

## 4. ANÁLISE DOS RESULTADOS – A IDENTIDADE DO BAILARINO

Para desenvolver este tópico a autora optou por seccioná-lo em quatro eixos que, apesar de complementares, serão apresentados separadamente. Estes temas foram selecionados devido à alta recorrência de menções nas entrevistas realizadas, sugerindo se tratar de questões centrais para a reflexão da identidade e realidade vivenciada por estes profissionais:

- O corpo como ferramenta de trabalho
- A relação com a passagem do tempo
- Os sacrifícios realizados
- A busca da perfeição x ego e vaidade: competitividade ou cooperação

### 4.1 O corpo como ferramenta de trabalho

Os estudos sobre o universo do balé versam sobre diversos aspectos. Segundo aponta a antropóloga Anna Aalten, se apresenta como um rico campo para os acadêmicos interessados no estudo do corpo, justamente pela principal característica definidora deste campo: o fato de os bailarinos profissionais trabalharem com e em seu corpo, sendo o corpo, ao mesmo tempo, material de trabalho, mas também de representação (AALTEN, 2004). Embora o corpo não seja o foco deste estudo, é impossível analisar as relações de trabalho dos bailarinos sem analisar com profundidade sua relação com o corpo, sua principal ferramenta de trabalho.

O fato de o bailarino trabalhar com seu corpo como principal ferramenta de trabalho, traz inúmeras conseqüências à identidade da profissão. Para iniciar esta reflexão, é fundamental manter em mente que dançar não é uma habilidade meramente técnica. Embora haja uma técnica desenvolvida com uma disciplina bastante palpável e mensurável (horas de aula, anos de trabalho), o domínio desta

não garante uma reprodução idêntica de um mesmo movimento em tentativas futuras. Segundo Aalten (2004, p.267), *“sem a técnica necessária, não há balé. Mas o balé não é apenas técnica. Com a técnica, os bailarinos dispõem de todo um corpo de idéias e opiniões sobre estética que eles vão, literalmente, incorporar”*. Inúmeras questões afetam a qualidade do trabalho apresentado pelo corpo em movimento: desde a saúde física do bailarino, o parceiro com quem contracenam, a música que está sendo tocada, a reação (ou ausência de) do público, e ainda, não menos importante, a vida pessoal do indivíduo. Todas estas variáveis irão impactar, positiva ou negativamente, a técnica e expressão apresentada.

Neste sentido, o desempenho profissional está intrinsecamente ligado à situação pessoal/emocional do bailarino/artista. Dissociar totalmente a atuação profissional de um bailarino/artista (no cotidiano dos ensaios, bem como em cena, durante a temporada de espetáculos) de sua vida pessoal é uma tarefa das mais complexas. Este desafio é comum para qualquer ramo profissional: em geral, faz parte do “mundo do trabalho” essa constante dinâmica de dissociar vida pessoal da profissional. No entanto, no caso do bailarino, pelo fato de o próprio corpo ser a ferramenta de trabalho, a dissimulação de eventuais desequilíbrios emocionais se torna mais difícil: *“Às vezes, é um dia que você não está bem, o corpo sente; às vezes é algum problema que você está enfrentado na vida pessoal, e não consegue dar tudo de si...”* (Ent.1).

Nas entrevistas realizadas, em diversos momentos apareceu a questão da dificuldade de dissociar o pessoal do profissional, o que também derivou para outra característica intrínseca à natureza da profissão – a impossibilidade de se estabelecer um padrão genérico de desempenho:

*“Primeiro você precisa entender que um bailarino, quando ele vai pra frente ele expõe a dança dele, ele se expõe de corpo e alma, ele se revela em tudo. E portanto é preciso compreender o que se passa por trás daquela pessoa, partindo do princípio que um é diferente do outro”* (Ent.8).

O uso do corpo como elemento de expressão do movimento traz à tona a questão da falta de clareza quanto à distinção entre o bom e o mau desempenho, não sendo possível estabelecer uma métrica concreta num universo tão subjetivo, composto pela expressão e movimento dos corpos de cada bailarino em interação direta com o desejo artístico do criador que avalia. Esta ausência de critérios

objetivos, que não se trata de uma realidade exclusiva do mercado da dança, faz com que a distinção entre o ‘melhor’ e o ‘menos bom/pior’ resulte da comparação entre a dinâmica idealizada pelo criador em contraste com aquela realizada pelo corpo do intérprete, recaindo no indefinido campo do julgamento pessoal, da opinião do coreógrafo. Eis a ambivalência em relação ao corpo, como apresentada por Aalten (2004, p.267) *“De um lado o corpo é visto como concreto e material e do outro é visto como um ideal que pode ser buscado”*.

Assim, por mais que haja o desejo de criar um corpo-de-baile que se apresente de forma homogênea, não há como desconsiderar o fato de que cada corpo é um corpo. Por conseqüência, a conquista do movimento não ocorre da mesma forma para todos; e o resultado final alcançado não será sempre o mesmo. Isso nem sempre significa um resultado melhor ou pior do que o outro (o que acontece regularmente também), mas freqüentemente apenas resultados diferentes provenientes de um mesmo pedido do coreógrafo. A ausência de um critério de avaliação de resultados individuais objetivo, claro, conhecido por todos, torna este processo extremamente subjetivo. Conseqüentemente, a ausência de objetividade confere um poder ainda maior ao empregador, enquanto o empregado é deixado freqüentemente sem conhecimento dos motivos de ser, ou não, admirado e, portanto, reconhecido profissionalmente.

Uma crítica ou demonstração de desagrado em relação ao movimento realizado, freqüentemente é interpretada como uma crítica ao próprio talento do artista. Por ser o corpo sua ferramenta de expressão, quando o trabalho não é apreciado pelo empregador, o indivíduo se sente pessoalmente criticado, rejeitado. Como se não apenas a tarefa que cumpriu fosse insatisfatória, mas sim o seu talento não fosse suficiente para cativar o criador. Aparece então no discurso dos bailarinos uma insatisfação em relação a esse constante e desgastante julgamento e comparação a que estão submetidos:

“Uma das coisas que mais me irritam no mundo da dança é o jogo: ‘Fulaninho faz, você também tem que fazer igual’. Cada um é de um jeito e cada um pode fazer dentro dos seus limites: tem coisas que você pode fazer bem, outras nem tanto... Esse tipo de comparação, essa cobrança, isso não existe! E acaba que você fica na mão da pessoa que está ali na frente, porque não é uma prova de múltipla escolha que tenha uma resposta certa ou errada” (Ent.1).

“Você não pode exigir de uma pessoa o que você exige da outra” (Ent.8).

“Deveria haver o respeito com o bailarino como um indivíduo único, porque todos são, ninguém dança igual a todo mundo. Mas, infelizmente, isso definitivamente não acontece...” (Ent.11).

Um outro desdobramento evidente para a realidade da profissão, do uso do corpo como ferramenta de trabalho, consiste no fato de que existe um constante risco de lesões (articular, muscular, óssea), bem como o pesadelo de sofrer uma lesão irreversível. “*Ser um bailarino requer uma atitude estoica em relação à dor. A dor é apenas um custo que você tem que suportar sendo um bailarino*” (WAINWRIGHT e TURNER, 2004, p.317). O risco de lesão representa não apenas a possibilidade de perda da ferramenta de trabalho, mas também uma fissura na própria identidade do bailarino (WAINWRIGHT e TURNER, 2004). Além de o risco da lesão fazer parte da própria construção da identidade de um bailarino profissional, no caso da realidade do bailarino profissional carioca, é agravado pelo fato de que a grande maioria dos grupos/companhias não oferece seguro saúde ou apoio de uma equipe médica, exames ou terapias fisioterápicas de reabilitação. Por não ter um patrocinador estável, estas companhias não podem se comprometer com estes gastos.

Na maior parte das relações de trabalho, portanto, o bailarino não pode contar com o empregador quando enfrenta situações de lesão. Em alguns casos a despesa é dividida entre as partes, mas raramente é assumida integralmente pelo empregador (geralmente nas iniciativas que contam com patrocinador estável). Desta forma, além de perder, no melhor dos casos temporariamente, sua ferramenta de trabalho, o bailarino acaba por custear sua recuperação - e sem salário (já que está impedido de dançar). Cabe lembrar ainda que, freqüentemente, estes profissionais acabam por se apresentar publicamente ainda lesionados, enfrentando, portanto, as conseqüentes dores inevitáveis.

