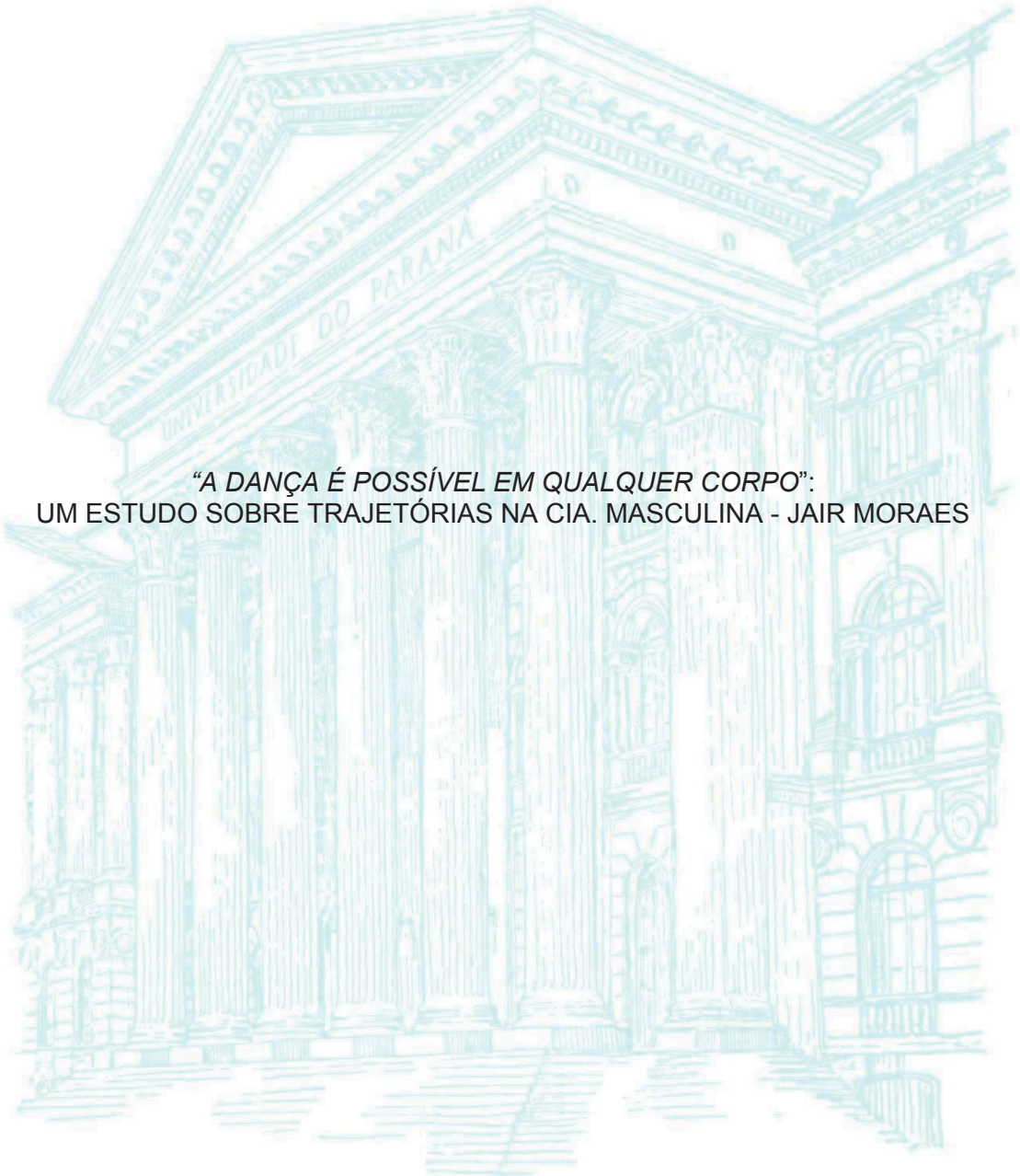
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EUMAR ANDRÉ KÖHLER

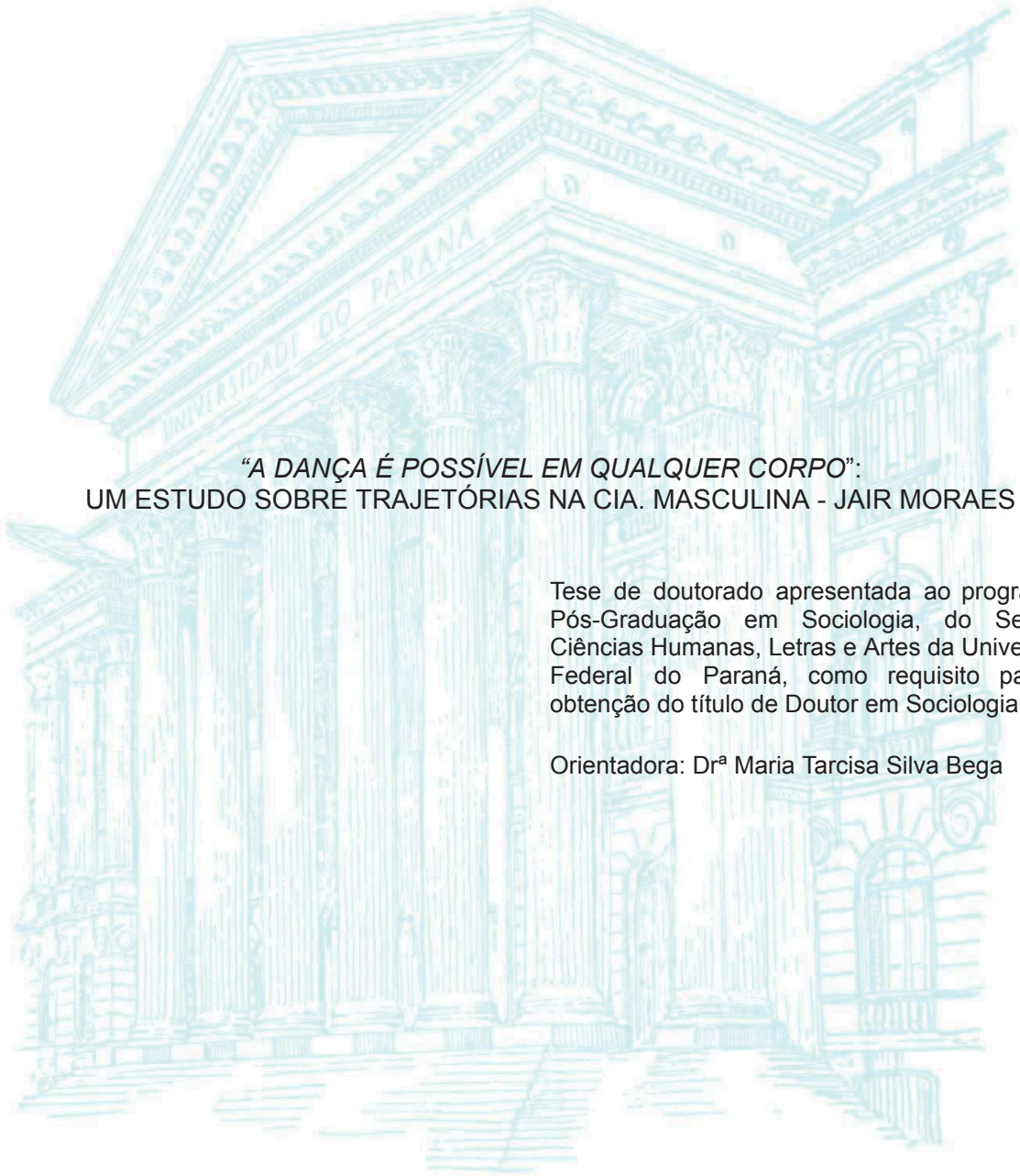


“A DANÇA É POSSÍVEL EM QUALQUER CORPO”: UM ESTUDO SOBRE TRAJETÓRIAS NA CIA. MASCULINA - JAIR MORAES

CURITIBA/PR
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EUMAR ANDRÉ KÖHLER



"A DANÇA É POSSÍVEL EM QUALQUER CORPO": UM ESTUDO SOBRE TRAJETÓRIAS NA CIA. MASCULINA - JAIR MORAES

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Drª Maria Tarcisa Silva Bega

CURITIBA/PR
2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Köhler, Eumar André
"A dança é possível em qualquer corpo" : um estudo sobre trajetórias na Cia. Masculina – Jair Moraes. / Eumar André Köhler. – Curitiba, 2025.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Orientadora: Profª. Drª. Maria Tarcisa Silva Bega.

1. Companhias de dança – Cia. Masculina Jair Moraes. 2. Dança. 3. Bailarinos. I. Bega, Maria Tarcisa Silva, 1953-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIOLOGIA - 40001016032P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **EUMAR ANDRÉ KOHLER**, intitulada: **"A DANÇA É POSSÍVEL EM QUALQUER CORPO": UM ESTUDO SOBRE TRAJETÓRIAS NA CIA. MASCULINA - JAIR MORAES**, sob orientação da Profa. Dra. MARIA TARCISA SILVA BEGA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 16 de Maio de 2025.

MARIA TARCISA SILVA BEGA
Presidente da Banca Examinadora

GIANCARLO MARTINS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANá)

SIMONE MEUCCI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

CRISTIANE DO ROCIO WOSNIAK
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANá)

PAULO RENATO GUÉRIOS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Aos meus pais

“Pegue um sorriso e doe-o a quem jamais o teve…
Pegue um raio de sol e faça-o voar lá onde reina a noite…
Descubra uma fonte e faça banhar-se nela quem vive no lodo…
Pegue uma lágrima e ponha no rosto de quem jamais chorou…
Pegue a coragem e ponha-a no ânimo de quem não sabe lutar…
Descubra a vida e narre-a a quem não sabe entendê-la...
Pegue a bondade e doe-a a quem não sabe doar…
Pegue a esperança e viva na sua luz…

… descubra o amor e faça-o conhecer o mundo…”

Texto atribuído à Gandhi, que aprendi na montagem do espetáculo
“Ame, você está vivo”, da Cia. Masculina Jair Moraes.

AGRADECIMENTOS

Numa espécie de *révérence* às avessas, começo esta tese prestando justa homenagem às pessoas que de diferentes maneiras tornaram possível sua realização.

Em primeiro lugar a minha família — sobretudo minha companheira e nossos filhos. Foi graças ao acolhimento e apoio de vocês que pude dedicar tempo e energia aos estudos, às leituras, às disciplinas e aos encontros em campo. Somou-se a isso o desafio da transição entre o presencial e o virtual em razão do trágico episódio da COVID-19 que assolou o mundo. Resistir àquele período com o amparo afetivo e a presença cuidadosa de cada um de vocês foi uma dádiva. A travessia ao lado de cada um de vocês me deu asas para alçar voos que à época pareciam improváveis. Ao entregar esta versão final, reconheço que ela carrega muito do cuidado e dedicação de cada um de vocês.

Aos colegas de curso, com quem compartilhei angústias e descobertas nas aulas, grupos de estudo e orientações, deixo minha gratidão. Fui calorosamente acolhido no PPGSOCIO da UFPR e me alegra saber que dividimos não apenas temas instigantes, mas também o entusiasmo pela conclusão de nossos trabalhos. A torcida mútua foi um traço comovente deste percurso. Da mesma forma, agradeço as professoras e professores do programa, que desde o primeiro contato — ainda no ambiente virtual da entrevista de seleção, em 2021 — me fizeram sentir parte da comunidade acadêmica. Cada disciplina foi uma abertura de mundo, uma ampliação da minha imaginação sociológica. O rigor teórico apresentado por vocês me inspirou a tratar a teoria como artesanato e dele construir de um instrumento analítico afinado com a sensibilidade que este objeto exigiu.

À minha orientadora, professora Dra. Maria Tarcisa Silva Bega, expresso meu mais sincero agradecimento. Sua generosidade ao aceitar orientar um completo desconhecido transformou-se com o tempo em uma relação de profunda cumplicidade. Em cada encontro descobrimos mais afinidades — até mesmo nas divergências havia algo que nos alimentava intelectualmente. Lembro com carinho de uma de nossas últimas reuniões, em que discutimos com entusiasmo a minha aproximação da antropologia - a minha defesa apaixonada pelo trabalho de Mauss foi o convite para uma discussão acalorada e extremamente divertida. Mas, convenhamos que a sua inclinação durkheimiana só fortalece o laço com a teoria

desenvolvida pelo seu sobrinho!-. Foi nesse momento que percebi o quanto o diálogo nos fortaleceu. Seu voto de confiança me deu coragem e ouvir de você que gostava da minha escrita foi um gesto de reconhecimento que me marcou profundamente — tanto, que me dou o direito de me sentir envaidecido por isso.

A banca de qualificação também me impulsionou para a maturação deste trabalho. Agradeço imensamente às professoras Dra. Cristiane Wosniak e Dra. Simone Meucci pelas leituras atentas e pelas observações generosas. Suas contribuições não apenas ampliaram o horizonte da pesquisa como também me ofereceram fôlego e direção para esta versão final, mais sensível às nuances e aos desafios que um objeto sociológico em construção demanda. O mesmo se seguiu na defesa da tese, onde pude compartilhar de uma imensa satisfação em entregar o produto final de uma versão parcial de um dos episódios mais importantes da minha vida. Sou muito grato por dividir este momento com cada uma de vocês.

Na sessão de defesa, também tive a alegria de contar com a presença do professor Dr. Giancarlo Martins — um companheiro de longa data, que me deu minha primeira aula na graduação em Educação Física, em 2004, na UFPR, e também ministrou a última disciplina que cursei na pós-graduação, pela UNESPAR, instituição que me acolheu com generosidade. A circularidade desse percurso só engrandece a simbologia deste encontro. Ao professor Dr. Paulo Renato Guérios, meu orientador no mestrado em Antropologia Social, deixo um agradecimento especial. Reencontrá-lo após tantos anos, dividindo agora a banca como colega, foi um gesto simbólico de retorno às raízes do meu caminho nas ciências sociais. Suas palavras de reconhecimento me encheram de gratidão e orgulho.

Aos amigos da Cia. Masculina Jair Moraes, meu muito obrigado. Vocês emprestaram suas vozes, suas memórias e suas vidas para que esta narrativa fosse contada. Este trabalho é, em grande medida, tributário da generosidade com que compartilharam suas histórias, suas intimidades e seus sonhos. Se há algo belo nesta tese, é porque ela fala sobre vocês — e, portanto, sobre nós. Como eu disse aos sete ventos durante todo o meu período em curso: *“No final das contas, eu só tenho uma história bonita para contar”* — e ela está aqui. Muito obrigado!

Por fim, ao leitor que se debruça sobre estas páginas, agradeço o interesse em conhecer um fragmento de realidade que, ainda que parcial, convida para uma dança dos sentidos. Gosto de pensar a diferença entre *sentido* e *significado* como

um jogo delicado entre corpo e linguagem — o sentido vibra à flor da pele, enquanto o significado tenta traduzi-lo para o mundo. Essa distinção, que me remete ao pensamento de Lévi-Strauss, atravessa o modo como este trabalho foi construído: como um gesto de *bricolagem*, em que vozes, gestos e memórias foram sendo alinhavados a partir dos materiais disponíveis, compondo um mosaico que, ainda que marcado pela incompletude, é prenhe de vida e sensibilidade.

Esta leitura propõe um olhar que nasce de uma comunidade de sentimento — os integrantes da Cia. Masculina Jair Moraes— e se estende ao complexo mundo da dança em Curitiba. O que aqui se apresenta é como um *significante flutuante*, um quebra-cabeças em movimento, uma versão possível da realidade, uma tessitura de histórias que ao mesmo tempo em que expõem suas margens, preservam o mistério de suas ausências. No final, não se trata de dizer tudo, também porque isso não seria possível, mas, que este texto sirva então como convite para conhecer e investigar o que lhes atravessar o peito: do primeiro *plié* ao repertório desta Cia., até ao modo como ela insiste em se reinventar quando atravessada por este mundo. Há sempre algo por descobrir nas histórias desta Cia. de dança que apesar das adversidades de alguma forma persiste.

APRESENTAÇÃO

…do ponto de vista do autor.

Esta tese de doutorado é o resultado de um longo processo de formação, tributário das experiências que criaram de certa forma o pano de fundo sob o qual eu observo a realidade que enredo a partir deste texto. A escolha do tema investigativo, por exemplo, é fruto de experiências prototípicas da minha sociabilidade na infância e fora curiosamente semeado em minha juventude, enquanto observava encantado os movimentos coreografados pelo grupo de dança folclórica do Instituto de Educação do Paraná, chamado *Folkdance*.

Antes disso, eu era um menino bastante introvertido. Tinha uma dislalia severa que me impedia de pronunciar as letras “R” e “S”, o que me levava a evitar falar muito fora de casa por medo de ser mal compreendido ou exposto, situação que perdurou até os meus quinze anos. Por conta disso, minha relação com ambientes de sociabilidade, sobretudo a escola, era bastante complexa. Eu me refugiava em cantos dos ambientes externos, dissimulando minha presença, fazia longos exercícios de deriva e flanava pelos corredores em meio aos meus próprios devaneios. De certa forma, gostava do anonimato, pois ele me colocava numa posição distanciada dos meus colegas e me sentia como se pudesse, de alguma forma, “desvendar as regras do jogo” do que acontecia naquele ambiente, refletindo sobre coisas triviais enquanto me questionava sobre o meu lugar no mundo. Passei um longo período observando meus colegas de escola promoverem seus encontros com uma grande inquietação em saber, “*como conseguem se vincular a coisas tão bobas, como chutar uma lata de refrigerante amassada entre as pernas uns dos outros*?” Nascia aí um exercício peculiar de imaginação, que aos poucos fui desenvolvendo.

Já no ambiente doméstico sempre fui muito estimulado para o diálogo, meus pais eram autodidatas, trabalhavam como autônomos, faziam cursos livres e dedicavam um longo período dos nossos dias para sentar na mesa e conversar sobre as questões que lhes atravessavam no cotidiano. Meu pai é filho de servidores públicos, autônomo e até hoje atua como técnico em informática - Ah! Como ele era apaixonado por minha mãe! Admirava o fato dela ser tão versátil. Ela era uma artista, escritora, produtora, jornalista, tudo o que lhe passava pela cabeça se tornava um sonho e um potencial, e ela sempre corria atrás deles. Filha mais velha de seis irmãos, nascida na Bahia, tem uma longa e belíssima história - me disse uma vez que veio com os pais em um “pau de arara” de Ilhéus até o Paraná, morou a juventude no extremo oeste do Estado, e, por sorte do destino (que nem sempre lhe foi feliz) chegou em Curitiba, onde concluiu o ensino médio após os 20 anos, na EJA do Colégio 19 de Dezembro - sediado onde hoje fica a Casa Hoffmann (na região do Largo da Ordem, no centro histórico de Curitiba). Meu único irmão é dois anos mais velho que eu, engenheiro e professor, foi a pessoa com quem mais me

vinculei na infância, e quem abriu as portas para que eu pudesse "*conhecer o mundo*".

O ambiente do centro da cidade fez parte do meu quintal durante boa parte da minha infância. Morávamos todos no apartamento 32 do edifício Santa Rosa, no número 250 da praça Tiradentes, marco zero da cidade. Nos anos 1990, caminhava com o meu irmão até a nossa escola, desenhando um percurso da praça Tiradentes, passando pela Biblioteca Pública do Paraná, e atravessando a rua XV de Novembro até chegar à praça General Osório e, dali, chegar no Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto, onde estudávamos.

Nos finais de semana, íamos a pé até o Largo da Ordem, onde passeávamos pelo centro histórico. Enquanto nossos pais sentavam com seus amigos em uma das mesas do bar "Sal grosso" ou no "Alemão", eu e meu irmão explorávamos os prédios públicos da cidade - a Casa Romário Martins, a Casa Vermelha, a Igreja do Rosário, o recém inaugurado Memorial de Curitiba, o Chafariz do 'cavalo babão', o Relógio das flores, e, mais adiante, as Ruínas de São Francisco. Frequentemente ouvíamos histórias sobre a cidade, e suas experiências naquele circuito - principalmente de minha mãe, que dizia orgulhosa sobre como havia conquistado a sua autonomia ali, e, ainda que tivesse que lidar com o risco de ser apreendida pelo DOPS por estar sempre "*rodeada de vadios e artistas*", se formou no colégio 19 de Dezembro nos anos de 1970, sentindo muito orgulho de ser uma filha legítima daquela experiência boêmia com a cidade.

Durante os dias da semana, no intervalo entre as minhas atividades escolares e o cuidado doméstico, costumávamos visitar a Biblioteca Pública do Paraná. Geralmente minha mãe pegava os livros da sessão de literatura e de filosofia para levar, enquanto eu me distraía na sessão infantil e meu irmão jogava Xadrez no clube da Biblioteca. No retorno para casa, em meio às rotina de estudo e a "TV", ouvia as interjeições de minha mãe que vinham da cozinha, sempre sentada à mesa, rindo e chorando, às vezes durante a leitura do mesmo livro. Isso me provocou uma imensa curiosidade - "*qual a potência da palavra que é capaz de tal comoção?*"-, pensava.

De vez em quando ela me dava algum daqueles livros, imaginando se eu daria conta de ler, mas, também, porque gostava de ter alguém com quem compartilhar opiniões. O primeiro livro que me lembro foi uma obra de Hermann Hesse chamada *Demian*. Nele, o autor conta a história de seu alter ego na juventude - o menino *Sinclair*, o modo como aprende sobre a vida tardiamente e encontra na figura do amigo *(Demian)* uma via de lidar com a dualidade de uma existência regulada ora por um atributo moral, fruto de sua educação familiar, e a outra motivada pelo desejo, que seria ensinada pelo seu agonista. Porém, o livro que mais me marcou foi uma obra de Clarice Lispector intitulada *"A hora da estrela*". Nela, a autora narra o enredo de uma tragédia, e põe o leitor a par de que aquele texto só poderia se encerrar com a morte da sua protagonista, porém, a autora alerta que não lê-lo significaria negar-lhe a existência. "*O que fazer?*", me perguntava em desespero, ao mesmo tempo em que ria às gargalhadas enquanto lia sobre as desventuras de Macabéa. A solidão destas duas personagens em particular

provocou em mim um sentimento de grande identificação e por muitos anos encontrei na literatura uma forma de traduzir alguns daqueles sentimentos para fora daquelas páginas, de modo que eu me sentia profundamente afetado por suas existências fictícias.

Enquanto isso, começava a desenvolver os meus primeiros vínculos de sociabilidade com os meus colegas de escola, muito por conta das obrigações discentes - sobretudo nas atividades em grupo. Aos poucos, criei coragem para participar dessas atividades, porque aos olhos dos meus colegas eu “tinha facilidade para escrever”. Aproveitando a facilidade com a palavra escrita, de repente, estava produzindo roteiro para peças e esquetes a serem apresentadas nas aulas de História; na escrita dos contos de Gil Vicente representados nas aulas de Literatura; nas sínteses coletivas apresentadas nas aulas de história da Arte; e nas traduções de letras de música que fazíamos nas aulas de Inglês e Espanhol. Mas, o evento que inaugurou a minha participação efetiva nesses movimentos aconteceu graças ao meu irmão.

Era final do ano de 1997, e o professor de Educação Física havia aberto uma audição para o seu grupo de dança folclórica, *o Folkdance*. Eu estava muito interessado em assistir, pois, já havia participado de algumas coreografias folclóricas criadas pelo professor João Leonides de Lara, por conta do Festival Folclórico do Colégio. Este festival era produzido anualmente pela escola, sendo parte do processo avaliativo do colégio para todas as disciplinas. O evento reunia todos os alunos da escola em apresentações de dança realizadas em dois grandes ginásios da cidade - O Ginásio do Tarumã e o Ginásio do Círculo Militar do Paraná. A primeira vez que eu havia participado do evento foi no ano de 1991, quando estava no primeiro ano do ensino fundamental, onde foi feita uma montagem coreográfica de um canto popular espanhol chamada *Los barqueros de San Juan.* Este evento teve tal importância para mim que a lembrança dos holofotes, do traje, da coreografia, da dança, tudo persiste de maneira muito vívida na minha memória mesmo hoje.

Percebendo meu interesse, e sabendo que eu não teria coragem de participar da audição sozinho, meu irmão me levou para o ginásio, onde fizemos os exercícios com o grupo. Porém, ao contrário dele, não sabia que a audição não era eliminatória, e eu comemorei efusivamente quando soube que ambos havíamos sido selecionados. Como não era seu interesse, evidentemente meu irmão não seguiu com o grupo, mas seus esforços me conectaram com uma atividade que em muito pouco tempo se transformou numa de minhas grandes paixões, a dança de palco[1].

A dança foi uma forma de ganhar uma expressividade que me faltava no vínculo com os outros, sendo a primeira ferramenta que aprendi para comunicar os

[1] A dança artística, ou dança de palco, é o que eu tenho tentado chamar essa dança que é produzida a partir de um itinerário comum, partindo de uma técnica corporal aplicada a uma determinada modalidade dedicada à apresentação para um público - da minha parte, nasceu na dança folclórica e depois foi progressivamente traduzida nos moldes da dança clássica, moderna e contemporânea, respectivamente.

meus desejos de maneira clara com meus pares fora de casa[2]. Dali, dediquei-me pelos dez anos seguintes à dança folclórica, sendo que segui a graduação no curso de Educação Física, pois queria ser professor tal como aquele que me ensinou que o corpo pode mover, e que movendo ele comunica tanto quanto a voz[3].

O curso de Educação Física me apresentou um universo de práticas, teorias e abordagens que permitiram acessar outras concepções sobre o corpo, conhecer e ampliar as minhas noções sobre os modos pelos quais nós produzimos sentido e significado para as coisas[4]. Durante a graduação, a dança sempre foi um objeto do meu interesse e, aos poucos, aprendi a problematizar as suas questões com o manejo dos seus elementos teóricos e metodológicos. Segui estudando a dança na Pós-graduação, e a cada etapa perseguia uma nova inquietação, uma curiosidade, um motivo que me levava a me mover junto com os atores com quem conversava.

Esse relato espetacular é o ponto de partida para a escrita de uma narrativa que se pretende afetada pelo processo criador de uma história. A comoção pela sua casuística é intencional, pois entrega de maneira generosa a versão da realidade que produzi até chegar aqui. Longe de mim dizer que os eventos ligados a composição social de minha família, os acidentes de percurso que me aproximaram de determinada literatura, ou o modo como superei os traumas ligados à dificuldade de comunicação na infância criam um enredo perfeito em direção ao destino que cumpro com a entrega desta tese. Pelo contrário, ele serve como baliza para demonstrar o modo como a claquete da cena se produz, dando a oportunidade para que a pessoa que me lê possa compartilhar deste estado emocional que é fruto do próprio relato.

Walter Benjamin em “O Narrador” (1994) demonstra que o papel do narrador foi paulatinamente atravessado pela informação objetiva. A narrativa era uma forma de sabedoria que ao invés de explicar deixava espaço para a interpretação, diferentemente da informação, que exige verificação imediata e compreensão instantânea. Segundo diz, “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no

---

[2] É interessante, porque alguns meses após o meu início com a dança folclórica, eu fui ao dentista colocar o aparelho ortodôntico, e no instante que o dentista terminou a instalação de um metal que atravessava o meu céu da boca, e perguntou “*tudo bem?!*”, eu respondi, “*Tudo [C]erto!*”, e percebi que minha dislalia não precisava de nada além de uma simples correção mecânica.

[3] O professor João Leonides de Lara era professor de Educação Física da Rede Estadual de Educação do Paraná, e, além do trabalho docente, era professor e coreógrafo nas associações de mútua ajuda que produziam os grupos folclóricos poloneses da cidade de Curitiba. Depois da minha experiência com o *Folkdance*, fui convidado por ele a participar do Grupo Folclórico Polonês do Paraná - Wisla, sendo que este foi um dos grupos que investiguei em minha dissertação de mestrado. O nome de João estampa a dedicatória do texto, pois ele havia falecido alguns meses antes da entrega do trabalho final.

[4] Da minha formação, a experiência com as corporalidades foi tema recorrente. A minha primeira aproximação com as ciências sociais se deu a partir da seguinte citação, do professor Tatá: “Humanos têm corpos. Humanos são seus corpos. Humanos experimentam seus corpos. Humanos usufruem de seus corpos para inventar a vida. Humanos mobilizam seus corpos em suas práticas sociais. Quer isso dizer: o corpo é lugar da vida, de sua expressão, de suas alegrias, também de suas dores. Lugar de liberdade. Lugar de censura. Encontro do social e do singular. O corpo é forjado em presença de uma cultura. Um campo de batalhas: o corpo é disputado pelos sujeitos, pelo mercado, pela mídia, pela religião, também pela escola. Impossível ignorá-lo, fingir que não estamos, cada um de nós, habitando e praticando um corpo, no turbilhão diário da vida.” (VAGO, 2009, p.31).

entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações." (p.203)

Por essa razão, em primeiro lugar é preciso esclarecer que a trajetória da Cia. que investigo é construída a partir dos itinerários dos seus integrantes, dos quais eu também fiz parte. Fui integrante de uma companhia de dança composta apenas de homens, e, assim como os demais, integrava as suas rotinas, participava das suas aulas e aprendia as suas coreografias. Com eles organizamos viagens, onde dividimos o palco e nos ajudávamos para a realização de oficinas. Criamos um laço profundo de amizade, dividimos nossas casas, nosso tempo e nossa dedicação, para fazer aquele grupo ser reconhecido dentro da cena artística da cidade. Graças a esse grupo estabeleci meus vínculos mais sólidos de amizade, desenvolvi a minha sexualidade e construí laços familiares que hoje compõem a minha família. Além disso, foi a experiência de formação que me engajou no projeto de me tornar professor. Não só essa rede me estimulou a continuar na academia, como, desde então, a dança se tornou meu objeto de apreciação por excelência.

Da mesma forma, ao analisar o modo como os atores desta tese produzem suas narrativas, percebemos como trazem uma riqueza de detalhes sobre suas experiências vividas, os desafios, as interações e suas percepções em relação ao "mundo institucional". Para produzir uma análise que respeite o potencial interpretativo de suas narrativas e ao mesmo tempo revele as regularidades da dança em suas práticas, essa pesquisa posiciona os depoimentos como vozes que dialogam entre si e com o campo social mais amplo. Assim, esta tese é escrita a partir de suas vozes, e, em seus depoimentos compilados através de entrevistas, vamos além de uma mera compilação de histórias pessoais. Elas são situadas no contexto das regras e das pressões do campo artístico, permitindo que as regularidades e tensões dentro desse campo sejam reveladas.

Através da justaposição dessas vozes espero criar uma espécie de ressonância no texto da pesquisa. As narrativas individuais são tratadas como expressões particulares de uma experiência coletiva, que revelam relações de poder, as disputas por capital simbólico e os modos como os indivíduos negociam suas posições dentro do campo. Assim, convido você a penetrar no dédalo, e perseguir o fio dessa narrativa, e desenhar comigo uma paisagem movida pela memória, a minha e a de meus estimados amigos…[5]

---

[5] BENJAMIN, Walter. O Narrador. in: Magia e técnica, arte política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
HESSE, Hermann. Demian: história da juventude de Emil Sinclair. 49. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2017. 193 p.
LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
VAGO, Tarcísio Mauro. *Pensar a Educação Física na escola*: para uma formação cultural da infância e da Juventude. Cadernos de Formação RBCE, p. 25-42, set. 2009

RESUMO

Durante aproximadamente quinze anos, a Cia. Masculina Jair Moraes se caracterizou como um espaço de encontro de jovens bailarinos. Pessoas singulares, com vidas singulares e objetivos singulares, se associavam àquele grupo com um objetivo em comum, acumular experiência de palco para se credenciarem como artistas da dança na cidade de Curitiba. A escolha da cidade se deu pelo fato dela apresentar-se como uma rede de interdependências peculiar, que permitiu um trânsito efervescente de artistas, sobretudo em relação às políticas públicas de fomento a esta arte - caracterizados por espaços de formação, produção e circulação da dança -. Por essa razão, a Cia. Masculina tinha por objetivo oferecer uma formação acelerada nas escolas de balé clássico e moderno (especialidade do seu *maître* e diretor), dando oportunidade de acesso ao mundo institucional da dança na cidade. Do ponto de vista de seus atores, em seus itinerários, descrevem os modos através dos quais performam diferentes papéis dentro do mundo institucional em favor desta agenda, circulando por esta arena em um espaço que denominamos de 'cena' - uma categoria analítica criada com a finalidade de demonstrar o potencial de seus arranjos estratégicos em relação ao campo artístico da cidade. Esta tese é produzida a partir da ressonância dessas múltiplas vozes, por atores que performam não apenas a estética do balé, da dança moderna ou da dança contemporânea nos palcos, mas, que se deslocam de um modo criativo nos interstícios dessas instituições a fim de produzirem as suas próprias narrativas. A heurística é produzida através de uma hermenêutica, uma justaposição dessas vozes em um exercício de decupagem e bricolagem dessas múltiplas camadas para restituir a trajetória desta Cia. É a partir e através desta que se enreda uma forma singular da existência de uma instituição que apesar de não estar mais em atividade, ainda se revela corporificada nos seus integrantes mesmo anos após o seu fim, numa estética da existência caracterizada por um devir artista. Para tal, pretende-se restituir os seus passos, elaborar suas estratégias, rever seus objetivos, e perguntar: de que modo essa trajetória compartilhada permite perceber uma forma de acesso ao mundo institucional da dança em Curitiba?

Palavras-chave: Dança; Identidade; Trajetória; Campo artístico; Redes de interdependência; Cena;

ABSTRACT

For approximately fifteen years, the Cia. Masculina Jair Moraes was characterized as a meeting space for young male dancers. Singular people, with singular lives and singular goals, came together in that group with a common purpose: to gain stage experience in order to establish themselves as dance artists in the city of Curitiba. The choice of the city was due to its particular network of interdependencies, which enabled an effervescent flow of artists, especially in relation to public policies that support this art form—characterized by spaces for the training, production, and circulation of dance. For this reason, Cia. Masculina aimed to provide accelerated training in classical and modern ballet (the specialty of its maître and director), offering opportunities for access to the institutional world of dance in the city. From the perspective of its actors, in their life itineraries, they describe how they perform different roles within the institutional world in support of this agenda, circulating in what we call the “scene”—an analytical category created to demonstrate the strategic arrangements within the city's artistic field. This thesis is produced from the resonance of these multiple voices, of actors who perform not only the aesthetics of ballet, modern or contemporary dance on stage, but who move creatively through the interstices of these institutions to produce their own narratives. The heuristic is constructed through a hermeneutics, a juxtaposition of these voices in a process of découpage and bricolage of multiple layers to restore the trajectory of this company. It is from and through this that a unique form of institutional existence is revealed—one that, despite no longer being active, still remains embodied in its members even years after its end, in an aesthetics of existence marked by a becoming-artist. For this, we aim to retrace its steps, elaborate its strategies, revisit its goals, and ask: how does this shared trajectory allow us to perceive a form of access to the institutional world of dance in Curitiba?

Keywords: Dance; Identity; Trajectory; Artistic field; Networks of interdependence; Scene;

RESUMEN

Durante aproximadamente quince años, la Cia. Masculina Jair Moraes se caracterizó por ser un espacio de encuentro para jóvenes bailarines. Personas singulares, con vidas singulares y objetivos singulares, se unían a ese grupo con un propósito común: acumular experiencia escénica para acreditarse como artistas de la danza en la ciudad de Curitiba. La elección de la ciudad se debió al hecho de que se presentaba como una red de interdependencias particular, que permitía una circulación efervescente de artistas, especialmente en relación con las políticas públicas de fomento a este arte—caracterizadas por espacios de formación, producción y circulación de la danza. Por esta razón, la Cia. Masculina tenía como objetivo ofrecer una formación acelerada en ballet clásico y moderno (especialidad de su maître y director), brindando oportunidades de acceso al mundo institucional de la danza en la ciudad. Desde la perspectiva de sus actores, en sus itinerarios, describen los modos en los que interpretan distintos roles dentro del mundo institucional en favor de esta agenda, circulando por esta arena en un espacio que denominamos “escena”: una categoría analítica creada para demostrar el potencial de sus arreglos estratégicos en relación con el campo artístico de la ciudad. Esta tesis se produce a partir de la resonancia de estas múltiples voces, de actores que interpretan no solo la estética del ballet, la danza moderna o contemporánea en los escenarios, sino que también se desplazan creativamente por los intersticios de estas instituciones para producir sus propias narrativas. La heurística se construye mediante una hermenéutica, una yuxtaposición de esas voces en un ejercicio de montaje y bricolaje de múltiples capas para restituir la trayectoria de esta compañía. Es a partir de ella y a través de ella que se entrelaza una forma singular de existencia institucional que, aunque ya no esté activa, aún se revela encarnada en sus integrantes incluso años después de su final, en una estética de la existencia caracterizada por un devenir artista. Para ello, se propone restituir sus pasos, elaborar sus estrategias, revisar sus objetivos y preguntar: ¿de qué manera esta trayectoria compartida permite vislumbrar una forma de acceso al mundo institucional de la danza en Curitiba?

