

## **Artistas da dança na cena contemporânea: influências da formação acadêmica na trajetória profissional de intérpretes-criadores**

RENATA FERREIRA PERES PIMPINATI PAULINO (UNICAMP)

GABRIELLY LIMA DE OLIVEIRA (UNICAMP)

JUSSARA CORRÊA MILLER (PUC-SP)

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

Renata Paulino é Bacharel e Licenciada em Dança pelo Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. cursou um semestre de sua graduação na London Contemporary Dance School através do programa de intercâmbio entre as instituições. Atua como criadora e intérprete em produções independentes de dança contemporânea, além de ser professora de dança contemporânea e atuar como social media.

Contato: [renatapimpinatti@gmail.com](mailto:renatapimpinatti@gmail.com)

Afiliação: Unicamp

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-5653-0145>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0511341884778663>

Gabrielly Lima é bailarina e professora de dança contemporânea, com vivências artísticas em processos de criação independentes. É bacharel em Dança (2019) e licenciada em Artes com habilitação em Dança (2020) pelo Departamento de Artes Corporais (DACO) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente cursa Educação Física e Saúde na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP), tendo cursado um semestre na Universidade de Cabo Verde (UNICV).

Contato: [limadeoliveira.gaby@gmail.com](mailto:limadeoliveira.gaby@gmail.com)

Afiliação: Unicamp

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3191-2147>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1331026520974229>

Jussara Miller é bailarina, coreógrafa e professora de dança e educação somática. É Mestre e Doutora em Artes pela UNICAMP e graduada em Dança pela mesma instituição. É docente da Pós-Graduação lato sensu em Técnica Klauss Vianna da PUC-SP e diretora/fundadora do Salão do Movimento, um espaço de dança em Campinas-SP.

Contato: [jcmiller@pucsp.br](mailto:jcmiller@pucsp.br)

Afiliação: PUC-SP

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7418721784948015>

• 42

• **RESUMO**

Este artigo discute as implicações da formação de ensino superior em dança sobre os profissionais que atuam como intérpretes-criadores na cena contemporânea no Brasil e busca identificar os saberes adquiridos na universidade que mais os influenciam em suas práticas artísticas. O foco investigativo deste estudo são profissionais egressos do curso de dança da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e teve como embasamento dados obtidos através de levantamento bibliográfico e de entrevistas realizadas com profissionais da área da dança atuantes na cena contemporânea.

• **PALAVRAS-CHAVE**

Dança contemporânea, ensino superior em dança, profissionalização em dança, artista da dança

• **ABSTRACT**

This research aims to discuss the implications of Higher Education in Dance over the professionals who work as performers in Brazil's current contemporary scene and seeks to identify the knowledge acquired at the university that most influence them in their artistic practices. This study focuses on professional performers who graduated from the Dance course at the Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP and was based on data obtained through a bibliographic survey and interviews carried out with dance professionals working in the contemporary scene.

• **KEYWORDS**

Contemporary dance; higher education in dance, dance professionalization, dance artist

## 1. Introdução

O presente artigo tem o intuito de discutir as implicações da formação de ensino superior em dança sobre os profissionais que atuam como intérpretes-criadores na cena contemporânea atual no Brasil, além de identificar os saberes adquiridos na universidade que mais os influenciam em suas práticas profissionais. Deste modo, foi analisado tanto o processo de formação de artistas na contemporaneidade quanto o mercado profissional da dança cênica brasileira, que em constantes movimentos de mudanças e atualizações “vêm transformando os parâmetros artísticos e reinventando continuamente a postura do artista e da arte da dança na atualidade” (Lambert, 2012, p.42).

Ao refletir sobre essa complexa rede de relações e constantes mudanças que acontecem de maneiras distintas pelo território brasileiro, o presente artigo escolhe abordar como recorte investigativo profissionais intérpretes-criadores que tiveram sua formação no curso de dança da UNICAMP, nas modalidades Bacharelado ou Bacharelado/Licenciatura. Essa escolha auxilia a pesquisa a estabelecer suas especificidades e livrá-la de generalizações que não contemplem de forma coerente as diversas realidades, adequando-se melhor à abordagem qualitativa que a pesquisa propõe. Buscamos, ainda, propor uma ampliação e atualização do olhar para o curso superior de dança da UNICAMP que emerge da perspectiva proveniente dos protagonistas dessa história – os alunos<sup>1</sup> egressos e atuantes profissionalmente como intérpretes-criadores, assim como as autoras do presente artigo que também são egressas da mesma instituição.