“... Como uma lesão (...) é potencialmente fatal à carreira de balé, lesões são aceitas como uma característica inevitável da vida do balé e sua visibilidade ou presença é mascarada por uma cultura (...) que está comprometida com a noção de que ‘o show tem que continuar’” (WAINWRIGHT e TURNER, 2004, p.320).

Em inúmeras entrevistas esta questão emerge como sendo uma importante fonte de receio profissional: o temor da lesão como risco de perda da carreira, agravado, ainda, pelo desamparo vivido em casos de reabilitação possível. E, não

podemos desconsiderar o fato de que, quanto mais velho for o bailarino, mais chances ele tem de desenvolver lesões instaladas, crônicas (aquelas que não são passageiras), o que tende a limitar as suas opções de movimento e, portanto, de conquista de papéis em cena:

“As conseqüências negativas [da escolha da profissão] são todas as artroses, são a hérnias de disco, que eu tenho três... Já fiz duas cirurgias no joelho, estou parada há um ano, e vou voltar a trabalhar agora, e ter que dançar com dores” (Ent.6).

Outro aspecto que caracteriza a relação de trabalho dos bailarinos profissionais, decorrente também do fato do corpo ser a ferramenta de trabalho, é a rápida evolução das relações pessoais, levando freqüentemente a uma intimidade entre aqueles que estão trabalhando corpo a corpo (bailarino/bailarina, bem como coreógrafo/bailarina e ensaiador/bailarina). Não apenas o intenso contato físico contribui para esta aproximação veloz, mas também o fato de a dança estar pautada em pesquisa pessoal e lidar diretamente com as emoções dos sujeitos envolvidos, o que exige uma entrega e exposição pessoal maiores do que se verifica na maior parte das profissões de natureza não artística. Segundo Wainwright e Turner (2004), até a dor é um elemento agregador: “... a dor e a lesão são dois dos elementos que ajudam a incrementar a palpável camaradagem entre bailarinos” (p.317). Inúmeros entrevistados mencionam esta intimidade como algo positivo, pois freqüentemente resulta em amizades de longo prazo:

“O XYZ [nome do diretor/coreógrafo da companhia independente em que atua desde o início do projeto] é o meu melhor amigo. A YYY [nome de outro diretor/coreógrafo de companhia independente que a bailarina também atua há anos] não é minha melhor amiga, mas é muito próxima também” (Ent.7).

Por outro lado, vários entrevistados mencionam que, no longo prazo, esta proximidade excessiva se torna um dilema profissional. O excesso de intimidade criado acaba por gerar, freqüentemente, uma relação com perfil distante de uma relação profissional, e, conseqüentemente, com o passar do tempo resulta em situações de liberdade demasiada e falta de respeito entre as partes, devido a esta proximidade excessiva e à não existência de clareza quanto às regras e limites que norteiam a relação. “Na dança, tanto o coreógrafo, intérprete, diretor ou bailarino, a relação é muito direta. Então interfere no humor, nas questões pessoais, como você está agindo. É tudo muito misturado” (Ent.5). Essa percepção corrobora a visão de Wainwright e Turner (2004):

“Muitos bailarinos se conhecem durante quase todas as suas vidas. O balé é também uma arte que requer enorme confiança e intimidade. O profundo conhecimento mútuo inerentes a estas características reforçam a comunidade cultural fechada e ligada de uma companhia de balé.” (WAINWRIGHT e TURNER, 2004, p.318)

Depois de estabelecida esta relação de natureza pessoal com sua equipe, com intimidade tamanha que em momentos de tensão esbarra freqüentemente na falta de respeito, os bailarinos mencionam a dificuldade de se reconstruir esta relação, em momento posterior, sobre fundamentos mais profissionais. Como começar a exigir distanciamento e profissionalismo quando não se demarcou a diferença entre o campo da vida pessoal e profissional do indivíduo desde o início?

“Existem pessoas que têm uma relação diferente, porque elas deram abertura. Mas nem sempre é diferente para melhor, porque ultrapassa a barreira da intimidade, e acho que isso não é sadio” (Ent.9).

“Conquistei uma relação muito harmônica, pois acho que no início de qualquer trabalho, ou relação, você tem que dar seus limites, enquanto a outra pessoa define os limites dela. Eu sempre consegui impôr pelo meu trabalho, pelo meu profissionalismo” (Ent.13).

Outra questão central relacionada ao corpo como ferramenta de trabalho é o fato de que este precisa estar descansado para poder render frutos e manter-se são. E, esta questão freqüentemente gera atritos nas relações de trabalho. Um coreógrafo, em período de criação e/ou ensaios, pode pedir que o bailarino repita diversas vezes um mesmo movimento para que possa desenvolver sua criação ou aperfeiçoar o movimento desejado. No entanto, a pergunta que paira no ar é: de quem é a responsabilidade de zelar por aquele corpo? Freqüentemente os bailarinos reclamam de se sentirem explorados e desrespeitados neste processo. Ficam com a impressão de que o outro não está preocupado quanto à possibilidade de aquele excesso de carga, sobre uma mesma musculatura/articulação, gerar uma lesão no bailarino. É como se, dentro do processo artístico-criativo, o bailarino acabasse se sentindo em risco, por não perceber no outro um bom senso com relação à manutenção da saúde de sua única e insubstituível ferramenta de trabalho:

“Acho fundamental perceber um respeito do empregador pelo meu corpo... Não ter que fazer quinhentas vezes aquele movimento que você sabe que eu não estou agüentando – mas geralmente acabam me mandando fazer” (Ent.7).

Isto é, o ideal que buscam encontrar no empregador é um *“respeito como profissional, tratando com cuidado a matéria prima que faz com que o espetáculo aconteça”* (Ent.13).

Por fim, uma consequência inevitável do uso do corpo como ferramenta de trabalho é o fato de que o corpo envelhece. Com isso, a maturidade, que em outros campos profissionais pode ser considerada um atributo de valor por representar experiência, para a carreira do bailarino torna-se uma deficiência, devido à degeneração física a que está associada. Deste modo, a carreira do bailarino, baseada na estrutura física do corpo, é curta, terminando em uma idade que, geralmente, em outras carreiras, seria o ponto alto de maturidade e experiência. A constatação disto aparece no discurso dos bailarinos: *“a profissão tem a questão estética que pesa bastante na dança... E nesse sentido a idade pesa, o corpo urge.”* (Ent.15). Aparece também nas entrevistas uma preocupação, de certa forma resignada, com o fim precoce da carreira:

*“Até que idade vou trabalhar profissionalmente como bailarina é uma incógnita para mim. Eu pretendo até uns 47, 48, 70 anos. Eu gostaria de dançar o resto da minha vida, mas infelizmente não é assim que acontece”* (Ent.6).

#### **4.2. A relação com a passagem do tempo**

*“Parece que o inevitável declínio do capital físico do corpo que envelhece pode ser mais difícil para os ‘atletas’, como os bailarinos, aceitarem que para pessoas onde o corpo é menos importante na formação de sua identidade pessoal.”*

(WAINWRIGHT e TURNER, 2006, p.243)

A relação com a passagem do tempo, dentro do universo da dança, é bastante peculiar. Com um tempo de duração curto e um início muito prematuro, freqüentemente ainda na tenra juventude, a carreira de bailarino estabelece padrões particulares do que é ser jovem e do que é ser velho. Wainwright e Turner (2006) usam o termo ‘envelhecimento jovial’<sup>1</sup> para descrever a concepção de que um bailarino de 30 anos de idade possa ser considerado velho. Na maioria dos casos aos dezoito anos o bailarino já está empregado, freqüentemente até mais cedo, e estará

---

<sup>1</sup> Do original em inglês ‘youthful ageing’. (Wainwright e Turner, 2006)

enfrentando o final de sua carreira entre os 35 e os 45 anos de idade. Assim, por se tratar de uma profissão baseada em competência física (sem desmerecer a evidente capacidade intelectual para exercê-la), a juventude é um período importante na trajetória profissional, quando se iniciam as primeiras experiências e desenvolve-se a maior parte da bagagem técnica e vocabulário de movimento do artista.