Palabras clave: Danza; Identidad; Trajetoria; Campo artístico; Redes de interdependencia; Escena;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: foto de ensaio realizado em 13 de setembro de 2011. (Fonte: acervo próprio).....p. 20

Figura 2: Cena de abertura do balé “Ecos de uma Civilização” realizado na cidade de Santos/SP, em agosto de 2016. (Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 42

Figura 3: Registro do balé “O pequeno teatro do mundo”, apresentado pela Cia. Masculina em 2003 no Teatro Salvador de Ferrante - Guairinha (Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 81

Figura 4: Jair Moraes em registro de ensaio realizado na sala 169 do BTG, em 2011 (Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 102

Figura 5: Trecho do espetáculo “Carmina Burana”, apresentado no teatro José Maria Santos, em setembro de 2012. (Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 103

Figura 6: Registro do espetáculo Andarilhos, realizado no Festival de Dança de Ribeirão Preto em 2005. (Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 154

Figura 7: Registro do balé “Ecos de uma civilização” apresentado no palco do teatro na cidade de Santos/SP em 2015 (Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 206

Figura 8: Cena do balé intitulado “Gis-ele”, produzido por Leandro Vieira no ateliê coreográfico da Cia. Masculina, realizado no ano de 2010 (Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 255

Figura 9: Trecho do espetáculo “Ecos de uma civilização", realizado no palco do teatro da cidade de Santos em 2015.(Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 257

Figura 10: Apresentação coreográfica do balé intitulado “Como nossos pais”, criado por Yohan Fagundes na última performance pública de Jair Moraes em palco em Caxias do Sul no ano de 2009 (Fonte: acervo da Cia. Masculina).....p. 266

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO..... 9
1. INTRODUÇÃO..... 16
1.1 MAS, AFINAL, QUAIS SÃO OS INSTRUMENTOS DE PESQUISA?.....19
1.3 NEM ETNOGRAFIA, NEM BIOGRAFIA, MAS UM POUCO DOS DOIS: UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA MEIO “EDUARDO COUTINHO”.....32
1.4 DAS ‘CLAQUETES’ DA TESE..... 39
2. PONTO DE PARTIDA: POR QUE A CIA. MASCULINA?.....42
2.1 UMA CIA DE DANÇA INDEPENDENTE..... 57
2.2 PROCESSO DE TRANSIÇÃO DE PAPEL: DE ATOR PARA COLABORADOR. 63
2.3 O DOCUMENTÁRIO “FIGURAS DA DANÇA - JAIR MORAES”..... 68
2.4 ÚLTIMOS TRABALHOS.....77
3. O PEQUENO TEATRO DO MUNDO: O MÉTODO BIOGRÁFICO E A CONSTRUÇÃO DO CAMPO INVESTIGATIVO A PARTIR DE UM MOSAICO DE VOZES..... 81
3.1 MÃOS À OBRA, RUMO AO MUNDO INSTITUCIONAL DA DANÇA A PARTIR DO RELATO DOS PRÓPRIOS ATORES..... 93
3.2 SOBRE A ORDEM DE APRESENTAÇÃO E SELEÇÃO DOS ATORES.....96
3.2.1 Um adendo necessário.....97
3.3 FIGURAS DA DANÇA Cia. Masculina Jair Moraes..... 103
3.3.1 Evandro Teixeira..... 104
3.3.2 Edivaldo Leão..... 107
3.3.3 Eraldo Kühl.....110
3.3.4 Leandro Vieira..... 113
3.3.5 Eduardo Telma..... 116
3.3.6 Fernando Nascimento..... 118
3.3.7 Leonardo da Cruz Kunta..... 126
3.3.8 Emmanuel Fagundes.....132
3.3.9 Jair Gabardo.....136
3.3.10 João Junior..... 144
3.3.11 Thomas Santos..... 147
4. ANDARILHOS: UMA CARTOGRAFIA DOS AFETOS NO MUNDO INSTITUCIONAL DA DANÇA.....154
4.1 EPISÓDIOS DE ANTHROPOLOGICAL BLUES.....157
4.1.1 5x Dança no Teatro José Maria Santos – Março de 2022.....157
4.1.2 60º Festival Folclórico e de Etnias do Paraná – Julho de 2022..... 159
4.1.3 Aula Inaugural da Professora Beth Rangel – Abril de 2024..... 160

4.2 ITINERÁRIOS DE FORMAÇÃO E INSERÇÃO NO MUNDO DA DANÇA: UM BANQUETE DE VOZES..... 164
4.2.1 Entrando no dédalo dos encontros possíveis.....165
4.2.2 Primeiros contatos com a dança e influências iniciais.....167
4.2.3 Oportunidades e barreiras no acesso à formação em dança.....170
4.2.4 Escolha entre caminhos institucionais e percursos alternativos..... 173
4.3 RELAÇÃO COM A CIA. MASCULINA E O MÉTODO DE JAIR MORAES...177
4.3.1 O impacto do método de ensino de Jair Moraes.....180
4.3.2 O ethos da Cia. Masculina: coletividade e aprendizado prático.....182
4.3.3 A Cia. Masculina como um ambiente de construção de identidades artísticas e pessoais..... 187
4.3.4 A Cia. Masculina como ponte para o mundo institucional da dança.....190
4.4 A DANÇA COMO PROFISSÃO E SUAS IMPLICAÇÕES..... 193
4.4.1 O desafio da profissionalização e o reconhecimento institucional.....195
4.4.2 Estratégias de sobrevivência no campo artístico.....197
4.4.3 A relação entre criação artística, ensino e produção cultural..... 199
4.4.4 Impressões sobre o impacto do trabalho da Cia. em suas vidas.....203
5. ECOS: A PERSISTÊNCIA DA COMUNIDADE.....206
5.1 ESTRATÉGIAS DE PERMANÊNCIA NO MUNDO INSTITUCIONAL..... 210
5.1.1 A dança como um elemento persistente, mesmo quando a carreira toma outros rumos.....213
5.1.2 Adaptação à dança e mudanças no mundo do trabalho..... 215
5.1.3 O impacto da pandemia e a necessidade de reinvenção profissional. 219
5.1.4 A ressignificação da identidade artística ao longo do tempo..... 222
5.2 O MUNDO INSTITUCIONAL E A CENA DA DANÇA EM CURITIBA.....225
5.2.1 A importância das conexões no campo artístico..... 228
5.2.2 A Cia. Masculina em relação à EDTG e o BTG.....231
5.2.3 O papel dos editais, políticas culturais e espaços alternativos na sustentação da carreira artística.....235
5.2.4 A Cena como meio para reconfiguração de posições na dança..... 238
5.3 A PERFORMANCE COMO ATO DE RESISTÊNCIA..... 241
5.3.1 O impacto do trabalho da companhia na recepção do público e na crítica especializada.....243
5.3.2 A dança é possível em qualquer corpo: identidade artista e pertencimento.....246
5.3.3 O compromisso ético e estético com a arte como forma de luta.....249

5.4 A PERSISTÊNCIA DA COMUNIDADE.....253
5.4.1 Paisagens narrativas do ponto de vista dos atores.....255
5.4.2 O devir artista e a persistência da comunidade.....258
6. “AME, VOCÊ ESTÁ VIVO”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO.....266
REFERÊNCIAS.....271
Filmes.....273

1. INTRODUÇÃO

"Eu seguro minha mão na sua, para que possamos fazer juntos o que eu não posso fazer sozinho"

Figura 1: foto de ensaio realizado em 13 de setembro de 2011. (acervo próprio)

A “Cia. Dança Masculina - Jair Moraes”, ou “Cia. Masculina de Dança - Jair Moraes” como foi chamada nos seus últimos anos[6], era um grupo de encontro, sociabilidade, formação e trocas de experiência para um conjunto de rapazes. Estes, se reuniam regularmente nas dependências do Teatro Guaíra - local de trabalho do seu diretor, que também era professor de balé da Companhia estatal do Balé Teatro Guaíra - e ali dedicavam-se ao aprendizado das técnicas masculinas do balé. Além disso, era lugar de encontro com professores, intérpretes, coreógrafos e outros colaboradores durante o seu período de atividades. O objetivo da Cia. era oferecer uma abordagem acelerada do aprendizado das técnicas de balé clássico e moderno (escolas de experiência do seu diretor e professor), preparando os seus integrantes para as bancas de seleção nas escolas de formação em dança da cidade ou para o seu credenciamento profissional, atribuindo-se assim a sua identidade profissional como artistas.

Para além disso, tais práticas inevitavelmente se encontravam dentro de uma rede de interdependências[7] que extravasaram a perspectiva da dança como atividade produtiva - seja pelo campo do trabalho ou como prática artística, sendo também atravessada por questões relativas à subjetividade dos seus integrantes. Contudo, ainda que nem todos tivessem clareza dos limites e do alcance dessa

---

[6] Sobre a designação “Cia. Dança Masculina” ou “Cia. Masculina de Dança”, pode parecer variações triviais e digo que elas nunca foram profundamente discutidas entre os seus atores, apenas constatadas. Porém, olhando retrospectivamente, ao serem ditas em voz alta ou lidas com um olhar mais atento, revelaram-se um jogo com potencial de significados. Percebo hoje que há e sempre houve, na inversão sutil dos termos, um deslocamento de ênfase. Em um caso, a dança parece qualificar o masculino, sugerindo um corpo dançante atravessado por essa identidade, como se o próprio movimento fosse dotado de gênero, ou se a masculinidade encontrasse, na dança, sua expressão plena. No outro, o masculino qualifica a dança, reforçando a ideia de um coletivo formado por homens que compartilham esse espaço. A nuance pode parecer sutil, mas nela habita um mundo de interpretações. Seria uma afirmação ou uma provocação? Um apontamento sobre a constituição da companhia ou um questionamento sobre a própria relação entre dança e masculinidade? Seria a reafirmação de um espaço que historicamente se viu tensionado por estereótipos e disputas de legitimidade? Ou, quem sabe, um jogo irônico com as expectativas do público da dança? Como toda boa resposta, o nome da companhia não se fecha em uma única interpretação. Em relação ao seu nome, espero que até o final dessas páginas o leitor possa, assim como eu, criar a sua própria versão sobre a qual dessas designações esta tese trata, pois, ele se oferece como um campo aberto, um convite à leitura, uma dança de sentidos que, ao se mover, nos desloca também.

[7] Ao pensarmos sobre esta superfície social mais ampla, acredito ser interessante utilizar o conceito de configuração, tal como indica Norbert Elias, na medida em que ele se propõe escapar dos paradigmas dicotômicos do indivíduo e da sociedade. “A rede de interdependência entre os seres humanos é o que os liga. Elas formam o nexo do que é aqui chamado configuração, ou seja, uma estrutura de pessoas mutuamente orientadas e dependentes. Uma vez que as pessoas são mais ou menos dependentes entre si, inicialmente por ação da natureza e mais tarde através da aprendizagem social, da educação, socialização e necessidades recíprocas socialmente geradas, elas existem, poderíamos nos arriscar a dizer, apenas como pluralidades, apenas como configurações.” (ELIAS, 1994, p.249)

experiência para as suas vidas, o seu diretor era enfático em dizer que a marca dessa Cia. em relação a todas as demais seria, "*o trabalho*"[8].

Encontramos nas narrativas as formas através das quais os atores desta tese se articulam na construção de suas identidades de maneira criativa, criando a impressão de serem forjadas por uma "escola" peculiar, que ainda é compartilhada pelos seus membros mesmo após o fim de suas atividades. Dela nasce um sentimento de comunidade que apesar do tempo e da distância ainda persiste nos modos pelos quais produzem suas vidas no presente. A comunidade que observamos, portanto, se insere no mundo institucional através de suas experiências em uma rede composta por espaços de formação, produção e circulação da dança na cidade de Curitiba.

Compreender as formas pelas quais os egressos da Cia. Masculina circulam sobre essa superfície social mais ampla, pode lançar luz sobre as diferentes possibilidades de entrada dentro deste universo a partir de um ponto de vista sociológico. Para tal empreendimento, indicamos duas perguntas de entrada: de que modo os atores desta pesquisa compreendem sobre o que fazem? e, em que medida eles mobilizam seus esforços para produzir os seus percursos nessa rede? A hipótese que persigo é a de que o trabalho na Cia. contribuiu para a construção de possibilidades de acesso ao mundo institucional da dança na cidade de Curitiba – ou seja, o problema desta pesquisa se situa na questão: de que modo podemos ver, na história desta Cia. e nos seus modos de relação com o campo artístico, uma rede de interdependências que permite o acesso ao mundo institucional da dança em Curitiba?

---

[8] A título de esclarecimento sobre as formas de apresentação dos relatos. Durante a construção destes itinerários da experiência da dança a partir das narrativas de meus interlocutores, por vezes será trazida suas vozes para compor uma ideia compartilhada sobre os mesmos eventos. Porém, o modo como os depoimentos dos atores foram incorporados à tese varia conforme a estrutura de cada capítulo. Nos capítulos 2 e 3, por exemplo, as citações diretas de seus relatos foram transcritas em fonte `Courier New`, deslocando intencionalmente o leitor para um fractal de seus itinerários na construção de uma trajetória coletiva. Já nos capítulos finais, as citações longas são retomadas no formato original em Arial 11, pois, nesse momento, foram utilizadas como elementos heurísticos a partir dos quais produzi minha interpretação. Assim como o suporte da teoria sociológica, acredito que os dados apresentados pelos depoimentos são prenhes de teoria e devem ser tratados como tal, visto que me ajudaram a construir esta versão da realidade enquanto falavam sobre sua experiência compartilhada, entre si e comigo. Além disso, nos casos em que essas narrativas forem baseadas em minhas experiências ou notas nos cadernos de campo, fiz o uso de citação em *itálico*, pois elas dizem respeito às minhas memórias.

1.1 MAS, AFINAL, QUAIS SÃO OS INSTRUMENTOS DE PESQUISA?

Durante os últimos três anos me dediquei a produzir um roteiro de pesquisa que pudesse dar conta de elaborar de maneira satisfatória a complexidade deste objeto investigativo. Eles descrevem as etapas de estruturação desta problemática e indicam os caminhos que segui para estruturar os capítulos de análise desta tese. Para ilustrar meus procedimentos, segue abaixo um depoimento extraído de um meus cadernos de campo:

> ***Notas para antecipar o trabalho de campo:***
>
> No último domingo, dia 29/08/21, foi a primeira vez desde o ano passado em que eu saí com a minha companheira para passear. Estávamos os dois exauridos das rotinas domésticas, do cuidado com as crianças, e, em especial, do isolamento social. Fomos até a feirinha do Largo da Ordem para procurar um presente de aniversário para a nossa afilhada.
> Enquanto caminhamos pelas barracas, alguém nos cumprimentou à distância e eu não demorei para perceber quem era, Jair Gabardo. Ele nos convidou para passar a tarde em sua casa, que ficava no bairro São Francisco, pois queria comemorar esse encontro e conversar sobre os nossos projetos de pesquisa - ele está terminando o doutorado. Conforme conversávamos sobre o tema de minha pesquisa, acabou surgindo no seu discurso a seguinte consideração [que, infelizmente eu vou precisar parafrasear]:
>
> *"[Veja bem Eumar, o nosso grupo sempre foi muito diverso e, mesmo que todo mundo tivesse no mesmo balaio de gato, eu era a "bicha pobre e branca" no rolê. Já o 'negão' era aquele meu amigo que dividia aquela unidade de pão! É isso, um pão! Que ele dividia comigo antes da aula do velho no Guaíra, ele era a "bicha pobre e preta". Nós dois frequentamos a FAP juntos, mas só eu consegui terminar o curso. Independente dos motivos que levaram a gente a seguir caminhos diferentes, existe uma camada que você não pode deixar de lado quando você for conversar com a gente!]"*
>
> (Caderno de campo 1, 29/08/2021)

O dia 29 de agosto de 2021 marca o início de meu trabalho de campo. Isso se deu, pois foi o primeiro momento que efetivamente saí de casa com o objetivo explícito de ressocializar a experiência com a cidade no período que correspondeu ao retorno progressivo das atividades durante a pandemia da COVID19. Desde esta data carrego dois cadernos de campo, que me acompanharam em todas as atividades cotidianas, eles estão em minha bolsa, pois sempre que tomei nota de

alguma experiência ou depoimento relacionado ao meu processo investigativo, foi a partir dos cadernos que escolhi nesta data.

O primeiro desses cadernos é uma brochura de capa dura, ornamentada com temas florais e amarrada por um elástico marrom. Foi nele que encontrei a citação mencionada acima, que além de ser meu primeiro depoimento, marcou o passo mais importante para o início do trabalho. Esse caderno me colocou diretamente no campo de pesquisa no momento em que refutou a minha hipótese mais sólida durante a escrita do projeto que deu origem a esta tese: a de que todos os sujeitos da pesquisa compartilham um ponto de partida comum em sua formação em dança, e que a Cia. Masculina seria o lugar ideal para nivelar as condições de acesso ao mundo institucional da dança por meio de suas rotinas de trabalho. Mais do que isso, esse processo abriu novas possibilidades de interpretação sobre a noção de identidade, ultrapassando a dimensão institucional do "profissional em dança" que eu inicialmente procurava ao ingressar no programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPR.

O outro caderno de campo é menor, feito de papel reciclado, com páginas amareladas pela qualidade do material. Sem linhas, é coberto por uma capa de couro cinza, presa por um elástico preto que o mantém fechado. Nele, tomei notas durante o processo de mapeamento do campo, registrando quadros, nomes dos atores, espaços, datas de espetáculos e o agendamento das entrevistas realizadas nos últimos dois anos. Neste caderno procurei construir o campo investigativo a partir da seleção dos atores com os quais trabalhei nesta pesquisa. Assim, os cadernos revelam o modo como dirigi meu olhar, tanto de dentro para fora (buscando o sentido no conjunto das vozes com meus interlocutores) quanto de fora para dentro (compreendendo a dimensão institucional e como os atores lidam com seus constrangimentos).

Da conversa com Jair Gabardo realizada no mês de agosto de 2021, procurei fazer contato com outros interlocutores, com a intenção de informar-lhes da minha intenção de iniciar a pesquisa. Dentre eles, a conversa mais importante foi feita com os representantes da última direção da Cia. Masculina, Emmanuel Fagundes e Evandro Teixeira, sendo que a fiz para pedir autorização para acessar os rapazes e compilar os depoimentos para a escrita desta tese. Entusiasmados, compilamos nossos portfólios, organizamos documentos memoriais da Cia. e unimos tudo em um

grande volume. Neste processo tivemos um facilitador, pois Emmanuel havia sido premiado com o edital 'trajetórias', oferecido pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) no ano anterior[9], e já havia separado boa parte deste material em um disco rígido (HD), que à época continha não só o acervo musical e fílmico da Cia, mas boa parte dos registros de imagem de seus espetáculos desde o ano de 2005, dentre eles: encartes de espetáculos, programações culturais feitos por mídias locais, cartazes de divulgação de eventos ligados à Cia, além de documentos importantes da Associação de Apoio ao Desenvolvimento da Dança[10] (AADD) - entidade criada para fins de concorrência em seleções públicas para os trabalhos de produção e circulação da dança pela Cia. no período de suas atividades[11].

Conversamos longamente sobre as possibilidades de entrada e, juntos, combinamos os primeiros contatos. Mapeamos os egressos da Cia. que estavam pela cidade, e, por afinidade, buscamos pessoas com as quais pudéssemos fazer os primeiros contatos antes de iniciar a pesquisa propriamente dita. Tive a oportunidade de encontrar com essas pessoas em diferentes espaços, através de diferentes suportes e circunstâncias, sendo que a maioria dos contatos foram feitos pelas redes sociais (*Whatsapp* e *Instagram*, mais especificamente).

Destes, promovemos alguns encontros em pequenos grupos. Foram eventos nostálgicos, que comunicavam sobre os últimos passos da Cia. até o presente. Falamos sobre episódios do passado, espetáculos com os quais compartilhamos recordações, montagens de repertórios, além da nossa relação com Jair Moraes, e o modo como nos sentíamos próximos por conta do grande tempo de dedicação ao grupo. Nestas conversas, recebi convites para assistir a produções artísticas que se realizariam a partir do ano seguinte - sobretudo em virtude da execução dos projetos aprovados pelos editais de circulação nos anos anteriores, e que ainda não haviam sido concretizados por conta das políticas de mitigação da Covid19 na cidade.

Entre os meses de março de 2022 e julho de 2024, procurei frequentar espaços de encontros com meus interlocutores e ampliar os limites daquilo que compreendia como o meu campo investigativo. Mapeei os espaços destinados à circulação dos demais interlocutores da pesquisa partindo da minha hipótese de entrada (que pressupunha a articulação destes em espaços dedicados à formação e

---

[9] Emmanuel não foi o único egresso da Cia. a ganhar este prêmio, mas, falaremos disso adiante…
[10] A criação da Cia. Masculina e seus objetivos serão melhor explicitados no capítulo 2 desta tese.
[11] Até o momento, o material compilado contém documentos relacionados à Cia. Masculina desde o ano de 2005, totalizando mais de 200GB de dados.

ao credenciamento profissional em dança na cidade de Curitiba). Por esta razão, fiz contato com interlocutores que tinham acesso e contato com os seguintes espaços: a Escola de Danças do Teatro Guaíra (EDTG), sediada hoje no edifício da Fundação Teatro Guaíra, casa da Cia estatal do Balé Teatro Guaíra e lar da Cia. Masculina durante os seus anos de existência na cidade; O curso de licenciatura e bacharelado em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR); a escolinha de artes do Colégio Estadual do Paraná, cujo grupo de danças DANCEP é coordenado pelo professor Eder Fernando do Nascimento; O Sindicato de Artistas e Técnicos de Diversões (SATED) Curitiba e a Fundação Cultural de Curitiba (FCC).

A partir desse primeiro mapeamento, fui aos palcos em busca de produções artísticas voltadas para o público da dança, com o intuito de explorar as possibilidades de circulação e parcerias relacionadas às instituições e outros espaços dedicados à produção da dança na cidade. Ao todo, assisti a dez espetáculos e participei de dois festivais, todos realizados em oito diferentes palcos da cidade[12] em circunstâncias diversas, impulsionadas por encontros episódicos com os atores da pesquisa, por meio de oportunidades divulgadas pelas redes sociais ou decisões tomadas em função das demandas da investigação. Cada espetáculo foi registrado nas minhas notas de campo, contribuindo, de algum modo, para delinear os contornos das questões que busquei problematizar à luz dos pressupostos da pesquisa.

Conforme acessava estes espaços, acompanhava suas produções, aumentava o espectro destes encontros para toda e qualquer oportunidade para o diálogo. Frequentava os lugares de sociabilidade dos meus interlocutores, e combinamos outras possibilidades de encontro, na intenção de ver como eles tratavam de conduzir as suas vidas em relação à dança a despeito do final das atividades com a Cia. Conforme os encontros se adensavam, tomava nota de minhas experiências e comecei a me questionar sobre a pertinência destes eventos em relação à minha proposta de trabalho. Segue o relato que escrevi no caderno de campo em que essa preocupação aparece de modo mais claro,

---

[12] Foram eles, da fundação Teatro Guaíra nos seus dois auditórios - Bento Munhoz da Rocha (Guairão) e Salvador de Ferrante (Guairinha); o Teatro Cleon Jacques, o Teatro da Reitoria da Universidade Federal do Paraná; a Casa Hoffmann, O Teatro José Maria Santos, O Teatro Novelas Curitibanas e os auditórios do Teatro Laboratório - Telab, da Faculdade de Artes do Paraná.

Dia 26 de junho de 2022

> *Fiz uma revisão da minha dissertação para tentar lembrar como que eu estruturei a metodologia da pesquisa. Tô preocupado porque parece que o caminho que eu preciso seguir aqui é diferente.*
> *Estava me questionando sobre a necessidade de fazer o mapa com os lugares destinados à formação em Dança na cidade [de Curitiba], e usar um estudo exploratório como régua para medir o alcance dos espaços de formação e credenciamento de novos bailarinos e dançarinos de corpo de baile (ou seja, a galera dos palcos). O problema é que tem uma galera que não segue esse caminho, mas tá no palco também, e tem uma galera que não tá no palco, mas que sempre esbarra comigo em campo. Tô me perguntando, como explicar isso?*
> *[...]*
> *Na dissertação esse espaço estava muito mais claro, porque eu parti das associações de mútua-ajuda, e foi fácil encontrar o circuito de relações que eles produziam a partir do significante 'folclore'. Os espaços traduziam a dinâmica das trocas de sociabilidade, e os indivíduos 'vestiam' os argumentos da sociabilidade por meio das construções performativas da sua etnicidade simbólica.*
> *Neste trabalho, o foco me parece ser um outro tipo de cartografia. Porque é a circularidade entre os atores, seus processos de negociação, seja entre aqueles que representam as instâncias institucionais, mas eu tô atento pra ver aqueles que produzem pelas brechas, são estes os sujeitos que eu gostaria de seguir em campo, até porque eles tão mais próximos uns dos outros do que de mim.*
> *Dessa forma, a justaposição dos seus itinerários de formação e trabalho podem oferecer uma via de acesso realmente privilegiada nesse circuito, por meio de sua peculiaridade dentro do campo da dança.*
>
> *Será que isso resolve o problema?*
>
> (Caderno de campo 1, 26/06/2022)

Desde o início de suas atividades, a Cia. Masculina mantinha em seu elenco em torno de 30 integrantes, os quais variaram de tempos em tempos, muito em função dos movimentos produzidos pelos próprios. Destes, fiz um dossiê com trinta e três nomes, baseado em alguns critérios: o primeiro era o fato de que as pessoas entrevistadas precisavam residir em Curitiba, pois o objetivo desta tese é o de circular pelos espaços relacionados à dança que é produzida para os palcos da cidade[13]; o segundo era o de serem pessoas que tivessem vínculo com alguma atividade relacionada à dança, pois, ainda que não estivessem nos palcos, gostaria

[13] O palco é uma categoria importante para definir o tipo de dança que observo nesta tese, e será melhor elaborada no capítulo 2.

de saber como os atores que mantém vínculo com o circuito da dança em Curitiba produzem os seus itinerários apesar do fim das atividades da Cia.; o terceiro critério foi afetivo, pois se tratava de estabelecer o vínculo a partir da sugestão indicada pelos próprios conforme acessava-os para a organização das entrevistas, adequando a pesquisa de acordo com a concentração dos dados acumulados pelos primeiros contatos. Cada primeiro contato foi documentado, e suas indicações foram devidamente anotadas no segundo caderno de campo. Tal estratégia se assemelha aquela conhecida como “bola de neve”[14]

Como estratégia metodológica, a bola de neve me pareceu uma abordagem interessante, pois me tirou as rédeas do caminho a ser seguido entre os meus interlocutores - visto que as suas histórias tecem um fio de ariadne que nem sempre me levaram para os lugares que esperava, ou seja, me colocaram na condição de um investigador que persegue pistas difusas. Por outro lado, a abordagem da bola de neve se mostrou útil para matizar as minhas formas de tratamento com o grupo investigado, pois, são sujeitos com os quais eu também tenho vínculo de amizade. A aleatoriedade das escolhas, pelo relato dos meus interlocutores, me permitiu desenhar formas de acesso às suas histórias que não dizem respeito ao meu interesse imediato, pois estão ligados aos seus itinerários em si, não aos meus.

Em janeiro de 2022 fiz uma versão teste para uma entrevista com Jair Gabardo em sua casa. A entrevista semiestruturada tinha como objetivo traçar o seu percurso de vida a partir de três momentos distintos: o processo de inserção no mundo institucional da dança; os motivos que o levaram até a Cia. Masculina e sua relação com esta perspectiva de trabalho até o final do seu vínculo com esta Cia; e, finalmente, sobre os efeitos deste processo na sua relação com a Dança no presente. A entrevista foi filmada com tripé e com o auxílio da câmera de meu *smartphone*, com o enquadramento da imagem centrado na figura do entrevistado, sentado no sofá de sua sala de estar, enquanto conversava comigo em um ambiente informal. A entrevista teve duração de duas horas, e contou com as expectativas que tinha lançado no processo de entrada em campo. O arquivo foi salvo em formato MP4, e gravado na nuvem da plataforma google drive. Deste, foi feita uma primeira

[14] “O tipo de amostragem nomeado como bola de neve é uma forma de amostra não probabilística, que utiliza cadeias de referência. Ou seja, a partir desse tipo específico de amostragem não é possível determinar a probabilidade de seleção de cada participante na pesquisa, mas torna-se útil para estudar determinados grupos difíceis de serem acessado” (2014). in: VINUTO, Juliana. *A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa*: um debate em aberto. Temáticas, Campinas, 22, (44): 203-220, ago/dez. 2014

transcrição, onde foi retirada algumas das considerações sobre o processo de inserção em campo, conforme demonstrei na nota de campo que abre este tópico.

Em virtude da dificuldade de transcrever um arquivo com volume tão grande de diálogo como ocorreu na primeira entrevista, fiz o convite para que as próximas entrevistas fossem gravadas pela plataforma Google Meet, a partir dela seria possível fazer a transcrição automática da entrevista, pois a aplicação possui recurso para criação de legendas.

Entre os meses de janeiro de 2002 e maio de 2024 entrei em contato com os trinta e três egressos da Cia., solicitando para que participassem da pesquisa a partir da realização de entrevistas. Apesar do retorno positivo, tive poucos contatos após esta primeira chamada. Foi então que pedi para os administradores da página da Cia. no *Instagram* lançarem um vídeo de divulgação da pesquisa, indicando um campo para o preenchimento de questionário ligado ao chamamento de atores para a participação da pesquisa. O vídeo teve um excelente retorno, e até a metade do ano de 2023 já tínhamos 20 devolutivas do formulário, indicando a manifestação de interesse e assinatura de campo de concessão de direito de imagem e depoimento para a tese (Conforme modelo apresentado no Anexo 1 desta pesquisa).

Desta primeira coleta, consegui fazer contato com dez pessoas que repetiram o modelo de entrevista semiestruturada, agora na plataforma digital (seguindo o roteiro que se encontra no Anexo 2 no final deste trabalho). A seleção destes atores se deu em função da sua disponibilidade em realizar a entrevista no período em que seguiram os contatos. Muitos não conseguiram encaixar o horário em suas agendas, pois nossos horários não conciliavam[15], outros encontros foram postergados por outras dificuldades relacionadas ao calendário da pesquisa ou pela indisponibilidade dos próprios atores neste período. Finalmente, no último ano da pesquisa, Evandro Teixeira, um dos últimos diretores da Cia. Masculina, foi contemplado com um prêmio de edital para a realização de um documentário sobre a história da Cia. a partir do depoimento de seus integrantes. Este documentário contou com a

[15] No período da escrita desta tese eu mantive o meu vínculo institucional com a Prefeitura Municipal de Curitiba, onde sou servidor da Educação Básica desde o ano de 2010 dando aulas de Educação Física e História para as turmas do Ensino Fundamental. Como o meu contrato no período era em período integral (ou seja, das 8:00 AM às 17:30 PM), eu só poderia fazer os encontros para a estruturação desta tese no período noturno, o que dificultou alguns destes encontros, mesmo no ambiente remoto.

participação de outros integrantes da Cia. que não estiveram presentes nesta tese[16], porém, a escolha destes também se fez com base no interesse dos interlocutores em participar destes trabalhos[17]. Nesta tese, até o final da pesquisa foram realizados encontros com onze interlocutores, com média de uma hora e meia de conversa, sendo que o material transcrito de cada entrevista variou entre quinze e quarenta páginas de texto.

O material bruto foi compilado em arquivos individuais, utilizando o *Google Documentos* e enredado na sequência em um grande volume, incluindo identificação com fotos dos interlocutores (todas as imagens foram extraídas das redes sociais e dos materiais compilados pela última direção da Cia. mediante sua autorização prévia) que conta com aproximadamente 260 páginas. Cada entrevista indicou um conjunto de sujeitos, os quais seriam utilizados para estabelecer os primeiros vínculos entre os atores da pesquisa, pois, seria a partir desses encontros que produziria os limites do campo investigativo.

1.2 TRAJETÓRIA, ITINERÁRIO E NARRATIVA: POR UMA ABORDAGEM HERMENÊUTICA NA PRODUÇÃO DO CAMPO INVESTIGATIVO

Desde o início desta pesquisa fui atraído pelo papel que as histórias de vida desempenham na formação de identidades e na articulação de comunidades dentro do campo artístico. Assim, a análise das entrevistas com os atores da minha tese

[16] Não havia combinado a seleção dos atores que havia escolhido para a tese quando o projeto de Evandro havia sido aprovado e não tivemos a oportunidade de discutir quem iria participar de qual trabalho, pois entendi que as produções não teriam influência uma sobre a outra. Contudo, os rapazes acabaram me esclarecendo depois que alguns escolheram uma das duas produções. Ao conversarmos, eu, Evandro e a equipe que participou da produção do documentário entendemos que em parte isso de deu para oportunizar que mais pessoas pudessem compartilhar suas experiências, mas, também houve interlocutores que simplesmente não sentiram interesse em participar de ambas ou nenhuma destas por motivos que nos escaparam neste período.

[17] Me frustrei com algumas ausências importantes, pois, do meu ponto de vista poderiam trazer um horizonte de referência com potencial para indicar caminhos interessantes, tanto em relação à trajetória da Cia. como em função da própria narrativa deste texto. Contudo, o formato com o qual ela se apresenta não poderia ser construído sem me permitir respeitar estes atravessamentos, de modo que os silêncios que sentia por um lado foram largamente compensados pela riqueza dos depoimentos compilados nesta versão final do trabalho, extrapolando minhas expectativas e me levando a produzir uma análise que respeitasse o limite dos encontros que produzi neste período. Em linhas gerais, a estratégia da bola de neve acima mencionada me levou a uma versão do texto que eu jamais poderia escrever sem aceitar as condições que tais encontros me oportunizaram.

não foi apenas um exercício de descrição, mas uma forma de compreensão da complexa rede de interdependências que definem o espaço da dança em Curitiba.

Ao me debruçar sobre essa trajetória, percebi que a narrativa ocupa um lugar central na maneira como os sujeitos interpretam suas experiências. Ao invés de me debruçar em uma exaustiva definição conceitual que permitisse a descrição sumária do espaço considerado pelo meu campo investigativo, meu processo de inserção em campo se deu comigo abraçado com dois pequenos volumes na bolsa, além dos meus diários de campo. O primeiro é uma obra de Ítalo Calvino chamada "Cidades Invisíveis" (2003), foi a partir dela que me permiti olhar para a cidade de Curitiba como um espaço simbólico, que se constrói pelas múltiplas vozes desses atores que ao narrarem suas histórias criam uma cidade de significados[18]; o segundo, é a obra de Roland Barthes intitulada "O Prazer da Leitura" (2006), que me ofereceu uma compreensão mais profunda da narrativa como algo que se dirige a uma audiência invisível, o que ressoa na forma como os depoimentos dos entrevistados parecem dialogar não só comigo, mas com uma coletividade maior, composta por seus pares e pelo próprio mundo institucional da dança. Aliado à perspectiva do narrador, já mencionada por Walter Benjamin, que destaca a sua importância num contexto onde a relação entre a informação objetiva e a capacidade de interpretação do leitor deve ser levada em consideração. Barthes complementa essa ideia, na medida em que o narrador constrói seu discurso para um "outro" que, mesmo invisível aos seus olhos, é fundamental para entender a importância da narrativa na formação de identidades e trajetórias artísticas.

"Marco polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco -, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

– Sem pedras o arco não existe."

(CALVINO, 2003, p.81)

[18] Porém, ao invés de mergulhar numa compulsão pelo saber, que na obra se traduz pelo ímpeto de possuir manifesto no interesse de Khan, pois como bem lhe alertou Marco Polo, "jamais se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve". A ideia que busco é reelaborar a imagem construída da cidade, através dos olhares de seus próprios atores.

O uso da distinção entre trajetória e itinerário, conforme trabalhado por Pierre Bourdieu, foi amplamente estimulado por minha orientadora durante o nosso percurso de produção desta tese. Bourdieu entende a trajetória como um movimento condicionado pelas estruturas objetivas do campo e moldado pelas disposições internas dos indivíduos, o *habitus*. No entanto, ao longo do processo de pesquisa, percebi que meus interlocutores não estão simplesmente presos a essas trajetórias determinadas. Suas escolhas, suas estratégias deliberadas e as formas como navegam pelas estruturas do campo indicam um itinerário, um caminho que, embora condicionado, oferece espaço para a autonomia e criatividade. Essa distinção me permitiu captar nuances mais complexas nas histórias de vida que estavam sendo contadas. Os itinerários dos atores da minha tese, portanto, revelam uma rede de interdependências que extrapola os imperativos do mundo institucional da dança.