Dos mais de 900 profissionais da Dança já formados pelo curso, escolhemos seis egressos para ouvir em maior profundidade, para que pudéssemos ter uma aproximação qualitativa e um olhar que valorize a experiência singular desses profissionais. Entendemos que existe uma lacuna no olhar para as trajetórias artísticas que afluíram desse contexto e que a experiência e a valorização dessas memórias podem auxiliar a entender o momento presente do curso superior de dança de forma ampliada. Assim, essas diferentes vozes que serão apresentadas ao longo deste artigo atravessam e são atravessadas por uma história ainda mais complexa e robusta: a de um curso que, em 2022, completou 37 anos de existência. São décadas de inúmeras

---

<sup>1</sup> É usado no presente artigo o termo genérico “alunos” que inclui também todas as alunas e alunes. O mesmo vale para o uso de “professores” considerando os professores e as professoras e, ainda, “artistas”, remetendo aos artistas e às artistas da dança de forma igualitária.

construções e transformações, provenientes dos diferentes momentos históricos pelos quais o curso passou e, principalmente, das diferentes pessoas que passaram e deram corpo a esta história: docentes, discentes, artistas e funcionários.

## 2. Profissionalização em dança

Para iniciarmos a reflexão a respeito da profissionalização em dança a partir de uma formação acadêmica e seus desdobramentos, é importante considerarmos que a dança no Brasil sofreu grandes transformações nas últimas décadas, relacionadas tanto às dimensões educacionais quanto profissionais, que constituíram a partir de um processo vivo e dinâmico o contexto que conhecemos hoje.

A princípio, olharemos para como, ao longo da história, a atividade artística passou a ser reconhecida como um exercício profissional. Legalmente, os artistas brasileiros tiveram seu primeiro reconhecimento por regulamentação jurídica através da Lei nº 6533 de 1978 e do Decreto nº 82.385 do mesmo ano. Esse Decreto aborda em seu quadro anexo os títulos e as descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões - abrangendo assim, os profissionais da área da dança. Segundo o quadro, esses profissionais são classificados como: assistente de coreógrafo, bailarino ou dançarino, coreógrafo, ensaiador de dança e *maitre de ballet*.

● 45

Porém, a partir de 2002, após um hiato de vinte e quatro anos desde a promulgação da Lei nº 6533/78, foi criada a Classificação Brasileira de Ocupações - CBO, realizada pelo Ministério do Trabalho e Emprego. Neste documento, os profissionais da Dança passaram a ser denominados dentro de uma categoria mais geral, sendo assim chamados "artistas da dança". Essa classificação, embora não opere como lei, tem um papel importante no reconhecimento e descrição das ocupações do mercado de trabalho brasileiro de forma atualizada, conforme as mudanças que ocorrem no cenário cultural, econômico e social do país nos últimos anos - aspectos que muitas vezes não são facilmente atualizados na legislação. No caso dos artistas da dança, podemos ver transformações significativas nos termos escolhidos para designar as funções desses profissionais em comparação ao texto da Lei nº 6533/78. Assim, o documento da CBO formulado em 2010 designado aos artistas da dança (exceto dança tradicional e popular) possui as seguintes classificações: assistente de coreografia, bailarino (bailarino criador, bailarino intérprete, dançarino), coreógrafo (bailarino coreógrafo,

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

coreógrafo bailarino), dramaturgo de dança, ensaiador de dança e professor de dança (*maitre de ballet*).

Ao compararmos os títulos utilizados na legislação de 1978 com os termos escolhidos para as atividades na CBO/2010, verificamos que as funções desempenhadas pelos artistas passaram a acontecer de forma mais integrada e menos segmentada, refletindo as mudanças mercadológicas pelas quais as atividades profissionais passaram. O surgimento e o desenvolvimento de políticas públicas fomentadoras de novos espaços de produção independente contribuíram para a ampliação do mercado profissional neste período, minimizando a hegemonia de produção através das grandes instituições que, em sua maioria, tinham uma rígida hierarquização de funções. Assim, criou-se a necessidade do desenvolvimento de uma atividade artística em que suas funções tivessem suas fronteiras mais permeáveis.

