerk/1323622.html>> Acesso: 02 out. 2010.

KRAUS, Richard G.; HILSENDAGER, Sarah Chapman; DIXON, Brenda. **History of the Dance in Art and Education**. Prentice Hall, 1969. 432 p.

KRECKEL, Reinhard. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital in Soziale Ungleichheiten. **Soziale Welt**, Sonderheft 2, Goettingen: Otto Schartz & Co., p. 183-98, 1983. Disponível em: <http://www.viet-studies.org/Bourdieu_capital.htm> Acesso: 13 dez. 2010.

LENT, Robert. **Sobre neurônios, cérebros e pessoas**. São Paulo: Ed. Atheneu, p.125-128, 2011.

MACAULAY, Alastair. **Turning 70, with Stars and Strobes**. New York Times, May 18, 2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/05/19/arts/dance/19gala.html>> Acesso: 10 dez. 2010.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 12-30, 2002.

MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução: Tema, método e objetivo de pesquisa. In: **Os Argonautas do Pacífico**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Cultural, p.17-34, Abr. 1976.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. (1936) In: **Sociologia e Antropologia**, com uma introdução á obra de Marcel Mauss, de Levi-Strauss; trad. Lamberto Puccinelli. São Paulo: EPU, v. 2, p. 209-234, 1974.

MAXQDA. **Software for qualitative data analysis**, 1989-2010, VERBI Software. Consult. Sozialforschung GmbH, Berlin-Marburg-Amöneburg, Germany. *Software* de análise de dados qualitativos. Disponível em: <<http://www.maxqda.com/downloads/demo>> Acesso: 23 ago. 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas-1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 89 p.

MINDEN, Elizabeth Gaynor. **The Ballet Companion**. Fireside, 2005. 334 p.

MOSBY'S MEDICAL DICTIONARY, 8th edition. Elsevier, 2009. Disponível em: <<http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/aerobic+capacity>> Acesso: 29 nov. 2011.

MUNIZ, Catia Regina. A seleção interna e as exclusões de trabalhadoras e trabalhadores na área produtiva de uma fábrica localizada na região de Campinas. **Sociedade em Debate**, Pelotas, v.8, n.2, p.113-132, set. 2002.

NYCB – **New York City Ballet**. Disponível em:

<http://www.nycballet.com/ticket_info/closeup/ep-close-up-programs.html> Acesso: 23 dez. 2011.

OETINGER, Bolko von. Break your own rules. **Journal of Business Strategy, Emerald Group**, v. 25, n. 6, p.13-20, 2004.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir , escrever. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.39, n.1, p.13-37, 1996.

OPERA DE PARIS – **Ballet Opera de Paris**. Disponível em:

<http://www.operadeparis.fr/en/Saison_2011_2012/Jeune_Public/index.php> Acesso: 23 dez. 2011.

PAVLOVA, Adriana. **Arquitetos do Ninho do Pássaro projetam teatro de dança em SP**. Folha São Paulo, 2008. Disponível em:

<www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u463765.shtml> Acesso: 03 junho 2011.

PEKKINEN, Sarah. The professional Identity of cultural producers. **Symposium on Current Ethnographic Research in the social and management Sciences**, p.2-24, sept. 2010.

PICART, Caroline Joan. Dancing trough different Worlds: An Autoethnography of the Interactive Body and Virtual Emotions in Ballroom Dance. **Qualitative Inquiry, SAGE Publications**, v.8, p.348-361, 2002.

PIMENTEL, Thiago Duarte; CARRIERI, Alexandre de Pádua. A espacialidade na construção da identidade. **Cadernos EBAPE**, Rio de Janeiro, v.9, n.1, art. 1, Mar., p. 1-21, 2011.

PINK, Sarah. **Doing Sensory Ethnography**. SAGE, British Library, 2009. 165 p.

PINK, Sarah. From embodiment to emplacement: re-thinking competing bodies, senses and spatialities, **Sport, Education and Society**, v.16, n. 3, p. 343-355, 2011.

PONZIO, Ana Francisca. A OSESP da Danca. **Revista Bravo**. São Paulo: Ed. Abril. Ano 11, n. 132, p.104-106, Agosto, 2008.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. 2 Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 304 p.

RABELO, Miriam C. M.; MOTA, Sueli Ribeiro; ALMEIDA, Cláudio Roberto. Cultivating the Senses and Giving in to the Sacred: Notes on Body and Experience among Pentecostal Women in Salvador, Brazil. **Journal of Contemporary Religion**, v. 24, n. 1, p. 1-18, 2009.