O conceito de rede que utilizo é aquele trabalhado por Norbert Elias, e já fez parte do meu trabalho de dissertação (KÖHLER, 2014). Neste trabalho, porém, este se aliou à noção de comunidade de Roberto Esposito, autor que tem se mostrado de grande importância para uma forma de produção dos conceitos que me ajudaram a entender como tais narrativas individuais se conectam em uma malha maior, que não correspondem a um espaço de reprodução das normas do campo, mas também de criação e transformação. É neste ponto que a ideia de "cena" – termo que desenvolvo como categoria analítica no capítulo 3 desta tese – emerge. A "cena" não é um espaço estático, mas sim o lugar onde as relações entre os atores, as instituições e o público se materializam, criando outros significados e possibilidades dentro do campo artístico.

Ao refletir sobre as narrativas dos meus interlocutores, também me deparei com a questão da performance e do “drama social”, temas largamente trabalhados por Victor Turner (1974) e Richard Schechner (2013, [1985]), em conceitos que já trabalhei anteriormente no mestrado e que também foram pertinentes para a compreensão de meu campo investigativo agora no doutorado. Turner, ao explorar a ideia de drama social observa como as performances, tanto em rituais quanto em interações cotidianas, expressam tensões sociais e conflitos, permitindo que os indivíduos encenem suas posições no mundo. Schechner, por sua vez, amplia essa noção ao discutir a performance como um espaço contínuo de transformação, onde

as identidades são construídas e desconstruídas a partir das práticas simbólicas e performativas. Essa perspectiva é especialmente relevante para os atores da Cia. Masculina, cujas performances cotidianas e artísticas são formas de negociação simbólica com as estruturas do campo da dança.

Entretanto, tais performances não se limitam à expressão de tensões, elas revelam também a pluralidade de papéis que tais atores assumem ao longo de suas histórias, e é este o motivo pelo qual o uso desta categoria em relação aos meus interlocutores parece pertinente. O *ator* é aquele que demonstra o seu potencial de agência perante os constrangimentos sociais, o que também me parece ser uma analogia interessante ao utilizar esta expressão para se tratar dos itinerários de vida de pessoas vinculadas ao campo artístico. Nesse sentido, a performance do drama social é atravessada pela experiência de palco, que é em síntese o lugar de encontro destes na "cena". A perspectiva do ator plural desenvolvida por Bernard Lahire (2002) oferece outro ponto para aprofundar a compreensão dessas narrativas. Lahire argumenta que os indivíduos não possuem uma única identidade ou papel, mas sim uma multiplicidade de disposições que são ativadas em diferentes contextos e situações. Para estes atores, isso significa que suas histórias de vida não podem ser vistas apenas como um movimento linear dentro do campo da dança. Desta forma, superando seu professor [Bourdieu], Lahire estabelece o modo como os agentes encenam múltiplos papéis para negociar conforme transitam entre a prática artística, as interações cotidianas e as expectativas institucionais.

A combinação das noções de performance e ator plural permite compreender como estes não apenas narram suas histórias, mas as performam de maneira a expressar as múltiplas dimensões de suas identidades. Assim como expresso pela alegoria de Marco Polo em *Cidades Invisíveis,* quando diz que "*sem as pedras, não existe arco [e, consequentemente, a ponte]"* (CALVINO, 2003), sem as narrativas performadas por estes atores, meu campo investigativo também não pode existir. Cada história de vida é uma pedra que sustenta a ponte entre o individual e o coletivo, permitindo que os atores carreguem as estruturas do campo enquanto encenam seus múltiplos papéis. A cidade de Curitiba e o campo da dança, portanto, se revelam como construções performativas e plurais, onde tais histórias são os pontos de interconexão para a manutenção e transformação dessas redes sociais.

Durante minha pesquisa de mestrado no curso de Antropologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR) meu orientador, professor Dr. Paulo Guérios, me convidou a refletir criticamente sobre a pertinência de utilizar o recurso da memória em minha dissertação. Ele alertou que a abordagem demandaria uma leitura conceitual densa e uma inserção desnecessária em relação ao meu posicionamento no campo investigativo. Guérios sugeriu em vez disso uma divisão do trabalho investigativo, colocando de um lado uma perspectiva histórico-documental, para restituir a gênese de certas disposições ligadas ao processo de criação do Festival Folclórico e de Etnias do Paraná - meu objeto de estudo na ocasião-, e, de outro, um percurso etnográfico, já que eu ocupava uma posição privilegiada no campo investigativo, pois também fazia parte daquela rede. Sendo eu egresso de um curso distante das ciências sociais, me percebi muito comprometido em fazer uma nova revisão teórica para cada etapa da pesquisa, o que tornou o processo de escrita desgastante e o texto final bastante denso, o que fez dele pouco convidativo para uma leitura ocasional. O resultado, segundo minha banca de defesa, foi a argumentação de que "*se tratava de um 'trabalho grande', com potencial para se tornar um grande trabalho*".

Desta vez, me permiti assumir o risco de me posicionar de forma mais clara no meu processo de escrita, e penetrar no dédalo[19] das relações sobre a memória de meus interlocutores para produzir uma análise sociológica. Contudo, desta vez, parti de uma experiência afetada pelos itinerários de vida de pessoas com quem compartilho de grande intimidade, e, que, além disso, também fez parte do meu processo de formação, visto que hoje também me confesso como um artista da dança, inserido dentro deste campo investigativo à medida em que caminho no propósito da entrega deste texto.

O artigo de Guérios, intitulado *"*O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas*"* (2011), apresenta um ponto importante para o desenvolvimento dessa perspectiva. Neste trabalho, Guérios discute criticamente a metodologia de estudos de trajetórias de vida, combinando a tradição da Escola de Chicago com a micro-história italiana, conforme proposto por Jacques Revel (1998). A ideia de trabalhar com a variação de escalas me fascina,

[19] A menção ao dédalo feita durante a escrita desta tese é referência ao texto de Tim Ingold, "O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção". Publicado pela revista *Horizontes Antropológicos*, de Porto Alegre em 2015.

tanto pelo aspecto interdisciplinar, visto que permite um trânsito interessante entre História, Antropologia e Sociologia (minhas escolas de formação na Pós-graduação), mas, especialmente pela analogia com o jogo, conceito que permite um manejo criativo das estruturas do campo a partir da ação dos seus atores. A partir de Revel, Guérios argumenta que essa variação de escalas permite uma análise mais complexa das relações entre os sujeitos e os ambientes sociais nos quais estão inseridos, algo que ressoa diretamente com o que tento construir em minha tese. Revel, em suas discussões sobre micro-história, nos ajuda a compreender como as narrativas individuais, quando observadas em diferentes escalas, revelam dinâmicas e tensões mais amplas, conectando os itinerários pessoais às estruturas maiores do campo social[20].

Por outro lado, por uma tendência a adotar uma perspectiva motivada pela tradição estruturalista que me formou - e da qual pretendo fazer a justa reverência, sobretudo em relação à minha genealogia de filiação intelectual[21]-, faz com que o conceito de rede, como discutido por Norbert Elias, seja mais uma lente para ampliar meu olhar. A noção de rede, em contraste com a análise que proponho, me permite abordar a capacidade dos sujeitos de criar e agir apesar dos constrangimentos impostos pelas estruturas do campo. A perspectiva de Elias me desafia a reconhecer o campo institucional da dança a partir de uma concepção weberiana de teia de significados na qual os atores sociais, mesmo inseridos em contextos de restrição, encontram espaços para inovação, agência e transformação.

A abordagem hermenêutica que adoto em minha pesquisa, por conseguinte, busca abraçar esses potenciais criativos que emergem das narrativas, ao mesmo tempo que reconhece as pressões estruturais do campo. Esta provocação me

[20] Ou, conforme menciona Revel, “cada ator histórico participa, de maneira próxima ou distante, de processos de dimensões e níveis variáveis, do mais local ao mais global. Não existe portanto hiato, menos ainda oposição, entre história local e história global. O que a experiência de um indivíduo, de um grupo, de um espaço permite perceber é uma modulação particular da história global. Particular e original, pois o que o ponto de vista microhistórico oferece à observação não é uma versão atenuada, ou parcial, ou mutilada, de realidades macrossociais; é (...) uma versão diferente” (1998, p. 28).

[21] Howard Becker já demonstrou a importância em estabelecer o vínculo genealógico entre pesquisador e seus orientadores, pois permite construir uma linha semântica da sua corrente teórica e filiação institucional. Da mesma forma, gostei da provocação em traçar a linha genealógica que me vincula a minha orientadora, Dra Maria Tarcisa Bega - Ela, professora da UFPR, que foi orientanda de Sergio Miceli na USP, que por sua vez foi orientado por Pierre Bourdieu na *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales*. Ainda que particularmente não acredite que isso implique em uma relação de causa e efeito sobre os modos de produção da pesquisa, esta brincadeira permite compreender a gênese de uma certa percepção sobre os modos de produção intelectual, e dos contornos que seguem as possibilidades de invenção do mundo social a partir destes vínculos. Becker, Howard S. *Truques da Pesquisa: Como Pensar a Pesquisa Durante a Pesquisa*. Tradução de Luiz Antônio Pinheiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

parece útil, pois coloca em contraste uma visão mais tradicional do uso das narrativas em pesquisas. Desta forma, destaco uma perspectiva dos afetos, conforme trabalhada por Jeanne Favret-Saada (2005), para justificar os contornos através dos quais me implico neste trabalho. Segundo a autora, a relação do afeto na pesquisa vai além da neutralidade investigativa e propõe que o pesquisador reconheça sua própria inserção emocional no campo. Para Favret-Saada, os afetos não são obstáculos à compreensão, mas elementos essenciais que tornam possível uma apreensão mais profunda da experiência social. Em sua abordagem sobre a feitiçaria no interior da França (Favret-Saada, 1977)[22], ela demonstra como o envolvimento afetivo do pesquisador é uma ferramenta metodológica poderosa, permitindo um acesso singular às dinâmicas de poder, crença e conflito. No contexto da minha pesquisa, essa dimensão afetiva é utilizada como recurso para compreender como as histórias de vida destes atores são marcadas por emoções, tensões e experiências compartilhadas que ressoam com minha própria história no campo da dança. Ao acolher os afetos como parte constitutiva da análise, não só reconheço a complexidade dos itinerários de vida, como também reforço a ideia de que o rigor científico pode e deve coexistir com a sensibilidade às experiências humanas que atravessam o campo investigado.

É através dessa correlação de ideias que construo o instrumento metodológico apresentado neste trabalho, embasado na articulação entre memória, narrativa, trajetória e a variação de escalas. Ao partir do micro para o macro, como meu antigo orientador propôs e ao incorporar as dimensões afetivas e relacionais, busco uma análise que respeite a complexidade da vida social e as nuances das experiências individuais, sem perder de vista as pressões e possibilidades que as estruturas institucionais oferecem.

1.3 NEM ETNOGRAFIA, NEM BIOGRAFIA, MAS UM POUCO DOS DOIS: UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA MEIO “EDUARDO COUTINHO”

Ao longo da construção desta tese, optei por uma abordagem metodológica que transita entre as concepções tradicionais dos estudos baseados em etnografias e biografias, adotando uma estratégia híbrida que integra essas duas vertentes de

[22] in: FAVRET-SAADA. (1977) *Les mots, la mort, les sorts: La sorcellerie dans le bocage*.

forma complementar. Esse espaço metodológico de intersecção foi construído a partir da revisão de literatura proposta pelo artigo “Alusões Biográficas” de Reis e Barreira (2015). Neste, as autoras propõem uma importante reflexão sobre a captação das diferentes formas de relato, em biografias, histórias de vida, trajetórias e carreiras, sem se limitar às convenções dos estudos biográficos, ampliando assim sua complexidade. A ideia defendida pelas autoras é de que as "alusões biográficas" servem como pretextos, tanto para explorar as biografias quanto para utilizar esses relatos como estratégia analítica da realidade social. Embora não forneçam narrativas lineares, os estudos de biografias oferecem pistas e fragmentos que permitem interpretar as experiências sociais dos indivíduos de forma mais aberta e contextualizada.

Essa proposta amplia o conceito de histórias de vida ao desconstruir a ideia de uma trajetória linear e coerente, comumente encontrada na análise biográfica tradicional. Pierre Bourdieu, em seu conceito de "ilusão biográfica"[23] (1996), critica a tendência de projetar coerência e continuidade nas narrativas biográficas, como se as trajetórias individuais fossem sempre lineares e predeterminadas. Para Bourdieu, essa ilusão obscurece as contingências e rupturas que moldam as vidas individuais. Reis e Barreira ampliam esse referencial, oferecendo uma revisão de literatura que dialoga com a História, Antropologia e Sociologia, propondo uma alternativa que permite que as histórias sejam interpretadas a partir de vestígios fragmentários e contraditórios. As autoras destacam a importância de tratar as narrativas como processos dinâmicos, abertos a múltiplas interpretações, conectando o pessoal ao coletivo de maneira fluida e plural.

Já o artigo de Oliveira (2017) intitulado, “Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida”, dialoga com essa reflexão ao questionar o peso dos constrangimentos sociais sobre o comportamento dos agentes, conforme discutido por Bourdieu. A historiadora argumenta que tais constrangimentos deveriam ser superados por meio de uma abordagem hermenêutica das narrativas produzidas pelos atores sociais, resgatando a ideia de uma “identidade narrativa” conforme proposta pelo filósofo francês Paul Ricoeur[24].

---

[23] in: BOURDIEU, Pierre. *(1996). Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação.* Campinas: Papirus.
[24] RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Volumes 1, 2 e 3*.Tradução de Claudia Berliner. Campinas: Papirus, 1994.

Assim, buscando restituir as possibilidades de trabalho com as biografias dentro da disciplina da História.

Nesse sentido, me aproximei do conceito de etnobiografia abordado brevemente pelas autoras, e mais bem desenvolvido no trabalho de Gonçalves, “Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens” (2012). Este artigo complementa essa discussão ao explorar a convergência entre as histórias de vida e o contexto social mais amplo. Segundo a autora, o conceito de etnobiografia que emprega não tem como objetivo “apreender um ponto de vista nativo” mas, sim torná-lo visível. Como ela indica, trata-se de “um modo de definir a complexa forma de representação do outro, que se realiza enquanto construção de diálogo, no qual o cineasta e o antropólogo estão diretamente implicados” (2012, p.11-12)

Ao unir subjetivação com análise etnográfica, essa abordagem revela como os sujeitos se constroem em meio a interações sociais e culturais que continuamente desafiam e moldam suas identidades. Esse conceito é particularmente relevante ao se considerar os itinerários dos atores da Cia. Masculina, cujas histórias de vida estão em constante diálogo com as demandas do mundo institucional da dança. A etnobiografia captura essas narrativas tanto em sua subjetividade quanto em sua inserção nas estruturas institucionais, oferecendo uma visão multifacetada das trajetórias artísticas[25].

Ao complementar essa análise com o texto de Paulo Guérios sobre trajetórias, é possível aprofundar ainda mais a crítica posta em a "ilusão biográfica" de Bourdieu. O autor destaca que “a história de vida é uma dessas noções de senso comum que entraram de contrabando no universo acadêmico” (1986, p.69), criticando o fato de que os estudos de biografia careciam de um esforço objetivo e

[25] O processo de escrita deste tópico foi particularmente curioso. Conforme lia os materiais compilados das entrevistas com os atores desta tese, fiquei em dúvida sobre qual abordagem utilizar: se partiria de estudos de história oral relacionados a biografia, trajetória, carreira, história temática - independente do modelo escolhido, estava claro para mim que a narrativa seria um ponto indispensável. Contudo, a metodologia empregada sobre essas narrativas também foi uma questão: ainda que tenha feito trabalho de campo, este trabalho não é uma etnografia, pois o meu campo investigativo parte de relatos que acontecem no pretérito; tampouco é um relato de biografia, porque elas se relacionam a um evento específico, cujos efeitos são percebidos no presente (o período da vida dos meus atores em que eles se inseriram nas dinâmicas relacionadas ao circuito da dança da cidade de Curitiba); além disso, existia a chance de me reconhecer como ator, mas, essa relação se estabelece somente com o passado de meus interlocutores. Meu entusiasmo ao ler pela primeira vez sobre o conceito de etnobiografia foi uma surpresa muito feliz e me ofereceu uma lente de “tipo ideal” para visualizar as dinâmicas que aconteciam em campo.

do rigor sociológico, fato este que buscou resolver a partir da construção de uma noção de trajetória, que dizia respeito a uma “série de posições ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) em um espaço ele mesmo em devir e submetido a incessantes transformações" (1986*,* p.71). Ele argumenta que, além das estruturas objetivas, as trajetórias sociais são moldadas também pela agência dos indivíduos que narram suas experiências.

Guérios indica que a abordagem objetivista de Bourdieu o leva a “propor uma leitura das histórias de vida que não recorre à compreensão sociológica” (2011, p.12), propõe que as trajetórias são construídas por meio de interações dinâmicas entre as condições estruturais e as escolhas dos sujeitos, desafiando a visão de Bourdieu de que a biografia é uma ilusão que obscurece as verdadeiras forças sociais que determinam as vidas. Ao invés de uma rejeição simplista da narrativa biográfica, Guérios sugere que as histórias de vida oferecem valiosas pistas sobre como os indivíduos negociam suas posições no mundo social, revelando tanto suas reflexões pessoais quanto as limitações e possibilidades oferecidas pela estrutura. Sugere ainda, que seria necessário criar um recurso analítico que permitisse exprimir, simultaneamente, as duas dimensões na análise desses relatos.

Tanto Guérios quanto Reis e Barreira oferecem uma crítica significativa à abordagem biográfica tradicional ao sugerirem que as trajetórias sejam compreendidas como redes de relações e interações, em vez de linhas contínuas e previsíveis. Com base nessas reflexões, adoto uma estratégia metodológica que utiliza o recurso narrativo como elemento articulador da análise social. Essa estratégia se inspira no cinema documental, onde fragmentos de vida são justapostos para compor um mosaico dinâmico e polifônico. Assim, as narrativas dos atores da Cia. Masculina são exploradas como peças que, ao se entrelaçarem, revelam a subjetividade de cada indivíduo, mas, também, as estruturas institucionais que moldam suas trajetórias.

A inspiração no estilo fílmico de Eduardo Coutinho para esta tese é motivada por esta discussão, pois, as entrevistas que conduzi durante o meu período em campo investigativo evocam questionamentos semelhantes aos discutidos pelos autores mencionados e implicam o processo de escrita em um lugar difuso e complexo. Por outro lado, aceitando a sua complexidade, suas contradições,

podemos perceber contornos do campo que não poderiam ser percebidos somente pela análise dos condicionantes da ação social.

Conforme destaca Consuelo Lins em “O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente” (2002), o cineasta coloca a palavra e o ato de falar no centro de seus filmes, sem tentar fornecer explicações ou soluções definitivas. Coutinho confere um caráter ético singular ao seu cinema, respeitando a singularidade de cada indivíduo e recusando generalizações ou categorias rígidas para interpretar as experiências. Como menciona Lins, "os depoimentos muitas vezes se contradizem, apontando para um mundo heterogêneo, com direções múltiplas" (2002, p.8), o que evidencia a complexidade de cada narrativa[26]. A dissertação de Andréa Farias, intitulada “O invisível virado do avesso: um estudo do filme 'Jogo de Cena' de Eduardo Coutinho” (2018), amplia essa discussão ao explorar como Coutinho permite que seus interlocutores reinventem suas histórias nas entrevistas, ao mesmo tempo em que se expõem diante da câmera.

O desenho da tese que apresento tem contornos que se revelam conforme a leitura segue a partir da bricolagem de camadas que são justapostas, assim como um roteirista de cinema faz a edição da cena pelo recorte de camadas de filme de 8 milímetros. Aqui, a metáfora me agrada muito, pois ela me permite manejar as categorias nativas e analíticas de acordo com o fluxo dos relatos dos seus atores. Desta forma, as narrativas relacionadas aos seus itinerários podem acumular impressões, opiniões, contradições, que dão o contorno do quadro que pretendo oferecer ao leitor. Por outro lado, a análise do campo artístico é matizada pelo depoimento destes artistas da dança, e dela depreendem seus espaços para a ação. A articulação desta cena, na medida em que é percorrida pelos relatos dos atores, demonstra uma rede de interdependências, onde cada linha (ou seja, cada narrativa) produz o campo investigativo.

---

[26] Apesar de este trabalho se inspirar na filmografia de Eduardo Coutinho, particularmente no filme *Jogos de Cena*, é importante destacar que o documentarista é enfático ao explicitar que seu trabalho é voltado para a dimensão fílmica. Como aponta Alexandra Castro, "O documentário que interessa não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Trata-se, antes, da produção de um acontecimento especificamente fílmico, que não preexiste à filmagem. Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança". Semelhante a isso, esta tese utilizou a estilística de Coutinho como inspiração para realizar uma análise sociológica, considerando o potencial dos atores em utilizar suas narrativas para produzir uma heurística, o que será detalhado no próximo capítulo. CASTRO, Alexandra. Reflexões sobre o processo criativo no documentário *A caméra-stylo* de Vicente F. Cecim. *Doc On-line*, n. 24, setembro de 2018, pp. 224-240. Disponível em: https://www.doc.ubi.pt. Acesso em: 10/09/2024. DOI: 10.20287/doc.d24.ac01.

Meu objetivo é o de enredar essas faixas fílmicas, demonstrando de maneira clara não só o espaço de ação e as tomadas de decisão dos atores, mas o modo como as estratégias em jogo na cena produzem disposições que permitem construir a trajetória da história desta Cia. e os desdobramentos praticados por seus atores. É como se na montagem final os recortes de filme, quando justapostos e colocados contra a luz do projetor, indicassem os pontos de convergência que tornam o objeto claro a audiência. Afinal, sendo esta uma tese que discute o campo artístico a partir de seus atores, não deveria surpreender que a forma pela qual eu a apresento atravesse [e se atrevesse] a análise social acompanhada de uma forma de expressão que também é artística.

É desta forma que gostaria que esta tese fosse lida, como um relato documental produzido a partir das vozes de meus interlocutores. Deste modo, à medida em que avançamos em seus depoimentos, os contornos do mundo institucional que investigo se tornam mais evidentes em seus fluxos, suas hierarquias, suas estratégias de articulação, e do modo como estes atores se reconhecem como uma comunidade peculiar. Essa inspiração nos documentários de Coutinho se deu em mim, especialmente no que se refere à reflexividade dos interlocutores e à forma como suas histórias afetam o público - no meu caso, o modo como os depoimentos também transformaram as minhas próprias expectativas sobre a pesquisa. Assim como em “Jogos de Cena” (2007), as entrevistas realizadas nesta expõem os fatos, mobilizando memórias e recriações, permitindo que cada interlocutor se reinvente a partir de suas próprias palavras, ampliando a noção de narrativa biográfica[27]. O cinema documental interativo é uma abordagem que busca engajar o espectador de maneira ativa, permitindo-lhe influenciar ou participar na construção da narrativa. Essa forma de documentário rompe com a linearidade tradicional, oferecendo múltiplos caminhos e perspectivas que o público pode explorar, provocação que contribui para a leitura da realidade a partir de uma lente peculiar, que depende da capacidade de interpretação do leitor.

[27] Eduardo Coutinho é amplamente reconhecido por seu estilo único no cinema documental, caracterizado pela interseção entre realidade e ficção. Em "Jogo de Cena" (2007), ele aprofunda essa abordagem ao criar uma confusão entre ficção e não ficção. O filme inicia-se com um anúncio real de jornal, convidando mulheres a compartilharem suas histórias de vida. Esses relatos são posteriormente interpretados por atrizes, gerando uma sobreposição entre o real e o encenado. Essa técnica provoca no espectador uma reflexão sobre os limites entre a realidade e a representação, desafiando as convenções tradicionais do documentário. (TARDIVO, 2016).

Segundo Souza Júnior, em sua dissertação "*Mise-En-Scène* Documental Contemporânea" (2019), a obra de Coutinho exemplifica uma "encenação moderna" que se distingue da "encenação construída" do documentário clássico. Essa abordagem permite uma maior interação e reflexão, tanto por parte dos realizadores quanto do público, sobre os limites entre o real e o representado. Neste texto não existem protagonistas, pois cada leitura oferece um elemento indispensável para a produção de uma heurística, que coloca em forma o objeto que se desenha a partir de seus relatos, pois, conforme dito anteriormente, “sem pedras, não existe ponte.”

Para avançar nessa direção, o trabalho de Jacques Revel sobre os "Jogos de escala" (1998) contribuiu para a construção desta estratégia metodológica. Revel propõe que, ao analisar histórias de vida em suas trajetórias, é preciso alternar entre diferentes escalas de observação. A mudança de escala permite que o pesquisador capture tanto os detalhes íntimos e pessoais das experiências individuais quanto as dinâmicas sociais mais amplas que influenciam essas trajetórias. Essa abordagem dialética entre o micro e o macro, o individual e o coletivo, pode ser utilizada para evitar as armadilhas da "ilusão biográfica" e para reconhecer a complexidade das interações sociais.

Ao aplicar os jogos de escala à metodologia desta tese, a etnobiografia ganha uma nova dimensão, permitindo que as histórias de vida dos atores da Cia. Masculina sejam compreendidas em diferentes níveis de análise. Ao alternar entre a escala pessoal – que revelam a subjetividade e as escolhas dos indivíduos – e a escala coletiva – que mostram as pressões e oportunidades do mundo institucional da dança –, é possível captar tanto as singularidades de seus itinerários quanto os fatores estruturais que moldam essa trajetória.

Assim, a análise das histórias de vida dos interlocutores se torna, portanto, uma ferramenta para entender as interações entre o pessoal e o coletivo, o micro e o macro, em um movimento contínuo de alternância e articulação. Essa abordagem metodológica transforma o pesquisador em um "montador de enredos”, sendo que meu papel não é apenas coletar dados, mas, revelar as nuances, contradições e ressonâncias que emergem das histórias de vida dos interlocutores. A proposta desta tese é a de criar a partir dessas “claquetes”, onde as vozes dos interlocutores possam se entrelaçar, formando um panorama coletivo mais amplo. A montagem aqui opera como um recurso técnico, mas, também como um dispositivo

metodológico que permite a criação de significados novos a partir da justaposição de fragmentos narrativos.

A análise sociológica da Cia. Masculina revela que essas histórias de vida ajudam a construir uma trajetória coletiva para a companhia, mesmo anos após o fim de suas atividades. Ao examinar como esses interlocutores se fizeram artistas e como suas práticas se perpetuam após o encerramento da companhia, a tese demonstra algo como um "devir artista". Em outras palavras, um processo contínuo, moldado por suas interações com o mundo institucional e com suas próprias narrativas internas.

Essa abordagem oferece uma contribuição significativa para a Sociologia, pois explora novas formas de leitura da vida social, utilizando a etnobiografia como uma metodologia que combina análise sociológica com a Antropologia e a História. Ao focar nas histórias de vida, é possível capturar a complexidade das interações sociais de forma mais contextualizada e profunda. A etnobiografia, inspirada pela ética e estética do cinema de Coutinho, permite que a Sociologia explore a singularidade dos itinerários dos seus atores, revelando a interdependência entre o pessoal e o social nas práticas artísticas e nas identidades que se constroem ao longo da vida destes atores.

Assim, esta tese se propõe a criar um espaço onde o individual e o coletivo, o biográfico e o etnográfico, se encontrem e se articulem de forma fluida, revelando as múltiplas camadas de significados que compõem os itinerários dos atores da Cia. Masculina.

1.4 DAS ‘CLAQUETES’ DA TESE

A estrutura desta tese foi concebida para acompanhar o percurso investigativo e os desdobramentos da pesquisa, articulando os itinerários individuais dos atores da Cia. Masculina com as dinâmicas do mundo institucional da dança em Curitiba. Inspirada na lógica narrativa do cinema documental interativo, como já apresentado anteriormente, a organização dos capítulos segue uma montagem que justapõe as diferentes camadas de análise, compondo um mosaico de vozes e percursos para construir uma trajetória coletiva. Cada seção da tese possui um título que corresponde a uma homenagem aos trabalhos produzidos por Jair Moraes para

a Cia. Masculina durante o seu período de existência. O uso dos nomes sugere um gesto interpretativo, um modo de apreensão do tema investigado. Tais escolhas nomeiam os capítulos como cenas de um documentário, remetendo à ideia de que a narrativa se constrói a partir das experiências, das falas e dos momentos compartilhados entre os interlocutores.

Em “Ponto de partida: por que a Cia. Masculina?” Apresentamos a história da Cia., situando sua origem, seu funcionamento e seu impacto na formação de jovens bailarinos. A escolha de “Ponto de Partida” como título remete ao caráter fundacional do repertório da Cia., através da montagem coreográfica do seu primeiro espetáculo, baseado em gestos e posicionamentos de palco básicos do balé clássico e moderno. Da mesma forma, o capítulo busca as bases da história da Cia., funcionando como um eixo a partir do qual a sua trajetória se desenrola. O capítulo discute os momentos de transição da Cia. desde a sua origem até o final de suas atividades, bem como as formas de recepção deste exercício de memória entre os seus atores, como num relato produzido por uma coleção de vozes em diálogo.

Já em “O pequeno teatro do mundo: o método biográfico e a construção do campo investigativo a partir de um mosaico de vozes”, a tese se aproxima da perspectiva micro-histórica, explorando as biografias dos entrevistados como fragmentos de uma narrativa coletiva. O título faz referência à metáfora do “Pequeno teatro do mundo”, balé produzido por Jair Moraes em 2003, que fala sobre as experiências de vida de uma juventude marginal na cidade, seus medos, prazeres e a potência dos encontros. A analogia remete a perspectiva biográfica, evocando a partir dos depoimentos dos atores, um cenário institucional e artístico que molda suas experiências e possibilidades de ação. Neste capítulo, procuramos organizar as histórias de vida de nossos atores de modo a torná-las compreensíveis ao leitor, no formato de um mosaico interpretativo.

Os dois capítulos seguintes tentam descrever os processos de articulação dos depoimentos a partir de dois horizontes de referência: as experiências que levaram os atores ao mundo institucional da dança até a sua chegada na Cia. Masculina; e as estratégias usadas por eles para consolidarem as suas posições na cena dentro e fora da Cia.

Em “Andarilhos: performando papéis no mundo institucional da dança”, fazemos uma menção ao espetáculo intitulado “Andarilhos”. Balé forte, coletivo, com

gestualidade básica e movimentos repetitivos, criado por Jair Moraes para trabalhar elementos técnicos para os novos integrantes da Cia. nos anos de 2005 e 2006. Aqui destacamos os deslocamentos que os depoimentos suscitam, de modo a revelar os trânsitos dos atores em cena. Inspirado no conceito de performance ritual e drama social de Victor Turner e Richard Schechner, aqui buscamos construir os elementos de uma cartografia baseada nos seus encontros potenciais, demonstrando as estratégias que os atores utilizam para navegar entre modelos institucionais rígidos e abordagens mais flexíveis de aprendizado e reconhecimento.

Já na última parte desta tese, intitulada “Ecos: a persistência da comunidade”, apresentamos como a experiência vivida na Cia. Masculina continua a reverberar na trajetória de seus ex-integrantes, mesmo após o fim da companhia. O título é menção ao espetáculo “Ecos de uma civilização”, produzido em 2006 por Jair Moraes, foi o balé de maior alcance de público produzido pela Cia., ganhando a maior quantidade de prêmios de editais, sendo a maior fonte de recursos para a manutenção da Cia. no seu período de existência. Além disso, foi o último espetáculo feito pela Cia. antes do final de suas atividades, em 21 de dezembro de 2019. A discussão é ancorada no conceito de comunidade de Roberto Esposito, analisando como a noção de pertencimento se transforma ao longo do tempo.

Finalmente, em “Ame, você está vivo: algumas considerações sobre o percurso”, apresentamos nossas considerações finais, ao retomar a perspectiva reflexiva e afetiva do autor, que acompanhou toda a construção da tese. O título faz referência ao espetáculo homônimo da Cia. e simboliza o compromisso dos bailarinos com a arte e a resistência que marca suas histórias. Esta seção final sintetiza a experiência produzida pela escrita desta tese a partir de um recorte da entrevista realizada com o seu autor, em abril de 2024.

2. **PONTO DE PARTIDA:** POR QUE A CIA. MASCULINA?

Figura 2: Cena de abertura do balé "Ecos de uma Civilização" realizado na cidade de Santos/SP, em agosto de 2016. (Fonte: acervo da Cia. Masculina)

… Abril de 2024

Esse capítulo fala sobre distanciamento e objetividade, mais especificamente, sobre a possibilidade de construção de um instrumento heurístico, que nasce no circuito de relações de grupo de sujeitos mutuamente interdependentes em direção a um objetivo comum: poder articular suas subjetividades em favor de uma atividade produtiva, uma expressão artística, e uma estética da vida, simultaneamente. A elaboração desta trajetória propõe um esforço compreensivo em direção aos interesses e necessidades destes atores ao mesmo tempo em que constrói o espaço de possibilidades para a agência, dentro deste espaço[28].

Por essa razão é que confesso, a minha posição enquanto pesquisador se confunde pela subjetividade que construo sobre esse objeto. E, talvez seja por isso que eu ofereço ao leitor, com prudência em buscar a consciência sobre minha própria narrativa e de revelar os contornos pelos quais o observo. Este é o exercício do meu lugar de fala, enquanto pesquisador e enquanto um ator dentro desse grupo. Pretendo neste capítulo produzir uma bricolagem, onde esta minha narrativa é atravessada com a de meus interlocutores, e juntos produzimos uma paisagem retórica do objeto observado. Com isso busco restituir esses passos, na ressonância de vozes que ecoam do pretérito para, enfim, produzir uma alegoria sobre o processo de criação da Cia. Masculina, na cidade de Curitiba.

(Caderno de campo 1, Abril de 2024)

[28] Segundo Bourdieu, essa análise objetivada das trajetórias deve considerar as narrativas dos sujeitos que dela falam tanto quanto a paisagem através da qual é construída. Em suas palavras, "essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da personalidade designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultaneamente ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos" (1986:190). In: BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica (1986)*

Paisagens narrativas sobre o processo de entrada na Cia. Masculina

... Lembro que foi desesperador, cara. Eu cheguei, é verdade, eu lembro que eu fui lá na escola [Escola de Danças do Teatro Guaíra (EDTG)], no Jardim Botânico - era lá onde ficava a escola. Eu não conhecia Curitiba, mas minha tia morava aqui [...] Perguntei para as mulheres onde era a aula do Jair, e elas falaram: '*Rapaz, não sei!*'. Insisti várias vezes, e na secretaria me disseram que a aula era no Teatro Guaíra. Liguei para minha tia e falei: '*Estou no lugar errado, tenho que ir para o Guaíra, mas não sei como chegar lá.*' Ela me orientou, e eu consegui chegar. [...] Subi as escadas e lembro que tinha um cara subindo devagar, todo vermelho, com a camiseta rasgada, carregando CDs e livros, e com uma garrafa térmica embaixo do braço. Ele usava uma calça preta, que era o uniforme dele. Passei voando porque já estava perto da aula começar, faltavam dez minutos...

A primeira coisa que ele me disse foi,

'*Corre, que você está atrasado!*'

(EMMANUEL FAGUNDES)

A primeira coisa que preciso pensar para responder é sobre a localização dessa companhia. Ela nasce de uma escola de formação e ocupa um lugar em um teatro estadual, que tem corpos estaduais. No entanto, não é um corpo estadual com a direção de um estatutário. É importante notar como o slogan do Guaíra sempre mesclou o que era a companhia. Muitas vezes, as pessoas diziam '*Eu faço dança no Guaíra*', e isso lhes dava um outro *status*, um outro lugar, colocando o bailarino profissional da companhia do Balé Teatro Guaíra (BTG) em evidência.

É interessante pensar que, apesar de ocupar o espaço do teatro, essa companhia não era o corpo oficial do Guaíra, mas as pessoas muitas vezes confundiam isso, dizendo que faziam dança no Guaíra. Eu mesmo reproduzi esse discurso. Esse tipo de associação nos colocava em outro lugar dentro do circuito da dança. Entretanto, nunca fomos o corpo de baile oficial do teatro.

(JAIR GABARDO)

A história da Cia. Masculina foi resultado do processo de amadurecimento e mobilização dos seus integrantes em direção aos seus objetivos em comum. Antes disso, as suas atividades deram início já nos anos finais da década de 1990, como um projeto de estímulo para a participação de rapazes na Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra (EDTG), sendo que no ano de 2003 suas atividades foram colocadas sob a responsabilidade de Jair Moraes, que à época era primeiro bailarino e *maitre* de dança da Cia do Balé Teatro Guaíra.