As informações contidas na CBO/2010, no que diz respeito à formação do artista da dança, apontam para a desobrigatoriedade de uma escolaridade formal definida, porém destacam que há uma tendência à formalização da profissionalização em dança, tornando-se “cada vez mais desejável que o profissional tenha Curso Superior na área” (CBO, 2010, p.415).

• 46

### **3. Formação em dança no ensino superior**

Datada da segunda metade do século XX, a chegada da dança no espaço acadêmico do Brasil desempenhou um importante papel na construção e na expansão da dança como área de produção de conhecimento. A conquista desse novo espaço possibilitou um avanço principalmente no que diz respeito ao campo da pesquisa na área, interferindo continuamente na paisagem das criações e reflexões em dança na contemporaneidade. A história do ensino da dança na universidade brasileira ainda é recente se considerarmos outras áreas das Ciências Humanas, Letras e Artes. O primeiro curso de ensino superior em dança foi criado em 1956, em Salvador, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e foi consolidado como “centro difusor da criação artística e do pensamento teórico da dança contemporânea” (Silva, 2016, p.31).

Somente na década de 1980, depois de um hiato de vinte e oito anos após o surgimento do primeiro curso de graduação em dança no Brasil, foram implantados outros cursos superiores. Em 1985, a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

criou o primeiro curso superior público na região sudeste e é a única instituição pública a oferecer o ensino superior em dança no estado de São Paulo, com dupla habilitação.

A dupla habilitação simultânea – bacharelado e licenciatura – oferecidas em grande parte das instituições do ensino superior em dança no Brasil reflete numa formação de artista-docente, que são compreendidas nesse contexto não como antagônicas ou sinônimas, mas como dimensões complementares no exercício do artista da dança. Apesar das normatizações institucionais considerarem essas duas modalidades de graduação de forma separada, entende-se cada vez mais no campo das Artes e da Dança que a dimensão pedagógica é inerente aos processos criativos da arte (Icle, 2012), e que “a formação do profissional da dança se amplia quando focaliza a dimensão pedagógica” (Costas, 2016, p.130). Desta maneira, no que tange ao exercício profissional, as dimensões pedagógicas e artísticas estão na maior parte do tempo em confluência no cotidiano do artista da dança.

#### **4. O curso de graduação em dança da UNICAMP**

O curso de graduação em dança da UNICAMP foi idealizado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marília de Andrade. A partir da criação do Departamento de Artes Corporais (DACO) se desenvolveu o projeto do curso de dança (bacharelado e licenciatura), pioneiro no estado de São Paulo, que recebeu sua primeira turma em 1985. Segundo a Profa. Dra. Holly Cavrell, docente do curso de dança da UNICAMP desde 1989, “tratou-se de um projeto pioneiro que visou abrir espaço para a inovação técnica e para a pesquisa de uma dança contemporânea, que se identifique com a cultura de seu próprio país em seus mais distintos segmentos” (Cavrell, 2014, p.87).

Desde sua idealização, o curso visava a formação do artista da dança pautada nas relações prático-teóricas e interdisciplinares. Desta maneira, apesar das inúmeras mudanças e reformulações pelas quais o projeto do curso passou ao longo dos anos, sua proposta se mantém: a formação do artista consciente de si, com capacidade de reflexão crítica a respeito dos contextos socioculturais nos quais se insere, capaz de integrar as dimensões prático-teóricas em sua atuação no campo da dança.

Com relação à dupla modalidade de graduação oferecida, as diretrizes do Plano Pedagógico propõem uma formação integrada entre os conteúdos do bacharelado e da licenciatura, fundamentando o “exercício do artista docente por meio da congruência entre a experiência que é apreendida pelo próprio corpo junto às práticas didático-pedagógicas que embasam o trabalho educacional” (Projeto Pedagógico, 2018, p.10).

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

Devido à grande carga de currículo, o curso acontece em período integral, no qual o alunado configura sua grade horária segundo suas intenções de conclusão: bacharelado ou bacharelado e licenciatura.