REED, A. Susan. The politics and poetics of Dance. **Annual. Rev. Anthropology**, v. 27, p. 503-532, 1998.

RIVERS, W. H. R. O método genealógico na pesquisa antropológica. In: **A Antropologia de Rivers**. Campinas: Editora da Unicamp, p. 97-130, 1992.

RIVIERE, Claude. **Os Ritos Profanos**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.

RODRIGUES, Arakcy Martins. Práticas e Representações de Pequenos Funcionários Públicos de São Paulo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.4, n.11, out., p.85-103, 1989.

ROH – ROYAL OPERA HOUSE. **The Royal Ballet**. Disponível em: <<http://www.roh.org.uk/education/index.aspx>> Acesso: 23 dez. 2011.

ROSA, Alexandre Reis; BRITO, Mozar José de. “Corpo e Alma” nas Organizações: um estudo sobre dominação e construção social dos corpos na organização militar. **RAC**, v.14, n.2, art.1, p.194-211, mar./abr. 2010.

RONCAGLIA, Irina. The ballet dancing profession: a career transition model. **Australian Journal of Career Development**, Autumm, 2008.

SAMPIERI, R. H.; COLLADO, C. F.; LÚCIO, P. B. Capítulo 6: Formulação de Hipóteses. **Metodologia de Pesquisa**. São Paulo: McGraw-Hill, p. 116-151, 2006.

SASPORTES, José; RIBEIRO, Antônio Pinto. **History of Dance**. Europália, 91. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. 151 p.

SCHILLING, Chris. **The body and Social Theory**. SAGE Publications, 2003. 239 p.

SCHMIDT, Jochen. **Tanzgeschichte des 20.Jahrhunderts in einem Band: mit 101 choreographenportrats**. Henschel Arte Edition, 2002. 438 p.

SHERLOCK, Joyce. Dance and the culture of the body. In: Scott, Sue and Morgan, David. **Body Matters: Essays on the Sociology of the Body**. The Falmer Press. p. 35-49, 1993.

SINCLAIR, Amanda. Body and Management Pedagogy. **Gender, Work and Organization**, v. 12, n.1., p.89-104, jan. 2005.

SLUTSKAYA, Natalia; DE COCK, Christian. **The Body Dances: Carnival Dance and Organization**. London, Thousand Oaks and New Delhi and Singapore: SAGE Publications, v.15, n. 6, p. 851-868, 2008.

- SOCIETY FOR NEUROSCIENCE. p. 25-28, 2008. Disponível em:
<<http://www.sfn.org/skins/main/pdf/brainfacts/2008/movement.pdf>> Acesso: 03 fev. 2011.
- SOYUZKONTRAKT. **The Russian Ballet: A Ballet World**. St. Petersburg State Museum of Theater and Music. 1997. 72 p.
- SPORTON, Gregory. Dance Culture and Statuary Politics: Chiang Kai-Shek and the myth of Primitivism. **Cambridge University Press**, v. 20, n.3, p.280-285, aug. 2004.
- STYHRE, Alexander. The (re) embodied organization: four perspectives on the body in organizations. **Human Resource Development International**, v.7, n.1, p. 101-116, 2004.
- SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989. 497 p.
- TARR, Jen; THOMAS, Helen. Mapping embodiment: methodologies for representing pain and injury. **Qualitative Research**, Sage Pub., v.11, n.2, p. 141-157, 2011.
- THOMAS, Helen. **The body, Dance and Cultural Theory**. Palgrave Macmillan, 2003. 267 p.
- TOMASS, Lea Maria. A cerimonia de formatura da turma João Cabral de Melo Neto: observações preliminares. In: PEIRANO, Mariza G.S. (Org.) **Análises de Rituais. Série Antropologia**, Brasília: UnB, n.283, p. 101-115, 2000.
- TURNER, Bryan S.; EDMUNDS, June. The Distaste of Taste: Bourdieu, cultural capital and the Australian postwar elite. **Journal of Consumer Culture**, v. 2, p.219-239, 2002.
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: Edson Nunes. **Organização: Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 36-46, 1978.
- WACQUANT, Louic. **A dominação masculina revisitada**. In: LINS, Daniel (organizador), BOURDIEU, Pierre; SCHNEIDER, Monique; ROLNIK, Suely; WACQUANT, Louic. Campinas: Papyrus, p.73-96, 1998.
- WACQUANT, Louic. **Esclarecer o Habitus. Sociologia. Problemas e práticas**, Lisboa, v. 14, p. 35-41, Fall 2004.
- WAINWRIGHT, Steven P.; TURNER, Bryan S. Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body. **Qualitative Research**, v.4, p.311-337, 2004.
- WAINWRIGHT, Steven P.; WILLIAMS, Clare; TURNER, Bryan S. Varieties of habitus and the embodiment of ballet. **Qualitative Research, London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Pub.**, v. 6, n.4, p. 535-558, 2006.