Nesse mesmo ano, o professor de danças produziu um *balé*[29] intitulado “O pequeno teatro do mundo”, cuja temática residia nas vicissitudes dos catadores de papel da cidade, traduzindo a sua preocupação com a problemática da miséria na cidade, bem como para oferecer um espaço de cidadania para os rapazes que o projeto acolheu no período[30]. O espetáculo foi apresentado no auditório Salvador de Ferrante (vulgo Guairinha), e marcou o início de uma nova abordagem de trabalho de formação, agora dedicado também à experiência de palco.

O palco é uma categoria importante para esta tese, pois é nele que se desenvolve o conceito de dança com o qual pretendemos trabalhar, pois a definição de dança que perseguimos tem fundamento em uma expressão da arte que se constitui a partir de um universo específico. A dança artística, ou dança de palco, é aquela abordada como uma construção performativa complexa, que emerge da interação entre a obra de arte, o trabalho do artista, seu público e sua crítica. Essa perspectiva reconhece que a técnica de dança é mais do que um mero conjunto de movimentos, sendo, na verdade, a expressão daquilo que Marcel Mauss chamou de "ato tradicional eficaz" (1974, p. 407). Nesse sentido, a técnica não é apenas um recurso mecânico, mas sim um elemento carregado de tradição, que se manifesta através da repetição e transmissão de práticas que incorporam a história e a cultura de um determinado grupo.

---

[29] Essa designação era uma forma de caracterizar o espetáculo que estava sendo ensaiado.

[30] Do período de sua criação, Jair menciona os objetivos com o grupo de danças, “resgatar corpos masculinos para dança; meninos e rapazes, que quisessem aprender o balé, a dança, no intuito de ensinar e inserir o corpo masculino na arte da dança, incentivando em suas funções como bailarino, professores, coreógrafos, produtores e artistas” (SANTOS; WOSNIAK, 2015)

Pierre Bourdieu já definiu este universo em "As regras da arte" (1996), pelo modo como as convenções sobre os papéis atribuídos aos atores sociais que dele praticam dependem de uma relação dinâmica entre os constrangimentos que o constituem, ao mesmo tempo em que oferecem um espaço para a ação de acordo com as posições estratégicas ocupadas nas dimensões estruturantes do campo artístico propriamente dito. As danças clássica e contemporânea representam expressões exemplares dessa tradição. Elas não apenas definem modos específicos de aprendizado e prática, mas também se institucionalizaram ao longo do tempo, construindo um repertório técnico que se perpetua nos corpos dos bailarinos e nos espaços formais de ensino, como escolas e companhias de dança. Esses espaços de transmissão são fundamentais para a formação de um público perito, como sugere Walter Benjamin ao discutir o papel do público na consolidação de uma obra de arte e a criação de sua "aura"[31]. Nesse contexto, a formação do bailarino não se dá apenas no domínio da técnica, mas também na internalização de valores, estilos e formas de expressão que são legitimados pelo campo artístico e por sua audiência[32].

No contexto desta pesquisa o objeto de apreciação é esta dança, que é produzida com caráter de espetáculo e praticada em espaços institucionalizados. Desta forma, ela é fruto de uma estética particular que é validada por um público perito, e em que as hierarquias e valores do campo artístico determinam os parâmetros de qualidade e legitimidade[33]. O palco, portanto, não é apenas o local de

---

[31] Segundo Walter Benjamin, a ideia de aura tem relação com o fato de que "as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, a princípio mágico, e depois religioso." (1969, p.22) Porém, apesar de que a noção de aura possa trazer a impressão de que se trata de um fenômeno metafísico, que opera a partir dos princípios da magia e cuja existência prescinde de uma ideia de gênio - e, por consequência, que sugere a ideia de que a arte é um dom inato-. Norbert Elias já desconstruiu essa ideia em seu livro sobre a trajetória de Mozart (1995), indicando que o gênio foi construído cultural, social e historicamente. Por outro lado, Benjamin utiliza-se aqui da noção de aura, no sentido em que ele se torna eficaz a comunidade de especialistas que o observam – para usar um exemplo da dança, mais especificamente os grandes balés clássicos de repertório, ainda que distantes no tempo, mantém "a unicidade de sua presença no lugar onde se encontra" (1969, p.18).

[32] Erika Fischer-Lichte (2008), descreve o palco como um espaço de co-criação estética, onde o performer e o público participam de um processo de troca sensorial e estética. Nesse sentido, o palco é tanto um espaço de exposição quanto de interação, em que o corpo dançante se torna o foco de uma apreciação estética mediada pela experiência coletiva. Esse caráter único da dança ao vivo, que Walter Benjamin descreve como a aura da performance, confere ao espetáculo de dança uma qualidade inimitável, reforçando seu papel no campo institucional da arte.

[33] De acordo com Bourdieu, a vida social é produzida a partir de diferentes campos, os quais produzem significados diferenciados. Tais processos são fruto de disputas internas dentro dos espaços de constrangimento do qual concorrem seus agentes, e, no caso do campo artístico, é produzido e reproduzido por um corpo perito. Em relação às regras da arte, ele encontrou uma forma

apresentação, mas também o espaço de validação estética, onde a prática dos bailarinos é julgada e legitimada por meio de um conjunto de normas estéticas consolidadas por instituições de ensino, como as escolas de balé clássico, dança moderna e contemporânea[34].

A definição da dança que adotamos aqui, portanto, circunscreve um recorte específico do mundo institucional, pertencente ao campo maior da arte. É uma forma de dança praticada por um grupo de artistas que operam em um contexto regulado por instituições de formação e produção e que visa, através da performance nos palcos e na circulação de suas obras, ser legitimada por um público especializado, que compreende as normas e os valores estéticos em jogo nesta arena.

Entre os anos de 2003 e 2005, Jair Moraes produziu outros dois grandes trabalhos com o seu grupo: “Ponto de partida” e “Ame, você está vivo”. Todos os balés receberam fortes influências das danças clássica e moderna, pois faziam parte do *metièr* do seu coreógrafo e diretor, além de ser o objeto de interesse da Escola de Danças do Teatro Guaíra, pois, seu objetivo era formar uma geração de bailarinos homens para suprir as demandas da escola, bem como da sua companhia estatal. Foi nesse ano que eu tive conhecimento das atividades do grupo.

Antes disso, mais especificamente no ano de 2004, eu havia acabado de ingressar no curso de Educação Física da UFPR, e dançava há mais ou menos dez anos em um grupo folclórico polonês, sediado no centro da cidade. As atividades deste grupo aconteciam nos finais de semana, e, eventualmente nós fazíamos apresentações pela cidade e arredores, sempre em datas comemorativas, ou em eventos relacionados às associações étnicas de mútua ajuda na cidade. Neste mesmo ano, este grupo havia recebido um casal de bailarinos de uma companhia de dança profissional da Polônia, que vieram para Curitiba para nos ensinar algumas técnicas e coreografias, melhorar o nosso repertório, sendo que a escola de dança

---

de análise do social baseada nos modos através dos quais este conflito pelo monopólio destas competências se revelam. Mais do que a busca por um modelo definitivo do campo, demonstra as lutas internas do campo que giram em torno de sua definição.

[34] Susan Foster (1986) contribui para essa definição ao explicar como a formação corporal dos bailarinos é moldada por essas instituições, cuja função é transmitir as técnicas e valores que serão performados no palco. Essa formação faz parte de um processo de socialização no campo artístico, onde a habilidade técnica e a expressividade são valorizadas e reconhecidas pelo público especializado. Esse processo institucional fortalece a capacidade dos artistas de serem reconhecidos dentro das dinâmicas de legitimação do campo artístico.

que eles seguiam era a da dança clássica (mais especificamente, da escola russa de danças clássicas[35]).

Em um desses ensaios, estes professores sugeriram que eu procurasse alguma escola de dança clássica, pois, do ponto de vista deles eu teria perfil para ingressar em alguma companhia de dança, caso fosse o meu interesse. Pensando nisso, em meados de março de 2005 fui até a sede da Escola de Danças do Teatro Guaíra à procura de informações, e, de lá, fui encaminhado para o Centro Cultural Teatro Guaíra, onde assisti a primeira aula do grupo de dança masculina do professor Jair Moraes.

Diferente do grupo folclórico, onde nós fazíamos ensaios nos finais de semana, o grupo de dança masculina tinha aula durante todos os dias da semana, no período noturno (das 18:30 às 23:00 horas). As aulas eram realizadas na sala 169 do Centro Cultural Teatro Guaíra, que fica no último andar do prédio (fazendo esquina com as ruas Tibagi e Amintas de Barros, no centro da cidade de Curitiba). A sala é coberta por janelas, e uma arquitetura de concreto, que preserva a privacidade do lado de dentro. Seu piso é de madeira, coberto por uma camada extensa de linóleo (tecido emborrachado, utilizado com frequência para cobrir os pisos de palcos em peças de teatro e dança), e circundado por uma barra de ferro, onde os bailarinos se posicionam para realizar os exercícios técnicos das modalidades da dança clássica. Na parede oposta, podemos nos ver no reflexo dos grandes espelhos, utilizados para observar a correta aplicação das técnicas, posturas e movimentos nas aulas, e para visualizar os posicionamentos dos bailarinos no palco durante os ensaios. A estrutura da sala era excelente para acomodar confortavelmente os mais de trinta rapazes que faziam aula diariamente com o professor Jair Moraes.

Ao chegar na sala, fui convidado por um dos rapazes para observar a aula do lado de fora do linóleo. Enquanto aguardava a chegada do professor, os meninos se

---

[35] É curioso notar que a própria designação de Dança Clássica já é dotada de fragmentações por conta das suas escolas: a escola francesa, a russa, a cubana, são versões do mesmo gênero de dança, com características que as distinguem umas das outras. Porém, diferente de se caracterizarem como um gênero independente entre si, elas correspondem em muitos aspectos, sobretudo aqueles ligados às técnicas corporais, e aos padrões de corpos dos seus praticantes. A existência de uma expectativa sobre o tipo do corpo que dança clássico, é acompanhada da expectativa de uma técnica específica para cada uma dessas escolas - o que podemos tratar com maiores detalhes conforme descrevemos os itinerários dos nossos interlocutores.

organizavam em diferentes rotinas na sala: enquanto alguns rapazes chegavam às pressas, por conta de compromissos de trabalho, e se revezavam no pequeno banheiro que havia ao lado da sala para se trocarem (colocando malhas, sapatilhas, suporte para genitália e outros adereços - quando necessário), os outros já se encontravam no centro da sala fazendo algum aquecimento prévio, movendo as pernas e braços de maneira repetida, ou se alongando nas barras antes da chegada do professor. O ambiente da sala exalava o calor dos corpos em movimento, e o cheiro das malhas contrastava com o do breu (um tipo de produto abrasivo, utilizado para promover uma melhor aderência das sapatilhas em contato com o piso do linóleo). Ainda em tempo, a pianista da fundação chegou para tocar as músicas dos exercícios a serem ministrados pelo professor na aula do dia, foi quando Jair Moraes finalmente entrou na sala. Nesse momento, todos se apressaram para ocupar os seus lugares para o início da aula, de maneira disciplinada pela rotina do trabalho, que já lhes parecia habitual.

> Eu não vou saber explicar. Mas, assim, quando eu cheguei na sala ele tinha aquele monte de rapaz na barra, todos iguais, Aí o diretor chegava ali com aquela varinha dele, e ia batendo aquilo no chão. Para mim foi muito mágico. Fico até arrepiado, e foi muito gostoso ver tudo aquilo. Mas, aí pensava, 'gente, será que um dia eu vou conseguir fazer isso?' e foi assim que eu ingressei na companhia.
>
> (EDIVALDO)

> Estar dentro daquele espaço, o Teatro Guaíra, era uma experiência única. Eu estava em uma sala de aula que atendia tanto ao projeto para meninos quanto a uma companhia profissional de dança. Ali, eu tinha acesso a um cotidiano de trabalho muito árduo, mas que apontava resultados surpreendentes.
>
> (FERNANDO)

A aula era dividida em três momentos: exercícios no chão - com objetivo de ganho de força e acomodação do corpo, esqueleto e articulações nas bases do balé clássico; exercícios na barra, através de uma sequência já pré-estabelecida pelas escolas de balé clássico, cujo objetivo é refinar a técnica dos movimentos, e preparar os corpos para o ensaio do seu repertório; e, finalmente, os exercícios de centro, aplicando as técnicas trabalhadas nas aulas em situações de movimento

comuns na dança clássica, fazendo conexões entre passos, posicionamentos de braços, pernas, cabeça e em diferentes posições da sala de ensaio.

O professor indicava para os alunos se organizarem em posições aleatórias pela sala, deitados de barriga para cima, e iniciava as batidas com o seu cabo de vassoura no chão. De maneira rítmica, e com a sincronia de um grupo que já estava habituado aquela rotina, todos faziam os mesmos movimentos, dobrando e esticando pontas de pés, joelhos, coxas e quadril, levantando-se sobre o tronco, e, na sequência, sentando sobre os seus ísquios, com os braços esticados para cima da cabeça[36].

Os exercícios no chão seguiam rigorosamente a mesma sequência, eram compostos por quatro sequências de movimentos que se repetiam em decúbito ventral e dorsal. Faziam referência aos movimentos de deslocamento dos membros inferiores (*Tendu, Jetté, Grand Battement,* além das posições de perna esticada e flexionada: *Passé* e *Degagé,* respectivamente*)*, esses exercícios eram seguidos de uma sequência de abdominais e flexões de braço, além de uma pequena *reverence*, que consistia em repetir os exercícios de *plié* em sequência, sendo que agora todos os bailarinos estavam de pé.

Das idiossincrasias que ouvi em campo no período em que participei das atividades deste grupo, as aulas das professoras e professores de balé sempre carregaram uma marca especial. Contudo, longe de serem memórias relacionadas a algum elemento positivo, algumas delas eram particularmente traumáticas, e serviam como lembrança de que o ensino do balé é uma atividade metódica, rigorosa, e, em muitos casos, bastante intolerante com as falhas. Seja por pressões e chantagens em relação à constituição dos corpos dos bailarinos (o que, com frequência levou os meus amigos a flertar com práticas que colocaram as suas saúdes em risco, como a bulimia, por exemplo), ou através de castigos corporais, sobretudo quando era exigido uma determinada postura que desafiava a posição natural do corpo - um exemplo que está presente na memória [ou na imaginação] de qualquer aluno ou aluna de balé, é o do professor ou professora que ameaçava os

[36] após um curto período de tempo, eu aprendi que aquela posição era chamada de quinta posição de braços - *faltava agora aprender as outras quatro*!

seus corpos com a ponta de um cigarro aceso, para que eles mantivessem as pernas na posição correta para demonstrar um *passé.*[37]

> As pessoas falam que, '*a dança não é para fulano ou pra sicrano*'. '*Você nunca vai ser um bailarino, porque você não tem abertura 180*', '*você não tem um colo de pé*'. E eu tava muito nessa. Tipo, as pessoas estão falando tem que ter um colo de pé, e eu não tenho um colo de pé, tem que ter alongamento, e eu não tenho alongamento Então, o que que eu tô fazendo aqui?
>
> (EVANDRO)

> Até então, eu era só um garoto sem o físico ideal, mas com muito esforço. Jair me chamava de "semi gordo" — eu pesava uns quilos a mais do que o ideal para um bailarino. Mesmo assim, ele me mostrou que trabalho e dedicação são o caminho para o resultado.
> (FERNANDO)

> Mas eu também lembro muito do mal daquele lugar, você sabe disso! Aquele povo me olhava de cima a baixo, queria me jogar pela escada abaixo. Eu me perguntava, '*o que que eu tô fazendo aqui?*' pegaram um ódio de mim.
> Cara, eu não sabia fazer um *passé*, velho. Pensava, '*eu não sou ameaça para você, pelo amor de Deus, coitado de mim!*'.
>
> (JOÃO JUNIOR)

Por outro lado, das peculiaridades da aula ministrada pelo professor nesse período, uma característica que lhe era marcante sempre foi a presença do cabo de vassoura, que ele utilizava para apoiar-se durante a demonstração dos exercícios, e, também, para marcar o tempo musical dos exercícios, independente da presença da pianista nas suas aulas.

Conforme o professor percebia qualquer dificuldade, a contagem do cabo de vassoura parava, para ele poder atender o aluno com dificuldades. Enquanto isso, os demais alunos ficavam em suspenso, aguardando o próximo compasso para seguir o exercício, ficando imóveis até o som grosseiro do cabo de vassoura ressoar novamente no piso do salão. Outro motivo pela preferência do cabo de vassoura era

---

[37] Eventos ligados aos constrangimentos produzidos, e a mentalidade que se construiu sobre um determinado tipo de corpo (ideal) para o bailarino serão revisitados com frequência neste texto, pois os traumas relacionados ao corpo são uma constante entre os meus interlocutores. Por outro lado, reforçam uma característica particular das técnicas de balé clássico e moderno, que é o rigor enquanto tradição. Conforme essa tese se adensar, darei os contornos necessários para melhor explorar os seus limites, na construção de uma idiossincrasia particular do que é um bailarino no contexto dessa Cia.

o argumento sempre utilizado pelo professor de que, no balé, *"é a música que está à serviço do bailarino, nunca o oposto"*. Nesses momentos, a sua pianista aproveitava a suspensão do movimento para elaborar floreios musicais, oscilando os compassos para indicar uma nova introdução ao exercício (ainda que eu não tivesse conhecimento sobre teoria musical, seus improvisos pareciam para mim sempre muito elegantes, e extremamente bem executados).

Nos exercícios na barra e nos realizados no centro do salão, havia um reforço dos elementos técnicos do balé clássico, cuja métrica seguia sempre a mesma sequência lógica. Na presença da pianista, os exercícios seguiam uma cadência guiada pelo ritmo ditado pelo corpo do professor, e o seu cabo de vassoura. Nos dias em que ela não estava presente, o exercício seguia a mesma sequência em *playback* (pelo equipamento de som instalado no salão), ou somente ao som do seu bastão. Os meninos se dividiam de acordo com a sugestão do professor, que dava preferência para pôr um bailarino mais habilidoso em posições estratégicas da barra e do centro, de modo que os demais conseguissem copiá-lo em caso de necessidade. E, caso este aluno precisasse de correção, o próprio professor demonstrava o que precisava ser corrigido. Ao final da aula, a pianista foi ovacionada pelos alunos, cumprimentando o *maître*, e se retirando da sala na sequência. Desse momento em diante, ficariam apenas o professor e os alunos para a montagem dos repertórios do grupo.

Assisti admirado a primeira aula, e logo me dirigi para o professor com a intenção de pedir para fazer parte das atividades da escola de dança. Lembro que a sua resposta foi incisiva ao me perguntar "*por que não fez a aula hoje mesmo?*"[38]. Respondi que havia sido orientado a assistir a aula, e, somente depois conversar com ele. Foi quando ele me deu a autorização para fazer as aulas, e aprender o repertório do grupo numa das laterais da sala de ensaio.

O ensaio do repertório acontecia imediatamente após a aula de balé, e o grupo se dividia em duas partes, o elenco principal dançava o repertório na parte aberta da sala, enquanto os demais ficavam em uma das laterais, próximo a escada que dava acesso à sala, num lugar convenientemente batizado de "chiqueirinho" -

[38] Essa situação se repetiu com frequência entre os novos integrantes da Cia. Masculina, sendo que está presente em muitos dos depoimentos dos quais foram compilados nesta tese.

era chamado assim, pois os bailarinos mais experientes ensinavam os novatos para se prepararem antes de entrarem nas coreografias junto ao elenco principal.

> Eu ficava no 'chiqueirinho' observando os ensaios e tentando pegar as coreografias. A galera estava lá passando, e eu ficava só olhando e gravando os movimentos para ensaiar depois [...] Com o tempo, o Jair me tirou do 'chiqueirinho' e começou a me colocar junto com o pessoal nos ensaios. Foi uma grande oportunidade, porque ele via que eu conseguia pegar as coreografias só de observar e ensaiar por conta própria.
>
> (JOÃO)

> … Ele falava um pouco de francês, um pouco de *carioquês*. E aí ele perguntou meu signo, e já no centro ele pediu para fazer um *double tour en l'air*, e eu não fazia ideia do que era um *'dubletunolé'*. Aí eu olhei para o *teacher* assim uma cara de desesperado, tipo 'pelo amor de Deus, que que é isso?', e ele falou assim: "PULA e gira", e aí eu pulei e girei. No final da aula, eu fui agradecer ele pela aula e tal, e aí ele falou assim, 'Vem amanhã Não falte e começa a aprender as coreografias ali no chiqueirinho.'
>
> (LEONARDO)

A dinâmica de trocas no 'chiqueirinho' é uma característica frequente em escolas de dança com o objetivo de trabalho coletivo voltado para o palco. Enquanto o grupo principal ensaiava as coreografias, os alunos mais experientes procuravam reproduzir o gestual dos seus correspondentes na parte principal da sala, e eram conhecidos como um segundo elenco daquele balé. Os demais se alternavam no espaço, aprendendo os passos básicos da dança, e incorporando as células de movimento já assimiladas ao pano de fundo da trilha sonora da obra. Por conta do rigor dos ensaios, e da proposta de um trabalho acelerado por parte do seu professor, aqueles que tinham mais dificuldade eram assistidos pelos mais experientes, o que gerava uma circularidade de trocas de experiências, que se convertia em um dos espaços de sociabilidade mais ricos daquela sala de aula.

Enquanto o professor orientava o ensaio de dentro da sua cabine de som, que ficava ao lado do piano, os demais alunos aprendiam as coreografias por repetição. Depois de algumas passagens de cada balé, o elenco principal deixava o lado aberto da sala para descansar, e alguns integrantes do lado menor eram

chamados pelo professor para substituí-los neste intervalo. Ao final de cada passagem das coreografias, o professor descia da cabine, e revisava todos os passos que lembrava da dança, corrigindo os erros que havia percebido nos bailarinos que estavam no palco. Lembro-me de me surpreender com a sua capacidade de memória e de correção, pois, a quantidade de pessoas em cena sempre foi muito grande, e a sua capacidade de visualizar o posicionamento de todos era impressionante.

Essa rotina se seguiu pelos próximos três meses, onde eu fazia as aulas de balé clássico, e ensaiava os repertórios no "chiqueirinho", até o dia em que o professor me chamou para fazer parte do elenco principal em um balé que ele estava montando, intitulado "Andarilhos". Do seu processo criativo, ele sempre deixava claro que a sua base de inspiração era o balé do século XX, de Maurice Béjart, pois ele havia sido um de seus alunos. A escola de dança moderna que representava tinha alguns traços característicos, que depois aprendi a identificar com mais facilidade, mas, era sempre abordado com um uso diferente, de acordo com a proposta de repertório que ele pretendia colocar em cena[39].

Percebi, também, que as aulas de balé ajudaram o meu corpo a ganhar vigor, força e técnica para resistir ao impacto das coreografias, e o condicionamento físico me ajudou a suportar a rotina de estudos junto com a carga de trabalho do grupo, visto que os ensaios acabavam sempre muito tarde, e a maioria dos rapazes corria pelas escadas para não perderem os últimos ônibus para as suas casas.

> Sim. E, como eu disse, a gente não tinha muito tempo para conversar. Todo mundo chegava correndo do trabalho, já se jogava no chão para fazer abdominal, flexão, e começava a aula. Cada um pegava sua bacia, saía correndo, e acabava às 22h, 23h da noite. Todas as bichas morrendo de medo, correndo para pegar o ônibus para ir embora, então não tinha muito tempo para conversar. Mas a gente se divertia muito nas viagens, era uma confusão só. Às vezes, fugíamos para ir a uma baladinha em outra cidade.
>
> (EDUARDO TELMA)

Nos dois anos seguintes, participei do processo de montagem de mais dois balés: "Ecos de uma civilização" e uma montagem coreográfica da ópera "Carmina

[39] Segundo Wosniak e Santos, "Entende-se por balé moderno a concepção coreográfica que se desenvolve com corpos formados pela técnica do balé clássico, mas que não dançam o repertório do séc. XIX, e sim, coreografias com temas dos tempos contemporâneos, calcados no século XXI." (2015, p.12)

Burana". Esses repertórios, aliados aos outros trabalhos do grupo, foram sedimentando uma característica que ganhou força, e que acabou marcando uma mudança de destino para esse projeto. Entre os anos 2005 e 2006, o grupo de dança masculina fez parte de um programa do governo do Estado do Paraná chamado Paranização, cujo objetivo era levar as produções culturais da cidade de Curitiba para outras regiões do Estado. Neste período, o grupo fez espetáculos em 60 cidades e realizou parcerias com escolas de dança locais. Não só houve um grande investimento de trabalho, sobretudo para garantir as condições para os bailarinos poderem participar de todos os espetáculos que pudessem, mas, também, a oportunidade de trocas abriu espaço para outros rapazes procurarem o grupo por conta do contato com o seu repertório. Ao final do ano de 2006, o grupo tinha em torno de 40 integrantes.

PROJETO DANÇA MASCULINA JAIR MORAES "Fábrica de Bailarinos"

"Em 2003, assisti a uma apresentação (peça piloto) de Jair Moraes para o recém-criado Projeto Dança Masculina Jair Moraes. Aplaudindo a iniciativa, encontrei-me naquela época, refletindo sobre a iniciativa e também sobre os rumos da dança no Brasil, país de contradições econômicas, sociais e culturais imensas, para não falar das contradições impostas à dança e ao corpo que dança, sobretudo ao corpo masculino. Jair explicava, incansavelmente, seu projeto e suas intenções em oficinas, palestras, mostras, pequenas apresentações e em pouquíssimo tempo, grandes espetáculos... O que me tocou profundamente neste primeiro contato com o Projeto, foi a possibilidade aberta por este grande artista, bailarino/coreógrafo, professor e diretor àqueles jovens talentos promissores, que rumavam por meio de "O Pequeno Teatro do Mundo", em direção às aventuras que certamente os aguardavam... Mas, como em qualquer grande aventura, nunca conhecemos ao certo como chegar ao nosso destino final... Era preciso mapear um caminho, mapear uma possibilidade corporal... E então a grande questão: como mapear um corpo jovem querendo dança, querendo arte, querendo palco? A resposta, a meu ver, veio se consolidando em cada apresentação do grupo. Corpos treinados fortemente, duramente, diariamente, exaustivamente: técnica, alongamento, força, flexibilidade, sensibilidade, disciplina e, é claro, paixão e confiança: paixão pela dança, confiança no projeto e em quem o lidera. Credibilidade é a chave do sucesso! Nos anos seguintes, "O Pequeno Teatro do Mundo" servia-me de parâmetro a cada apresentação do grupo, as quais observava fascinada, a impressionante evolução técnica do elenco, o incrível amadurecimento artístico, a presença 'verdadeira e marcante' de cada integrante (iniciante ou veterano) em cena. Que transformação corporal era aquela? Na elaboração de cada espetáculo, desde 2003, Jair Moraes não se desviou do caminho definido na origem do processo: mapear técnica e artisticamente, corpos masculinos para a dança. Este objetivo claro e conciso foi o alicerce de espetáculos como "Ame, Você Está Vivo", "Andarilhos" e "Ponto de Partida", obras coreográficas onde, além da supremacia técnica, pude observar uma interpretação cuidadosa, apurada, que refletia a clareza e a sensibilidade do diretor na condução de um espetáculo e de um grupo coeso, unido. Desta união de ideais, veio o firme propósito de vincular a arte da dança ao aprimoramento social

e humano, preocupando-se em formar não apenas corpos ágeis, mas corpos conscientes de sua responsabilidade social. Junto à formação artística, caminhava em paralelo a formação do caráter destes jovens talentos, como se pode notar nas inserções do grupo em projetos sociais, oficinas etc., propiciando entre seus membros, agentes culturais multiplicadores (ensaiadores, assistentes, produtores, professores, ministrantes de oficinas) atuando não apenas no grupo, mas na comunidade em geral... Bravo! E, enfim, chegamos a 2006 e vou assistir à obra "Ecos de Uma Civilização", esperando encontrar, mais uma vez, o mesmo padrão profissional apresentado em espetáculos anteriores. As cortinas se abrem e percebo, agradavelmente surpreendida e fascinada, 'ecos e mais ecos' de corpos que se multiplicam organizadamente numa evolução espacial, onde trinta e cinco integrantes, literalmente, arrebatam a plateia. Penso, aturdida, em como o Projeto frutificou, rendendo corpos preparados, belos, movendo-se num conjunto afinado, impecável e vigorosamente dançante... A concepção coreográfica, associada à bela composição de Gilberto Gil, e, ao singelo figurino, produziram um efeito único: um espetáculo 'hipnótico, magnífico, emocionante e extremamente vibrante'. Quanto vigor! Refleti muito, após esta apresentação tão tocante, e, acredito firmemente que o grupo e Jair Moraes consolidaram definitivamente sua identidade, sua própria maneira de pensar e fazer dança, a partir de corpos únicos e exclusivamente masculinos... E quanto à linguagem adotada? Clássica? Moderna? Contemporânea? Afro? Jazz? E isto importa? Na minha opinião, o Projeto Dança Masculina Jair Moraes tornou-se um celeiro de artistas. Uma "fábrica de bailarinos"... E dos melhores!" Mais uma vez, Bravo!!!"

Texto escrito por Cristiane Wosniak em material de divulgação do espetáculo de cinco anos da Cia. Masculina[40]

[40] AGÊNCIA ESTADUAL DE NOTÍCIAS. O espetáculo comemora os cinco anos da Cia. Dança Masculina Jair Moraes. Agência Estadual de Notícias, Paraná, 22 out. 2008. Disponível em: https://arquivo2003.aen.pr.gov.br/Noticia/Espetaculo-comemora-os-cinco-anos-da-Cia-Danca-Masculina-Jair-Moraes. Acesso em: 29 set. 2024.

2.1 UMA CIA DE DANÇA INDEPENDENTE

> Então, eu penso nisso também, que a gente veio de uma escola que o Jair formou. Ele era militarista mesmo, era linha dura. Para mim, isso é o mínimo. E eu lembro o jeito que ele falava: "Talvez você não seja bailarino, mas você vai aprender a disciplina aqui dentro para você poder aplicar em outras áreas da sua vida. Se for vender laranja, vai ser o melhor vendedor de laranja que pode ser, porque você vai aprender coisas aqui que vai poder levar para vender laranja, vender meia." E para mim sempre foi assim: eu tenho que fazer o melhor que eu posso fazer, dar o máximo. E para mim, quem ensinou isso foi ele, foi esse lugar dentro da dança, dentro da companhia do Jair Moraes.
>
> (EMMANUEL)

O processo de transição da Companhia de Dança Jair Moraes de um grupo vinculado à Escola de Dança do Teatro Guaíra (EDTG) para uma companhia independente foi um movimento de construção de autonomia e redefinição do papel dos bailarinos no campo da dança em Curitiba. Inicialmente, a EDTG oferecia um espaço de formação para jovens rapazes nas técnicas de balé clássico e moderno, mas rapidamente surgiram tensões entre os objetivos do grupo e as restrições institucionais da escola.

Por muitos anos o Grupo Dança Masculina foi apresentado como projeto social que tinha como objetivo resgatar a cidadania dos jovens que tinham interesse em se inserirem nas rotinas de aula e nos ensaios de dança na EDTG. Contudo, conforme os seus integrantes ganhavam experiência e se inseriram dentro das dinâmicas do grupo para fora da escola de danças, aos poucos este coletivo foi ganhando contornos de Cia. Masculina. Porém, sempre houve a clareza de que o seu objetivo era lançar os potenciais que formava para outros patamares, que extrapolavam o limite daquele grupo. Como apregoava o seu diretor, a função social da Cia dança masculina era a de formar cidadãos, e servir como "*um trampolim para a carreira na dança*". Outra característica que o seu diretor deixava sempre muito claro, era o fato de que qualquer rapaz que quisesse entrar na Cia. Masculina, teria a oportunidade de participar das suas atividades.

> A companhia do Jair transitava entre o social e o artístico, mas estava num espaço que não existia de fato. Era injusto ela competir com companhias profissionais que tinham toda uma estrutura, mas, ao mesmo tempo, ele não se encaixava no trabalho social, mesmo que seguisse por esse caminho em alguns momentos. Estava num espaço único, entre o social e o artístico, que não era um espaço de competição com outros lugares. Era um mar azul construído por ele, mas, ao mesmo tempo, tinha uma interface profissional [...] Se você me perguntar hoje, no cenário de Curitiba, onde está esse espaço, eu me atrevo a dizer que ele não existe mais. Não há um espaço em que qualquer pessoa possa entrar e dizer: "Quero fazer aula, num espaço que só atende meninos". Esse espaço não existe. Mas o Jair foi criando esse espaço, galgando, e nós fomos criando interfaces de diálogo, de sobrevivência. Acho que, se tem algo que o Jair nos ensinou, foi a sobreviver nos espaços mais áridos. Ele mostrou que é possível, com sensibilidade, cuidado e respeito.
>
> (FERNANDO)

Sempre que chegava um novo integrantes na Cia, logo o grupo se reunia para saber a sua origem, os motivos que o levaram para o grupo, e a construção de condições para que ele pudesse se manter na cidade enquanto estivesse em processo de formação com a Cia[41]. Com frequência, o seu diretor perguntava para os rapazes, se alguém sabia de uma possibilidade de emprego, ou se um deles poderia dividir a casa com os novos integrantes, até que eles pudessem se virar para dar conta de lidar com as rotinas do dia a dia e vencer os compromissos de ensaio com a Cia. A maioria dos rapazes trabalhava em algum ramo de atividade que não estava relacionado à dança, e, com frequência, precisavam negociar os seus horários de trabalho para compensar as ausências que sofriam por conta dos espetáculos. Essa forma de negociação sempre existiu entre os rapazes, mas, por outro lado, quanto mais tempo de grupo eles tinham, maiores eram as oportunidades de trabalho dentro das atividades ligadas à dança.

[41] É interessante perceber como a construção da sociabilidade imediata desses integrantes contribuiu para a construção de uma rede de relações, que proporcionou condições deles se inserirem em determinados trajetos da dança na cidade, pleiteando posições, e dividindo experiências com outros espaços ligados à dança. Veremos como essas redes de interdependências constroem nexos de causalidade a partir das diferentes implicações entre os nossos atores.

> Vim para Curitiba porque tinham uma amiga minha e um amigo que vieram para cá antes. Ele veio para fazer teatro, e ela veio fazer o curso de moda. Essas duas pessoas foram me falar sobre uma companhia que estava recebendo pessoas, e elas me deram pouso [...] a hora que acabou a aula 11 horas da noite e tinha um menino que fazia o mesmo trajeto que eu para ir embora pelo mesmo caminho, aí a gente se ajudava.
> (Evandro)

> Como que eu vou dar 100%, né, quando eu comi um pão e dividia com o negão? A gente já chegou a comprar um pão, uma unidade de pão, e dividir. E como que eu vou chegar até às 11 horas da noite dando o máximo, quando tinha gente que ficava fazendo chapinha na franja o dia inteiro e, claro, ia dançar mais. Os desempenhos, as condições de produção para receber qualquer corpo dançar, isso não era percebido. E quando era percebido, acabava caindo para um lugar muito assistencialista, o que me incomoda. Então, a gente tem que cuidar desses ditos e não ditos, né?
> (Jair Gabardo)

A proposta da EDTG era que os bailarinos que fizessem parte do Grupo Dança Masculina participassem das aulas preparatórias, mantendo um vínculo com o aprendizado e refinamento das técnicas de balé. No entanto, principalmente por se tratar de um grupo de rapazes em idade avançada para o aprendizado das técnicas de dança do modo como se convencionou no ensino da EDTG, Jair Moraes acreditava que somente o trabalho de palco poderia criar oportunidades reais de apresentação e desenvolvimento profissional, algo que ainda que estivesse contemplado no currículo desta escola, era caracterizado como um espaço de síntese do processo de aprendizagem oferecido pelas disciplinas teóricas e práticas de seus conteúdos programáticos.[42]

Estes eram alguns dos desentendimentos entre a ideia de concepção do grupo de dança proposta por Jair Moraes e aquele criado a partir da prerrogativa da direção da EDTG. Sobretudo pelo fato de que a proposta inicial era de que os

[42] A EDTG é uma escola de formação em nível técnico, baseada em um desenvolvimento dividido em etapas, as quais estabelecem um regime de progressão que é tributário do aprendizado mediante avaliação por audição pública mediada por professores desta escola. o curso é dividido em duas modalidades, o Curso Livre Juvenil, destinado a crianças de 8 a 11 anos, dura oito meses e é uma espécie de preparatório. Após este período, o aluno deve participar da seleção pública para o Curso Livre de Formação do Bailarino se deseja continuar estudando na EDTG. já o Curso Livre de Formação do Artista Bailarino tem duração de seis anos. Podem participar crianças e jovens a partir de nove anos. É exigido que o candidato tenha experiência prévia com balé de acordo com o nível desejado.

rapazes fizessem apenas aulas preparatórias dentro das técnicas de balé clássico e moderno. Alia-se a isto o fato de o grupo não ter tempo de dedicação suficiente para participar das atividades da escola, visto que seu objetivo era o de formar novas gerações de bailarinos a partir de seus próprios critérios. No mês de abril de 2007 foi feita uma reunião com os seus integrantes, onde o seu professor fez a sugestão de que o grupo se afastasse das atividades da escola[43]. O seu objetivo a partir de então seria o de facilitar o acesso à carreira na dança, para os rapazes que assim sentissem o interesse.