Com relação aos campos de atuação que os formandos do curso costumam ocupar após a conclusão do ensino superior, uma pesquisa desenvolvida pelo DACO intitulada “Graduação em dança na Unicamp: 30 anos de produção de conhecimento com o corpo e no corpo” (Gatti, 2016), apresenta dados estatísticos realizados no ano de 2013 a respeito da profissão dos diplomados (docente, intérprete, gestão e produção, pesquisador, coreógrafo e outros). Segundo os dados obtidos pela pesquisa, grande parte dos profissionais que atuam na área costumam exercer mais de uma atividade relacionada ao campo – o que nos revela que uma atuação profissional plural é um aspecto importante a ser considerado. A maioria dos profissionais representados pela pesquisa atuam como docentes (65%), seguidos por aqueles que desenvolvem uma atuação enquanto intérpretes-criadores (50%). A pesquisa revela ainda que a maioria daqueles que atuam especificamente como intérpretes-criadores atuam profissionalmente com Fomentos/Editais (49%) e, uma pequena parcela (5%) nos contextos das Cias estáveis.

• 48

Portanto, buscaremos abordar as questões que envolvem a atuação prática desses profissionais, tangenciando aspectos gerais que caracterizam o contexto profissional da dança hoje.

## **5. A cena contemporânea: a produção de dança profissional no Brasil hoje**

Aqui, abordamos os principais meios que a dança cênica profissional tem encontrado para existir atualmente no Brasil, bem como suas especificidades com relação aos artistas envolvidos nesses contextos. Para isso, é de suma importância levar em consideração a dinamicidade dessas relações. O cenário aqui apresentado está em constante movimento de recolhimento e expansão, sempre em consonância com as circunstâncias políticas, econômicas, culturais e sociais enfrentadas no momento. Portanto, é bastante delicada a afirmação da existência de um mercado de trabalho na dança, já que este possível mercado se encontra em um estado flutuante e, por muitas vezes, fragilizado e precarizado.

Assim, podemos considerar que existem duas grandes classificações para os artistas da dança no Brasil hoje, que se relacionam diretamente ao contexto de trabalho

no qual estão inseridos: os artistas que se vinculam às companhias, instituições com estrutura de funcionamento mais tradicional, podendo ser elas criadas e sustentadas pelo poder público, chamadas “cias oficiais” ou cias privadas, as quais os bailarinos recebem salário regularmente; ou os chamados artistas independentes que, geralmente, desenvolvem seus trabalhos artísticos a partir de uma concorrência de financiamento de editais, políticas públicas ou de outras formas de captação de recursos, como financiamento próprio.

Olhando o cenário das companhias brasileiras, consideramos como cias de dança de estrutura mais tradicional aquelas instituições que possuem uma maior hierarquização de funções, geralmente com divisões de papéis bastante definidas entre diretor, coreógrafo, ensaiadores, *maitres de ballet* e bailarinos; e que, na maioria dos casos, possuem seus referenciais técnico-estéticos ancorados nas tradições do *ballet* clássico e dança moderna - apesar de possuírem em seus repertórios coreográficos obras contemporâneas. Segundo Teixeira (2010), esse molde de oficialização e institucionalização da Dança remete ao modelo de dança centro-europeia, desenvolvido inicialmente na França do século XIV e, posteriormente, com a fundação da Academia Real de Dança em Paris (1661).

● 49

No Brasil, a primeira companhia oficial a reproduzir esse modelo foi o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fundada em 1936 com o nome Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Sobre esse modelo, dos Corpos de Baile, a pesquisadora Helena Katz diz:

Um Corpo de Baile nasce das diversidades (vários corpos) compactadas no singular (Corpo de Baile), indicando que devem ambicionar serem vistos como um só. Para isso, precisam se apresentar com uma mesma feição. Sem nome próprio, tal como seus bailarinos, portanto somente uma classificação genérica de espécie, tende a ser identificado pelo local que o abriga, geralmente algum teatro oficial. (Katz, 2003, p.109)

A partir desta ideia, vemos que nesse modo de organização, existe uma tendência de homogeneidade dos artistas a partir dos parâmetros técnico-estéticos requeridos. Os bailarinos, contratados geralmente via audição, tendem a ser altamente treinados na técnica clássica, com um alto nível de virtuosismo do movimento. Nesses cenários, o bailarino usualmente tem menor autonomia com relação ao processo criativo, já que esse se centraliza em torno da figura do coreógrafo e diretor.