A carreira em dança é profundamente marcada pelo conceito de vocação<sup>2</sup>, que está ligado à escolha profissional com um sentido quase religioso de um ‘chamamento’. Trata-se de uma escolha que compreende uma devoção e uma relação com a profissão que vai além do profissional, do financeiro. Tal como aponta Roderick (2006), muitas vezes dançar não é apenas algo que o bailarino faz, mas é algo que o bailarino é: *“eu não tive escolha; eu nasci e já comecei a dançar, é igual um vírus: entra no corpo e fica”* (Ent.1). Ou ainda: *“A dança é tão essencial na minha vida que eu já dancei até de graça”* (Ent.5), e *“Eu tenho uma característica que é me envolver demais, é um vício na minha vida”* (Ent.6). Ser bailarino representa, então, em uma escolha profissional que está intrinsecamente ligada ao prazer, com a realização de um sonho, tal como afirmam Wainwright e Turner:

“Apesar de ser verdade que o ballet possui muitas atribuições ocupacionais, os dados coletados demonstram, sem qualquer margem de dúvida, que a carreira de ballet exige uma vocação, resultando na típica constatação de bailarinos profissionais que mencionam achar incrível o fato de serem remunerados para realizar algo que caracterizam como ‘prazer/felicidade’<sup>3</sup>” (WAINWRIGHT e TURNER, 2004).

Esta motivação e satisfação a priori com o trabalho realizado tem uma influência muito grande na relação profissional, principalmente nos primeiros anos da carreira: *“Eu gosto mesmo, é prazeroso pra mim. Quando eu comecei a dançar eu já sabia que era isto mesmo que iria fazer: eu sei fazer outras coisas, mas isto é o que me dá prazer”* (Ent.7).

Neste início de carreira o jovem bailarino é ávido por interações com outros profissionais (bailarinos, coreógrafos, ensaiadores) e por oportunidades que lhe concedam experiência cênica, condições essenciais para a realização do seu sonho e

---

2 Segundo apresentado por WEBER, 2000.

para a conquista da autoconfiança e amadurecimento artístico. Movido por estas motivações e, na maioria das vezes, sem referências para nortear suas primeiras relações profissionais, estes jovens artistas se predispõem a trabalhar sem apresentar qualquer exigência como empregado. Muitas vezes trabalham sem que haja sequer remuneração, por tempo indeterminado, ficando à mercê de o empregador remunerá-lo em momento e com valor incertos. Submetem-se ao que é chamado de “estágio”, freqüentemente sem qualquer comprovação documental que formalize a relação. Uma parceria geralmente pautada apenas na confiança da palavra dada entre as partes.

Após saciar sua curiosidade e desejo por atuar profissionalmente, o bailarino começa a repensar a(s) relação(ões) de trabalho que construiu nos primeiros anos de sua carreira, e percebe que não se contentará com as mesmas condições que já lhe satisfizeram plenamente no início de sua trajetória. As entrevistas realizadas para esta pesquisa indicam que por volta dos 25 anos este questionamento já se faz presente, mas que a partir dos 28/30 anos de idade esta questão se torna central. *“Quando você tem 20, 25 anos acha que vai dançar para sempre, mas chega uma hora que a maturidade te mostra que não é bem assim.”* (Ent.6)

Como conseqüência deste processo, o bailarino começa a se tornar mais seletivo em suas escolhas, buscando conciliar interesses artísticos com dignidade profissional - sempre vinculada a algum tipo de estabilidade de relação, e principalmente de pagamento, e ao respeito que gostaria de reconhecer no lidar cotidiano com o empregador. No caso dos bailarinos que entraram cedo e permaneceram em companhias independentes, mencionam enfrentar as dificuldades de mudar os parâmetros de uma relação já estabelecida, visando a “profissionalizar” esta troca pessoal pautada em uma intimidade/coleguismo, dificilmente superadas. Afinal, o empregador está habituado a lidar com um empregado que não lhe impõe exigências. Piñaranda *et al.* (2006), na pesquisa que realizaram com funcionários que perderam seus empregos na década de 90 em função das privatizações das empresas dos setores de energia e telecomunicações no Rio de Janeiro, apontam para o fato de que este fenômeno não ocorre apenas no mercado da dança carioca, sendo

apresentado como uma tendência mais ampla do mercado de trabalho contemporâneo:

“Quem seriam, então, os admitidos? Aqueles mais jovens, dispostos a trabalhar muito e a ganhar pouco, pois não teriam as obrigações familiares, não teriam *responsabilidade de nada* e qualquer salário seria suficiente para pagar a diversão; aqueles com boa aparência, notadamente as *meninhas mais novas*. Diante de uma força de trabalho mais jovem, de melhor aparência, os nossos pesquisados sentem-se descartados e, usando a terminologia do futebol, *bichados*; afinal como se pode concorrer com *garotos de 20 anos* disposto a ganhar pouco?” (PIÑARANDA *et al.*, 2006, p.7)

No caso de bailarinos maduros que não conseguiram um emprego em companhia estável quando jovens (permanecendo como *free-lancers*), apesar de não enfrentarem esta questão de já ter uma relação profissional estabelecida sobre os parâmetros da “juventude”, deparam-se com outro problema: ao se candidatarem a uma vaga que atenda às suas premissas mais criteriosas, estarão competindo com inúmeros outros profissionais jovens, sedentos por conhecimento e oportunidades, que têm um nível de exigência bem menor.

“Quando a gente é jovem é aventureiro. Não pensa muito nas coisas, nas conseqüências, nas negociações. A gente vai no impulso. É mais ingênuo, imaturo, não tem a malícia do mundo. Não sabemos ainda colocar nossa opinião. Isso eu falo por mim: lembro que quando era mais nova eu tinha uma grande dificuldade de expressar o que queria e não queria. Eu comecei muito cedo, então, quando se tem 15 anos ainda não está pronto para negociar. Como você está conhecendo o mundo, acaba se empolgando, aceitando coisas que não deveria.” (Ent.13)

E então, ao mesmo tempo que o número de oportunidades que lhe interessam diminui - devido ao aumento de sua exigência - suas chances de conseguir a vaga ideal também diminuem, devido à ampla concorrência composta por candidatos menos criteriosos. A partir deste contraste, começa a se tornar clara a distinção entre o bailarino jovem e o maduro, no que diz respeito ao nível de exigências apresentado pelo empregado para atender às suas expectativas e estar satisfeito com o trabalho:

“Quando você chega a um determinado nível profissional, você quer estar em uma companhia que esteja no mesmo nível que você alcançou.” (Ent.4)

“Eu acho que a maturidade faz com que você mude, realmente veja as coisas de uma outra forma. Eu diria que, por exemplo, no meu caso, o que eu mais sinto falta na companhia é de ter realização profissional em cena. É de realizar trabalhos interessantes, de você sintá texto, que te faça se sentir artista.” (Ent.8)

Esta distinção verificada entre o nível de expectativas e, por consequência, o de exigências, está em fina sintonia com a análise de Capelli (1999):

“Uma quantidade expressiva de pessoas parecem ter maior apego e lealdade em relação ao primeiro empregador do que possuem com o atual, pois esperavam tão pouco e receberam tanto com aquela experiência inicial.” (p.36)

Aparece também no discurso de um dos entrevistados a importância da orientação de alguém mais experiente no início de carreira, quando as relações de trabalho são estabelecidas: *“Acho a figura de uma pessoa mais velha fundamental neste momento inicial, para orientar o jovem profissional na forma de conduzir suas relações com o empregador”* (Ent.3).

Com relação aos bailarinos que entraram em companhias públicas, a relação com o empregador se desenvolve de outra forma, já que a direção do teatro muda de acordo com o governo, e os coreógrafos são convidados em função da temporada que será produzida pelo teatro. Assim, a relação do bailarino se dá com a instituição, delineando uma relação de maior distanciamento e formalidade entre empregador e empregado – como será analisado mais adiante neste estudo.