Esse desejo de autonomia e prática efetiva da dança levou a um afastamento progressivo das atividades da EDTG que culminou com a decisão de criar uma Cia independente. Como resposta a essas limitações, surgiu a ideia de criar a Associação de Apoio ao Desenvolvimento da Dança (AADD), que se tornou a base para a formalização da Companhia de Dança Jair Moraes como um grupo independente. A AADD possibilitou a obtenção de financiamento para a Companhia e a inserção no universo profissional da dança. Essa formalização foi um marco importante, pois ofereceu uma estrutura que possibilitou aos bailarinos um caminho de formação e atuação independente do escrutínio institucional da EDTG.

Eu tive, na primeira semana mesmo, por conta disso também, né? Eu fui num dia, o Jair já falou, e aí no outro dia: "Começa a aprender." Então, também tem uma coisa da competição, né? Parece que alguém vai roubar o lugar de alguém. E aí eu lembro que, na primeira semana, a gente teve uma reunião e o Jair pediu para eu vir. A reunião era uma reunião sobre a associação, e a gente tava fazendo aula e tal, e os meninos vieram. Alguns vieram assim, acabavam fazendo aula de chão, vieram, pisavam no meu pé, tipo: "Qual que é a sua escola, negrinho? Quem é você para chegar aqui chamando o Jair Moraes de 'profe'? Você sabe que ele é mestre de baile?"

Eu não tava ligando, sabia que ele era uma pessoa f***, sabia que ele era uma pessoa que tinha uma importância muito grande, mas o chamar ele de "profe" não diminuía as características e a qualidade do trabalho dele.

(LEONARDO KUNTA)

[43] As tensões entre a escola de danças do Teatro Guaíra e o seu professor eram frequentes, e a sua insatisfação sempre dizia respeito aos constantes boicotes que a escola fazia para o seu grupo de rapazes. Em muitas ocasiões nós recebíamos ligações do professor, frustrado pelo fato de a EDTG cancelar algum espetáculo ou proposta para o grupo, pois, *"a estratégia da escola é formar os corpos, antes de colocá-los no palco"* - atitude que o professor rejeitava com todas as forças.

> Aí surgiu a ideia de criar uma associação. Lembro que, nesse período, eu era casado e colaborava com um colega meu, e a gente estruturou a AADD, a Associação. Foi muito bom fazer o edital, pensar nas condições, desenvolver o estatuto, porque aquilo poderia nos dar caminho para que pudéssemos nos vincular aos projetos que financiavam a companhia e davam uma entrada no universo profissional [...]
> (FERNANDO)

Entretanto, essa transição não ocorreu sem conflitos. Ao longo do processo de separação, houve desafios internos, especialmente para aqueles que tentavam conciliar os compromissos da Companhia com as atividades da EDTG. As exigências crescentes da Companhia e as demandas por dedicação total ao trabalho com Jair Moraes geraram conflitos, sobretudo em função da agenda de trabalho nas duas instituições, forçando muitos bailarinos a escolher entre continuar na EDTG ou dedicar-se plenamente à Companhia. Essas tensões refletem a complexidade de manter um projeto que buscava autonomia e ao mesmo tempo precisava lidar com as realidades institucionais e a concorrência por espaço e reconhecimento no campo da dança.

> ... acho que os problemas estavam muito mais na cabeça do Jair, né? Porque eu consegui — acho que fui a única pessoa que conseguiu conciliar por mais tempo — conciliar a escola e o Jair. O pessoal falava que ele não gostava, mas comigo ele nunca falou nada sobre estar na escola, nunca criticou diretamente. Soltava uma ou outra piadinha, mas nada que me afetasse. Eu sempre consegui conciliar bem, então fiquei de 2005 a 2008 fazendo escola e ensaiando com o Jair.
> Aí, em 2008, a Patrícia assumiu a Companhia Jovem, e ela botava a gente para dançar até na esquina, no semáforo, igual o Jair fazia. Aí começou a bater datas de compromissos. Eu tive que escolher. Nessa época, o Jair e eu já estávamos com umas tretas mais sérias, porque eu tava ajudando ele com a parte administrativa, escrevendo projetos, e aí não sei o que ele tava pensando, mas teve um dia que ele chegou pra mim e falou: "Você tá querendo botar regras, querendo tomar o meu lugar?". Tipo, eu tava ajudando, tinha conseguido projetos, o pessoal tava ganhando dinheiro, e ele, na cabeça dele, parecia achar que eu tava querendo roubar a companhia dele. Mas eu não tinha conhecimento suficiente para isso! E aí ele falou: "Se você quiser montar sua companhia, vai montar longe de mim".
> Eu fiquei tipo: "Meu Deus!". Faltavam uns 15 dias para a gente dançar na Bienal, que ia acontecer em Curitiba, em abril. Eu dancei na Bienal e, no dia seguinte, peguei todos os meus figurinos, falei "muito obrigado" e fui embora.

(EDUARDO TELMA)

Partindo de um objetivo diferente daquele oferecido pela EDTG, a proposta da Cia. Masculina a partir daquele momento seria a de dar oportunidade de experiência, através do trabalho nos palcos que o grupo fosse convidado para dançar. A estratégia que estava sendo levada a cabo, seria a de oferecer a maior quantidade de espetáculos para os rapazes dançarem, para assim fazerem os seus portfólios, e poderem pleitear o credenciamento profissional junto ao Sindicato dos artistas e técnicos em espetáculos de diversão (Sated).

Se, por um lado, isso facilitava o progresso dos rapazes dentro da carreira na dança, economizando um longo período de dedicação nas escolas de dança. Por outro, o trabalho com o grupo permitia àqueles que tivessem interesse em ingressar nas escolas de dança, de se prepararem para as audições de seleção, seja dentro do mercado de trabalho, mas, também, para concorrer às vagas nas escolas de dança, para conquistar a titulação de bailarino de corpo de baile, ou de bacharel em dança. Os demais poderiam seguir as rotinas de ensaio do grupo, que a partir daquela data se tornaria uma Cia. Masculina independente da EDTG.

Eu me vejo financiado pelo Jair. Tanto porque ele injetava dinheiro para essa companhia existir, mas, também porque ele dava a infraestrutura. a influência que ele tinha dentro dessa estrutura do Teatro Guaíra, de poder ter uma sala comparada a muitas salas de dança de grandes Cias, dava condições de infraestrutura para você se formar, né?! para você se profissionalizar. Ele me deu as condições necessárias para vivenciar a dança profissionalmente no circuito artístico da cidade, e isso para mim é uma questão inquestionável. Eu só consegui entrar na universidade porque eu tinha uma base de balé clássico que me era cobrada num teste de habilidade específica, e eu fui aprender balé clássico… eu sinto que fui financiado pelo Jair. Então, assim, ele me deu as condições mínimas e necessárias para passar no vestibular e passar bem dentro das minhas condições, eu passei bem né?!

(JAIR GABARDO)

Fiquei na companhia desde então, e a minha formação em dança é toda com o Jair Moraes. Consegui meu DRT graças a ele. Chegou uma época em que alguém disse: "Jair, você precisa profissionalizar esses meninos. Você está dando todo o suporte que nenhuma outra escola dá, mas precisamos dar um DRT aqui." Porque para apresentar projetos, os bailarinos precisavam ter o DRT, e na companhia, só umas duas ou três pessoas tinham.
O Jair entrou em contato com o sindicato dos artistas de Paranaguá e articulou tudo para que fizéssemos a banca. Não conseguimos na primeira vez porque estávamos em viagem, mas o sindicato trouxe os professores

novamente, e fizemos a banca especialmente para os bailarinos da companhia. Quem tinha o tempo específico de dança e as apresentações conseguiu participar. Fomos para Paranaguá, passamos o dia inteiro lá fazendo aula, apresentações, e os jurados nos avaliando. Depois, eles fizeram entrevistas individuais, e, ao final, consegui meu DRT, graças ao Jair Moraes. Foi assim que consegui a minha profissionalização. Foi mais ou menos assim. São coisas que eu nunca imaginaria que aconteceriam, sabe? Nunca, nunca mesmo.

Eumar: Você chegou a se questionar o porquê de o Jair Mobilizar o Sated de Paranaguá pra arranjar as DRTs pros meninos?

Evandro: Fazer a DRT em dança em Curitiba precisa de escola, eles são muito mais rigorosos nas bancas. O jeitinho que o Jair deu garantiu a DRT pra todo mundo que fez a prova... a ideia da banca era experiência de palco, e a Cia. tinha muito palco, né amigo?!

(EVANDRO)

Por outro lado, ainda que separado da escola de danças, as atividades do grupo poderiam continuar dentro do mesmo espaço, pois, sendo o diretor da Cia um servidor público contratado pelo Estado do Paraná, o uso das salas de aula do Centro Cultural Teatro Guaíra seria apenas uma formalidade - pelo menos, enquanto dissesse respeito às atividades do próprio Jair Moraes[44]. Neste período havia uma grande quantidade de rapazes que, apesar de participarem da Cia, ainda mantinham o vínculo com a EDTG, com o objetivo de completar o seu percurso formativo.

2.2 PROCESSO DE TRANSIÇÃO DE PAPEL: DE ATOR PARA COLABORADOR

O período que compreende os anos de 2007 e 2015 marca um processo de transição de papel em relação à minha participação na Cia. Pois, ainda no início do ano de 2007 eu havia sofrido uma lesão no joelho, que me afastou dos palcos e das aulas de balé da Cia. Desse período em diante, eu atuei junto ao grupo como um colaborador, auxiliando na montagem do palco, produção de cena, e iluminação de espetáculos.

A montagem de um espetáculo de dança compreende alguns elementos que são importantes para a nossa narrativa. Darei importância a algumas de suas

[44] Como veremos, esse cenário mudou a partir do ano de 2017, quando o grupo precisou estabelecer outras parcerias para estabelecer-se em um ambiente de trabalho diferente das salas de ensaio do BTG, situação que se manteve até o final das suas atividades, em 19 de dezembro de 2019.

características, pois elas terão implicações sobre o destino de alguns dos seus integrantes no futuro, dos quais eu fui parte afetada (e interessada) neste processo de transição. Falemos um pouco sobre eles:

Todo novo trabalho é produzido a partir de um corpo. No caso da Cia. Masculina, isso acontecia primeiramente pelo corpo do seu diretor, que pensava numa temática de dança, geralmente através de uma trilha sonora que o intrigava. A partir de então, ele se dedicava aos corpos disponíveis, sendo que o coreógrafo destinava um longo período do seu trabalho para realizar alguns testes com os seus rapazes. Através de um conjunto de passos, posicionamentos de braços e pernas, sequências rítmicas, ou pela descrição de uma cena, o diretor sugere um determinado tipo de movimento para o bailarino, que assim produz (ou reproduz) da melhor maneira que consegue. Estando o coreógrafo satisfeito, segue-se para a próxima célula de movimento, compondo assim uma sequência coreográfica. Era assim que o diretor da Cia. Masculina produzia as suas coreografias.

Assim que um grande volume de bailarinos “pegava” (aprendia) uma sequência coreográfica, o diretor tratava de fazer os ajustes do balé, para melhor se adequar a cena que queria compor no palco. Para isso, pensava no número de integrantes, seu posicionamento em cena (*placement*), as variações entre cada um dos grupos, a fim de não só oferecer uma demonstração de habilidade técnica, mas, também, contar uma história, com um determinado figurino, iluminação e, eventualmente, com outros elementos cênicos.

O diretor da Cia. tinha preferência pelos trabalhos coreográficos que privilegiam a demonstração dos corpos masculinos na cena. Em outras palavras, gostava de dar destaque para as linhas do corpo, com o mínimo de figurino possível, para que se fizesse um desenho claro dos seus contornos. Para isso, recorria ao uso de malha de dança e suporte genital, o dorso nu, e o mínimo de maquiagem possível. Sobre a iluminação cênica, gostava particularmente daquelas que realçam as linhas do corpo, criando um tipo de sombreado sobre a musculatura dos corpos em cena (efeito geralmente atingido com o uso de iluminação de torres - estrutura metálica que faz a iluminação nas laterais do palco), e, de preferência, sem qualquer outro elemento cênico, que possa distrair a audiência do objeto central do espetáculo, que eram os bailarinos.

Curioso notar que, dentre os discursos que encontrei, o que mais persiste é o que diz respeito à constituição dos corpos dos bailarinos da Cia. Masculina, pois eles não correspondem às expectativas daquilo que eles compreendiam como um corpo próprio daquela pessoa que dança balé, vejamos alguns exemplos:

> Eu nunca, jamais, me identifiquei com o corpo de um bailarino. Mas, no instante que eu vi o Lelê na sala do BTG, eu entendi que eu podia trabalhar naquele lugar, que seria possível me adequar àquela realidade. A Cia. Masculina me permitiu acreditar que aquele lugar 'era pra mim' (Jair Gabardo, em entrevista concedida no dia 02/09/2022)

Até então, eu era mais um menino esforçado do que um fisicamente preparado. Como ele falava, eu era "semigordo". Detalhe, eu tinha 85 quilos, aquele desgraçado! E eu já era considerado "semigordo". Mas ele foi me mostrando que o trabalho e a dedicação eram o caminho. (FERNANDO)

... eu tinha minhas dificuldades, a gente se esforçava, se esforçava. Mas olhando hoje, eu sei que eu queria a carreira como bailarino. Não sei, talvez por ter começado muito tarde, ou se eu tivesse começado mais cedo, de repente teria sido diferente, talvez estivesse numa escola legal. Mas eu não tinha o físico, o pé 'chuchu', não tinha segurança praquilo.

(EDIVALDO)

Sim, surreal. Até porque, cara, eu acho que deu pra encarnar uma coisa essencial para o balé. Era a atitude do corpo negro em cena. Da mesma forma que a dança do Mário encarnava o corpo de um médium para a cena, traduzindo o estágio incorporatório da Umbanda, da entidade na cena. Eu acho que é proporcional. Sei que outras experiências foram importantes, mas foi legal saber que isso ajuda a deixar tudo ainda mais bonito [...] durante essas vivências na companhia, eu tive que lidar com essa outra questão da minha sexualidade. Eu não era assumido, e também não sabia exatamente, não tinha me descoberto ainda. A companhia, como eu falei para você, foi meu primeiro contato com a comunidade LGBT, meu primeiro contato com homens afeminados. Aquilo foi um choque para mim, porque era totalmente fora da minha realidade da época. A companhia, primeiramente, abriu minha mente muito nesse quesito.

(JOÃO JUNIOR)

Eu particularmente sempre senti vergonha do meu corpo, pois, a ideia que tinha construído daquilo que seria o corpo de um bailarino estava carregado de uma expectativa de que este corpo fosse alto, magro, longilíneo[45], forte, vigoroso e branco. O corpo masculino, o corpo magro, o corpo baixo, o corpo gordo, o corpo gay, o corpo preto, o corpo velho, são denominações que acompanharam com frequência as rotinas de ensaio da Cia. Masculina, e discriminaram uma maneira peculiar de notar a existência desses corpos em cena, e questionar o limite para esses corpos na dança de palco. É possível praticar, apresentar, e viver a dança para esses corpos?

Em função da sobrecarga de trabalho, e da falta de acompanhamento específico para o meu próprio corpo, isso, porque a minha constituição era diferente daquela para a qual se preparam os corpos que praticam as técnicas de dança clássica e moderna, no início do ano de 2007 sofri uma lesão no joelho, que me afastou dos palcos e do salão de ensaio da Cia. Masculina pelo próximo ano.

Para compensar a minha ausência do palco, o diretor da Cia pediu para que eu o ajudasse a organizar o espaço cênico para as apresentações dos nossos espetáculos - colocando o linóleo no palco, ajudando na montagem das cenas junto às equipes técnicas dos teatros, aprendendo sobre iluminação cênica e operação de equipamento técnico de luz e som, e, finalmente, dividindo o espaço da cabine dos teatros, para realizar a operação dos equipamentos de som e luz nas noites em que a Cia realizasse os seus espetáculos. Desde então, eu dediquei todo o meu trabalho ao *backstage*, me responsabilizando pela produção de palco, e ensaio dos bailarinos nos dias de espetáculo da Cia. Masculina[46].

Enquanto isso, os rapazes se revezavam nas atividades de aulas, ensaios e espetáculos, dividindo o espaço do palco comigo, que paulatinamente me afastava deste lado dos holofotes, para dedicar o meu olhar para o que estava acontecendo do lado de fora. Não só a minha relação com os bailarinos mudava, mas, também, o

---

[45] Ou seja, com linhas de pernas e braços que destacam a extensão dos membros em relação ao resto do corpo - respeitando assim o princípio da harmonia do corpo humano na dança clássica a partir das regras do cubo e do icosaedro de Laban.

[46] Assim como os demais integrantes da Cia., fiz o exame admissional do Sated através da apresentação do meu portfólio artístico como iluminador e técnico de iluminação cênica. O exame foi feito na cidade de Curitiba, onde me habilitei com o registro profissional no ano de 2015, ano em que participei na produção das duas últimas turnês da Cia., em Recife e no Rio de Janeiro, respectivamente em setembro e outubro de 2015.

próprio repertório da Cia mudava, conforme os seus integrantes circulavam entre outras instituições. Pouco a pouco, novos integrantes foram apresentados à Cia, iniciavam as suas rotinas de trabalho, e, em meio aos seus itinerários, me conheciam como um colaborador do grupo. Essa situação persistiu até o ano de 2015, quando eu participei das últimas turnês e temporadas com a Cia, sendo que neste período eu já era conhecido muito mais como iluminador da Cia do que como um bailarino propriamente dito.

Além de mim, outros amigos optaram pela mudança de função na Cia. Em parte, por se convencerem de que seus corpos não dariam conta da carga de trabalho [como foi o meu caso]; em outras circunstâncias, pois o tempo de dedicação à Cia. era incompatível com os seus projetos de vida, o que os obrigou a escolherem outras formas de contribuir para o desenvolvimento da Cia, ao mesmo tempo em que se inseriam em atividades relacionadas à dança para poderem sobreviver; e, finalmente, outros integrantes se afastaram por conta de acidentes de percurso (bons ou ruins, dependendo de seus pontos de vista), que implicaram em outros rumos que inevitavelmente os afastaram das atividades da Cia, e dos seus espetáculos.

Entre os anos de 2007 e 2015, a companhia Dança Masculina Jair Moraes realizou espetáculos em seis estados brasileiros, ganhou três prêmios de edital de produção e circulação em dança, fez parcerias com as maiores escolas de dança clássica e contemporânea da cidade de Curitiba. Fez duas viagens internacionais (Paraguai, 2004 e Argentina, 2015), recebeu coreógrafos de companhias de dança de São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e Santa Catarina. Credenciou muitos dos seus integrantes no Sated, seja como bailarinos, coreógrafos, produtores, técnicos, professores, etc. Seus integrantes ocupam espaço como figurinistas, aderecistas, contra-regras, iluminadores, professores, bailarinos em companhias de dança dentro e fora da cidade de Curitiba, mostrando que a sua abordagem teve uma eficácia que persistiu no tempo, mesmo após o fim das suas atividades.

> Cícero é representante do SATED em Foz do Iguaçu. Salomão (Samuel) é diretor de escola de dança em Guarapuava. O Cláudio e o Mário foram trabalhar em cruzeiros, Daniel e Arthur - eram lá da primeira geração da Cia, e foram dançar fora do país, Wody também, o Iago - lembra do Iago? - ele virou um baita bailarino, tá fora também. E

> tinha Luly… o Luis era artista plástico, ele tinha uma veia que era só dele, mas ele era indispensável pra Cia. Telma, Yohan, Alicia e mais alguéns foram pro Beto Carreiro. Fora a galera que pegava ranço por algum motivo e saía de bode da Cia, o próprio Lelê precisou escolher o BTG pra não criar climão com a Cia. Fora isso, teve quem resolveu se formar, e hoje tá na escola de dança - todo mundo que fez FAP em algum momento precisou fazer a prática de ensino na EDTG em algum momento. Outros se arriscaram nos Colégios Estaduais, o Fernando não é diretor do Dancep? veja só! O Cabelo (Willian) se formou em Educação Física, Gabardo da aula na FAP, tá acabando o doutorado dele falando de dança, ou seja, é tudo nosso nenê… (EMMANUEL)

2.3 O DOCUMENTÁRIO “FIGURAS DA DANÇA - JAIR MORAES”

Em meados do ano de 2014, em decorrência de uma homenagem produzida pela série de documentários intitulada “Figuras da dança”, Jair Moraes foi convidado a contar a sua história de vida na dança para as lentes das câmeras. O evento foi organizado pela Cia. de Dança da Cidade de São Paulo, em parceria com as instituições de fomento à cultura do Estado de SP.

Na ocasião o Diretor da Cia. Masculina disse de maneira jocosa, “*Acho que eles pensam que eu vou morrer, por isso estão fazendo essa homenagem!*”. Lembro de ter rido dessa afirmação junto com os rapazes, pois neste ano a Cia. havia sido contemplada com os prêmios Klauss Vianna (da Fundação Cultural de Curitiba), Boticário na Dança (a partir de um edital da lei Rouanet), ambos com contrato para realização de uma série de espetáculos na cidade de Curitiba (estes aconteceram no Teatro José Maria Santos, e na Casa Hoffmann), além de ser contemplada com o edital da Caixa Cultural, que havia premiado a Cia para a realização de duas temporadas com um atelier de danças nas cidades de Recife, e na cidade do Rio de Janeiro.

Esses três eventos se complementam e confundem, pois colocam em contraste as afirmações do diretor da Cia. Masculina, suas decisões para os espetáculos que se seguiram no ano de 2015, e as reações de alguns integrantes da Cia sobre essas decisões.

Foi a partir da seguinte afirmação que começou o resgate da história de vida de Jair Moraes, no documentário que o homenageou:

"Desde que eu entrei na dança eu me dediquei de cabeça, eu fui ao meu máximo… eu acho que é possível sim, a dança para qualquer corpo!”

(JAIR MORAES)

Jair Moraes nasceu no Rio de Janeiro em 30 de outubro de 1946, e sua história na dança foi marcada por uma sucessão de conquistas, desafios e, sobretudo, pela superação de barreiras impostas pelo preconceito. Seu percurso começou cedo, aos 14 anos, quando teve a oportunidade de estagiar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Hector Zaraspe. Ainda jovem, foi orientado por grandes nomes da dança, como Tatiana Leskova e Eugênia Feodorova, que o guiaram em sua formação e o ajudaram a conquistar espaço no cenário artístico.

Seu talento o levou a integrar o Corpo de Baile do Teatro Guaíra, em Curitiba, onde se consolidou como bailarino e, posteriormente, como solista no Theatro Municipal de São Paulo. Com uma carreira em ascensão, Jair expandiu seus horizontes e passou oito anos na Europa como membro do Ballet Gulbenkian, em Lisboa. Essa experiência internacional ampliou sua visão da dança e do mundo, influenciando sua abordagem artística e pedagógica nos anos seguintes.

No início dos anos 1980, Jair retornou ao Brasil e assumiu novas funções dentro do meio da dança. Tornou-se *maître* e assistente de ensaio do Balé do Teatro Guaíra, instituição na qual já brilhava como primeiro bailarino. Sua versatilidade e capacidade de liderança o levaram a dirigir o grupo Raízes, em Caxias do Sul (RS), em 1983, marcando o início de uma fase em que combinava sua experiência de palco com a direção e a criação coreográfica.

Nos anos 1990, consolidou-se como diretor do corpo de baile do Teatro Guaíra, onde imprimiu sua assinatura em diversos espetáculos, como *Canções* (1994), *Rhapsody in Blue* (1994), *Olhos para o Mar* (1996), *O Mandarim Maravilhoso* (1996), *Coppellius, o Mago* (1997) e *Viva Rossini* (1996). Além disso, compartilhou seu conhecimento como professor na Escola do Teatro Bolshoi em Joinville, onde atuou por dois anos.

Jair dividiu o palco e colaborou com grandes nomes da dança brasileira, como Ana Botafogo, Nora Esteves, Eliana Caminada e Carla Couto. Seu trabalho se expandiu para diferentes regiões do Brasil, assumindo funções como diretor, mestre, coreógrafo e consultor artístico. Seu legado foi reconhecido internacionalmente com prêmios como Revelação do Festival de Nervi (Itália), Melhor Bailarino no Festival de Inverno de Cascais (Portugal), Coreógrafo Revelação pelo Festival Internacional de Trujillo (Peru) e Melhor Coreógrafo no Concurso de Coreografia de Havana (Cuba).

A trajetória de Jair Moraes é um testemunho da dedicação e paixão pela dança, além de ser um exemplo de resistência e inovação dentro do mundo artístico. Seu impacto na formação de bailarinos e no desenvolvimento da dança no Brasil segue vivo, refletido no legado daqueles que passaram por sua orientação e nas histórias que ajudou a construir nos palcos.

Seu compromisso com a Cia. Masculina refletia seu desejo de construir uma via de entrada para que os jovens rapazes em Curitiba pudessem ter condições de ingressar na carreira, e, mais especificamente, para uma forma de produzir a vida a partir da dança de palco, das técnicas de dança do balé clássico e moderno. A Cia. Masculina é fruto desse desejo, que mobilizou seus esforços e dedicação nos últimos vinte anos.

Esse relato da sua história é sintomático de uma necessidade de construção de uma relação de causa e efeito, em que a invenção da sua identidade como gênio criativo, artista excepcional, e ser humano dedicado a construção de uma rede de solidariedade generativa de uma conduta ética em direção aos seus objetivos, o objetivo pressupõe justificar a sua afirmação de que “a dança é possível em qualquer corpo” (2014).

Dentro dos critérios que estabeleceu em vida, é possível compreender que o diretor da Cia. Masculina realmente acreditava ser capaz de entregar as condições necessárias para que qualquer corpo pudesse se dedicar à carreira da dança, na condição de artista que contribui para a produção e reprodução dessa atividade. Ainda que nem todos os relatos que trago nesta pesquisa corroboram para a idealização que o seu maior representante perseguia, em alguma medida eles vêm de encontro a essa afirmação, confirmando ou refutando-a - o meu próprio caso é exemplo dessa ambiguidade. Pois, ainda que não tenha permanecido com os pés

nos palcos, não deixei de me dedicar para a atividade da dança -, e aqui vamos percebendo como a noção de identidade não satisfaz a construção de um modelo único para explicar a trajetória dessa Cia. e dos seus integrantes.

Como tentei demonstrar, não só as vias de acesso aos processos formativos, como as formas de avaliação, credenciamento e a própria atividade dentro dessa perspectiva de dança são variadas. Desses sujeitos indico aqueles que se dedicaram à produção cultural, ao trabalho informal como dançarinos em escolas, igrejas, associações comunitárias, figurinistas, maquiadores, professores de dança - em escolas e academias de dança - mas também aqueles que ingressaram na carreira do magistério nas etapas da Educação Básica. Além desses, ainda cabe discutir sobre os rapazes que abandonaram a carreira na dança, para se dedicarem a outras atividades de vida, que envolvam ou não a arte da dança e afins (vou desenvolver mais sobre seus percursos quando apresentar seus depoimentos a partir do capítulo 4 desta tese). Seus itinerários desenharam uma série de conflitos e possibilidades de acesso a essa dinâmica no mundo institucional da dança, que transpõem o limite imposto pelo credenciamento do Sated.

Voltando para a sala de ensaio do BTG, uma questão sempre perturbou o diretor da Cia. Masculina, pois, o seu desejo era criar um espaço de autonomia da Cia em relação ao espaço de ensaio cedido pelo Estado do Paraná. Para dar conta de resolver essa dificuldade, havia iniciado a construção de um barracão nos fundos do terreno onde morava, na cidade de Pinhais/PR, há poucos quilômetros do centro da cidade de Curitiba. Os ‘seus meninos’, auxiliavam nas etapas dessa construção, mas nunca chegaram a gozar do resultado do seu trabalho.

Durante quase dez anos o diretor da Cia investiu dinheiro, trabalho, e o próprio espaço, para tentar conquistar esse lugar de independência. Por outro lado, tinha uma conduta centralizadora, tanto na produção intelectual da sua Cia, como na administração da sua organização. Até o ano de 2014, era ele quem fazia os contatos com as cidades, negociava o deslocamento e hospedagem do grupo, programava as oficinas e pagava os cachês para os seus bailarinos.

Ainda que os rendimentos pelos espetáculos não fossem suficientes para suprir os integrantes da Cia apenas pelo resultado do seu trabalho, o diretor fazia questão de reservar parte destes recursos para garantir a manutenção da Cia. e

pagar pelo trabalho de seus integrantes. Para aqueles que tinham dificuldades financeiras, ele auxiliava com uma bolsa, para assegurar o seu deslocamento pela cidade, e alimentação no período que antecede as aulas. Os recursos que extrapolaram essas necessidades precisavam ser arrecadados por outros vínculos, e daí vinham as organizações entre os rapazes, para garantir a divisão da moradia, e indicações de emprego, para que todos pudessem se sustentar, independente da ajuda da Cia.

Para ajudar na gestão dos recursos, e garantir a possibilidade de concorrência dentro dos processos de seleção pelos editais de produção, formação e circulação em dança, a AADD (Associação de apoio ao desenvolvimento da Dança) tinha como prerrogativa ser a instituição jurídica da qual se depreendeu a Cia Dança Masculina - Jair Moraes. Dessa razão social, a Cia conseguiu produzir os seus primeiros trabalhos, e concorrer aos seus primeiros prêmios enquanto entidade autônoma.

Porém, até o ano de 2014, a reforma do barracão, a produção dos espetáculos, os encartes, aluguel de teatros, pagamento de encargos com direitos autorais por uso de trilha sonora, a confecção de figurinos, e quaisquer outras necessidades para colocar os bailarinos no palco, eram arrecadadas com parte do salário do seu diretor, e do cachê pago pelos espetáculos que realizavam. A situação mudou drasticamente por conta da conquista dos prêmios de editais de produção e circulação da dança.

Por conta dos compromissos de agenda, e da mudança do fluxo de seus bailarinos, foi feita uma banca de seleção, para recrutar de novos integrantes para a Cia, que encontraram um território muito favorável para se inserirem dentro do circuito da dança da cidade de Curitiba.

A contrapartida dos espetáculos era a produção de oficinas de formação, em diferentes modalidades de dança, e, nessas oficinas, os bailarinos puderam experimentar a função de professores, dentro de suas modalidades de especialidade (Dança Contemporânea, Jazz, Stiletto, Balé Clássico, dentre outras). Além disso, havia recursos para que os rapazes pudessem fazer parcerias com outras escolas e academias de dança pela cidade. Os contatos foram se avolumando, e a fama de uma Cia de dança composta apenas por rapazes chegou a outros Estados.

Por conta da demanda por bailarinos homens, duas escolas de dança do Estado de Santa Catarina fizeram uma parceria com a Cia para a produção de espetáculos de balé de repertório com os integrantes da Cia. Masculina. Além disso, no ano de 2015 os projetos de circulação em dança levaram os rapazes para os palcos das cidades do Ceará, Natal, para a cidade de Posadas (na província de *Misiones*, na Argentina), e, finalmente, nas cidades do Rio de Janeiro e Recife, no final do mesmo ano.

No início do ano de 2016, em virtude do sucesso de público, e do retorno das parcerias firmadas no ano anterior, os rapazes da Cia sugeriram ao seu diretor que fizessem um workshop de danças, com o formato de um curso de verão, que foi realizado nas dependências da Casa Hoffman. O curso explorou um conjunto de modalidades de dança de palco, e foi ministrado pelos próprios integrantes da Cia, ou bailarinos convidados (na sua maioria amigos em comum, e coreógrafos que já haviam produzido algum trabalho em parceria com a Cia).

Ainda no início do mesmo ano, o seu diretor havia sido convidado para fazer a remontagem de um balé na cidade de Caxias do Sul/RS, local onde ajudou a criar uma Cia. de dança local há alguns anos. Tudo parecia confluir para um grande evento, que seria realizado no final daquele ano. Porém, já no mês de fevereiro daquele ano, o diretor da Cia foi acometido de um episódio grave de pneumonia, em consequência da gripe H1N1, e foi internado no Hospital Cruz Vermelha, em Curitiba.

Neste período, os rapazes se revezavam em fazer as aulas e ensaios nas salas do Teatro Guaíra, sob a supervisão de outro bailarino contratado pela Fundação, Wanderlei Lopes[47]. Enquanto isso, era feita uma escala de acompanhamento, para que Jair tivesse sempre a companhia de alguém durante o seu período de internação, pois a sua parente mais próxima (uma irmã) morava na cidade do Rio de Janeiro. Desta forma, a escala mantinha-o a par das rotinas do trabalho da Cia, ao mesmo tempo em que garantia que ele tivesse sempre a companhia de algum dos seus rapazes, no período do seu internamento.

[47] Na época, Wanderlei era o primeiro bailarino da Cia de Balé do Teatro Guaíra, e dividia a aplicação dos projetos culturais aprovados pela Cia. Masculina na ausência do seu diretor. Jair havia sido mentor de Wanderlei, e os dois desenvolveram um grande laço de amizade durante as suas carreiras. Sendo que foi ele o responsável pela administração da Cia. Masculina na ausência do seu diretor, até o dia do seu falecimento.

Nos próximos oito meses, o diretor lutou contra a doença, processos de infecção hospitalar, e outras intercorrências, sempre alerta às condições do trabalho da sua Cia. Enquanto estava sob cuidados médicos, os rapazes da Cia se comprometeram a alternar as visitas, para que o diretor da Cia tivesse sempre a quem contar para os cuidados médicos e necessidades pessoais. Porém, infelizmente, no dia 25/12/2016, Jair Moraes faleceu em decorrência das intercorrências por conta de infecções hospitalares sucessivas.

2.3.1 Uma paisagem narrativa sobre o episódio a partir do depoimento dos atores da pesquisa

Eumar

... Ele tava escrevendo naquela agendinha dele e resolveu me quebrar um dia. Eu cheguei para dormir com ele no quarto do hospital, daí ele me escreveu, com aquela letra horrorosa dele, né?!
Ele escreveu: "*chegou meu anjo do sono*".

Emmanuel

O último dia que eu fiquei com ele, cara, ele tava safado. Fiquei o dia inteiro com ele, daí eu viajei a noite. Ele tava animado. Fiz ele andar. Daí ele pediu para os caras botarem aqui [indicando a região onde foi feita a sua traqueostomia], 'eu tô precisando respirar direito'. Daí eu chamei, botaram e daí eu lembro que eu li a Bíblia porque sabia que ele gostava. Liguei para ele pra resolver algumas coisas, desenhei lá... eu vim dormir feliz, assim, ele tava feliz. Ele dava risada pra enfermeira, e eu dizia: 'Pra enfermeira é assim, para mim, você não dá risada assim, né? Mas para ele, para os seus meninos, você dá risada, né?'
Ele dava risada... Ele gostava de ver gente lá porque ele sabia que a gente era família dele, né?

Eumar

Eu acho que essa foi uma lição bonita que a gente acabou aprendendo e dando ao mesmo tempo, né? Que a gente tinha... ele passou todos os dias que ele estava internado com alguém, né?

Emmanuel

Com a gente, a gente cuidou dele até o fim.

Eumar

E aí é isso? Acabou?

Emmanuel

Ele cuidou da gente a vida inteira, né, cara? Ensinou tudo que a gente sabe. Não custa, né? Você fazer pelo outro que ele fez por você. A gente fez o mínimo por ele, né? Porque ele fez muito mais, eu penso, pela gente do que a gente fez por ele. E depois de um tempo também a companhia virou a troca, né? Porque daí ele tava caçando a pessoa que começou a dar coisa para companhia e levar o nível da companhia, né? Então foi uma troca muito bonita isso, né, cara? De produto do talento que as pessoas tiveram e desenvolveram com ele ali e da maneira que isso era construído como trabalho e encarado por todo mundo como um trabalho mesmo. Foi incrível, tipo, esse cara aí. É incrível mesmo.