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

No que tange aos artistas independentes, o panorama se altera. O termo “independentes” é comumente utilizado para se referir aos artistas, grupos ou núcleos que não possuem vínculo a uma instituição estável e que, portanto, buscam outras formas de subsistência. Esses artistas geralmente desenvolvem seus processos criativos em sistemas colaborativos, ou seja, descentralizados, nos quais a interdisciplinaridade, as singularidades e proposições estéticas menos tradicionais são exploradas. O contexto atual da dança na cena brasileira, por vezes, expõe esses artistas autônomos independentes a um paradoxo. Embora o termo se refira a uma não submissão, os artistas que se caracterizam desta maneira têm se tornado, cada vez mais, dependentes de editais de financiamento e lei de fomento, em virtude do desejo da criação, manutenção e continuidade de seus trabalhos artísticos e sua própria sustentabilidade econômica.

Ações e políticas culturais têm sido adotadas ao longo de todo o território nacional e, muitas vezes, possuem suas próprias especificidades regionais, como citaremos a título de exemplo alguns aspectos da Lei de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo. Entretanto, cabe ressaltar aqui, que a atividade artística não se concentra apenas nos grandes centros ou no eixo Rio-São Paulo - mas que, por meio de lutas e articulações políticas dos artistas, tem sido viabilizada também fora das capitais, contribuindo cada vez mais para um processo de descentralização da produção artística, fator esse potencializado pelos cursos superiores de dança oferecidos, também, fora das capitais.

A Lei de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo - único edital vigorado como Lei - é fruto de uma intensa mobilização e luta do setor artístico e afetou fortemente a configuração da dança paulistana; e tem por objetivo apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado e garantir o melhor acesso à dança contemporânea; fortalecer e difundir a produção artística de dança independente e ainda, fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais (São Paulo, 2005).

O processo de desenvolvimento de políticas setoriais para a dança tem impulsionado encontros, debates e também conflitos acerca de produções artísticas na contemporaneidade. Acerca do Fomento à Dança, Katz apresenta uma reflexão pertinente:

Criada para proteger um tipo de dança (conhecida como ‘dança contemporânea independente’) que enfrentava, na época, dificuldade para sobreviver, acabou

catapultando-a para uma posição de poder (excluiu todas as outras) [...]. Os artistas, obedientes, foram sendo disciplinados dentro da lógica da inclusão (de alguns) pela exclusão (de muitos, que resmungam, mas aguardam, calmos e esperançosos, a sua vez de serem os escolhidos). (Katz, 2014. p.1)

Reconhece-se que o Fomento à Dança tem extrapolado seu objetivo principal de viabilização da pesquisa e da criação e se tornado também um modo de validação. De modo geral, os editais de financiamento têm se tornado a ação central das políticas setoriais para a dança e “não tem conseguido abranger um grande número de agentes da dança nem tampouco atendido a diversidade das produções e seus distintos modos organizacionais” (Matos, 2017, p.113). Logo, diante da atual conjuntura político-cultural e da dificuldade de sustentabilidade econômica dos artistas - relacionada às dificuldades encontradas para a busca de subsídios para a própria produção - os modos de organização do trabalho artístico na dança procuram se encaixar em organizações estruturais burocráticas e acabam por construir um padrão artístico.

Assim, vemos que a produção cênica profissional reflete a pluralidade de funções dos artistas da dança, enunciadas nas descrições da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO/2010). Cada vez mais, os artistas transitam entre variadas funções e lugares de atuação, características próprias da contemporaneidade em sua simultaneidade de ações.

● 51

## **6. Saberes singulares no contexto macroscópico da formação em dança**

Qual nomenclatura você utiliza para se denominar profissionalmente (intérprete-criador, bailarino-intérprete, entre outros)? Qual a sua trajetória profissional como artista da dança, após a conclusão do ensino superior? De que maneira sua formação acadêmica em dança reverberou nas suas práticas profissionais? Quais diferenças (se elas existem) você percebe ao trabalhar com profissionais que não passaram pela formação acadêmica na área? Sobre as necessidades que você encontrou durante o exercício profissional como artista: quais a sua formação acadêmica contribuiu para sanar e quais você sentiu defasagem? Quanto ao trabalho técnico, como você o enxerga no contexto da universidade e no cenário profissional? Você sentiu que o diploma abriu portas para sua inserção no mercado profissional da dança?

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

Essas foram as perguntas norteadoras<sup>2</sup> feitas em entrevista para seis egressos do curso de dança da UNICAMP, que atuam como intérpretes-criadores na cena profissional. Nesse amplo cenário, tivemos o cuidado de escolher artistas de diferentes contextos profissionais e de diferentes gerações e décadas de ingresso na graduação. Dentre eles, quatro tiveram suas trajetórias pautadas, majoritariamente, no contexto da cena independente e dois, no contexto de companhias estáveis.