Fora suas experiências profissionais anteriores, um fator adicional que contribui para o emergir da reflexão sobre quais as condições de trabalho que o bailarino busca, é a coincidência com outros aspectos de sua vida pessoal. A proximidade dos 30 anos desperta o desejo de construir algo concreto para sua vida. Sair da casa dos pais, por exemplo, passa a ser um desafio, pois, devido aos baixos cachês e salários, grande parte dos bailarinos que atuam em sua cidade natal moram com os pais para conter custos: *“A consequência negativa da profissão é que eu não queria mais estar aqui morando com os meus pais, eu queria ter como pagar as minhas contas...”* (Ent.7) Há ainda o descontentamento ao deparar-se com a dificuldade de conquistar a independência financeira: *“sinto frustração sim... Uma vez saí de casa e depois tive que voltar, por falta de grana e trabalho. Eu quero sair de casa e isso é uma coisa urgente. É um conflito total.”* (Ent.14).

Assim, pode-se dizer que acontece uma espécie de dissincronia entre o amadurecimento profissional e o amadurecimento pessoal. O momento em que fisicamente o bailarino deve estar em seu auge, coincide com um momento em que

pessoalmente ele deve fazer escolhas que muitas vezes são incompatíveis com sua receita profissional. “*Até 30 anos você consegue brincar de balé - depois dos 30 você não brinca mais*” (Ent.1) É neste contexto que emerge a preocupação de conseguir planejar, ou ao menos visualizar, o futuro, bem como o reconhecimento da importância de se estreitar laços afetivos (família, amigos, filhos, namorado/marido).

“Eu cheguei a um momento da minha carreira, e até da minha vida pessoal, que eu penso em vários aspectos, não só na dança; penso em família, em relacionamento pessoal, em projetos; planejo muito, e se não tenho com que contar [salário] me sinto muito fragilizado.” (Ent.3)

A busca por uma previsibilidade de médio prazo, em contraste com a instabilidade financeira vivenciada pela grande maioria destes profissionais, torna-se um paradoxo de interesses a ser administrado. E, como agravante, por volta dos 30/35 anos o bailarino profissional sabe que sua carreira está entrando em sua fase final, e, portanto, sente que é o momento de vivenciar ao máximo as experiências artísticas que surgirem, vislumbrando que outras oportunidades para se realizar no palco serão possivelmente mais escassas. O desafio está instalado: como conciliar satisfação profissional com os sonhos e planos futuros de realização na vida pessoal?

“Aos trinta anos eu comecei a perceber que eu já tinha dançado todos os balés que queria dançar, já tinha viajado com a companhia, os mais antigos já tinham entrado e saído, já estava chegando muita gente nova, e eu a mais velha tendo que passar o repertório de novo... E comecei a reparar meu crescimento artístico estagnado, por conta dessas mudanças, da chegada desses bailarinos, desse mesmo repertório. Comecei a ver também que meu crescimento financeiro não ia passar muito daquilo... Que eu estava ficando mais velha e precisava ter um planejamento de vida. Começa a ficar difícil contar só com os pais, marido, enfim. ... Até que eu saí, sem expectativa de outra coisa, pedi demissão. O que desmotiva, é o campo de trabalho ser tão escasso, a dedicação ser quase exclusiva à profissão que não oferece um retorno financeiro... Você não sabe o que vai te acontecer amanhã, se você vai ter dinheiro para ter um plano de saúde ou para sustentar sua casa.” (Ent.1)

“O tempo vai passando e você precisa deixar claro o que você quer pra si, quais são seus objetivos. E agora, estando na Alemanha, eu percebi que o que eu quero mesmo é ter meu próprio trabalho, eu estou aprendendo como criador e como bailarino é que alguns sonhos, você infelizmente tem que enterrar.” (Ent.9)

“Eu estava em uma idade que podia arriscar; talvez, se fosse hoje, eu não poderia... Quando se é mais velho, primeiro você julga se a companhia é estável, se vai te pagar em dia o que foi acordado. Quando se é mais novo, se não receber tudo bem, recebe no outro mês. Você topa qualquer parada, pelo fato de ser novo, de morar ainda com os pais... Hoje eu tenho dois filhos - tenho que pensar em mais do que o necessário apenas para sobreviver.” (Ent.4)

Outro aspecto que reflete o desejo de estruturar melhor a vida refere-se à importância dada pelo bailarino ao planejamento e comunicação clara e antecipada da companhia, evidenciando o interesse em conciliar minimamente os calendários da sua vida profissional e pessoal. São poucas as iniciativas que conseguem trabalhar com antecipação da agenda de realizações previstas para o ano: *“Muitas coisas são agendadas e desmarcadas. (...) Possibilidades existem, mas infelizmente muitas vezes não acontecem”* (Ent.5). Como o mercado da dança trabalha sobre a instabilidade de recursos, quando surge um projeto captado o gestor agarra esta oportunidade e aceita produzir temporadas à medida que estas se apresentam: *“O Brasil é um país que de uma hora para outra você tem que fazer. Aparece o dinheiro, então de repente vai lá, faz e pronto”* (Ent.1). Como consequência, os bailarinos acabam por receber a notícia de forma súbita e freqüentemente são solicitados a aumentar a carga de ensaios de um dia para o outro, trabalhar aos finais de semana (quando o prazo é muito curto), ou até mesmo viajar em turnê com pouco tempo de aviso prévio. Freqüentemente o calendário de férias também fica indefinido até o último momento, à espera de uma possível resposta positiva para um projeto ainda não confirmado.

Esta realidade da profissão geralmente não incomoda os jovens bailarinos, mas, para aqueles que já possuem uma vida pessoal mais estabilizada, com família, rotina de casa, estudos paralelos, esta falta de um planejamento mínimo é mais difícil de administrar, causando insatisfação:

*“Eu acho que teria que ter uma organização melhor, um calendário, com férias, com horários, com tudo organizado para você ter noção do que você vai fazer na sua vida. O que acontece geralmente é que o bailarino chega para trabalhar e têm dias que dão ensaio até mais tarde, ou então trabalha sábado e domingo, ou aparece um espetáculo em cima da hora e você tem que ensaiar em outros horários”* (Ent.1).

*“O planejamento do calendário não existe, não é claro, e nem nunca foi. E isso me incomoda muito, porque o bailarino também precisa se organizar. Por mais que ele seja um funcionário, esteja ligado ao teatro, ele precisa se organizar... A vida particular dele principalmente. Eu acho que é uma questão de respeito, saber que você tem uma temporada, quantas temporadas você têm... Você pode estar machucado, precisar fazer uma cirurgia de joelho, e você vai ter que administrar aquela cirurgia...”* (Ent.8).

*“Porque se você tem um trabalho com horário das 10h às 15h, vai ter das 15h às 19h para arrumar a sua casa. Ou se você tem um marido rico em casa... Mas eu não: eu fico na companhia das 10h às 19h, e até chegar em casa, arrumar tudo... Então, para eu ficar um dia inteiro exclusivo para companhia eu preciso de uma empregada, porque não dá tempo de chegar em casa e fazer as coisas. A gente se*

organiza para isso - pra gente viver aquilo, a gente precisa também criar um aparato em casa. Porque para eu viajar e passar um mês fora eu preciso resolver coisas” (Ent.13).

Além das questões apontadas anteriormente, é também essencial ressaltar que o bailarino maduro, entre os 30 e os 40 anos de idade, desenvolveu uma experiência que o diferencia dos enérgicos bailarinos jovens. Desenvolveu uma relação de maior autoconfiança, mais familiaridade com o palco que se reflete na sua qualidade expressiva, presença cênica e segurança técnica. No entanto, dependendo da proposta artística do coreógrafo, estes valiosos atributos podem não ter peso na hora de selecionar um elenco. Criações muito físicas, pautadas no impacto visual da coesão e similaridade de um grupo, muitas vezes não exigem carga interpretativa que explore as competências de destaque de um bailarino maduro. Nestes casos, muitas vezes o bailarino mais jovem acaba por receber o papel.

Desta forma, o espaço disponível para a realização profissional daqueles com idade mais avançada, se restringe. Na grande maioria dos casos, é no período entre os 35 e 45 anos que o confronto com o término da atuação em cena se faz mais incontestável<sup>4</sup>. “*É uma profissão curta. Bailarino com 40 anos está em final de carreira*” (Ent. 01). Esta realidade, de valorização da juventude em detrimento da experiência daqueles com mais idade, não se restringe apenas ao mercado da dança carioca, uma vez que consiste em um fenômeno comum à maioria das profissões na contemporaneidade.