E ele era isso, entendeu? Não tem... É isso aí, é isso, e eu falava: "Dança não é fácil, nem vender laranja é fácil, não é fácil, dói o corpo, a gente se estressa." Mas é isso, se você faz aquilo ser gostoso... E ele fazia ser gostoso. Eu acho que a gente levar essa continuidade, essa rigorosidade com prazer, sabe, fazer mesmo. Eu posso falar de coração cheio, sabe? Durante um tempo da minha vida, passei mais tempo da minha vida com a família Jair Moraes do que com a minha própria família. Eu via eles todas as noites, eu via ele todas as noites, às vezes até meia-noite. Eu não via pessoas da minha família, minha irmã, meu pai, minha mãe. Mas eu via o Jair Moraes todas as noites, tá ligado? Então a gente também fez essa família ali junto, e de um jeito assim que era essa, né? Essa era a família possível, uma família de dança, uma família de artes. Ninguém é perfeito, não vai existir esse lugar, seria muito romântico pensar nisso, mas com todas as imperfeições, a gente era uma família de dança. Era a família da arte, e nós vamos continuar, só vai continuar, tá ligado? Só vai continuar.

(LEONARDO KUNTA)

A gente se abrindo para esse cenário... E uma outra questão que é muito forte para mim é que eu não sei se ele tinha dimensão do respeito que a gente já tinha, cada vez mais, com as fragilidades daquele corpo que tentava passar as coisas para a gente. Ele, sentado, mostrando com as mãos, com aquele preciosismo e brilho no olhar... A gente o ajudando a subir as escadas para que ele pudesse compartilhar com a gente aquela dança. Lembro-me de uma das visitas ao hospital, a última visita que eu fiz com o Pedro. O Vanderlei também estava lá, ... o Jair ... com uma espécie de bicicleta ergométrica, dizendo: "*Eu vou sair daqui e a gente vai dançar*". E a gente pensava: "*De onde esse homem tira tanta força para dar sentido àquele trabalho?*". Ao mesmo tempo, todos nós tínhamos um cuidado enorme. O cara construiu um estúdio dentro da própria casa, literalmente. Eu me lembro dele acolhendo, oferecendo comida e bebida para aqueles bailarinos.

(FERNANDO)

O Jair foi [um pai]... tinha um carinho por cada um, ele tinha um carinho, mas eu sentia que ele me puxava porque ele gostava muito, sabe?

(EDIVALDO)

E cara, o Jair, ele merece um filme. Penso muito nisso às vezes, sabe, um personagem que as pessoas pudessem conhecer e ver o que ele foi na nossa vida, a intensidade que foi viver aquilo. A intensidade de viver aquele sonho, aquele ideal, aquele trabalho árduo do corpo, de um ritual com o corpo, porque ele era muito massacrante, mas ao mesmo tempo ele era muito humano, sabe? Ele tinha uma coisa muito forte de te respeitar, de respeitar cada um como era do seu jeito.

(ERALDO)

Ah, eu me entregava, né. Eu me sinto realizado por tudo que vivi. Além de ter proporcionado tantas coisas incríveis, eu conheci pessoas maravilhosas. Eu vivi o meu sonho, sabe? Eu não posso dizer que passei por essa vida sem ter vivido o meu sonho, que era dançar. E o Jair proporcionou isso para mim, ele se disponibilizou totalmente e me agarrou ali, do jeitão dele, me jogando nas coisas.

(JOÃO JR)

O Jair tinha essa cobrança de dança ali, né, de ensinamento, mas ele tinha um carinho, um cuidado com cada um. Não sei se é diferente a palavra, mas era individual, assim, sabe? Com o Nelson, eu sentia quase que um pai, sabe? Puxando orelha e cobrando. Comigo não tinha tanto esse lugar, porque acredito que ele sabia da minha responsabilidade, eu já tinha uma outra postura, né? Então, o Jair tinha essas camadas diferentes com cada um, mas era o mesmo pai para todo mundo, com certeza... A grandiosidade que ele foi e é até hoje, né? Eu também não fazia ideia. O Jair racionalmente... Carreira, bailarino, eu, o número dele, ele me ligando, privilégio, desabafava. E era muito íntimo, nesse lugar, muito legal, muito legal chegar nesse lugar.

(LEANDRO)

2.4 ÚLTIMOS TRABALHOS

Durante os meses de maio e outubro de 2016, enquanto o seu diretor se encontrava internado, a sua Cia. ainda realizava as contrapartidas de alguns importantes projetos. Em razão do prêmio Klauss Viana, da Funarte, foram feitas uma série de workshops de dança em espaços de circulação da cidade, como por exemplo a Casa Hoffmann, o Teatro Laboratório do curso de Artes da PUCPR, o Telab (Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná), dentre outros. Essa foi uma oportunidade excelente para os rapazes desenvolverem as suas experiências particulares em Dança, enveredando para outras modalidades do trabalho de palco. Dentre elas cabe mencionar, as aulas de dança contemporânea, dança de rua (street dance), Stiletto, além das atividades usuais com o balé clássico e moderno.

Ainda sobre as atividades da Cia., os rapazes se alternavam nas funções de ensaiadores e coreógrafos, para dar conta de manter o repertório do trabalho do grupo. Os ensaios mantiveram a rotina e a Fundação Teatro Guaíra o compromisso de emprestar a sala de ensaio até o retorno do seu diretor. Neste período, alguns integrantes da Cia começaram a realizar mais parcerias com outras escolas de dança, e o intercâmbio entre eles se acentuou significativamente neste período.

No mês de outubro deste ano, a Fundação Teatro Guaíra cedeu uma noite de espetáculo do seu maior auditório (Bento Munhoz da Rocha - vulgo, “guairão”), para a realização de uma ação beneficente em razão do seu *maitre*. Foram convidadas as cias do Balé Teatro Guaíra, G2 Cia. de dança, Curitiba Cia. de dança, Eliane Fetzer, sendo que a Cia. Masculina encerrou a noite. Ao final deste evento, se tornou claro que “os rapazes do Jair” estavam lidando com a iminência do fim de sua Cia, e foram convidados para manterem o vínculo com as outras Cias de dança, por meio das suas rotinas de ensaio e apresentações.

Sobre as parcerias, veremos que a sentença a qual se referia o início deste trabalho, de que a Cia. Masculina servia como “um trampolim para a carreira na dança”, diz respeito a este espaço de trânsito dos seus integrantes com outras instituições de fomento à dança de palco. Ainda que a Cia. Masculina tivesse um repertório consolidado, e figurasse na cena dos palcos da cidade como um espaço de legitimação destes artistas, as dificuldades que se encontravam no que diz

respeito à sua manutenção deixavam claras algumas marcas do passado que custavam a ser superadas. A ausência de uma sede, a centralização do trabalho nas mãos do diretor, e, principalmente, a falta de recurso para a manutenção do seu corpo de baile, fazia da Cia. Masculina um território de passagem.

Sempre que um dos seus integrantes recebia a oportunidade de fazer uma audição, ou tivesse que escolher entre uma nova atividade de trabalho (relacionado ou não à dança que fazia ali), este recebia todo o apoio do grupo, pois todos tinham ciência de que a perspectiva do trabalho que se realizava ali era o de justamente garantir as possibilidades para que os seus integrantes participassem dessas oportunidades de crescimento. No ano de 2016 essa imagem ficou particularmente clara, sobretudo pelo fato de que o grupo foi paulatinamente desagregado em função destas parcerias, e isso havia sido interpretado como um movimento natural do grupo, visto que as oportunidades de trabalho em outras Cias eram mais seguras do que a expectativa pelo retorno do seu diretor.

Após o falecimento de Jair Moraes foi feita uma reunião entre os integrantes da Cia. Masculina que ainda estavam em atividade, e Wanderlei Lopes. A reunião foi feita no barracão da antiga casa do diretor da Cia (que havia acabado de ser concluído) e o pedido do seu amigo foi para os rapazes deixarem o legado do trabalho do seu mentor vivo, mas, que precisava desobrigar a família do seu diretor da responsabilidade pela manutenção da sua casa, visto que a propriedade em que havia sido construído o barracão seria inventariada pela família. O que restou aos rapazes foi a propriedade intelectual da Cia, e a razão social da AADD.

Durante o ano seguinte, os membros eleitos da Associação de Apoio ao Desenvolvimento da Dança entraram em contato com algumas escolas de dança parceiras, pedindo o empréstimo de uma de suas salas de aula para a realização do trabalho da Cia. Masculina. O “Nosso espaço, arte cultura e lazer” abriu as portas para a Cia. Masculina, com a contrapartida de os seus diretores se comprometerem a fazer a reforma da sala e oferecer alguns horários de aula de dança para os alunos que tivessem interesse.

Nesse período a Cia. teve uma drástica redução do seu elenco, e os poucos integrantes que ainda participavam das atividades se comprometeram cada vez

mais com os trabalhos de parcerias com outras escolas de dança. Esse cenário permaneceu assim até o ano de 2019.

No início do ano de 2019, a última direção da Cia. Masculina fez uma nova audição de recrutamento, conseguindo mobilizar vinte bailarinos em formação para o trabalho naquele ano. Foram feitas as remontagens dos balés mais importantes da Cia., apresentados nos espaços de circulação da dança com os quais os seus diretores tinham boas relações. O objetivo deste trabalho era o de reiniciar as atividades do grupo, e preservar a perspectiva do trabalho acelerado, criando condições de acesso à dança de palco pelos seus integrantes, e renovando as parcerias com outras escolas de dança da cidade, através das montagens de espetáculo e das oficinas de formação junto do seu novo elenco.

No dia 21 de dezembro de 2019 foi realizado o último espetáculo da Cia, uma homenagem ao seu diretor, falecido há três anos. O evento ocorreu nas dependências do teatro do Colégio Bom Jesus, no centro da cidade de Curitiba e foi realizado com os recursos que a Associação de Apoio ao Desenvolvimento da Dança havia guardado desde o falecimento do seu diretor. Após este espetáculo as atividades da Cia. foram progressivamente diminuindo, pois os atuais diretores da Associação mudaram as suas prioridades - por conta de eventos relacionados às suas próprias histórias de vida.

A título desta tese, me dediquei a circular pela cidade e encontrar boa parte destes rapazes em atividades relacionadas àquelas que fazíamos no passado, representando outras instituições, outras fontes de renda, outros motivos artísticos, outros encontros de sociabilidade. Porém, ainda estão muito vinculados às formas de organização do trabalho que era desenvolvido na Cia. Masculina e orgulhosos do tempo que tiveram de experiência, para significar a sua posição dentro da cena artística da cidade, e da importância da Cia. para o seu processo de formação - não somente profissional, mas, também, para encontrar um tipo de ética da existência, da qual os artistas compartilham entre si.

Relembro, agora, que a pesquisa parte do evento da existência desta Cia. de dança peculiar, uma Cia. composta apenas por homens, que não seguiram necessariamente as etapas do processo formativo das escolas de dança da cidade, mas, que construíram uma trajetória que ressoa ainda hoje nos espaços de

formação, produção e circulação da dança. O objetivo que lanço mão agora, é o de esquadrinhar esses itinerários, perceber as suas regularidades, contradições, seus acidentes, sucessos e fracassos. Os modos como a criatividade, a inventividade, a sociabilidade, a sorte e o trabalho com a Cia. Masculina, possibilitou a escrita de suas histórias dentro deste território, trazendo sentido para eles, e direção para a dança de modo geral.

Notas de objetivadas a partir do lugar de autor

> Vejo neste objeto uma multidão de outros, tentando se enquadrar num espaço social do qual não eram bem-vindos. Não são bem-vindos, porque seus corpos não são ideais - eles não sofreram os constrangimentos da educação através dos critérios estabelecidos pelas escolas de formação das quais os representantes do Sated são parte. Nesses espaços de formação, e mesmo na instituição responsável pelo seu credenciamento, a sua cor e sua classe são recebidas com resistência, pois, para ser reconhecido como bailarino, você precisa se dedicar desde pequeno, ter uniforme, ter um padrão corporal e um gesto técnico ótimo, ter um diploma. Essas são as condições ideais.
> Em meio a esse turbilhão, esses jovens procuram uma fresta para adentrar nesse mundo dos sonhos para se tornar um príncipe - ou para performatizar o papel da princesa que nunca poderão interpretar (a não ser pela paródia)-, fazem os processos de audição para as escolas de balé da cidade, e muitas vezes são acolhidos por essas instituições por um motivo simples: "*na escola de dança não tem homens que dançam balé!*". Assim, geralmente ganham uma bolsa de estudos, uma roupa de ensaio e uma sapatilha. Foi senão por um acaso que esses jovens se encontraram, pois, em uma escola de dança, onde uma figura de grande importância representativa - ou, com um grande capital cultural, para usar a expressão de Pierre Bourdieu- assumiu um projeto de formação de novos artistas, a partir de um trabalho acelerado, voltado especificamente para o público masculina. De maneira bastante improvisada, esse professor usou a caridade como mote para criar essa fresta, e, enquanto recebia o auxílio do Estado, tutelava os seus aprendizes, ensinando-lhes o caminho das pedras, e assim, uma a uma, eles se fizeram ponte…
> Este, que um dia fez parte desse grupo desviante, e como alguns dos seus pupilos ascendeu a um status de destaque, resolveu agregar essa multidão, assumindo a posição de mecenas e professor. Ou seja, se tornou um tipo de mentor para auxiliá-los na construção de um itinerário em direção às suas subjetividades, na construção das suas narrativas em direção a um objetivo comum. Rigoroso como o balé é com todes, exigia a coerência dos seus nos palcos, porque enfrentava a ideia de que "*ninguém espera reconhecer as suas existências*". Por essa razão, declarou que a marca de destaque daquela companhia seria uma palavra, "*Trabalho*".
>
> (Caderno de campo 1, 21/06/2023)

3. O PEQUENO TEATRO DO MUNDO: O MÉTODO BIOGRÁFICO E A CONSTRUÇÃO DO CAMPO INVESTIGATIVO A PARTIR DE UM MOSAICO DE VOZES

Figura 3: Registro do balé "O pequeno teatro do mundo", apresentado pela Cia. Masculina em 2003 no Teatro Salvador de Ferrante - Guairinha (Fonte: acervo da Cia. Masculina)

"Nesta cidade, quatro meninos estão no cárcere, apenas quatro, um, na cela que dá para o rio, outro na cela que dá para o monte, outro na cela que dá para igreja, e o último na do cemitério ali embaixo, apenas quatro.

Quarenta meninos em outra cidade, quarenta ao menos estão no cárcere, dez voltados para as espumas, dez voltados para a lua movediça, dez voltados para espelhos enganosos, e dez voltados para pedras sem respostas. em celas de ar, de água, de vidro, estão presos quarenta meninos, quarenta ao menos naquela cidade, estão presos.

Quatrocentos meninos, quatrocentos eu digo, estão presos, cem por ódio, cem por amor, cem por desprezo, e cem por orgulho, em celas de ferro, em celas de fogo, em cela sem ferro nem fogo, somente de dor e silêncio, quatrocentos meninos naquela cidade estão presos.

E quatro mil meninos no cárcere, e quatro milhões e já nem sei mais a conta, em cidades que nem se dizem, em lugares que ninguém sabe, estão para sempre, sem janela e sem esperança, uns voltados para o presente, outros para o passado, e outros para o futuro, o resto sem presente passado ou futuro, presos em prisões giratórias, em delírio, na sombra, presos por outros e por si mesmo, e tão presos que ninguém os solta, e nem o rubro galo do sol, e nem a andorinha azul da lua, podem levar qualquer recado a prisão, porque a prisão por onde estes meninos, esses meninos, se convertem em sal e muro."

(Adaptação do poema de Cecília Meireles "A prisão", em montagem de espetáculo da Cia. Masculina intitulado "Balaio de dança", de 2005)

Assim como o texto que marca a abertura do espetáculo “O pequeno teatro do mundo”, para tirar os meninos da prisão é preciso converter muro em ponte, o cárcere em rede, a cidade em grito, oportunizando uma forma de leitura do social a partir de um horizonte de referência que lhes permitam reivindicar suas existências.

Foi desta forma que tratei os itinerários dos integrantes da Cia. Masculina, pela maneira como eles traçaram um percurso singular dentro do mundo da dança em Curitiba. Antes disso, porém, senti a necessidade de fundamentar minha análise num esforço compreensivo sobre as redes de interdependência que permeiam o campo artístico de maneira mais genérica. Esse movimento creio que precisa ser explicado, pois existiu com a intenção de decupar as dimensões da instituição que pretendo apresentar ao leitor antes de tratar os elementos dos quais pretendo dar destaque na sequência desta tese. Faço isso em reverência ao trabalho de minha orientadora, que auxiliou na construção desta perspectiva.

Maria Tarcisa Bega em sua tese sobre o campo literário paranaense (2003), ofereceu-me um arcabouço teórico que permitiu articular as histórias de vida dos atores desta tese dentro de uma dinâmica que não é determinada pelas instituições de formação e credenciamento, mas que também é influenciada por uma série de trocas simbólicas, sociais e culturais.

Assim como a autora investigou a constituição do campo literário a partir das redes de interações entre os agentes e das disputas por capital simbólico, minha pesquisa buscou desvelar como os bailarinos da Cia. Masculina mobilizaram suas experiências, talentos e estratégias para construir uma presença que ressoou nos espaços de formação, produção e circulação da dança em Curitiba. Dessa forma, o diálogo com a obra de Bega enriqueceu minha abordagem com o campo da dança ao fornecer ferramentas para compreender as formas de inventividade, sociabilidade e resistência que esses atores adotaram em sua inserção e trânsito no seu mundo institucional, ampliando assim a percepção sobre como o campo artístico é constituído por uma multiplicidade de histórias que ao mesmo tempo refletem e desafiam as regras desse universo.

É justamente nesse ponto que a literatura apresentada por Bega adquire importância para minha pesquisa, pois ela se conecta de maneira teórica, mas, também, pessoal e intelectual. Já que o modo como Bega examina o campo literário e as dinâmicas do mercado de bens simbólicos que são produzidos e circulam entre

seus agentes serviu de inspiração direta para a abordagem que desenvolvo no campo investigativo da dança em Curitiba. Se o primeiro trabalho se debruçou sobre o campo literário para investigar a gênese das disposições ligadas à produção artística no Paraná, meu foco se direciona para a constituição do meu campo investigativo como parte integrante desse mesmo panorama, buscando compreender como estes atores construíram sua trajetória e reivindicam espaços de legitimação numa fração particular do campo artístico da cidade.

Bega define o campo literário como um espaço de disputa, onde “as posições dos agentes são ocupadas em função do capital simbólico que possuem, determinado pela quantidade e qualidade do capital cultural, econômico e social que eles detêm” (2003, p.23). Ela se apoia na abordagem de Miceli, que argumenta que o campo literário se desenvolve em uma dinâmica própria, na qual os agentes competem pela acumulação de capital simbólico e pela consolidação de sua posição. Miceli, por sua vez, aponta que "os intelectuais se movem em busca do reconhecimento, em um sistema de trocas e relações que estruturam suas trajetórias e práticas no campo artístico” (1979, p. 27).

Essa perspectiva é claramente influenciada por Bourdieu, que afirma que “o campo literário é um microcosmo dentro do macrocosmo social, regulado por leis próprias, onde o capital simbólico exerce um papel na hierarquização das posições” (1996, p. 45). Ao articular essas ideias, Bega demonstrou que o campo literário paranaense foi configurado por uma série de trocas e interações entre os intelectuais, gerando um espaço de produção e reconhecimento que se enraizou na legitimidade e prestígio simbólico de seus agentes. Assim como Bourdieu destaca que a acumulação de capital simbólico é o principal mecanismo de distinção dentro do campo artístico, no mundo institucional da dança, o reconhecimento profissional conferido pelo Sated ou pelas escolas de formação funciona como um marcador de prestígio que diferencia e hierarquiza os agentes. Essa legitimação, entretanto, é construída a partir das redes de interdependências que atravessam os espaços de formação, produção e circulação da dança em Curitiba, revelando como os atores se situam dentro de uma teia de relações que definem o acesso e a progressão no campo.

Ao utilizar a noção de "rede de interdependências" em seu trabalho, a autora adotou uma abordagem que valoriza a ação dos agentes na constituição do campo

artístico. Através da análise histórica e sociológica, ela demonstrou que o campo literário paranaense se desenvolveu a partir de relações dinâmicas e interconectadas entre escritores, editores, críticos e instituições, ressaltando que a produção literária não é resultado apenas de um esforço individual, mas de uma série de trocas e interações sociais que conferem sentido e legitimidade às obras e aos autores. É dentro dessa perspectiva que podemos perceber o quanto o trabalho de Bega, influenciado pela teoria de Norbert Elias, estabeleceu que o campo artístico se formou e é continuamente transformado pelas interações e interdependências de seus agentes.

Assim como Bega evidenciou a importância das condições históricas e sociais na consolidação do campo literário paranaense, o mundo institucional da dança em Curitiba também é moldado por um contexto de políticas culturais, oportunidades de formação e interações institucionais que ofereceram uma base para a construção dos itinerários de seus atores. A presença de instituições como o Sated e o Balé Teatro Guaíra, por exemplo, indica espaços de prática e formação que, ao mesmo tempo, estabelecem critérios de legitimidade e reconhecem os agentes que acumulam capital simbólico no campo da dança.

Nesse sentido, é interessante considerar a noção de “aura” proposta por Walter Benjamin (1969, p.45), tanto como uma característica perdida na era da reprodutibilidade técnica, como uma qualidade atribuída à obra de arte por meio da apreciação, valoração e caracterização de um público perito. Assim, a obra de arte ganha seu valor por sua singularidade intrínseca, mas, também, pela forma como é percebida e validada pelos agentes especializados que possuem o poder de atribuir prestígio e reconhecimento. Essa ideia se aproxima da análise de Bourdieu em "As regras da Arte" (1996), na qual o valor simbólico de uma obra é construído e legitimado dentro de um campo artístico através da interação e do reconhecimento por parte de agentes que detêm capital cultural e autoridade[48]. Dessa forma, a “aura” da obra de arte no contexto do mundo institucional da dança pode ser compreendida como o resultado de um processo de valorização e legitimação que envolve o olhar

[48] “As oposições que estruturam a percepção estética não são dadas a priori, mas, historicamente produzidas e reproduzidas, são indissociáveis das condições históricas de seu emprego; da mesma maneira, a disposição estética, que constitui como obra de arte os objetos socialmente designados a sua aplicação, delimitando ao mesmo tempo a alçada da competência estética, com suas categorias, seus conceitos, suas taxonomias, e um produto de toda a história do campo que deve ser reproduzido, em cada consumidor potencial da obra de arte, por um aprendizado específico.” (BOURDIEU, 1996, p.333)

atento e especializado de um público perito, que confere significado e prestígio às práticas e performances artísticas e que, conforme já mencionamos anteriormente, é carregado de valor pelo público, pela crítica e pelo papel desempenhado pelas autoridades ligadas ao mundo institucional da dança, sobretudo em relação ao credenciamento profissional destes artistas.

Minha proposta de tese toma essa base teórica e metodológica para restituir as etapas de estruturação do campo artístico curitibano, porém com um recorte que emerge das minhas investigações acerca do mundo institucional da dança na cidade. Assim como Bega mostrou como o campo literário foi sendo construído e consolidado no Paraná, busco evidenciar como as práticas, os processos de formação e as interações entre os meus atores que praticaram através da dança constituíram o que chamo de "mundo institucional da dança."

No sentido lato, compreendemos o mundo institucional como um espaço regulado, através do qual circulam um conjunto de indivíduos interdependentes. Ele é marcado por uma série de lugares, e é atravessado por um conjunto de práticas relativas aos processos de comunicação, agenciamento e trocas entre os seus partícipes. Todos os seus membros reconhecem um conjunto de códigos com os quais compartilham um conjunto de signos representativos dessas práticas, e esses signos também estão inscritos em seus corpos. A legitimidade da agência dentro dessa instituição é dependente de alguns critérios, que estão relacionados a três elementos distintos e complementares: a formação, a comprovação da especialidade, e a experiência. É a partir da soma dessas três dimensões que se percebem os contornos de suas posições como membros desta comunidade.

Os atores que compõem esse mundo institucional da dança em Curitiba interagem com uma série de instituições, como o Sated, a Escola de Dança do Balé Teatro Guaíra (EDTG), os cursos de licenciatura e bacharelado em dança da Universidade Estadual do Paraná, e, secundariamente, por outros coletivos e companhias de dança da cidade. Essas instituições atuam como mediadoras na formação, credenciamento e profissionalização dos bailarinos e coreógrafos, criando um circuito de relações que, ao mesmo tempo em que ofereceu oportunidades de inserção, também estabeleceu barreiras e critérios de legitimação.

Diante desse cenário, cabe perguntar: como essas instituições estabelecem os critérios que definem quem pode ou não ocupar um lugar legítimo no campo? E,

mais do que isso, em que medida a Cia. Masculina conseguiu tensionar essas estruturas e ampliar as possibilidades de inserção na dança? Se, por um lado, esse circuito institucional consolidou caminhos formais para a profissionalização, por outro, a trajetória de muitos bailarinos mostrou que a inserção no mundo institucional da dança frequentemente ocorreu à margem dessas vias, através de redes informais, alianças estratégicas e espaços alternativos de formação. A Cia. Masculina nesse contexto, serviu como um espaço de trânsito para muitos jovens bailarinos que desejavam se inscrever nesse circuito. Foi para muitos a "ponte" que possibilitou a prática da dança e a inserção no mundo institucional, ampliando as possibilidades de formação e reconhecimento.

Se pensarmos a dança como um campo de trocas recíprocas, percebemos que sua estruturação não ocorre apenas pela prática artística, mas também pela regulação das instâncias que definem o que é legítimo e reconhecido. Nesse sentido, o mundo institucional da dança em Curitiba é caracterizado por um circuito de relações entre espaços, políticas e sujeitos, atravessado por um processo de valorização simbólica. Bourdieu permite compreender esse processo em termos de capital simbólico, isto é, a acumulação de prestígio e legitimidade dentro do campo artístico. Tal como pontua,

> por partilharem a mesma 'situação de classe', isto é, a mesma 'situação de mercado', têm as mesmas oportunidades típicas no mercado de bens e de trabalho, de condições de existência e de experiências pessoais, e os grupos de status (Stände) que são homens definidos por uma certa posição na hierarquia de honra e do prestígio" (1974, p. 64).

O ponto de partida desta investigação buscou esclarecer sobre este aspecto, de que a dança em Curitiba é informada por uma estrutura própria, que dialoga com a ideia de "rede de interdependências" através de uma dinâmica de legitimidade que orienta os seus atores a partir de uma cadeia de prestígio que é regulada a partir de um conjunto de instituições enredadas. Contudo, a Cia. Masculina em sua capacidade de inserção no circuito da dança em Curitiba está intrinsecamente ligada à capacidade dos seus atores acessarem o circuito de produção da arte da dança, estabelecendo-se como parte do campo artístico de forma reconhecida e legitimada.

Portanto, o conceito de mundo institucional da dança articula-se como um espaço de trocas simbólicas e práticas interdependentes, no qual a legitimidade e a autonomia dos artistas são construídas a partir de suas relações com as instituições e dos critérios reguladores que orientam o campo artístico. Como menciona Bourdieu, é nessa dinâmica de relações e disputas que se constitui o capital simbólico, definindo as posições que os agentes ocupam e as oportunidades que possuem dentro desse campo.

Por outro lado, gostaria de dedicar um pouco da minha energia em um desvio de rota importante para a pesquisa. Pois, se por um lado Bourdieu analisa o campo como um espaço estruturado por posições e disputas que obedecem a regras específicas, Norbert Elias nos convida a perceber que essas relações não são estáticas, mas se configuram continuamente à medida que os atores interagem e ajustam suas estratégias. Como ele afirma,

> O desfecho poderá depender em ampla medida dos dons instintivos, da energia pessoal e da inteligência de um ou mais indivíduos dentro dos grupos rivais. E o mesmo se aplica a muitas outras tensões cuja resolução prepara o terreno para mudanças estruturais da sociedade ou efetivamente as acarreta. O eixo ao longo do qual atua um determinado tipo de tensões, a direção que elas apontam a mais longo prazo e a estrutura geral para a qual tendem estão claramente delineados, quer essa direção seja a da 'queda', da desintegração das estruturas e funções existentes, quer seja a de uma integração maior segundo diferentes eixos de tensão. Mas as formas e caminhos adotados por esses conflitos e transformações, bem como a velocidade em que eles ocorrem, por certo não são tão estritamente predeterminados quanto a corrente principal na qual se move o *continuum* social, na qual seus eixos de tensão se lançam para além de si mesmos. (1994, p.40)

No mundo da dança em Curitiba percebo que, ainda que seus atores disputem posições fixas dentro de seu campo institucional, eles configuram ativamente suas histórias, transitando entre diferentes espaços de legitimidade em um jogo de adaptações e negociações. Assim, ao analisar o mundo institucional da dança a partir desta arena, compreendemos que a construção de itinerários no campo artístico da cidade não é apenas um reflexo das regras institucionais, é também uma expressão das redes de interdependência que organizam e orientam a produção e circulação da dança como manifestação artística e prática profissional.

A maneira como o campo investigativo ganhou contornos mais claros ao longo desta pesquisa deve muito ao conceito de configuração, desenvolvido por

Norbert Elias. Inicialmente, minha intenção era apenas documentar os itinerários dos atores que constituíram a Cia. Masculina. Entretanto, à medida que mergulhei nos relatos de vida e permiti que essas vozes orientassem os caminhos da investigação, percebi que o que emergia não era apenas um mapeamento do mundo institucional da dança, mas uma rede dinâmica de interdependências, composta por relações de filiação, trocas simbólicas e estratégias de reconhecimento. Como explica Elias, uma configuração social não pode ser entendida como um simples agregado de indivíduos, mas como um entrelaçamento de ações recíprocas, no qual cada indivíduo ocupa uma posição relativa aos demais.

> A relação entre os indivíduos e a sociedade é uma coisa singular. Não encontra analogia em nenhuma outra esfera da existência. [...] Não se compreende uma melodia examinando-se cada uma de suas notas separadamente, sem relação com as demais. Também sua estrutura não é outra coisa senão a das relações entre as diferentes notas. Dá-se algo semelhante com a casa. Aquilo a que chamamos sua estrutura não é a estrutura das pedras isoladas, mas a das relações entre as diferentes pedras com que ela é construída; é o complexo das funções que as pedras têm em relação umas às outras na unidade da casa. Essas funções, bem como a estrutura da casa, não podem ser explicadas considerando-se o formato de cada pedra, independentemente de suas relações mútuas; pelo contrário, o formato das pedras só pode ser explicado em termos de sua função em todo o complexo funcional, a estrutura da casa. (1994, p.21-22)

Esse conceito me permitiu compreender que, embora cada bailarino tenha construído um percurso singular, suas histórias não podem ser analisadas isoladamente, pois estão inseridas em um conjunto de relações interdependentes que definem suas oportunidades, seus desafios e os modos pelos quais encontram espaços de atuação e reconhecimento dentro do mundo da dança.

Ao examinar as histórias de vida dos meus interlocutores, ficou evidente que as relações de prestígio e *status* no campo artístico de Curitiba não operaram apenas a partir de posições objetivas e fixas, estabelecidas por instituições de formação e circulação da dança. O que emergiu das entrevistas foi um processo contínuo de figuração, no qual os indivíduos estão inseridos em redes de interdependência em constante transformação, participando ativamente de sua reconfiguração. Assim, as posições no campo da dança não foram simplesmente

ocupadas, mas constituídas e redefinidas a partir dos deslocamentos na distribuição do poder e das negociações entre os agentes, cujo equilíbrio nunca é estático.

Nesse sentido, Elias também aponta que "os possíveis cursos de ação entre os quais ele [o indivíduo] decide são predeterminados pela estrutura de sua esfera de atividade e pela trama desta. E, dependendo de sua decisão, o peso autônomo dessa trama trabalhará a seu favor ou contra ele" (1994, p.43). Ou seja, a posição de cada ator dentro do mundo institucional da dança não depende apenas de sua história individual, mas das tensões e alianças que se formam na disputa por reconhecimento e legitimidade.

Ainda que esses atores tivessem de alguma forma se ajustado às normas do campo, percebemos que foi a partir destes mesmos arranjos que criaram estratégias próprias para acessar o mundo institucional da dança. Muitas vezes, esse acesso não se deu exclusivamente pelas vias formais, como escolas de formação ou certificações profissionais, mas, também, através de redes informais, parcerias estratégicas e processos de aprendizado que desenvolveram em espaços alternativos.

Essa percepção transformou a forma como analisei os dados, delineando o próprio percurso investigativo, que passou a ser compreendido como um exercício de configuração. Como aponta Elias, as configurações sociais não são estruturas fixas, mas teias de interdependência em constante transformação, na qual as posições dos indivíduos são definidas por suas intenções, equilíbrios de poder e pelas relações de força em jogo.

> A margem individual de decisão é sempre limitada, mas é também muito variável em sua natureza e extensão, dependendo dos instrumentos de poder controlados por uma dada pessoa. [...] A atividade individual de alguns é a limitação social de outros. E só depende do poder das funções interdependentes em questão, do grau de dependência recíproca, saber quem será mais capaz de limitar quem através de sua atividade. (1994, p. 43)

No contexto da dança em Curitiba, percebi que seus atores ocupam posições no mundo institucional, reconfigurando-as através de negociações estratégicas, transitando entre espaços formais e informais de legitimidade artística. Assim, à medida que coletei e analisei os relatos, o campo de investigação se apresentou como um espaço em constante reconstrução, no qual as figurações emergentes

entre os atores entrevistados me permitiram enxergar padrões, conexões e novas camadas de sentido.

A cada novo encontro, um novo trânsito era possível, uma outra versão da realidade se desenhava, como se os próprios relatos operassem como fractais narrativos, compondo progressivamente uma trajetória comum. Essa abordagem permitiu que eu compreendesse as interdependências que moldam o mundo institucional da dança ao mesmo tempo em que evidenciava como essas relações são configuradas ativamente pelos próprios atores, a partir da multiplicidade de suas experiências e interações.

Dessa maneira, a “cena” da dança que observo não é um espaço homogêneo, mas um espaço relacional em movimento, onde diferentes agentes ajustam suas práticas e estratégias para conquistar reconhecimento e legitimidade. Esse é o ponto que orientará este capítulo, demonstrando as escolhas metodológicas que deram início à coleta de dados, de modo que cada novo relato permitiu que o campo investigativo se expandisse, ganhando novas camadas de sentido até se consolidar em uma configuração própria.

Enquanto o campo artístico da dança em Curitiba é estruturado por instituições que regulam o acesso e a legitimação dos bailarinos, a “cena” emerge como um espaço de trânsito, onde as interações e figurações entre os atores criam possibilidades que escapam à rigidez institucional. Elias sugere que as figurações sociais emergem do entrelaçamento das ações individuais, mas não podem ser reduzidas à soma dessas ações.

> E esse fato, o de cada 'eu' estar irrevogavelmente inserido num 'nós', finalmente deixa claro por que a entremeação dos atos, planos e propósitos de muitos 'eus' origina, constantemente, algo que não foi planejado, pretendido ou criado por nenhum indivíduo. [...] A interação dos atos, propósitos e projetos de muitas pessoas não é, ela mesma, algo pretendido ou planejado; em última instância, é imune ao planejamento. [...] O entrelaçamento das necessidades e intenções de muitas pessoas sujeita cada uma delas individualmente a compulsões que nenhuma pretendeu. (1994, p.48)

Desse modo, a “cena” não se define apenas pela existência de espaços institucionais, mas pela maneira como os atores interagem e ressignificam esses espaços ao longo do tempo. Através da ativação de múltiplas disposições, os bailarinos não apenas transitaram entre diferentes espaços no mundo institucional,

mas desenvolveram estratégias que permitiram sua permanência, circulação e reconhecimento dentro do campo artístico.

Conforme o volume de relatos se adensou, identifiquei diferentes tipos de narrativas que delinearam a partir das múltiplas formas de entrada e progressão no mundo institucional da dança. Veremos depoimentos de atores que passaram pelos processos formativos da EDTG, e seguiram para atuar em companhias profissionais, e, outros, que entraram tardiamente na dança e conseguiram sua qualificação técnica por meio de exames. Além destes, há os que atuam sem necessariamente ter passado pelo crivo do Sated, em funções ligadas à dança, a produção artística, a formação, dentre outros destinos. Esses perfis múltiplos evidenciam uma complexidade que desafia qualquer tentativa de classificar o mundo institucional da dança como um espaço homogêneo e estável.