A partir de cada pergunta e de cada depoimento desses artistas, muitos questionamentos e reflexões foram levantados. Neste artigo, decidimos compartilhar somente algumas das principais discussões que surgiram - e caso seja de interesse do leitor (a), a pesquisa pode ser acessada na íntegra no Repositório de Produção Científica e Intelectual da UNICAMP.

Todos os entrevistados se posicionaram positivamente quando perguntados acerca das reverberações da formação acadêmica em dança em suas práticas profissionais. A universidade tem um importante papel de ampliação das possibilidades do fazer artístico, além disso, representa para o artista, um importante lugar de descoberta da identidade na dança, sua movimentação, seus interesses, seus gostos e não gostos que ecoam na trajetória artística do profissional.

• 52

Eu acho que é isso, acho que a formação acadêmica amplia as possibilidades. Eu acho que se você fica na dança só em um estúdio de criação, por exemplo, você corre o risco de limitar a dança a uma habilidade motora e dança não é uma habilidade motora (Egresso 1997).

Segundo os entrevistados, a construção técnica ligada ao desenvolvimento de consciência e suporte para uma organização corporal eficiente, proposta pelo curso, se mostrou como um destaque para os profissionais:

Eu senti que quando entrei em algumas companhias, em alguns espaços, esse era um diferencial, de respirar, de ir para o chão, tinha esse diferencial que me dava uma bagagem. Eu tinha essa visão global do corpo que a faculdade te dá em várias vertentes" (Egresso 2009).

Quando perguntados sobre o valor do diploma para o mercado profissional, grande parte dos entrevistados mencionaram ter sido um diferencial, principalmente,

---

<sup>2</sup> Pesquisa aprovada pelo sistema CEP/CONEP sob CAAE Nº 35250520.2.0000.8142.

em oportunidades que avaliavam o currículo dos profissionais para ocupar determinada vaga. Sobre isso, uma das pessoas entrevistadas destacou:

Olha, me abriu muito, porque metade dos contratos que eu tive com a Dança foram contratos de inexigibilidade, que eu tinha que provar porque tinha que ser eu e não podia ser outra pessoa, e nisso o diploma teve um peso muitas vezes (Egresso 2003).

Entretanto, a falta de uma orientação ou de um suporte que os preparasse melhor para uma atuação profissional no mercado de trabalho foi destacado como uma fragilidade do curso.

A faculdade vai mais abrindo você do que te formando para algo específico e aí depois você tem que se virar para se entender no meio disso tudo, e esse talvez seja o ponto mais complexo da formação. Tanto que eu lembro muito da galera saindo da Unicamp meio perdida (Egresso 2013).

• 53

Assim, no último ano eu não sabia o que fazer.... assim, eu fiquei um pouco angustiada “o que eu vou fazer? o que que eu vou fazer agora?” Então, eu acho que talvez o que tenha faltado um pouco, para não ficar tão angustiada assim no último ano, foi talvez justamente ter debates em que as pessoas pudessem se expressar (Egresso 1989).

É interessante notar nestes dois depoimentos que tanto a ex-aluna que se graduou em 2013, como a ex-aluna que fez parte da primeira turma do curso e se graduou em 1989, relataram percepções muito semelhantes.

Este é um dos aspectos que destacamos como sendo centrais para esta pesquisa e que foi um dos grandes disparadores de interesse nosso, enquanto pesquisadoras e egressas do curso. Percebemos o quanto este ainda é um assunto pouco falado e constatamos essa impressão devido à grande dificuldade em encontrar referências bibliográficas que tratassem sobre o tema. Cabe aqui citar a pesquisadora Lilian Vilela, formada em dança pela UNICAMP, que desenvolveu em 2007 a pesquisa intitulada “Diplomados em Dança: O profissional e seu campo de atuação”, na qual coloca que seu estudo como “ponto de partida para análises futuras, busca incidir luz em uma

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

profissão 'ofuscada por idealizações' (Segnini apud Vilela, 2010, p.107) e faz um convite para o desenvolvimento de pesquisas futuras.