“De uma perspectiva organizacional produtiva, as razões para considerar os mais velhos inadequados ao trabalho dizem respeito à qualificação menos relevante por terem sido educados em tecnologias que se tornaram obsoletas, à menor energia, disposição física e psíquica para as novas demandas do trabalho e ao fato de estarem mais propensos às doenças e licenças médicas.” (PIÑARANDA *et al.*, 2006, p.6)

No entanto, a profissão de bailarino expõe o indivíduo a este confronto mais cedo na vida do que para aqueles que atuam em profissões que não utilizam o

---

4 Este período é uma indicação média - existem bailarinos profissionais, excepcionalmente disciplinados, que conseguem continuar atuando em coreografias técnica e fisicamente exigentes até meados dos 50 anos.

corpo como ferramenta central de trabalho e expressão, e por motivos distintos: o envelhecimento físico.

Com a perda do papel profissional e sentido produtivo que compôs sua vida até aquele momento, nos casos em que o bailarino ainda não encontrou uma resposta para sua segunda carreira pós-palco, uma ansiedade emerge, diante da pressão de perceber a necessidade de descobrir um outro caminho ainda não identificado ou desenvolvido: “...se eu pudesse voltar no tempo, eu faria outra coisa paralela, para não ter que correr atrás agora.” (Ent. 06). Para ilustrar a distância entre os pontos de vista da escolha realizada pelo profissional jovem, e a consequência vivenciada pelo indivíduo cerca de duas décadas depois, seguem abaixo duas citações, sendo a primeira de uma entrevistada jovem, com apenas 25 anos, e a segunda de uma bailarina com 47 anos:

“Eu penso em outras possibilidades para meu futuro profissional, mas eu não planejo nada muito concreto, do tipo ‘eu vou fazer isto’” (Ent.7).

“...eu voltei a estudar em 2001. Entrei para uma faculdade de fisioterapia, justamente naquele movimento ‘eu vou parar de ser bailarina a qualquer momento, e o que eu vou fazer?’ Eu queria conciliar alguma coisa com a dança. Só que no 5º período eu descobri que não tinha nada a ver comigo... Pensava ‘Eu vou enlouquecer, vou enlouquecer’” (Ent.8).

#### 4.3. Os sacrifícios realizados

Ainda reforçando a idéia de uma carreira orientada pela *vocação*, a construção da carreira de bailarino implica realização de inúmeros sacrifícios pessoais. Estes sacrifícios não se resumem à demanda física, pois também têm relação com as consequências da escolha profissional sobre a vida pessoal do indivíduo.

Uma questão muito recorrente nas entrevistas é a dedicação plena, beirando a exclusividade, que o indivíduo precisa devotar à dança para se profissionalizar.

“A dedicação sacerdotal faz com que chegue uma hora em que dá uma sensação de não ter tido tempo para coisas pessoais, como namorar ou ir ao cinema; é um mergulho em um abismo tão grande que às vezes eu sinto falta de um tempo maior para mim” (Ent.3).

Como consequência desta entrega, o fato de deixar os estudos para se dedicar integralmente à dança aparece em muitos depoimentos como um fator importante de

descontentamento. Muitos bailarinos deixaram os estudos após o ensino médio, e um dos entrevistados inclusive sequer terminou esse ciclo para poder iniciar a carreira profissional como bailarino. Os conflitos de horário entre a atividade acadêmica e a profissão iniciada precocemente se apresentaram como quase insolúveis:

“Eu não me arrependo de nada, mas, se pudesse, teria voltado a estudar antes” (Ent. 6).

“Aos 21 anos resolvi parar o curso, porque estava ficando difícil. Eu estava trabalhando no teatro, tendo temporada, tendo que dançar... Eu estava ficando atoladíssima, dormindo muito tarde por causa das apresentações, no dia seguinte estava de manhã na faculdade. Teve uma hora que eu tive uma aceleração... Aí vi que não dá” (Ent. 8).

“Hoje em dia vejo que, se pudesse escolher de novo, eu não teria parado de estudar, porque sinto falta hoje de ter outra opção, um outro caminho a seguir” (Ent. 12).

“É bem difícil conciliar meus interesses justamente porque a dança exige esta dedicação integral. Por exemplo: eu estava na faculdade e trabalhando com dança, pensava em fazer um estágio, mas não dava para eu parar um mês com a dança e depois voltar - ou eu estava dedicada ou não estava. Penso em um dia parar de dançar e me dedicar aos estudos. Mas, não posso esperar até o fim da minha profissão de bailarina, pois vou estar velha demais até para outra profissão. Vou ter que buscar, não dá para ficar só na dança... A gente tem que se informar, estudar. Não tenho uma resposta ainda para meu conflito, estou num momento que estou querendo viver para depois construir. Eu estou aprendendo a viver mais o hoje...” (Ent. 15).

Todos os entrevistados, sem exceção, se arrependem desta escolha, e a maioria vive hoje a luta de conciliar a faculdade de dança com a carreira. Quando perguntados sobre o motivo de estarem retornando hoje aos estudos, em torno dos 30 anos, as respostas foram muito semelhantes - sentem necessidade de ‘abrir’ o pensamento, do trabalho mental/reflexivo, e do embasamento teórico para a prática que realizam, que apenas o estudo proporciona:

“Para ser uma extensão teórica do que eu faço, que é bem importante... Acho que como abertura de horizontes mesmo” (Ent.2).

“Eu gosto de dar aulas, por exemplo, mas você não pode só gostar, precisa ter fundamento e conhecimento” (Ent.9).

“Eu acho que você tem que estudar sempre na vida. Exercitar o cérebro. Acho isto importante... A dança tem esta coisa de interiorizar para o mundo dela. Você vive uma vida muito focada: só dança, só dança, só dança...Se eu voltasse no tempo eu não teria parado de estudar” (Ent.11).

“O problema de tudo nesta vida está lá na base: muitas pessoas param de estudar pra dançar profissionalmente, e isso é a pior coisa que tem, pois torna o indivíduo

inculto. Os bailarinos, pelo menos da minha geração, grande parte é ignorante, burro. Então não se fazem respeitar, não sabem exigir dignidade, não sabem ter limites, porque não estudaram. Vivem em um universo muito pequeno, muito fechado” (Ent.13).

Aparece também nas entrevistas como característica da carreira de bailarino a alta probabilidade de viver um estilo de vida nômade. Com um espectro de possibilidades de trabalho escasso, a predisposição para oportunidades que apareçam em outra cidade, estado ou país apresenta-se como opção fundamental para ampliar o leque de possibilidades de atuação profissional. Segundo vários depoimentos, o bailarino tem que estar disposto a colocar a vida dentro de uma mala e agarrar uma oportunidade que surja em outro local, para então reconstruir uma nova rede de relações em um novo lugar:

“Tinha 19 anos e surgiu a oportunidade de ir para Goiânia, mas não aceitei exatamente por ser em Goiânia. Estavam me oferecendo um lugar como estagiário” (Ent.5).

“Eu estava recém-casada quando eu fui para lá, fiquei separada do meu marido durante um ano; ele no Rio, eu em São Paulo... ele me colocou na parede; se eu não voltasse o casamento acabaria. Eu pedi demissão e fiquei muito mal” (Ent.6).

Não é apenas em casos de oportunidades externas que o bailarino precisa estar disposto a viajar. Mesmo um profissional já empregado em companhia de sua cidade, freqüentemente tem que participar de viagens para realizar turnês - por dias, semanas ou até mesmo meses. Assim, um bailarino profissional mais maduro vivencia o paradoxo entre o prazer de conhecer o mundo viajando - um atrativo para todos, mas geralmente experienciado plenamente pelos mais jovens e sem amarras - e a problemática do afastamento de seus compromissos e vínculos da vida privada. Quando a rotina de viagens se torna freqüente, ou longas, aqueles que têm uma família formada, ou projetos paralelos em andamento em sua cidade (cursos, outro trabalho, tratamentos), sofrem:

“A minha expectativa era morar fora, nunca pensei no mercado de trabalho do Brasil. Eu morei na Alemanha que era um país muito diferente da minha cabeça, do que penso, do que eu sonhava para mim. Eu fui, mas resolvi voltar. Isso devido à família, amigos, minha cidade natal - saudades mesmo” (Ent.1).