WAINWRIGHT, Steven P.; WILLIAMS, Clare, TURNER, Bryan S. Globalization, Habitus, and the Balletic Body. **Cultural Studies Critical Methodologies**. Sage Pub., v. 7, n.3, p. 308-325, 2007.

WATSON, Tony J. Narrative, life story and manager identity: A case study in autobiographical identity work. **Human Relations**, v.62, n.3, p. 425-452, 2009.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade. Fundamentos da Sociologia Compreensiva** Volume I. Cap. III. Os tipos de Dominação, São Paulo: Ed. UNB, v. 34. p. 140-161, 1999.

WULFF, Helena. Ethereal expression: Paradoxes of ballet as a global physical culture. **Etnography**, v. 9, n.4, p.518-535, 2008.

YOUNG, Iris Marion. Throwing like a girl: A phenomenology of feminine Body Comportment Motility and Spatiality. **Human Studies**, v.3, p. 137-156, 1980.

ZANATTA, Dione Pena. **O ballet**: uma arte erudita num contexto escolar popular. Dissertação de Mestrado em ciências sociais. PUCRS. Porto Alegre, 2003. 185 p.

ZINGSHEIM, Jason. Developing Mutational Identity Theory: Evolution, Multiplicity, Embodiment and Agency. **Cultural Studies-Critical Methodologies**, v. 11, p.24-37, 2011.

ANEXO A

Roteiro entrevista semi-estruturada/ aberto realizado com doze bailarinos

1. Conta como tu começastes a dançar: onde, porque, quem pagou e se tinha parentes nas artes?
2. Há quanto tempo tu vives da dança como profissão?
3. Como o contrato, salário te faz sentir?
4. Como tu chegastes na SPCD e o que te fez querer trabalhar aqui?
5. Explica a tua posição e sentimento quanto a estrutura de solista, corpo de baile, reparto?
6. Me conta um dia na semana de rotina de trabalho, de espetáculo e de folga.
7. Quais estilos coreográficos e treinos tu te sente mais confortável e desafiado na SPCD e por quê?
8. Qual sensação tu tens quando dança, arrepio, leveza, fora do chão, controle sobre movimento, frio na barriga? E com os aplausos?
9. Como tu fazes para incorporar um estilo e interpretar um personagem?
10. O que tu fazes para não sentir dor muscular, cansaço, rejeição de não realizar o que o coreógrafo pediu ou ensaiados ou treinador?
11. Experimenta a sensação do movimento antes de realizá-lo, marca na música?
12. O que um bailarino precisa ter para alcançar sucesso profissionalmente na SPCD?
13. Como tu te vêes como bailarino e como tu queres ser como bailarino?

ANEXO B

Roteiro entrevista semi-estruturada/ aberto realizado com diretora artística

1. Me conta como, quando e onde começastes a dançar? Quem financiou seus estudos em dança e se tinha parentes nas artes?
2. Conquistastes sempre viver da dança e o que significou para você ter salário e contrato como profissional/bailarina?
3. Se você tivesse que explicar o estilo da SPCD como você explicaria/demonstraria?
4. Me conta como voce chegou na idéia e na concretização de criar a SPCD?
5. Como são definidos os estilos que serão incluídos na programação anual da cia?
6. O que um bailarino tem que ter para dançar na SPCD? (idade, formação, estilo, sexo, prêmios, físico, experiência) e para dançar varios papéis? E para ser dispensado/demitido?
7. Que técnicas acredita que sejam importantes que os bailarinos desenvolvam e entrem em contato na SPCD?
8. Existem expectativas de corpo (aparência) e como escolher o bailarino na audição ou fora dela? Que características privilegia na contratação e manutenção dos bailarinos da cia?
9. Como a SPCD faz com que os seus bailarinos incorporem diferentes estilos desejados pela cia?
10. Qual o propósito de ensaio com cortina preta e com espelho?