Com relação à essas idealizações citadas por Vilela, a artista entrevistada nos apresentou uma perspectiva interessante:

Eu tenho que pensar o mercado também, porque não adianta eu pensar dança se eu não consigo estar dentro do mercado, eu não conseguir ganhar dinheiro com isso. [...] Então, acho que para mim precisa quebrar um pouco esse **lugar da romantização do que é ser artista enquanto ofício** [grifo nosso] (Egresso 2015).

Em sua entrevista, ela destacou a importância da compreensão das lógicas de atuação na indústria cultural para conseguir se inserir no mercado, e citou como foi de extrema importância em sua trajetória sua experiência com um grupo de criação independente, dirigido por uma das professoras do curso durante sua graduação.

- 54 Assim, percebemos e destacamos a importância da existência de grupos de criação e produção dentro da universidade, como cias dirigidas pelas professoras do departamento e dos programas de fomento da própria universidade para as produções artísticas dos discentes (como o Programa SAE Aluno-Artista<sup>3</sup> e o Programa Artista Residente<sup>4</sup>), nos quais os conhecimentos adquiridos no curso podem dialogar com uma lógica de produção mais semelhante à que opera fora do contexto universitário.

## 7. Considerações finais

A pesquisa aqui apresentada nos possibilitou refletir acerca das contribuições do ensino superior em dança no Brasil e discutir o processo de formação e profissionalização na área, a partir de um recorte sobre o curso de dança da UNICAMP. Contudo, outras linhas de discussão surgiram ao longo deste processo, mesmo não sendo o foco da presente pesquisa.

As questões raciais, por exemplo, assunto que vem sendo amplamente discutido ao redor do mundo pela urgência de uma reparação histórica com a luta

---

<sup>3</sup> O Programa SAE Aluno-Artista da Unicamp foi criado em 2010, por uma parceria entre o Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) e a Pró-Reitoria de Graduação (PRG), com o objetivo de incentivar a produção cultural e artística apoiando projetos realizados por alunos de todas as áreas de atuação.

<sup>4</sup> O Programa Artista Residente da Unicamp foi criado em 1985 com o objetivo de possibilitar o contato da Universidade com a produção artística vigente, visando o aprofundamento da qualificação e a projeção dos alunos atraídos pelas artes.

contra o racismo estrutural, também possuem relevância quando pensadas no contexto acadêmico. Nota-se uma maioria branca ocupando cargos de docência, salas de aula e, conseqüentemente, são minoria também nos espaços de criação e produção em dança na cena contemporânea. A presença de apenas três docentes negros (dos quais dois já estão aposentados) em cargo de docência desde a criação do curso, também representa um ponto relevante de uma importante discussão. Em 2019, a UNICAMP teve um reajuste de distribuição de vagas que representou, entre outras coisas, uma mudança de posicionamento frente às lutas e atualmente, além do vestibular tradicional, os candidatos podem ingressar na instituição por meio do sistema de cotas étnico-raciais destinado aos candidatos que se declaram pretos e pardos, do vestibular indígena, do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), do bom desempenho em olimpíadas científicas ou competições de conhecimento, bem como por meio do Programa de Formação Interdisciplinar Superior (ProFis) para os candidatos estudantes da rede pública da cidade de Campinas. Além disso, por intermédio do Programa de Ação Afirmativa e Inclusão Social (PAAIS), a instituição também oferece pontos extras nas notas do vestibular para alunos que cursaram o ensino médio na rede pública.

A seguridade social para os agentes desta profissão também é outra linha reflexiva de bastante importância para os artistas. A classe dos artistas da dança, tanto os profissionais autônomos quanto os das companhias estáveis, não conta com o apoio de políticas sociais que deem suporte aos profissionais em questões como, por exemplo, aposentadoria.

Apesar destes e outros assuntos não terem sido abordados ao longo do artigo, estes possuem igual relevância na ampliação da reflexão acerca do ofício da dança. Desta maneira, o estudo apresentado não se esgota por aqui, mas possibilita a abertura de caminhos para novos questionamentos e reflexões.

Além disso, considerando as discussões abordadas ao longo do artigo, é importante frisar o modo como o curso de dança da UNICAMP se mostrou como terreno fértil para o desenvolvimento de artistas da dança - principalmente aqueles que escolhem atuar profissionalmente na cena independente. Por conseguinte, destacamos também a percepção de que a minoria de egressos se insere no contexto de companhias estáveis. O que podemos inferir que o estímulo à pesquisa e a formação plural proveniente do curso superior de dança não se encaixam na exigência de um "corpo de baile" mais padronizado e homogêneo revelado na maior parte das companhias estáveis.