“Hoje em dia nem cogito mais a opção de me mudar, a não ser que minha família fosse junto” (Ent.4).

“Vi amigas minhas na companhia que choravam por estar com saudades, longe do marido por dois meses...” (Ent.5).

“Em dia de espetáculo você chega às 2h no teatro para começar a dançar às 9h. Você viaja muito, deixa a vida familiar, não tem vida social” (Ent.9).

“No momento em que eu casei, que eu constituí uma família, meus planos de ir construir minha carreira no exterior foram deixados para trás” (Ent.11).

“Eu não tenho essa coisa muito cigana não. Largar tudo e ter que me virar, mudar de cidade... Mas, acho que a carreira da dança vai muito por este lado, e isso eu acho negativo” (Ent.15).

Para as mulheres, especificamente, existe ainda um outro sacrifício subliminar, por um lado auto-infligido, ao optarem pela profissão: retardam a escolha de ter filhos para não terem de interromper o preparo físico alcançado nem sofrer as alterações físicas decorrentes da gestação. “*Eu acho que quando eu tiver filhos eu vou ter que correr muito atrás, porque eu não sei como é... Tem que dar uma pausa no processo de fazer aula, de estar trabalhando. Eu não sei, acho que eu vou adiar*” (Ent.7). Apenas quatro entrevistados tiveram filhos até o término deste estudo. “*Geralmente bailarino não tem filho*” (Ent.1).

Por outro lado, com o passar dos anos possivelmente surgirá uma dúvida sobre a escolha realizada: “*Eu demorei muito pra ter filhos*” (Ent.8); “*... quando eu trabalhava direto de 8am às 11pm e meu filho me rejeitou...*” (Ent.6). Por fim, as entrevistadas que optaram por criar família, mencionam ainda o desafio de tentar conciliar as prioridades na vida:

“Me dispus a ser *free-lancer* por amor à dança. Atualmente não me disponho mais porque eu já tenho uma filha, tenho uma casa, uma vida no Rio de Janeiro e pra mim seria muito complicado largar isso tudo para me dedicar integralmente à um projeto. Sendo que eu acredito que daqui a algum tempo eu estarei parando de dançar, então não é mais a minha prioridade...O meu foco maior agora é buscar uma profissão mais estável. Se eu começar a ter falta de tempo para a dança eu vou ter que largar antes. Essa é a maneira que eu penso agora. Até uns dois anos atrás eu pensava de outra forma, mas atualmente eu estou pensando mais no lado financeiro: eu vou correr atrás de dinheiro, não mais do sonho” (Ent. 01).

Uma outra questão de desagrado muito comentada nas entrevistas é o fato de terem de encontrar atividades paralelas, como uma estratégia para driblar as oscilações de receita mensal em busca de uma estabilidade e independência financeira mínima. Como a maioria enfrenta a realidade da descontinuidade dos cachês

oferecidos pelas companhias/projetos (não só devido à ausência de um pagamento mensal contínuo, mas também em função dos valores dos cachês também não serem fixos, variando de projeto a projeto), os bailarinos acabam precisando encontrar outras fontes de receita alternativa, como “bicos”, através de atividades que não consideram necessariamente prazerosas.

Dentre estes bicos, o mais comum é dar aulas de dança. Ao assumir uma função que não corresponde à sua escolha profissional inicial, o bailarino opta por atuar como professor para custear a carreira na dança, a que realmente lhe satisfaz. É importante mencionar que, ainda que esteja dentro de um mesmo universo, a experiência de ensinar dança é mencionada freqüentemente como um “mal necessário”, até porque muitas vezes os bailarinos não se sentem preparados para fazê-lo. Alguns comentaram achar esta atividade complementar prazerosa, outros fazem apenas por necessidade financeira. Mas todos gostariam que não fosse necessário, mesmo os que acham a atuação prazerosa. *“Queria carteira assinada, queria dinheiro, queria poder viver só disso”* (Ent.7). Acabam por viver um cotidiano composto por compromissos diversos, indo de um local a outro, para conseguirem cumprir com as tarefas acumuladas: *“Mesmo trabalhando na XYZ (nome da companhia carioca) 8 horas por dia, viajando muito, eu sempre dei aulas, workshops...”* (Ent.9).

Uma outra forma comum de buscar receita adicional pontual é através da venda de pequenas obras coreográficas, como solos, duos e trios para festivais – segundo os entrevistados, os cachês giram em torno de R\$1.000,00 (Mil Reais, líquido) em média: *“Eu tenho um solo do coreógrafo XYZ que me ajuda bastante. Eu vendo para festivais”* (Ent.7). Mas, vale lembrar que esta possibilidade só se concretiza ocasionalmente, não representando uma estratégia para conquista da tão desejada, ao menos relativa, estabilidade financeira: *“Se tiver uma apresentação a gente ensaia todo dia, à noite, umas 3 horas. Mas, quando a gente não tem espetáculo vendido, a gente pára”* (Ent.1).

No discurso dos entrevistados, ao comentarem sobre as conseqüências da instabilidade financeira vivenciada, surgiu ainda o fato de que esta realidade pode levar à necessidade de aceitar oportunidades que alguns denominam como “prostituir-se”. Isto é, de realizar trabalhos que não admiram, para projetos que,

devido à incompatibilidade artístico-conceitual entre o criador (empregador) e o intérprete (bailarino), não aceitariam participar caso não precisassem de dinheiro:

“Durante certo período na minha carreira eu não tive essa chance de escolher trabalhos, eu tive que fazer o que aparecia. Eu fiz o *clip* do *É o Tchan*, não foi porque eu adorava o grupo e nem porque R\$50,00 era muito dinheiro – mas sim porque naquela época fazia uma diferença enorme” (Ent. 3).

Em suma, a dificuldade de conseguir trabalho que remunere bem e de forma contínua acaba por colocar a maioria dos bailarinos em uma situação que os faz aceitar trabalhos por necessidade financeira, e não por escolha artística:

“Às vezes, eu pego um trabalho por que estou precisando da grana e, às vezes no meio do trabalho eu me arrependo de ter aceitado - mas preciso do dinheiro e pego... Quando você aceita participar de algo de um nível muito inferior, por exemplo, dançando em um espetáculo de final ano de escola, você se sente mal. Não gostaria de estar fazendo aquilo, você gostaria de estar dançando em uma companhia que te sustentasse, no entanto é obrigado a fazer por causa da grana” (Ent.4).

“Você vai onde as portas estão abertas. Infelizmente, a realidade do bailarino não permite que ele escolha um trabalho, existe uma escassez no mercado e o que aparece é o que ele vai fazer... Você acaba, às vezes, se prostituindo - infelizmente” (Ent.9).

Paradoxalmente, o perfil profissional predominante nas entrevistas é o de indivíduos motivados por um retorno artístico mais do que financeiro: “*O que me motiva na carreira, sem sombra de dúvida, é a parte artística. Porque quem trabalha com artes, seja ela qual for, acaba se alimentando da própria arte*” (Ent.1). A mensuração das conquistas da sua escolha profissional não se dá pelo valor monetário acumulado com o tempo. É interessante destacar que todos os entrevistados deixaram transparecer que sempre souberam se tratar de uma profissão pouco rentável quando optaram por ela, indicando ter tido consciência, desde o início da trajetória, de que não iriam enriquecer: “*Eu não vou ser rico nessa vida*” (Ent.3). Todos mencionam que gostariam de receber mais do que recebem, vivendo a partir de uma receita média mensal<sup>5</sup> entre R\$1.118,00/mês (oito entrevistados, selecionados com salários abaixo de R\$1.300,00) e R\$3085,00 (considerado um excelente salário no mercado carioca,

---

<sup>5</sup> O Governo do Estado do Rio de Janeiro, através da Lei Ordinária Estadual nº 5.168 de 20.12.2007, fixou em todo o Estado do Rio de Janeiro piso salarial mínimo de R\$ 470,34 (válido inclusive para empregados domésticos). Partindo desta referência, as receitas médias mensais

corresponde à média dos outros sete entrevistados, sendo que todos estão em companhias públicas ou privadas com patrocínio fixo, incluindo ainda o bailarino gestor de companhia própria). Importante atentar para o fato de que esta receita média é composta não apenas por cachês relacionados à profissão de bailarino - inclui ainda valores recebidos por atividades paralelas, aulas e bicos (por exemplo), que auxiliam o indivíduo na composição da sua receita média mensal. E esta realidade financeira decorrente da escolha profissional é frustrante para os bailarinos entrevistados: *“O lado negativo da profissão sempre inclui reclamações de grana. Não é o meu caso, mas é claro que se o meu marido faltar hoje, eu não vou conseguir viver com 1.300 reais. Tenho que comer, pagar aluguel...”* (Ent.6).