Ao adotar a noção de "cena," estou reconhecendo que os itinerários desses atores não se limitam a uma identidade profissional fixa ou a um percurso linear. Se Elias nos ajuda a compreender como os bailarinos se inserem em redes de interdependência que moldam suas oportunidades e desafios, Bernard Lahire (2002) permitiu analisar como esses mesmos bailarinos ativam diferentes repertórios e estratégias conforme suas disposições incorporadas e as demandas do contexto artístico. Como Lahire destaca,

> É importante acentuar que o social não se reduz às relações sociais entre grupos e principalmente às diferenças socioprofissionais, socioeconômicas ou, ainda, socioculturais, se não se quiser deixar de pensar que as diferenças mais finas não são mais socialmente engendradas e que, por conseguinte as estruturas cognitivas, emotivas, sensíveis..., Individuais estão fora da intelecção sociológica. O social é a relação. (2002, p.197).

Dessa forma, o percurso de um bailarino pode combinar elementos de diferentes campos, como a formação acadêmica formal, o aprendizado em redes informais e a experimentação artística em contextos independentes. O autor de "O Homem Plural" (2002), portanto, pode nos ajudar a indicar o modo como os atores incorporam diferentes experiências e socializações que os capacitam a navegar por diversos contextos sociais e, portanto, a desempenhar papéis múltiplos e muitas vezes contraditórios. Se as configurações sociais estruturam as possibilidades de ação dos indivíduos, a dinâmica de figuração que ocorre na cena da dança

evidencia que os bailarinos ocupam posições predefinidas no campo institucional, negociando continuamente seus papéis, ativando diferentes disposições de acordo com o contexto.

Como Lahire nos lembra, as experiências passadas dos indivíduos não determinam de maneira mecânica suas ações no presente. Ele argumenta que,

> Mais do que supor a sistemática influência do presente, dito por outras palavras, mais do que imaginar que todo o nosso passado, como um bloco ou uma síntese homogênea, persegue em cada momento todas as nossas situações vividas [...], o campo de investigação aqui proposto abre a questão das modalidades de desencadeamento dos esquemas de ação incorporados [...], isto é, a questão das maneiras como uma parte – e apenas uma parte – das experiências passadas é incorporada, convocada, despertada pela situação presente (2002, p. 67).

Isso significa que os bailarinos, ao se inserirem no campo da dança, não reproduzem automaticamente suas formações passadas, mas selecionam e ativam diferentes repertórios conforme a configuração da situação presente. Essa multiplicidade de histórias e experiências desafiou a homogeneização do campo da dança, demonstrando como as configurações sociais são moldadas pela ativação e reconfiguração dessas disposições individuais.

3.1 MÃOS À OBRA, RUMO AO MUNDO INSTITUCIONAL DA DANÇA A PARTIR DO RELATO DOS PRÓPRIOS ATORES

Se a análise sociológica da Cia. Masculina nos permitiu compreender a configuração do mundo institucional da dança em Curitiba, foi nas histórias de vida dos seus bailarinos que essa configuração se revelou em sua dimensão mais concreta e vívida. Este capítulo dá ênfase às biografias dos atores, destacando suas histórias individuais e as estratégias que mobilizaram para acessar e permanecer no circuito da dança. Aqui, a montagem opera como um recurso metodológico, pois as vozes dos interlocutores são justapostas em um movimento que ultrapassa a mera soma de fragmentos narrativos, permitindo que se revelem as nuances, tensões e ressonâncias que constituem essa trajetória coletiva.

Ao longo da pesquisa, percebi que essas histórias descreveram percursos que ajudaram a construir uma memória compartilhada da Cia., mesmo anos após o encerramento de suas atividades. O que se delineia então é um "devir artista", um processo contínuo, que não se encerra com a dissolução formal da companhia, mas se perpetua nos itinerários, escolhas e negociações entre seus integrantes. A dança, nesse sentido, não é apenas um ofício ou uma técnica aprendida, mas um campo de possibilidades que se mantém vivo na forma como esses atores reconfiguram suas relações com o mundo institucional e com sua própria identidade artística ao longo da vida.

Como mencionei no capítulo 1 desta tese, a justaposição de vozes apresentada neste capítulo é resultado de um trabalho de montagem, no qual o pesquisador assume o papel de um "montador de enredos", aquele que coleta e organiza relatos, buscando evidenciar as camadas de significação presentes nos discursos e nas experiências de seus interlocutores.

Diante do volume expressivo de entrevistas realizadas para esta pesquisa – aproximadamente 260 páginas de transcrições –, foi necessário adotar uma estratégia criteriosa de apresentação dos dados ao leitor. A opção por organizar os depoimentos partiu de um diálogo com os autores que discutem biografia e narrativa, conforme apresentado no início da tese, de modo que busquei estruturar a apresentação dos relatos a partir de uma estratégia hermenêutica. Essa escolha metodológica permitiu não apenas organizar o material coletado, mas também evidenciar a complexidade da rede de interdependências que estrutura a trajetória dos bailarinos da Cia. Masculina.

Nesse sentido, a estratégia hermenêutica adotada se baseia em uma interpretação construída a partir da minha vinculação com cada interlocutor. O objetivo foi lançar luz sobre os elementos dos depoimentos que destacam as possibilidades de leitura dessa rede na sequência do texto. Mais do que um recurso metodológico, essa abordagem buscou oferecer uma versão dos depoimentos que permitisse ao leitor reconhecê-los de maneira autônoma, considerando seus próprios desejos, expectativas e experiências acumuladas ao longo do percurso investigativo.

Embora a estrutura do capítulo siga uma linearidade narrativa, a intenção é que ela não imponha um sentido único aos relatos, mas crie um potencial

interpretativo. Dessa maneira, o leitor poderá construir sua própria imagem da experiência narrada, reconstituindo a cena vivida à medida que percorre os depoimentos organizados na sequência. Assim, a montagem das vozes e a justaposição das narrativas buscam um conjunto de imagens que possibilitem a construção de uma paisagem retórica de um panorama coletivo, capaz de capturar a complexidade das interações e da trajetória que compôs a história da Cia. Masculina.

Diante dessa complexidade, a organização das entrevistas não seguiu um roteiro fechado, mas uma lógica que emergiu das próprias interações. O primeiro critério de seleção dos interlocutores partiu da necessidade de mapear diferentes gerações dentro da Cia. Masculina, buscando perceber continuidades e rupturas na experiência de formação e profissionalização. A partir dessa premissa, os primeiros entrevistados foram aqueles que puderam oferecer um panorama do início da companhia, sua consolidação e sua transição até o encerramento das atividades. No entanto, conforme as entrevistas se desenrolaram, novas questões surgiram e reorientaram o percurso investigativo.

Cada encontro foi um exercício de rememoração compartilhada, em que as lembranças evocadas se articulavam a partir do próprio ato de narrar. Algumas entrevistas foram estruturadas com perguntas previamente delineadas, enquanto outras assumiram um formato mais aberto, permitindo que os interlocutores guiassem a narrativa conforme seus próprios interesses e afetos. Houve momentos em que a conversa desviou para experiências pessoais que à primeira vista pareciam distantes do tema principal, mas, ao serem analisadas posteriormente, revelaram nuances essenciais sobre a relação entre os bailarinos e o mundo institucional da dança.

A ordenação final das entrevistas no corpo desta tese seguiu três eixos interligados: o caminho de formação e as escolhas tomadas até a chegada na Cia. Masculina; a experiência dentro da companhia e as funções assumidas dentro do mundo institucional da dança; e, finalmente, sobre os caminhos trilhados após a saída do grupo, delineando a permanência da dança em suas vidas e suas estratégias de adaptação ao campo artístico. Esse recorte permitiu que cada voz pudesse ser inserida em um fluxo narrativo de modo que respeitasse a singularidade

de cada relato, evidenciando a configuração coletiva que se formou a partir desses itinerários.

A seleção dos trechos das entrevistas que compõem este capítulo também levou em consideração o impacto das falas dentro do conjunto de narrativas. Em alguns casos, depoimentos que foram gravados em momentos distintos foram recompostos em uma montagem que evidencia ecos e contrastes entre diferentes experiências. Optei por ressaltar as diferenças e complementaridades entre os relatos, criando uma estrutura que permitisse ao leitor visualizar a complexidade do campo da dança em Curitiba e a pluralidade das formas de inserção e permanência nesse universo.

Por fim, a etapa de análise dessas entrevistas foi conduzida em paralelo à escrita da tese, garantindo que as questões teóricas e metodológicas pudessem ser mobilizadas a partir das experiências concretas dos bailarinos. A cada nova entrevista, novas camadas de sentido eram adicionadas à pesquisa, reconfigurando as hipóteses iniciais e ampliando a percepção sobre o mundo institucional da dança.

3.2 SOBRE A ORDEM DE APRESENTAÇÃO E SELEÇÃO DOS ATORES

A escolha dos interlocutores desta pesquisa foi o resultado direto dos encontros e desencontros que a própria investigação proporcionou. A cada nova entrevista, os caminhos da pesquisa se ampliaram, guiados tanto pelas sugestões dos entrevistados quanto pelas exigências analíticas que surgiam ao longo do percurso. Desde o início, havia o interesse em abarcar um perfil diverso de sujeitos que de alguma forma estivessem ligados ao circuito da dança em Curitiba, contemplando diferentes gerações e posições dentro do mundo institucional e relações com a Cia. Masculina.

O primeiro entrevistado foi Jair Gabardo, cuja história como bailarino e professor possibilitou um olhar crítico sobre sua experiência na Cia. Masculina e seu papel na educação da dança no Paraná. A entrevista com Jair estabeleceu uma linha inicial de investigação e para indicar outros possíveis interlocutores. A partir de sua fala, o percurso investigativo se expandiu, levando-me a entrevistar Evandro Teixeira, Eraldo Kühl e Fernando Nascimento. Esses três nomes trouxeram perspectivas complementares. Evandro fez parte da última geração da companhia e

contribuiu para a continuidade da pesquisa ao oferecer um olhar sobre as transformações da Cia. Masculina nos anos finais; Eraldo, pertencente à primeira geração do grupo, trouxe uma perspectiva histórica sobre os primeiros anos da companhia, seu vínculo com a EDTG e os desafios da inserção no campo da dança; Fernando, por sua vez, representou uma transição entre gerações e uma intensa circulação entre espaços de formação e criação em Curitiba, especialmente por sua atuação como diretor do DANCEP.

A continuidade das entrevistas me levou ao encontro com Leonardo da Cruz Kunta, cuja história trouxe um olhar crítico sobre os desafios institucionais enfrentados pela dança, especialmente sob uma lente interseccional, tensionando as expectativas do campo artístico. Em seguida, entrevistei João Júnior, um nome que já havia sido mencionado na conversa com Jair Gabardo e trouxe complementos importantes às suas provocações. A segunda entrevista com Jair Gabardo foi particularmente significativa, pois aconteceu após a conclusão de seu doutorado, permitindo-lhe oferecer uma reflexão mais aprofundada sobre sua experiência na Cia. Masculina e sua atuação profissional como artista da dança e professor.

No início do ano de 2023, consegui marcar uma conversa com Leandro Vieira, que forneceu um panorama sobre as expectativas de formação dentro da Cia. Masculina e sua história no Balé Teatro Guaíra, revelando os desafios da profissionalização dentro do mundo institucional da dança. Ainda em 2023, entrevistei Edivaldo Leão e Emmanuel Fagundes, que trouxeram olhares distintos sobre o campo artístico. Edivaldo seguiu um caminho voltado à criação e produção de figurinos, articulando sua experiência na Cia. Masculina com sua atuação na indústria da moda para a dança; Emmanuel, por sua vez, foi um dos últimos diretores da companhia e, por conta de nossa amizade, foi deixado para o final da investigação, pois desejava ter um roteiro mais claro para essa entrevista. Deste ponto em diante me dediquei à transcrição dos textos e alinhamento ao formato que utilizaria na tese. Deste modo, estruturei os depoimentos de acordo com o que os relatos iam desenhando para mim conforme os lia em sequência.

Já após a qualificação da tese, tentei ampliar ainda mais o escopo das entrevistas, seguindo sugestões da banca e buscando conversas com interlocutores que poderiam aprofundar determinados pontos da análise. Foi nesse contexto que, no final de 2024, realizei a última entrevista formal da pesquisa, com Thomas

Santos, que me trouxe reflexões sobre sua história, a história da Cia. Masculina e a construção de um repertório de memória para a tese.

3.2.1 Um adendo necessário

Na sessão pública de defesa desta tese de doutorado, fui convidado a refletir sobre duas ausências importantes neste capítulo: a de Jair Moraes e a minha própria. Optei por construir este adendo com o objetivo de esclarecer a banca e os leitores que chegassem às mesmas conclusões, mas, também, respeitar o processo da escrita desta e o limite do que fui capaz de produzir neste período. Por essa razão, ao invés de incluir ou retirar um trecho significativo do trabalho, optei por esclarecer e explicitar essas ausências.

Conheci Jair Moraes em 2005, quando fiz a minha primeira aula na sala de ensaio do BTG. Naquela época, Jair era uma personalidade consagrada no mundo institucional da dança, sendo reconhecido como gênio do balé por sua história. As histórias sobre os seus feitos no palco eram um lugar comum entre os bailarinos da cidade, dos mais amadores aos mais experientes, todos tinham alguma anedota para convencer um leigo da importância em se dividir uma sala de aula com alguém como “Jair Moraes”. Ainda no capítulo 2 eu escrevi uma pequena nota de rodapé (nota 31) que estabeleceu uma articulação entre a noção de “aura” e a construção da ideia de gênio, baseada na obra de Elias que discute a vida de Mozart, a qual eu vou resgatar propositalmente aqui a título de ilustração:

> Segundo Walter Benjamin, a ideia de aura tem relação com o fato de que “as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, a princípio mágico, e depois religioso.” (1969, p.22) Porém, apesar de que a noção de aura possa trazer a impressão de que se trata de um fenômeno metafísico, que opera a partir dos princípios da magia e cuja existência prescinde de uma ideia de gênio - e, por consequência, que sugere a ideia de que a arte é um dom inato-. Norbert Elias já desconstruiu essa ideia em seu livro sobre a trajetória de Mozart (1995), indicando que o gênio foi construído cultural, social e historicamente. Por outro lado, Benjamin utiliza-se aqui da noção de aura, no sentido em que ele se torna eficaz a comunidade de especialistas que o observam – para usar um exemplo da dança, mais especificamente os grandes balés clássicos de repertório, ainda que distantes no tempo, mantém “a unicidade de sua presença no lugar onde se encontra” (1969, p.18).

Por que eu achei importante resgatar essa citação? porque em 2005 eu era um jovem de 20 anos, recém chegado de um grupo de dança folclórica polonesa e que jamais tinha feito sequer uma aula de balé na vida. Eu pouco sabia da vida daquele sujeito e do meu ponto de vista parecia que ele estava se divertindo com a situação quando o conheci. Depois de me inserir no contexto da Cia. percebi que isso se repetiu várias vezes e os meninos também se divertiam quando acontecia com ou novatos. Nós assistimos essas cenas sempre do camarote, apoiados na barra da sala de ensaio do BTG toda vez que aparecia um menino que, assim como eu, não fazia a menor ideia do tamanho da carreira daquele sujeito. Apesar disso, uma coisa era clara, mesmo o mais leigo perceberia sem esforço que se tratava de alguém extremamente habilidoso naquelas técnicas que ensinava, e, mais importante que isso, era alguém que sabia muito bem o que estava fazendo. Prova disso era o seu talento em extrair de nós o que cada um tinha de melhor para entregar nos palcos.

Nos dez anos seguintes eu segui o Jair onde quer que ele fosse, participei das suas aulas, fiz parte dos seus repertórios de trabalho, viajei com a Cia. e me apresentei em quase todas as cidades que o então “projeto dança masculina” levou - se não dentro do palco como bailarino, nas coxias, como contra-regra, produtor de palco, iluminador e operador de som e luz. Meu último espetáculo em cena ocorreu no palco de um teatro na cidade de Antonina ainda no ano de 2008, pois não conseguia me recuperar de uma lesão que sofri no joelho dois anos antes enquanto fazia um movimento de giro[49]. Desde então, ocupei uma posição que me agradou muito no trabalho com a Cia., pois cuidava de uma atividade que o próprio Jair Moraes não sabia - a parte técnica do palco.

Entre 2008 e 2015 eu ocupei a cabine junto com o Jair, tive a oportunidade de ver o carinho que ele desenvolvia por aqueles meninos. Como ele torcia por cada um deles em cena e vibrava entusiasmado quando percebia que eles se superaram em alguma dificuldade no palco. Assisti várias vezes ele emocionado enquanto dizia: “*esse aí tá pronto pra voar!”.* Talvez essa seja a circunstância que me levou a contar essa história, pois os anos ao seu lado me ensinaram que ele não queria que o trabalho da Cia. existisse graças ao seu nome, mas que fosse além dele.

---

[49] Foi fazendo uma *Pirouette à la seconde*, caso você esteja curioso para saber como foi, vale a pena pesquisar uma demonstração em vídeo.

Do mesmo jeito que ele se esforçava para dizer que o trabalho da Cia. era dos meninos dele, eu entendia que o meu papel como assistente fortalecia o que acontecia no palco, pois ele podia confiar em mim e entregar aquilo que era a sua especialidade, o trabalho com o seu corpo de baile. Isso fez nos aproximarmos muito, criando uma relação de confiança e cumplicidade que para mim foi única[50].

Entre os anos de 2010 e 2019 eu precisei conciliar as atividades da Cia. com o meu trabalho - pois havia sido contratado como professor de Educação Física pela Secretaria Municipal de Educação de Curitiba, além disso, acabei me casando e me tornando pai de dois meninos e uma menina. Conciliar a vida pessoal, o mundo do trabalho, o cuidado das crianças e a Cia. ia se tornando uma atividade cada vez mais desafiadora, mas, de uma maneira criativa eu conseguia equilibrar os compromissos[51] e manter o vínculo com a Cia. dentro dos meus limites. Neste período eu participava dos ensaios apenas em períodos que antecediam os espetáculos, sendo que nas viagens do grupo eu saía um dia mais cedo para preparar o palco antes da chegada dos bailarinos.

A distância do palco significou uma mudança de roteiro para a minha vida[52], mas não precisei abandonar a Cia. por conta disso, e quanto a isso eu me sinto muitíssimo grato. Porém, nessa época eu já não me sentia confortável para me reconhecer como um dos meninos do Jair, porque do meu ponto de vista eu tinha me tornado mais um colaborador da Cia. que prestava serviço de produção e técnico de palco.

A marca deste período para mim eram os finais dos espetáculos, pois, enquanto a plateia aplaudia os bailarinos, eu e o Jair íamos de encontro a eles pelos fundos do teatro. Ou seja, a gente esperava a cortina fechar para poder confraternizar com os rapazes dentro do palco. De alguma maneira eu me sentia exaltado quando a Cia. me abraçava no final do espetáculo, agradecendo pelo meu trabalho - e o Jair fazia muita questão de que todos nós pudéssemos nos

---

[50] Aqui eu evitei exposição excessiva sobre a questão porque ela me afeta num nível emocional muito grande. Mas havia uma ideia construída de que o fato de eu cuidar do teatro dava a calma para o Jair lidar só com os meninos. Isso foi reiterado em várias passagens entre os meninos e eu estou trazendo agora para o texto, pois ajudará a justificar o desafio proposto pela banca de defesa deste trabalho.

[51] As saídas para viagens eram particularmente desafiadoras, pois eu precisava pedir o afastamento através de protocolos da secretaria de educação que levavam até seis meses para serem autorizados. sorte minha o calendário da Cia. sempre ter dado conta desses prazos

[52] Nada que já não estivesse no meu horizonte, pois eu sempre desejei seguir a carreira de professor, e o serviço público era uma oportunidade de me dar a estabilidade que precisava para poder empreender a vida para além do mundo produtivo.

reconhecer como uma equipe. Por muitos anos isso me nutria da satisfação de ser reconhecido pelo grupo, e ajudou a dar uma característica que fazia deste coletivo único: o fato de que a experiência de palco poderia ser uma forma de demonstrar como o trabalho do artista vai além da abertura das cortinas[53].

Em virtude dessas experiências, eu sempre deixei claro que o meu papel na Cia. daquele momento em que eu me tornava produtor estaria mais ligado ao de colaborador do que como de integrante. Gostava da ideia de compartilhar do anonimato junto com o Jair[54], e ambos nos apoiamos nessa posição. Isso fez com que eu pudesse ver o próprio Jair de um lugar que eu não acredito que ninguém foi capaz de ver. O mesmo aconteceu do ponto de vista dele, o que terminou por fazer deste encontro o potencial para um vínculo de amizade que é só nosso, meu e dele, e isso nós levamos até o seu último dia de vida[55].

Talvez o motivo que eu e ele não estejamos neste capítulo seja a minha atitude de conceder o desejo à vontade dele sobre o trabalho da Cia. É como se ele me pedisse: *"deixa eles contarem a história, porque é deles não minha!"*, ao mesmo tempo em que me vejo pegando sua mão enquanto o acompanho à cabine de projeção, preparando o projetor e lhe respondendo: *"pode deixar então que eu acendo as luzes!"*.

O curioso nesta minha decisão foi o fato de que a estratégia de nos invisibilizar não deu certo, pois os depoimentos compilados contam diferentes versões de quem foi Jair Moraes sob o ponto de vista de cada um dos seus meninos, e, na soma dos seus relatos, entregam para o leitor uma pessoa extremamente interessante e admirável. Um ser humano dotado de nuances contraditórias, nem sempre positivas, pois nem todas as suas decisões foram bem recebidas pelos seus meninos. Mas, fica claro de que se trata de um sujeito movido pelo desejo e pelo compromisso com o outro, um ser humano que é incessantemente rememorado, assim como todo mestre é pelos seus pupilos.

---

[53] Até o final desta tese veremos nos depoimentos com os próprios interlocutores a importância desta frase como uma característica importante da Cia., inclusive para indicar caminhos de trabalho para os meninos durante e após o seu período em atividade na Cia.

[54] Lembra daquela metáfora que eu usei sobre olhar o mundo do lado de fora da cena que descrevi ainda na apresentação deste trabalho? Pois bem, o teor psicanalítico deste capítulo foi uma curiosidade que eu só percebi depois da defesa da tese e achei interessante compartilhar com o leitor.

[55] Para mim, Jair Moraes foi um grande mestre e um amigo amado que me chamava de filho!

Quanto a mim? Bom, além dessas entrevistas planejadas, houve ainda uma conversa inesperada: enquanto explicava minha pesquisa para uma colega do programa de pós-graduação, ela, sem que eu soubesse, gravou nosso diálogo. Depois, me entregou o áudio, sugerindo que eu escutasse minha própria narrativa sobre a Cia. Masculina e refletisse sobre o papel que minha própria história teve na construção deste trabalho. Esse material acabou se tornando base para a revisão de minhas hipóteses, além de ser o ponto de partida para a escrita do segundo capítulo da tese - que eu convido o leitor a rever sabendo agora que ele parte do meu olhar-, pois permitiu um contraste entre minha experiência pessoal e a de meus interlocutores.[56]

"Ou seja, nenhum de nós escapou de entrar neste palco Jair!"

Apesar do desejo de ampliar ainda mais esse conjunto de entrevistas, alguns encontros não aconteceram, seja por incompatibilidade de agendas ou por outras circunstâncias que escaparam ao meu controle - como eu já expliquei anteriormente. Longe de ser uma limitação, esse recorte extrapolou meu interesse imediato como pesquisador, criando novas implicações analíticas. Essa contingência da pesquisa, ao invés de um problema, se revelou uma ferramenta metodológica valiosa para compreender os limites e possibilidades do próprio campo investigativo.

Figura 4: Jair Moraes em registro de ensaio realizado na sala 169 do BTG, em 2011 (Fonte: acervo da Cia. Masculina)

[56] As conclusões desta tese também trazem um recorte desta conversa. Mas, sem pressa, pois precisamos ouvir os meninos do Jair primeiro.

3.3 FIGURAS DA DANÇA

Cia Masculina de Dança

Jair Moraes

Figura 5: Trecho do espetáculo "Carmina Burana", apresentado no teatro José Maria Santos, em setembro de 2012. (Fonte: acervo da Cia. masculina)

3.3.1 Evandro Teixeira

Evandro não nasceu bailarino. Mas nasceu inquieto. O teatro veio primeiro, abrindo um portal para a expressividade corporal que ele ainda não sabia nomear. O interior do Paraná, com suas estruturas rígidas de formação artística e sua oferta limitada de escolas de dança, o fazia sentir que talvez seu desejo não encontrasse um caminho possível. A dança chegou como uma inquietação, um chamado nos seus tempos de adolescência, onde buscava ampliar o que o teatro já lhe oferecia.

> Ah, não, eu comecei fazendo teatro com 14, 15 anos em Francisco Beltrão, no interior do estado. Fiquei na companhia de teatro lá durante quatro anos. E durante esse período em Francisco Beltrão, eu comecei a procurar fazer dança. Encontrei uma escola que dava aula de balé clássico, mas sentia que queria mais. Pensei: "Gente, isso não está sendo suficiente para mim, quero procurar mais coisas.

Seu desejo de aprender mais o levou a Joinville, onde encontrou o peso de um sistema formal e seletivo, mas também as barreiras de um corpo que não se encaixava nos padrões exigidos. Foi então que veio a indicação de uma amiga,

> 'Olha, tem um professor do Bolshoi que tem uma companhia em Curitiba. Se você quer fazer dança de verdade, com uma pessoa que trabalha com seriedade, ele é a pessoa certa. Ele pega pessoas que têm vontade de dançar, mesmo com uma idade em que a maioria das escolas não aceitaria'. E pensei: Curitiba? Meu Deus, todo mundo vai para Curitiba. 'Faz um teste, vai lá ver'.

Relutante, foi para Curitiba, e lá chegando encontrou o grupo de rapazes ensaiando. “Meu Deus do céu! Só assisti, fiquei encantado. No outro dia, voltei. Quando o Jair me viu, ele nem me deu um 'bom dia', só mandou: 'Vai pra barra! Vai lá no meio!'. Nossa, que boas-vindas!”

No início, sem ser notado, sem saber se pertencia, se sentiu deslocado, mas ficou. Aos poucos, foi se moldando ao ritmo da companhia, seu corpo aprendeu antes da cabeça entender. Descobriu que ali, diferente de outros lugares, não se pedia um corpo idealizado, pedia-se vontade, e, para ele, a entrega antecedeu o

refinamento. Jair tinha um olhar que via além da forma, segundo Evandro, era um olhar que enxergava o que se podia construir. Neste cenário, o jovem que não tinha certeza se pertencia à dança, passou a ser um dos que sustentavam sua engrenagem.

Dançar na Cia. Masculina não era apenas sobre a técnica, era sobre resistir. Era sobre colocar o corpo à prova de todas as formas possíveis: na exigência física, nas hierarquias do mundo da dança, no preconceito velado (ou explícito) de um meio que ainda via homens na dança com estranhamento.

> O Jair sempre falava: 'Bailarino não precisa de férias'. No começo, eu achava que era exagero, mas depois entendi. Ele queria que a gente estivesse pronto para qualquer coisa, em qualquer momento. A rotina era muito puxada, mas fazia sentido. A gente treinava como companhia profissional, não como escola.

A companhia não tinha a estrutura das grandes instituições, mas tinha algo que as superava, uma ética do trabalho levada ao extremo. Jair não oferecia facilidades, ele preparava bailarinos para não se dobrarem às dificuldades. Segundo Evandro, se o professor exigia era porque acreditava neles, e o resultado aparecia, com força,

> Nos festivais, quando a gente subia no palco, os queixos caíam. No Rio de Janeiro, eu vi isso. Mas na Argentina, foi avassalador. As pessoas paravam para assistir a gente. O público olhava e não acreditava no que estava vendo. Foi ali que eu percebi que a companhia não era só mais uma. A gente tinha algo muito forte.

No palco, a potência coletiva era inegável. O impacto de uma companhia composta apenas por homens, a energia que explodia em cena, a surpresa no olhar do público, a companhia era famosa por quebrar expectativas. Segundo Evandro, foi em Buenos Aires que a renomada Companhia Nacional de Danza parou para assistir a eles. Como era possível? ele perguntou. Como aquele grupo de bailarinos que se formara em condições tão menos convencionais provocava tamanho assombro?

A resposta estava na entrega. Na cena, Evandro e seus colegas defendiam uma existência, um lugar. Para ele, a dança era mais que um espetáculo, era um argumento, um lastro das suas existências marcada nos compassos de seus bailados. Eles existiam ali, e ninguém poderia negar.

Mas o tempo se impôs. A companhia, que sobrevivera a tantas crises, entrou em suspensão quando Jair partiu, deixando um vácuo que não era só institucional, mas afetivo. "A gente sempre falava que a companhia não acabou, só pausou. O Jair não está mais aqui, então agora a gente tem que criar uma cara nova, um novo sentido para essa história."

Hoje, Evandro ainda dança, mas de um jeito diferente. Ele já viveu da dança, já sobreviveu pela dança e agora a dança habita seu cotidiano sem mais precisar ser sua fonte exclusiva de sustento.

> A dança ainda vive em mim. Mas eu voltei com o pé no freio. Depois da pandemia, percebi que precisava de um equilíbrio. Fiquei frustrado quando tive que distribuir currículo para sobreviver. Passei muito tempo sem rede de apoio. Então hoje eu volto, mas com mais cuidado.

Ainda assim, tudo o que aprendeu na companhia segue presente. A ética do trabalho, o respeito pelo corpo e pelo outro, a noção de que a dança não é apenas movimento, mas presença.

> A gente criava a nossa própria entrada para o mundo da dança. Não foi uma escola que nos formou, foi a vivência. O DRT veio de um processo coletivo, não de um curso. E, além de dançar, a gente fazia tudo: montava palco, carregava linóleo, organizava tudo antes de acender o terceiro sinal. Isso foi a nossa escola.

Quando olha para trás, sente um orgulho imenso. Dos palcos, das viagens, dos desafios superados. Mas, acima de tudo, do que ajudou a construir: uma comunidade de artistas que, mesmo sem mais dividir o mesmo estúdio todos os dias, ainda se reconhecem como parte de algo maior. Por isso, quando perguntado sobre a dança ser possível para qualquer corpo, ele não hesita e logo responde que sim, é possível. "Sempre diziam que eu não ia ser bailarino porque eu não tinha colo de pé, não tinha abertura. Mas olha o que eu fiz, olha o que o Jair fez comigo e com

tanta gente. A dança não pertence a um corpo ideal. Ela pertence ao corpo que deseja dançar."

Hoje, Evandro segue como professor de balé, fazendo parcerias com as escolas de dança de Curitiba e da sua terra natal, e no último ano compôs um coletivo que conquistou um prêmio de edital para a produção de um documentário que conta a história da Cia. Masculina.

3.3.2 Edivaldo Leão

Quando chegou a Curitiba, Edivaldo Leão trazia consigo pouco mais do que uma mala de mão e a expectativa incerta sobre o que poderia encontrar. Vindo de Tangará da Serra, no Mato Grosso, sua história começou com um convite despretensioso de amigos que seguiam rumo ao Sul. Sem grandes planos, aceitou a proposta e se viu em uma cidade desconhecida, sem redes de apoio, sem referências próximas, mas com uma inquietação que, mesmo sem nome, o conduziria a um percurso transformador.

A dança, para ele, já habitava um desejo difuso desde a adolescência, quando se envolveu com teatro e grupos folclóricos em sua cidade natal. No entanto, nunca houve um caminho consolidado, uma trilha possível que se apresentasse como alternativa profissional. Sua chegada à Cia. Masculina não foi imediata nem óbvia. A princípio, foi apresentado ao grupo por um amigo, não se sentindo acolhido logo de início decidiu sair. "No primeiro momento, eu me sentia meio excluído. Não tive aquele afago do pessoal, sabe? Então eu saí."

Mas o destino se move em entrelaçamentos imprevisíveis e foi através de um reencontro casual com Eduardo Telma que sua permanência na companhia foi selada. Eduardo o incentivou a retornar, oferecendo-lhe uma espécie de ancoragem na estrutura do grupo, sendo que dessa vez, permaneceu,

> Foi quando conheci o meu amigo Eduardo Telma. A gente trocou mensagens e conversou bastante. Ele disse: 'Por que você não volta?' Foi quando eu voltei para a companhia e fiquei de 2011 até 2016, acho que foram cinco anos e uns meses.

O percurso de Edivaldo dentro da companhia foi marcado por desafios e por uma construção cuidadosa de pertencimento. A insegurança em relação ao próprio

talento, à capacidade técnica, à adequação ao rigor da dança cênica o acompanhou durante os primeiros anos. No entanto, a experiência de estar entre os pares, compartilhando ensaios, processos criativos e momentos de exaustão e êxtase no palco, foi suficiente para que se entregasse ao percurso. Ele mesmo reflete sobre esse início,

> Era tudo. Não vou saber explicar, mas quando cheguei na sala, vi aquele monte de rapaz na barra, todos iguais, o diretor ali com a varinha dele batendo, aquilo para mim foi muito mágico. Foi gostoso, cheguei a ficar arrepiado. Foi muito bom ver tudo aquilo e pensar: 'Será que um dia eu vou conseguir fazer isso?' Foi quando ingressei na companhia.

Ainda que se questionasse se seu corpo possuía o "perfil" adequado, seguiu moldando seu espaço, experimentando as exigências da técnica e compreendendo que a dança, para além do domínio corporal, também é um lugar de construção coletiva. Desta forma, ao mesmo tempo em que se consolidava na Cia. Masculina, Edivaldo começava a traçar um caminho paralelo. Sua entrada no universo dos figurinos e adereços foi consequência de um encontro com Diego Costa, colega de cena que já trabalhava no ramo. O convite inicial para um trabalho temporário logo se tornou uma parceria estável.

> O Diego era figurinista e eu trabalhava como gerente. Perdão, assistente, aí ele deu uma deixa para mim, mas isso foi lá em 2013, quando fui pela primeira vez para o Festival de Dança de Joinville. Lá a gente era feirante. Ele falou: 'Se eu fosse você, eu me jogaria nos adereços, posso fazer coroas, acessórios.' Mas, sei lá, em 2013, a bixa ainda queria dançar, né? É sempre aquilo, sempre vinha na cabeça.

Edivaldo, que antes via o ateliê apenas como um espaço de trabalho adicional, começou a perceber nesse ofício uma outra possibilidade de existência artística. Em pouco tempo, enquanto ainda dividia sua energia entre os ensaios e a costura, começou a se especializar nos adereços de cena, criando coroas, acessórios e elementos que se tornaram sua marca registrada.

Essa dualidade – bailarino e criador de figurinos – se tornou um jogo delicado de equilíbrio. O envolvimento crescente com a produção de adereços fez com que, pouco a pouco, seu tempo dedicado à dança fosse se reduzindo. As demandas da Cia. Masculina, intensificadas pelos ensaios e apresentações, começaram a conflitar com o trabalho cada vez mais sólido no ateliê. Até que um dia, o limite foi alcançado, pois dali em diante não seria mais possível conciliar as duas atividades, "Até um certo momento eu consegui equilibrar bem, mas depois já não conseguia mais."

Com dor, mas com a certeza de estar construindo um novo caminho, afastou-se progressivamente da companhia, mas, mesmo longe dos palcos, sua relação com a dança jamais foi interrompida.

Com o fim da Cia. Masculina, Edivaldo encontrou novos meios de manter seu vínculo com esse universo. Durante a pandemia, ministrou cursos e ampliou sua atuação na área dos figurinos, consolidando sua marca, a Casa Leão. O isolamento forçado e o cancelamento de espetáculos e festivais impactaram o setor da dança, mas também abriram brechas para novas formas de produção e comercialização. Adaptando-se às exigências do momento, conseguiu manter sua atuação e expandir sua clientela,

> A gente se reinventa, né? Eu comecei a fazer esses arquivinhos de modinha, das meninas. Quando você clica no 'explorar' do Instagram, aparecem umas sugestões de coisas, sabe? Aí eu pensei: 'Isso aqui acho que consigo fazer.' Fui testando e deu muito certo na época.

Nos anos seguintes, sua presença se fortaleceu especialmente nas feiras de arte ligadas a festivais de dança. Eventos como o Festival de Joinville tornaram-se pontos estratégicos para a difusão de seu trabalho, ajudando a consolidar seu nome no mercado, "Aqui já tenho produção para Joinville, que acontece no final de julho para início de agosto." Com o tempo, seus produtos passaram a ser exportados para diversos países, alcançando academias e companhias de dança na Alemanha, Rússia, China, Portugal, Argentina e Paraguai.

> Já atendi alguns países. Algumas vendas internacionais já foram para a Alemanha, Rússia, China, se não me engano, Portugal, Argentina, Paraguai, e outros. Até mudei a minha biografia lá

> na marca e colocamos 'enviamos para o Brasil e enviamos para o mundo'.