• 55

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

Desta maneira, percebemos que a reflexão e o diálogo sobre os processos de formação do artista da dança dentro da universidade e suas atuações em contextos profissionais é ampla e, cada vez mais, necessária, tendo em vista o aumento dos cursos de graduação em dança no país nos últimos anos e, também, a situação dos artistas da dança - é preciso refletir, articular e potencializar saberes.

## Referências

CAVRELL, Holly. Reflexões sobre um programa de dança contemporânea no ensino superior. **Revista de Ciências Humanas**, v. 11, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/3273>. Acesso: 14 dez. 2020

• 56

CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES (CBO), 2010. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/downloads.jsf;jsessionId=J9lRbeCpbzH15nNGC.Y1Z9M1X.slave13:mte-cbo>. Acesso: 07 set. 2020.

COSTAS, Ana Maria R. Para além das normatizações, pulsar saberes. *In*: ROCHA, Thereza; JOINVILLE, Instituto Festival de Dança (Orgs.). **IX Seminários de Dança: Graduações em Dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016. p.127-36. Disponível em: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/graduacoes-em-danca-no-brasil/>. Acesso: 25 jan. 2022.

GATTI, Daniela. Graduação em Dança na Unicamp: 30 anos de produção de conhecimento com o corpo e no corpo. *In*: ROCHA, Thereza; JOINVILLE, Instituto Festival de Dança (Org.). **IX Seminários de Dança: Graduações em Dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016. p.127-36. Disponível em: <http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/graduacoes-em-danca-no-brasil/>. Acesso: 25 jan. 2022.

ICLE, Gilberto. O que é pedagogia da arte. *In*: \_\_\_\_\_ (Org.). **Pedagogia da arte: entre-lugares da escola**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. v. 2.

KATZ, Helena. A última edição do programa Rumos. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 9/12/2014. Caderno 2. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81419193665.pdf>. Acesso: 2 nov. 2020.

KATZ, Helena. Um trajeto de fios e teias. In: NAVAS, Cássia; COURI, Norma. **Balé da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Fomarte, 2003. p. 109-110.

LAMBERT, Marisa. Fomento a Dança: panorama de uma experiência múltipla. In: CULTURA, Secretaria Municipal de. **Fomento à Dança - 5 anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012. p. 41-57.

MATOS, L.; NUSSBAUMER, G. (Coord.). **Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil**. Salvador, BA: UFBA, 2016.

SÃO PAULO, Município da Cidade de. **Lei nº 14.071**, de 18 de outubro de 2005. Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-14071-de-18-de-outubro-de-2005>. Acesso: 10 set. 2020.

SILVA, Eliana Rodrigues. Graduação em dança no Brasil: professor como orientador e aluno como protagonista. In: ROCHA, Thereza; Instituto Festival de Joinville (Org.). **Seminários de Dança: Graduações em dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016. p. 30-36. Disponível em: [http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2016/07/IX-Seminarios-de-DancaGraduacoes-em-Danca-no-Brasil\\_Varios-Autores.pdf](http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2016/07/IX-Seminarios-de-DancaGraduacoes-em-Danca-no-Brasil_Varios-Autores.pdf). Acesso: 30 set. 2020.

TEIXEIRA, Ana Cristina E.; KATZ, Helena. A relação dos textos impressos (leis) com o perfil das companhias oficiais de dança que deles resultam. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/dancacorpo/Ana%20Cristina%20Echevengu%20T%20eixeira%20%20A%20dan%20e%20a%20instabilidade%20nas%20companhias%20p%20Fabricas%20de%20dan%20e%20a.pdf>. Acesso: 14 dez. 2020.

VILELA, Lilian F. Alunos egressos dos cursos de graduação em dança: onde eles estão agora? In: TOMAZZONI, A., WOSNIAK, C., MARINHO, N. (Orgs.). **Seminários de Dança: Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. p.106-119. Disponível em:

DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64632>

<http://festivaldedancadejoinville.com.br/acervo/algumasperguntassobredancaeeducaca>

o. Acesso: 25 jan. 2022.

Como Citar

Artistas da dança na cena contemporânea: influências da formação acadêmica na trajetória profissional de intérpretes-criadores. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 41–58, [s.d.].

DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-72750.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/72750>. Acesso em: 22 nov. 2025.



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.