Considerando não haver neste mercado de trabalho uma cultura de aumento salarial representativo, nem de plano de carreira ou de bonificações anuais (algumas companhias com patrocinador estável oferecem bonificação por tempo de serviço, mas a maioria não aplica este sistema), o piso médio de um bailarino na cidade do Rio de Janeiro evidencia não ser uma carreira voltada para indivíduos gananciosos. Trata-se de uma carreira que oferece um estilo de vida regrada, sem luxo, e, o fato dos indivíduos que optam por este caminho já assumirem esta realidade com certa naturalidade, reforça, uma vez mais, a idéia da vocação. Assim, com o passar dos anos e chegada da maturidade, parece haver uma certa aceitação, como se uma resignação ao terem de enfrentar as conseqüências de uma consciente escolha realizada no passado:

*“Quando eu era adolescente eu discutia muito com meu pai, porque ele questionava como eu ia sobreviver e eu sempre dizia que se eu tivesse dinheiro para o pão com café, eu estaria feliz. Eu penso muito sobre isso, sempre soube que não ia ficar rico com balé. Eu acho que é essa forma que eu e todos temos que pensar: não só no lado financeiro, mas também no lado artístico. Eu não me arrependo de nada e não voltaria atrás em relação a nada. Óbvio que às vezes penso que o que teria acontecido se minha vida tivesse tomado um outro rumo, mas fico satisfeitíssimo com o rumo que ela tomou”* (Ent.4).

*“Desde o início eu já pensava que [a profissão] termina cedo e que não ganha muito bem”* (Ent.7).

A frustração maior parece residir, acima de tudo, na falta de oportunidades de trabalho contínuo que lhes forneça uma tranquilidade maior, e não apenas nos valores modestos pagos pelas companhias/projetos:

“É uma profissão que não é levada a sério no Brasil, por não ter um campo de trabalho e não ter um retorno financeiro à altura do trabalho” (Ent.1).

“Hoje em dia eu não reclamo mais do trabalho. Eu reclamo da realidade da cultura no Rio de Janeiro; do fato da companhia não ter um patrocinador e não poder pagar um salário fixo. Fico triste, não por não ter conseguido o que eu almejei, mas pelo fato de não ter trabalho” (Ent.4).

Por fim, merece menção ainda o sacrifício estético, isto é, o controle do peso do corpo, inerente à profissão (criadores que trabalham com indivíduos com peso acima da média da profissão são uma exceção, não apenas no Brasil). Tradicionalmente o ballet clássico sugere que nenhuma bailarina deve pesar mais de 50 kilos, pois o rapaz deverá ser capaz de erguê-la no ar em diversos movimentos a dois (*pas-de-deux*/duos), e esta seria a carga máxima sugerida às mulheres, para evitar lesões nos *partners*. A dança contemporânea não se apropriou desta rigidez estética, mas também acaba por ser mais comum utilizar indivíduos de porte atlético, na maioria das companhias. O cotidiano de aulas e ensaios diários contribui para a manutenção do peso, claro, mas ainda assim, dependendo do metabolismo (principalmente feminino, tradicionalmente com mais tendência ao acúmulo de gordura localizada e flacidez) haverá ainda a necessidade de controle alimentar. Uma dieta rica e variada, mas sem excessos. Com isso, seguiremos para o próximo tema, diretamente relacionado à esta questão.

#### **4.4 A busca pela perfeição e sua relação com o ego e vaidade**

“O ser bailarino, o fazer ballet, é você se expôr.”  
(Ent.8)

O bailarino trabalha com sua imagem pessoal, numa relação diretamente associada à superação diária do corpo em movimento, avaliada através da sua imagem no espelho e no palco. O dia a dia de ensaios está voltado para a criação e repetição exaustiva, no intuito de burilar o acabamento estético desejado pelo criador, visando a apresentar o corpo do intérprete da forma mais bela e

genuinamente representativa da intenção original do coreógrafo. A busca pela excelência do preparo físico para a conquista da forma ideal solicitada pelo criador - aliada à competição natural entre bailarinos (pela conquista de um papel em cena) e aos elogios e críticas recebidos de colegas da equipe e público - estimula o surgimento da vaidade e do ego individual, tanto nos bailarinos quanto nos coreógrafos e ensaiadores (geralmente ex-bailarinos). “O ego é uma coisa complicada no meio da dança, bailarino tem essa mania de querer aparecer.” (Ent.1); “Você se sente frequentemente querido, porque a pessoa vai ao espetáculo para te ver, mexe muito com a auto-estima e com a vaidade também” (Ent.5). Essa relação de lidar com desafios e de superação contínua dos próprios limites como um processo ‘viciante’ e prazeroso foi também observada Aalten (2004):

“Enquanto a escolha por uma carreira profissional como bailarino significa uma escolha por restrições, a maioria dos bailarinos que entrevistei consideravam estas um desafio, ao invés de uma camisa-de-força. Quando perguntei a Esther Protzman o que ela gostava no ballet, respondeu: ‘Existem regras, e para mim estas sempre representaram um desafio. Na dança eu era capaz de testar meus limites’... Um bailarino mencionou ainda a importância da ambição e da chance de de atingir a excelência. ‘Eu sempre sonhei que poderia pular acima da minha escola. Era fantástico trabalhar duro com meu corpo e perceber que estava me tornando melhor. É uma sensação incrível, realmente viciante.(...) Um dia um determinado exercício será muito difícil, mas então você descobre que se praticar muito ele se torna mais fácil. Isso é realmente muito estimulante. Descobrir que aquelas coisas que não era capaz de realizar ontem, são repentinamente possíveis hoje.’” (Aalten, 2004, p.271)

Esta realidade cotidiana, permeada por indivíduos freqüentemente egóicos, acaba por delinear um ambiente de trabalho e perfil de relacionamento profissional peculiares: onde a comparação estética e física está sempre presente, o que incomoda alguns dos entrevistados. “O que me desagrada é quando me comparam a outros bailarinos. Eu não gosto de ser comparado a outras pessoas, quando isso começa a acontecer, eu começo a me irritar...” (Ent.4).

Vivenciar este objetivo profissional, pautado em intensa referência estética e na ambição por ultrapassar os limites do corpo, e estar à mercê do fato de que o empregador avalia, seleciona e aloca seus bailarinos com base em critérios essencialmente subjetivos, são estímulos cotidianos que impactam o ego do bailarino. Dentre as conseqüências deste olhar externo (do empregador e do público) sobre o próprio ego os bailarinos mencionaram oscilar entre o sentimento de vaidade,

orgulhosos de suas conquistas estéticas, e de baixa auto-estima, quando deparam com criadores que não admiram o movimento apresentado, optam por elencar outro profissional: *“Como artista a gente precisa ouvir elogio, faz bem para o ego. Então se a gente não ouve, vai ficar triste dentro do trabalho e querer sair”* (Ent.4). Esta montanha-russa de sentimentos, que variam da valorização pessoal à sensação de falta de reconhecimento, pode contaminar o equilíbrio emocional dos indivíduos, trazendo implicações ao rendimento, relacionamentos profissionais e à satisfação pessoal do bailarino com seu trabalho: *“tem que ter uma cabeça muito boa para estar na dança, porque não existe um ser perfeito: existe a preferência. Dentro destas preferências existe a questão do corpo, do biotipo, questões muito pessoais...”* (Ent.11).

Inúmeras entrevistas mencionam ainda o fato de que as companhias trabalham a questão da gestão do grupo e avaliação dos bailarinos de formas bem distintas. Existem aqueles criadores que acreditam no potencial do estímulo competitivo, lançando mão da estratégia comparativa entre os empregados (distinguindo o melhor do pior), em oposição àqueles que acreditam que é através da contribuição autoral, singular, de cada talento, que se conquista o resultado desejado:

*“A perfeição que o bailarino busca ele não alcança nunca, porque pode ser que para uns você seja perfeito, mas para o outro não vai ser. E isso, de ficar na mão de uma única pessoa que vai decidir, às vezes ele pode estar de mau humor, e aí nunca vai estar bom... Tem coisas que você pode fazer bem, outras nem tanto. Têm coisas que o colega queria fazer igual a você e não consegue; esse tipo de comparação, essa cobrança, acaba por estimular e sustentar o ego de forma absurda. (...) Na prática os bailarinos querem se matar”* (Ent.1).

*“Na XYZ, tinha uma filosofia de estimular a competição. Por exemplo, aponta as suas qualidades para outras pessoas, te elogia, mas fala ‘você tem isso, mas fulano tem aquilo’. A coisa da competição é saudável, por um lado, mas pode ser bem destrutivo por outro”* (Ent.5).

*“Eu acho o povo da dança mal de cabeça, emocionalmente, com muitos dramas pessoais. Não apenas pela competição em si... O meio é muito egóico e isso faz com que as pessoas pirem um pouco. Eu não tenho talento para ser bailarina, emocionalmente: aturar este tipo de gente, pessoal da dança... Eu acho que eles complicam e maltratam muito as pessoas”* (Ent.8).

*“A dança envolve muito ego, as pessoas são muito narcisistas, e é difícil de lidar com isso. Elas têm uma grande disputa dentro delas”* (Ent.13).

Este ambiente profissional, composto por inúmeros indivíduos com diferentes intensidades de ego e vaidade, acaba por delinear as relações de trabalho, tanto entre

bailarinos quanto entre os bailarinos e a direção. A comunicação é afetada, contaminada pelas fortes emoções, à flor da pele, que freqüentemente emergem em situações que poderiam ser apenas pequenos conflitos cotidianos comuns.

“A convivência com a diretora, uma pessoa muito difícil, com um ego muito grande - que se sente uma estrela, uma celebridade - faz com que acabe sendo difícil se colocar lá dentro” (Ent.9).

“Eu achei que fosse mais fácil, não pensei que tivesse que engolir tanto sapo, tanta punhalada nas costas de outros bailarinos, fofocas. Por mais que meus professores me orientassem, eu achei que não fosse sofrer tanto” (Ent.4).

Um outro tópico que surgiu em diversas entrevistas foi a insatisfação dos bailarinos em receber broncas ou críticas destrutivas na frente de outros colegas de trabalho. O fato de trabalharem sobre a própria imagem, em uma rotina que significa expôr o corpo e observá-lo minuciosamente no espelho por horas a fio, a vaidade e a noção do ego são quase que inevitavelmente supervalorizados. E, com isso, a exposição pública se torna uma questão delicada para o sujeito:

“Quando tem um estilo de competição, ou quando um diretor te desrespeita publicamente, isso te deixa inseguro pois você [o bailarino] trabalha com sua imagem” (Ent.5).

“Não gostei quando falou na frente de todo mundo porque as outras pessoas não precisavam saber, o problema era comigo” (Ent.7).

“Isso me incomoda muito, a falta de respeito com que as pessoas se tratam. Afinal, no meio da dança (...) tudo começa com a motivação. Para o corpo humano, tudo começa com satisfação. Qualquer um que trabalha com o corpo - como ginastas e atletas - sabe da importância da motivação. Se a pessoa está ou não motivada, ela vai te dar mais ou menos” (Ent.8).

“É uma grosseria. Eu, graças a Deus, nunca tive isso na minha vida - sempre soube impôr respeito. Mas já testemunhei agressividades no teatro, diretores empurrarem bailarinos, ‘sai daqui que você não está com nada’, ou ‘sai daqui que você é um incompetente’, na frente de todo mundo. Isto é muito ruim, expõe a pessoa. Isso é uma coisa que, pra mim, é uma ofensa. Acho uma falta de respeito” (Ent.13).

Ainda que seja aceito por todos que as correções e críticas públicas fazem parte do dia a dia de um bailarino profissional, estes rechaçam a falta de respeito no trato - caracterizado por sutilezas de tom de voz, gestos e escolhas de palavras inadequadamente extremas - e, principalmente, o agravante de ser na frente de outros colegas: “O respeito na hora de falar, no jeito de tratar, é fundamental” (Ent.7). E, importante ressaltar o fato de que não se trata apenas de situações direcionadas à

própria pessoa, mas sim de uma insatisfação que surge mesmo quando o indivíduo desrespeitado é o outro:

“Porque se eu vejo que estão destrutando o outro logo penso: ‘pode ser comigo amanhã.’”

.....  
 “Já fizeram comigo coisas péssimas, de eu sair arrasada, de não querer saber nunca mais de dança na minha vida - arrasada. E já vi várias outras pessoas passarem por isso também... Não é um ‘privilegio’ só meu. Por isso que eu acho que essa relação é muito importante. Você chegar para um bailarino e criticar na frente dos outros bailarinos... é preciso muito cuidado e respeito, depende muito. De repente você pode estar lidando com uma pessoa super sensível... Essa percepção é uma coisa muito importante, isto é inteligência emocional, que deve partir de quem está ali, dirigindo. Mas, infelizmente, não é comum...” (Ent.8).

Um outro tópico que merece menção, devido ao alto grau de recorrência nas entrevistas, é a forma como a companhia conduz uma decisão de troca de elenco, isto é, o momento em que a companhia decide retirar um bailarino de um papel para passar esta cena a outro profissional, que assume integralmente a função<sup>6</sup>. Essa é uma situação a princípio corriqueira, decorrente de preferências e decisões artísticas que cabem, naturalmente, à direção da companhia. No entanto, foi uma unanimidade nas entrevistas a sensação de existir uma forma melhor, e conseqüentemente outra menos adequada, de se conduzir esta questão. Em suma, o que emergiu no material coletado foi que, quando a decisão é informada de forma natural, com as motivações que levaram àquela escolha, por mais frustrante que possa ser vivenciar a perda do papel para um colega, não resta mágoa com o empregador:

“A troca de elenco não é motivo de mágoa. Não pode ser, você não monopoliza aquilo, o papel não te pertence – isto seria egóico. Porque é para ser uma coisa super bacana: vou perder o papel mas vou ensinar, vou ajudar aquela pessoa a fazer o que eu fazia. Isso deveria ser bárbaro! (...) Considero um processo mal conduzido quando a própria direção coloca de uma forma competitiva, e não cooperativa” (Ent.8).

Mas, nos casos de decisões informadas de forma sucinta (seja pela tabela de ensaios, ou diretamente dentro da sala: ‘você sai, você entra’), o sentimento de desvalorização e descarte é reforçado no bailarino substituído:

---

<sup>6</sup> Existem outros tipos de troca de elenco, como substituições em caso de doença, lesão, viagem, férias, ou apenas revezamento de papel (dois profissionais elencados para um mesmo papel, que encenam-no em dias distintos ao longo da temporada). Nenhum destes cenários está sendo abordado neste trabalho, apenas os casos de substituição integral devido à uma decisão estritamente artística da direção.

“Acho chatíssimo; uma atitude extremamente indelicada você olhar seu nome na tabela e ele estar em outro lugar” (Ent.3).

“Se você está fazendo um papel e do nada te tiram e colocam em outro sem justificativa, você vai ficar chateado com isso... Mesmo que seja uma justificativa do tipo: ‘eu acho que você não está fazendo bem e coloquei outro’. Justificou, tudo bem. Mas não simplesmente trocar e não dizer nada. Quero saber o porquê e o que fiz de errado” (Ent.4).

“Já passei por situações de substituição diretamente na tabela. Isso causa insatisfação pois ficamos sem entender o porquê... Se a direção não tem uma conversa, uma psicologia para lidar com aquela pessoa substituída, fica mais complicado. Principalmente porque bailarino é muito narcisista, tem muito ego envolvido... A direção vai causar um desentendimento dentro da base dela em uma situação que seria normal” (Ent.13).

Após as reflexões propostas acima, o presente estudo irá se ater, no próximo capítulo, ao segundo eixo do referencial teórico: as relações profissionais que estes indivíduos desenvolvem com sua equipe, realizando ainda um paralelo do impacto da realidade do mercado de trabalho da dança carioca sobre estas relações estabelecidas.