O caminho de Edivaldo não foi linear, mas é justamente essa história cheia de curvas e retornos que compõem sua identidade. Entre a dança e os figurinos, entre o corpo em cena e a construção dos bastidores, encontrou uma maneira de se afirmar dentro do campo artístico. O reconhecimento de seu trabalho hoje é a confirmação de que a dança, de fato, é possível para qualquer corpo – mesmo que esse corpo, ao longo do tempo, encontre outras formas de permanecer em movimento. A Casa Leão carrega um conjunto de peças sofisticadas e meticulosamente trabalhadas, que é a marca da sua resiliência e construção contínua.

3.3.3 Eraldo Kühl

Eraldo Kühl nasceu em Rio Negro, uma pequena cidade do interior do Paraná. Sua conexão com a dança começou ali, em meio às limitações de uma cidade sem grandes oportunidades na área. "Eu sempre quis dançar. Lá em Rio Negro, a dança não era algo acessível, mas, ainda assim, eu sabia que precisava sair de lá para que isso se tornasse algo concreto." Essa determinação levou Eraldo a buscar novos horizontes em Curitiba, onde vislumbrava a possibilidade de uma formação mais estruturada.

Ao descobrir a Escola de Dança do Teatro Guaíra (EDTG), Eraldo viu uma oportunidade única,

> Quando soube que a escola era gratuita e exigia um teste de admissão, me inscrevi imediatamente. Fiquei nervoso, claro, mas determinado. E naquela época, eles estavam buscando mais meninos, então consegui entrar.

A entrada na EDTG representou um marco em sua história. Logo nos primeiros dias, ele teve um encontro que mudaria sua vida: conheceria Jair Moraes, o professor que se tornaria uma personagem importante em sua formação, “No meu primeiro dia na escola, vi que meu professor seria o Jair. Eu não acreditei! Ele era

uma lenda, e eu o conhecia de uma revista antiga que guardo até hoje. Era como encontrar um mito.”

A rotina na EDTG era intensa. As aulas de balé começavam cedo e se estendiam até tarde da noite, muitas vezes ultrapassando o limite do cansaço físico,

> O Jair tinha um método muito exigente. Ele dizia que qualquer corpo podia dançar, e isso era inspirador, mas não significava que ele pegava leve. Ele acreditava em tirar leite de pedra e fazia isso com a gente.

A vida de Eraldo em Curitiba, entretanto, não era apenas desafios técnicos, ele enfrentava também dificuldades financeiras, morando em pensionatos simples e dependendo da ajuda da mãe e da irmã, "Eu mal tinha dinheiro para me manter, mas minha família nunca deixou que me faltasse nada. Minha mãe e minha irmã se sacrificaram muito para que eu pudesse seguir esse sonho." Com o passar do tempo, Eraldo começou a ganhar experiência e foi convidado a integrar a Cia. Masculina, um espaço que ele descreve como transformador.

> A companhia era um lugar de aprendizado intenso. A gente ensaiava até tarde, discutia ideias e experimentava novas formas de se expressar. O Jair não era apenas um professor; ele era um mestre que nos fazia acreditar que podíamos ir além.

Dentro da companhia, Eraldo desenvolveu um forte senso de coletividade e superação,

> O Jair tinha essa capacidade de nos unir, de criar uma espécie de 'sanga', um grupo de pessoas com um ideal em comum. Era um ambiente de apoio mútuo, mas também de muita cobrança. Ele nos fazia dançar até a exaustão, mas a recompensa vinha no palco.

Apesar de todo o aprendizado, a convivência com Jair não era isenta de conflitos, Eraldo comenta sobre o tom e a gravidade de Jair em relação ao que acreditava sobre seu trabalho, "Ele tinha um jeito duro, às vezes abusivo, mas era também extremamente humano. Ele queria o nosso bem, mesmo quando isso significava nos pressionar ao máximo." Essa relação de amor e tensão foi

fundamental para o crescimento de Eraldo, mas também o colocou em situações difíceis. Segundo lembra, "Eu era muito sensível. Qualquer crítica me deixava mal. Mas o Jair via isso e, ao mesmo tempo que me cobrava, me dava um carinho enorme. Era como um pai, no fim das contas."

Depois de se formar na EDTG, Eraldo ingressou no Balé Guaíra como estagiário, um sonho de muitos bailarinos da época. No entanto, o ambiente da companhia trouxe novos desafios.

> No Guaíra, tudo era muito rápido e técnico. Você precisava absorver coreografias em tempo recorde e estar sempre impecável. Não havia espaço para erros, nem para processar as coisas no seu próprio ritmo.

A pressão acabou gerando consequências físicas e emocionais. "Eu desenvolvi uma hérnia de disco por conta da carga de trabalho. Meu corpo começou a dar sinais de que não estava aguentando, e isso me afetou profundamente." Mesmo assim insistiu e mesmo depois de permanecer três anos como estagiário no Guaíra, Eraldo não foi contratado,

> Eles diziam que eu não evoluía o suficiente, que eu era muito lento. Ouvi coisas como 'bota o Eraldo parado que ele é bonito de ver.' Foi muito frustrante, porque sentia que ninguém se importava com quem eu era de verdade, apenas com o que eu podia entregar.

Esse período foi marcado por desilusões, mas também por reflexões importantes. "Foi ali que comecei a perceber que o balé clássico, da forma como eu o conhecia, não fazia mais sentido para mim." Eraldo decidiu então focar na carreira de professor, iniciando um longo ciclo no Clube Curitibano, onde trabalhou por dez anos. "No clube, eu era valorizado pelo que fazia. Eles gostavam da minha didática e da minha criatividade. Mas, com o tempo, comecei a sentir que estava preso a um formato muito engessado." Somado a sobrecarga de trabalho e uma relação cada vez mais sem sentido com o balé clássico, sua escola de formação, Eraldo precisou lidar com a morte de sua mãe, sendo que este foi um catalisador para grandes mudanças. "Perder minha mãe foi um golpe duro. Foi como se uma parte de mim também tivesse morrido. Eu precisei do vazio para me reencontrar."

Nos últimos anos, Eraldo se afastou do balé clássico e encontrou no yoga uma nova forma de explorar o corpo e o movimento. "O yoga me trouxe um frescor, algo que eu não sentia há muito tempo. Não é dança, mas está muito conectado com o corpo e com a presença." Atualmente, ele dá aulas de yoga e balé, mas com uma abordagem menos rígida. "Hoje, ensino para pessoas que não se encaixam no perfil tradicional do balé clássico. É muito mais humano e menos sobre a forma perfeita."

Eraldo também busca desenvolver um trabalho autoral, algo que ainda sente ser um grande desafio, "Eu nunca criei algo que fosse realmente meu. Sempre dancei para outras pessoas, segui os moldes. Agora, quero encontrar o Eraldo criador, aquele que tem algo a dizer por meio do movimento." Esse processo, segundo ele, é complexo e cheio de sombras.

> Às vezes, me pego lutando contra as memórias do passado, tentando desapegar da rigidez que o balé colocou em mim. Mas é parte do meu caminho, e estou aprendendo a olhar para isso com amorosidade.

Olhando para trás, Eraldo reconhece o impacto profundo que a Companhia Masculina e Jair Moraes tiveram em sua vida. "Ele plantou uma semente em cada um de nós. Nos transformou, nos moldou. E, apesar de tudo, eu faria tudo de novo. Foi intenso, foi doloroso, mas foi necessário."

Hoje, Eraldo está em uma jornada de redescoberta, tentando equilibrar seu legado como professor com sua busca por autenticidade como artista. "Eu quero criar algo que seja meu, algo que diga quem eu sou. Ainda não sei exatamente como fazer isso, mas sei que é o meu próximo passo."

3.3.4 Leandro Vieira

Leandro nunca imaginou que a dança pudesse se tornar sua profissão. Desde pequeno, sempre teve facilidade em memorizar movimentos coreográficos, mas sua referência estava distante do balé clássico ou contemporâneo. “Eu só dançava Xuxa, É o Tchan e pegava sequência, e tava arrasando!”. Seu envolvimento inicial veio através das apresentações escolares, principalmente nas festas juninas e festivais de nações. Foi uma professora do colégio que notou seu talento e sugeriu

que ele fizesse uma aula experimental em uma academia de dança, lembrou, “Eu era o único menino na sala. Coloquei a primeira sapatilha, comprei minha primeira malha e uma camiseta que eu tenho até hoje. Foi minha primeira aula, não esqueço.”

A partir dessa experiência inicial, Leandro se envolveu em diversas modalidades: balé clássico, hip hop e até mesmo dança do ventre. Com o incentivo de sua professora, que também havia estudado na Escola de Dança do Teatro Guaíra, ele fez o teste e ingressou na escola em 2004. Durante sua formação técnica, participou de festivais e, no seu último ano, foi selecionado para integrar a montagem do Quebra-Nozes, sob a direção de Carla Reineke. Foi nesse momento que Jair Moraes começou a observar seu trabalho de perto.

> Foi o dedo do Jair que me trouxe para a companhia. Ele ficava falando de mim para a Carla, insistindo, até que ela me chamou para fazer um estágio no Guaíra. Me formei em 2004 e no final de 2005 já estava lá dentro.

O primeiro contato de Leandro com a Cia. Masculina aconteceu ainda no âmbito escolar. Jair ministrava aulas para as turmas mais avançadas da EDTG e começou a selecionar bailarinos para montar coreografias competitivas, “Foi assim que ele foi catando os meninos, dando os primeiros passos para formar um grupo”.

Segundo lembra, sua relação com Jair não era apenas de mestre e aluno, era também de orientador e guia profissional,

> Jair oportunizava. Ele empurrava a gente para crescer. Se eu ficava em sala sem fazer nada, ele mandava eu dar aula para os meninos. Me colocava para ensaiar o grupo, para passar coreografias.

Aos poucos, Leandro se tornou um bailarino de destaque e, também, um professor e ensaiador dentro da Cia. Jair também tinha um jeito peculiar de lidar com cada um, e isso tinha repercussões na sua forma de lidar com os rapazes. Segundo diz, “Com o Nelson, ele tinha quase uma relação de pai, puxava a orelha. Comigo, ele sabia da minha responsabilidade e já me colocava logo para organizar ensaios, corrigir sequências.”

Ao longo dos anos, Leandro participou ativamente de espetáculos marcantes da Cia. Masculina, desde o Pequeno Teatro do Mundo até a sua última montagem com o balé baseado na ópera Carmina Burana. A exigência de Jair com seus bailarinos era alta, mas sempre embasada no desejo de formar artistas completos, “Ele ensinava técnica, mas também ensinava a viver na dança. Não importava se você tinha dez anos de formação ou se tinha começado na semana passada, ele exigia a mesma entrega no palco.” Leandro permaneceu na companhia até sua transição para o BTG, onde consolidou sua carreira como bailarino profissional.

Com a transição para o balé Guaíra, Leandro continuou aprofundando sua experiência profissional. Paralelamente às apresentações, ingressou na faculdade de dança, acumulando experiências como professor em diferentes escolas e festivais e concluindo o curso de Licenciatura e Bacharelado da FAP. Foi a partir desta experiência que Leandro começou a perceber outras possibilidades para o seu corpo e seu trabalho, “Antes da faculdade, e mesmo um tempo depois, eu nunca imaginei que eu fosse ser professor. Mas fui dar aula na Eliane Fetzer, depois no Estúdio Quebra-Nozes, e a coisa foi crescendo. A gente se joga, né?”

Hoje, Leandro segue como bailarino profissional, professor e coreógrafo, mantendo-se ativo no circuito da dança clássica e contemporânea. Seu trabalho também inclui atuações como avaliador de festivais e orientador de novos talentos. Seu compromisso com a dança, desenvolvido desde os tempos de Cia. Masculina, se reflete na forma como lida com seus alunos e colegas de trabalho. “Jair me ensinou muito sobre respeitar o palco, sobre respeitar quem está ali com você. Isso me acompanha até hoje, tanto dançando quanto ensinando.”

Quando perguntado sobre o futuro, Leandro revela seu desejo de continuar contribuindo para a formação de novos bailarinos. “Gostaria muito de estar à frente de uma companhia ou ser ensaiador. Eu gosto de orientar, gosto de auxiliar, de fazer a coisa acontecer da melhor forma possível.”

A Cia. Masculina não foi apenas um espaço de aprendizado para Leandro, mas um marco na sua formação artística e profissional. O grupo, as amizades, o rigor, as oportunidades – tudo isso moldou sua história, transformando-o em um dos bailarinos mais respeitados de sua geração. “O Jair foi um mestre. E, no final da vida, a gente conseguiu retribuir um pouco do que ele nos deu. Hoje, levo isso comigo. Levo ele comigo.”

3.3.5 Eduardo Telma

A experiência de Eduardo Telma na dança começa em Agudos do Sul, uma cidade pequena do interior do Paraná, onde a cultura da dança era quase inexistente e os acessos à formação artística eram limitados. Ainda criança, sua primeira experiência formal foi em um concurso de dança no colégio.

> Eu já sabia as coreografias porque dançava com minhas primas. As meninas do grupo duvidaram que eu soubesse, e eu acabei dançando melhor que elas. Me colocaram no grupo, e nós ganhamos o concurso.

Essa vitória representou um primeiro reconhecimento e o colocou no radar das professoras da escola, que passaram a incentivá-lo a participar de festivais intermunicipais, mesmo sem uma estrutura de ensino formal na cidade.

Com a descoberta de um universo artístico mais amplo, Eduardo soube por meio de uma professora que existia em Curitiba uma escola de dança ligada ao Teatro Guaíra e que havia um grupo masculino dedicado ao balé. Sem nunca ter visto uma apresentação profissional de balé, tomou a decisão de conhecer a escola pessoalmente.

> Liguei para o teatro e, não sei como, consegui falar com o Jair Moraes. Perguntei tudo: 'Tem alojamento para os bailarinos? Eles dão alimentação?'. Hoje parece fora da realidade, mas eu perguntei isso. E o Jair falou: 'Não, você tem que vir, arrumar um trabalho para se manter e tal'.

A partir dessa primeira visita, em 2005, Eduardo se encantou pelo ambiente da Escola de Dança do Teatro Guaíra e pela Cia. Masculina. Para viabilizar sua permanência na cidade, usou uma bolsa do Enem como justificativa para estudar em Curitiba. Paralelamente, conseguiu um estágio no Hospital Pequeno Príncipe, trabalhando no período da tarde, enquanto corria para as aulas de balé no início da noite. "Você não tem noção, porque a aula do Jair começava às 18h, e eu saía do hospital às 17h30, então fazia o trajeto em uns 15 minutos do Água Verde até o Guaíra".

Os primeiros anos foram de grande esforço para se adaptar ao nível técnico exigido na companhia e na escola de dança. Eduardo entrou oficialmente na EDTG

em 2007, ao mesmo tempo em que se dedicava aos ensaios com Jair Moraes. Nos bastidores, ele logo se tornou uma peça fundamental para a organização da companhia, sendo responsável pela escrita dos primeiros projetos aprovados em editais. A experiência com a produção começou de maneira intuitiva,

> O Jair tinha contratado uma pessoa para escrever projetos, mas nenhum foi aprovado. Um dia eu pedi para ver e percebi que o texto não correspondia à nossa realidade. Reescrevi, e esse foi o primeiro projeto aprovado.

Nos anos seguintes, Eduardo redigiu os projetos de *Carmina Burana* e *Ecos*, fundamentais para a continuidade da Cia. Masculina.

A relação com Jair, que já possuía tensões naturais do convívio intenso na companhia, atingiu um ponto de ruptura em 2008. “Ele chegou para mim e falou: ‘Você tá querendo botar regras, querendo tomar o meu lugar?’”, conta. O desentendimento foi determinante para sua saída da Cia. Masculina. Eduardo ainda permaneceu até a Bienal de Curitiba daquele ano, mas logo após a apresentação, juntou seus figurinos e se despediu. “Eu achei melhor sair assim do que realmente brigar. A gente não brigou, então depois, quando nos encontrávamos, nos cumprimentávamos em paz”.

Com a saída da Cia, Eduardo concentrou-se na finalização da EDTG e começou a percorrer audições em busca de novas oportunidades. Tentou vagas no Grupo Corpo, na Débora Colker, no Balé da Cidade de São Paulo e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas sem sucesso. A necessidade de trabalho o levou ao Beto Carrero World, onde amigos da dança já estavam atuando. “No começo, relutei, mas quando não passei em nada, mandei um vídeo. Seis meses depois me chamaram”. O trabalho no parque de diversões proporcionou uma nova experiência cênica, com a adaptação ao formato de shows diários e a necessidade de aprender rapidamente múltiplas coreografias.

Após um período no Beto Carrero, Eduardo retornou a Curitiba e, entre idas e vindas, passou novamente por São Paulo. Em uma audição para o Teatro Municipal, sem muitas expectativas, foi surpreendido ao ser aprovado. “Eu estava focado só no balé, e de repente pediam para fazer um primata, lutar, imitar bichos… Pensei: ‘Sangue do cordeiro!’”. O contrato temporário, no entanto, foi interrompido pelos

cortes de patrocínio da prefeitura, levando Eduardo de volta ao Beto Carrero por mais três anos.

Com o fim do ciclo no parque, começou a diversificar suas atividades, atuando em projetos de dança contemporânea e espetáculos de curta duração. Durante a pandemia, precisou se reinventar e passou a trabalhar como motorista de Uber. Uma de suas histórias mais curiosas nesse período envolveu alunas da FAP, que pegaram uma corrida com ele e, sem reconhecê-lo, começaram a comentar sobre as aulas de Jair Gabardo. “Perguntei: ‘Vocês conhecem o Gabardo?’, e elas: ‘Sim, você já ficou com ele?’ [muitos risos]!”. Paralelamente, Eduardo intensificou sua participação em editais e conseguiu nove aprovações durante a vigência da Lei Aldir Blanc, incluindo o prêmio Trajetórias, que garantiu estabilidade financeira por um período.

Outro marco desse período foi sua incursão no universo drag queen, com a criação da personagem *Miss Telma*, segundo lembra,

> Foi na brincadeira, no carnaval, depois em uma festa, e aí entrei num concurso online durante a pandemia. Fui até a final, mas fiquei em terceiro lugar porque uma jurada não gostou de mim.

Desde então, *Miss Telma* se consolidou como uma de suas principais expressões artísticas, permitindo-lhe circular em espaços diversos entre a dança, a performance e a produção cultural.

Atualmente, Eduardo equilibra sua vida entre a escrita de projetos culturais, a dança e os trabalhos eventuais que garantem sua subsistência. Em meio a planos futuros, menciona a vontade de criar um espetáculo de grande porte, combinando dança, circo e projeções. “Eu nunca fui bom em planejar. As coisas acontecem meio que por acaso, mas tenho essa ideia de fazer algo grande”. Mesmo sem um roteiro rígido para o futuro, seu caminho mostra que a dança, em suas múltiplas formas, continua sendo o fio condutor de sua vida.

3.3.6 Fernando Nascimento

Eder Fernando do Nascimento é um exemplo vivo de como a dança pode transformar destinos. Seu percurso começa no centro do Paraná, na cidade de

Maringá, onde, ainda criança, teve seu primeiro contato com a arte em uma escola pública. Desde cedo, a necessidade de trabalhar para ajudar a família coexistia com a descoberta do desejo de dançar. Seu primeiro vislumbre do balé clássico ocorreu ao assistir a uma apresentação:

> Nunca vou esquecer que o sol estava rachando em Maringá, e eu vi uma bailarina dançando um dueto. Era a Lígia Meira, nas pontas, e o Maurício Paulino, dançando um neoclássico ao som de piano. Pensei: 'Gente, que coisa mais linda, o que é isso?' Nunca tinha visto nada tão lindo na minha vida.

Sua infância foi marcada por um universo repleto de estímulos diversos, mas desde cedo havia um olhar atento para a expressão artística. Sua mãe, uma figura de grande importância foi quem, de maneira indireta, pavimentou o caminho que o levaria à dança.

> Minha mãe sempre foi muito atenta às coisas que eu fazia, mas nunca foi uma mulher de impor nada. Ela deixava eu descobrir o que me movia, só que ao mesmo tempo era muito dura com a ideia de que eu tinha que fazer as coisas direito. Então, quando eu comecei a me interessar por arte, eu queria tudo ao mesmo tempo. Uma hora eu tava no teatro, outra hora querendo desenhar, outra hora assistindo alguma coisa na televisão e tentando copiar. A dança, nessa época, nem passava pela minha cabeça, porque eu nem sabia que aquilo podia ser uma escolha.

O primeiro contato com a dança aconteceu por acaso, em um contexto de exploração das artes cênicas. O teatro foi a porta de entrada, mas logo a relação com o movimento corporal começou a se destacar. O ingresso em cursos e oficinas veio naturalmente, assim como as primeiras experiências de palco ainda em Maringá. No entanto, foi somente ao chegar em Curitiba que tudo começou a tomar um novo rumo. "Peguei um ônibus 'vermelhão', desci na Rua Rui Barbosa, na Avenida, e me falaram que ao final desse ônibus eu deveria pegar a esquerda, que teria um calçadão. 'Veja o que você acha por lá, tem um monte de coisa de arte'.".

A orientação para buscar espaços na região foi dada por uma parente que reconhecia a concentração de atividades artísticas naquele entorno. Seguindo essa recomendação, Fernando começou a explorar a área e, no calçadão, avistou uma

professora usando uma camiseta da Universidade Federal do Paraná, que depois descobriria ser Cristiane Wosniak. Esse encontro fortuito acabou mudando seu rumo na dança.

> Segui ela, era a Cristiane, que estava descendo. Ela entrou na Federal e perguntou: 'E você?'. Respondi que era do interior e vim para cá, 'você sabe algum lugar?', ela me perguntou. 'Tem a Téssera, quer conhecer?'. Com tudo o que eu tinha feito na vida, eu fui. Lembro do Pacheco e da Cris me falando: 'Mas eu não tenho dinheiro para pagar'. E eles disseram: 'Faça a aula, passa hoje'. Respondi que não estava bem. 'Vem amanhã, ou no outro dia'.

O encontro fortuito com Cristiane foi um divisor de águas para Fernando, que, até então, não tinha clareza sobre sua relação com a dança e o que seria possível dentro desse universo. Ele descreve a sensação inicial de desorientação diante do novo ambiente, "Eu não sabia de nada, eu não tinha dimensão do que era dançar." Ainda assim, aceitou o desafio de experimentar e foi acolhido pela Téssera. Sob a orientação de Pacheco, iniciou seu processo de adaptação,

> Lembro do Pacheco conduzindo as aulas, todo mundo o acompanhava, e eu pensava: 'Meu Deus do céu, será que vou conseguir?'. Lembro que acabei ficando na Téssera, e ele me disse: 'Vou te dar um período para você se adaptar'. Começamos a montar um trabalho sobre a Maria Farrar, um texto de teatro.

O impacto desse acolhimento foi profundo. A Téssera foi sua primeira referência de pertencimento na cidade, "Sou muito grato à Téssera, porque foi quem me deu o primeiro abraço quando cheguei em Curitiba e me ajudou a me preparar para entrar na FAP.", mas Fernando continua,

> A minha chegada em Curitiba foi um choque. Eu sabia que queria fazer arte, mas não sabia exatamente como. A cidade parecia muito grande para mim, e eu lembro que eu ficava andando de um lado para o outro tentando entender onde era o meu lugar. A primeira vez que entrei na FAP, eu pensei: 'É aqui que eu preciso estar.' Mas a dança ainda era um desafio. Eu olhava para os outros e pensava que nunca ia conseguir fazer o que eles faziam. O Pacheco dançava de um jeito que parecia impossível,

> e eu ficava ali tentando entender como meu corpo ia responder àquilo tudo. No primeiro ano que cheguei em Curitiba, fui para a escola. Descobri o balé, fui lá na escola e conheci a Priscila, que era presidente da escola. Entrei e fazia cursinho de manhã: português, história da arte, e história geral, ali no Solar.

Fernando inicialmente não sabia da existência de um curso de graduação em dança. Seu objetivo ao vir para Curitiba era ingressar em Artes Cênicas, pois esse era o único curso da área artística do qual tinha conhecimento:

> Eu nem sabia da existência de graduação no campo das artes. Quando cheguei ao terceiro ano do ensino médio e comecei a dar aula, descobri que existia um curso de artes cênicas. Eu nem sabia o que era isso. Quando eu fui estudar, vi que existia um curso de arte na universidade.

Ele tentou ingressar em Artes Cênicas, mas não passou na primeira fase. No entanto, durante o processo do vestibular, ao aguardar sua vez de apresentar a cena para a banca, percebeu que havia outra avaliação acontecendo ao lado:

> Reprovei na primeira fase do vestibular de Artes Cênicas, e quando você faz vestibular para teatro, tem que esperar horas para apresentar a tua cena para a banca. Enquanto esperava, estava acontecendo a banca de dança da FAP, de balé contemporâneo. Lembro da Rose, maravilhosa, era professora da FAP, saindo de uma porta amarela do estúdio. Eu estava aguardando, e ela perguntou: 'Muito bem, você dança?', e eu falei: 'Como assim? Tem graduação em dança?'. Aí eu pensei: 'Ano que vem vou tentar isso também'.

Essa descoberta mudou seus planos. Ele voltou para Maringá, mas a ideia de tentar Dança na FAP ficou na sua mente. Quando finalmente passou no vestibular, sua rotina se intensificou:

> No ano seguinte, passei na FAP e era muito envolvido com tudo. Trabalhava em Maringá ainda, então, de manhã eu ia ao Guaíra, à noite tinha as aulas na FAP. Nas sextas-feiras, eu já pegava minha mala e voltava para Maringá. Fiquei nessa vida de fevereiro a outubro, trabalhando lá no fim de

> semana, voltando no domingo à noite para começar a semana toda de novo em Curitiba.

Ingressar na FAP e se aprofundar na Dança transformou sua formação acadêmica e seu modo de viver e compreender a arte. Passou a ser intensamente vinculada ao mundo acadêmico e profissional, levando-o a experiências que antes não imaginava serem possíveis, ganhando um novo rumo quando conheceu Jair Moraes. O primeiro contato se deu em uma palestra na Casa Hoffmann, onde a figura do mestre o impressionou,

> Eu fiquei encantado com a forma como ele falava da dança, com aquela figura enigmática e, ao mesmo tempo, espontânea, cômica, né? E super gentil também. Eu lembro que ele chamava, acho que era a Cristiane, de 'Madame', e eu achei isso muito marcante.

A partir daí, ingressou na Cia. Masculina e viveu intensamente sua formação com Jair, absorvendo a técnica, a filosofia de trabalho e a maneira única com que o mestre conduzia seus bailarinos. Sua rotina exaustiva incluía aulas no Guaíra, estudos na FAP e deslocamentos longos para a casa de sua tia no Sítio Cercado,

> Eu chegava uma hora da tarde no Guaíra, comia num restaurante japonês, onde pagava R$ 3,50, e ia para a escola de balé. As aulas terminavam às 10h da noite e eu ia a pé até o Jardim Botânico para pegar o ônibus de volta ao Sítio Cercado, para a casa da minha tia, chegando quase à meia-noite.

Com o tempo, conseguiu se estabelecer mais próximo ao centro, marcando sua inserção definitiva no mundo institucional artístico de Curitiba. O encontro fortuito com Cristiane, que poderia ter sido apenas um detalhe trivial de sua chegada à cidade, acabou sendo um ponto de inflexão, colocando Fernando no caminho que definiria sua vida e carreira na dança.

> O Jair olhou para mim e disse: 'Você tem que se adaptar.' No começo, eu não entendia bem o que isso significava, mas depois percebi que ele tava falando de muito mais do que dança. Ele falava de postura, de presença, de entender como ocupar um espaço. Quando a gente ensaiava, não era só sobre acertar um movimento. Era sobre sustentar um corpo

> no tempo, sobreviver naquele espaço. Eu lembro que, no início, eu me agarrava mais ao texto do que à dança, porque era o que eu sabia fazer melhor. Mas o Jair soube usar isso. Ele me deixou entender que eu podia construir uma identidade dentro da companhia, e que cada um ali tinha um lugar específico.

O grupo não era apenas um espaço de aprendizado técnico, mas um ambiente de formação humana, onde se construíam identidades e relações de pertencimento. O ingresso na companhia foi marcado por desafios, resistência e, sobretudo, pela descoberta de uma nova maneira de existir no mundo. A Cia. Masculina não era um grupo convencional. O projeto transitava entre o social e o artístico, ocupando um espaço ambíguo dentro do cenário da dança em Curitiba. Havia a luta pelo reconhecimento, a busca por editais, as viagens para cidades onde a dança sequer fazia parte da cultura local. Fernando lembra das turnês, das dificuldades, do improviso constante que se fazia necessário para manter tudo funcionando.

> A gente dançava onde tivesse espaço. Já dormimos no chão, já viajamos horas para chegar num lugar onde ninguém sabia o que a gente ia fazer. Mas o Jair sempre falava: 'Isso é uma oportunidade.' E a gente acreditava. Quando a gente entrava no palco, nada mais importava. Não importava se a música tinha falhado, se o figurino tava rasgado, se a gente tava morrendo de fome. A gente dançava. E isso fazia com que tudo valesse a pena. Porque no final, quando as cortinas se fechavam, a gente sabia que tinha feito algo grande, algo que talvez ninguém mais naquele lugar tivesse visto antes.

A partir dessa experiência, Fernando encontrou um caminho de formação e profissionalização dentro da dança. Ele passou a estudar com afinco, conciliando aulas e trabalho para se manter. Fernando se envolveu com a Cia., participando da fundação da Associação de Apoio ao Desenvolvimento da Dança (AADD), estrutura que consolidou a Cia. Masculina como entidade independente,

> Aí surgiu a ideia de criar uma associação. Lembro que, nesse período, eu era casado e colaborava com um colega meu, e a gente estruturou a AADD, a Associação. Foi muito bom fazer o edital, pensar nas condições, desenvolver o estatuto, porque

> aquilo poderia nos dar caminho para que pudéssemos nos vincular aos projetos que financiavam a companhia e davam uma entrada no universo profissional.

Mas o tempo passou, e a companhia encontrou seu fim. O ciclo se fechou, e cada um precisou seguir seu caminho. Fernando, no entanto, não deixou para trás os ensinamentos que recebeu. Hoje, à frente de um projeto educacional voltado à dança, ele carrega consigo as marcas da experiência com Jair Moraes.

> Se hoje eu consigo fazer um projeto dentro de uma escola pública, atendendo centenas de crianças e adolescentes, é porque eu aprendi que a dança não precisa de um palco para existir. O Jair me ensinou que a dança está em qualquer lugar onde um corpo se coloca com presença. Então eu olho para os meus alunos e vejo neles aquilo que eu vi em mim mesmo há tantos anos. Quando um menino entra na sala sem saber bem o que está fazendo ali, eu lembro de mim. E eu faço o que o Jair fez comigo: digo para ele que ele pode ficar, que ele pode aprender, que ele pode descobrir quem ele é através do movimento.

O projeto que Fernando construiu é mais do que uma escola de dança. É um espaço de resistência, um lugar onde se ensina que a dança pode ser um caminho, um modo de existência. Ele observa os alunos com a mesma atenção que recebeu um dia, atento aos gestos, às dúvidas, às inseguranças.

> O que a gente faz aqui não é só ensinar passos. A gente ensina pertencimento. Ensina que o corpo tem uma história, que ele pode ocupar um espaço, que ele pode ser visto e respeitado. Eu sempre digo que a dança salva. Não porque ela é uma coisa mágica, mas porque ela dá sentido. Ela dá um rumo. E se hoje eu estou aqui, fazendo isso, é porque um dia alguém fez isso por mim.

A história de Fernando se entrelaça com a história da Cia. Masculina. Cada passo que ele dá no presente é um reflexo dos passos que um dia ensaiou naquele grupo. O tempo passou, os palcos mudaram, mas a essência permanece: o desejo de mover corpos, de contar histórias, de criar um espaço onde a arte possa existir.

Porque, no fim das contas, é isso que permanece. A dança segue. E aqueles que passaram por ela seguem dançando, de alguma forma, em cada escolha que fazem. O impacto do aprendizado com Jair é algo que Fernando carrega até hoje, seja na forma de ensinar, seja na forma como dirige a maior companhia de dança escolar do Paraná,

> O Jair pegava o nada e transformava em tudo. E depois que esse 'tudo' existia, todo mundo queria. Mas quem passou por todas aquelas cidades para fazer o projeto de interiorização não foram as companhias particulares mais estruturadas, né? Quem fazia aquilo, quem colocava as crianças para dançar éramos nós.

Depois de anos na companhia, Fernando voltou para Maringá e, posteriormente, se lançou em um percurso acadêmico impressionante. Foi aprovado no mestrado e, depois, no doutorado da PUC/PR, consolidando sua presença no campo intelectual da dança. Seu trabalho com o DANCEP tornou-se referência nacional e internacional, permitindo que alunos seus apresentassem espetáculos no exterior e conquistassem reconhecimento em grandes festivais. Esse projeto também se tornou seu objeto de investigação acadêmica, sendo tema de sua dissertação e tese. Ao longo desse percurso, Fernando teve mestres que o influenciaram, consolidando seu pensamento e metodologia de ensino da dança. O resultado de seu trabalho foi marcado por relações intensas com figuras políticas e intelectuais, como Flávio Arns, que reconheceu seu talento e abriu portas para que seu trabalho fosse expandido dentro da Secretaria Estadual de Educação:

> Fiquei pensando: 'O que será que ela quer?' Conversei com a diretora do colégio para saber se era algo relacionado à escola. A diretora só disse: 'Vai, pelo amor de Deus, e vê o que é'. Peguei minha moto e fui até o hotel. Quando cheguei lá, a senhora foi muito objetiva: 'Você é o professor que apresentou o espetáculo da Helena, certo?'. Eu confirmei, e ela disse: 'Você vai dançar aqui amanhã'.

Hoje, sua prática artística mantém uma forte reverência ao legado de Jair Moraes. No modo como conduz seus bailarinos, na crença de que qualquer corpo pode dançar e no compromisso com a formação cidadã por meio da dança,

> Vou te falar uma coisa: sou muito grato a todos os nomes, homens e mulheres, da dança que passaram pela minha vida. Mas, se eu tivesse que escolher um, estaria sendo leviano se não mencionasse o Jair. Porque o Jair me mostrou que a dança é além. Ela é mais do que estar em cena, a dança é estar na arte, é olhar para ela como dança, produzir como mudança e mover-se na direção que você quer.

Sua história de vida é uma prova da força da dança como meio de transformação, tanto individual quanto coletiva. O impacto de sua atuação ressoa na vida dos bailarinos que formou e na cena cultural da cidade de Curitiba, onde sua companhia escolar se tornou uma das mais importantes do estado, levando adiante a filosofia aprendida com Jair Moraes e com os mestres que encontrou ao longo do caminho.

3.3.7 Leonardo da Cruz Kunta

Leonardo da Cruz Kunta nasceu e cresceu na Comunidade Quilombola Invernada Paiol de Telha, localizada no município de Guarapuava, no interior do Paraná. A relação dele e de sua família com o quilombo era indispensável para sua formação e identidade. Ele menciona que sua história com a arte começou ali, em meio às tradições culturais da comunidade.

> Comecei a dançar com doze, treze anos, num projeto social lá, próximo da comunidade. Depois, a gente começou com as meninas da minha comunidade, minhas parentes, minhas primas, minhas irmãs. Minhas irmãs, juntamente com a minha irmã, fizeram uma peça. Um festival de cultura tradicional que tava rolando na escola e me chamaram para coreografar alguns trabalhos.

Desde cedo, Leonardo percebeu que queria explorar o universo da dança de forma mais aprofundada. "O grupo de dança foi orientado contando, então, narrativas das mitologias africanas, das mitologias dos orixás. Aí entra o meu percurso." Em Guarapuava, ele passou a se envolver com diferentes formas de expressão artística, incluindo a capoeira, que foi um elo fundamental para sua

conexão com outras práticas afro-brasileiras. Foi através desses contatos que Leonardo começou a sonhar em estudar na Universidade Federal da Bahia (UFBA), reconhecendo que essa instituição oferecia um dos cursos de dança mais respeitados do país e um espaço de formação que dialogava mais diretamente com sua ancestralidade.

A decisão de se mudar para Curitiba não foi imediata, mas aconteceu quando uma amiga o convidou para visitar a cidade durante o Festival de Teatro, ele diz,

> Falei: 'Bom, vamos ficar, vamos ficar'. E aí eu volto, largo a universidade, entrego minha casa. Duas semanas depois volto para Curitiba, entro em contato com Jair para aprender a fazer aula. Queria fazer balé.

Seu plano inicial era usar Curitiba como uma ponte para chegar à UFBA, mas, ao chegar, percebeu que as oportunidades de formação e inserção na dança que surgiram na cidade eram mais imediatas e concretas.

Nos primeiros meses em Curitiba, Leonardo precisou encontrar formas de se sustentar. Trabalhou em telemarketing e *call centers*, dividiu um quarto com uma amiga e fazia pequenos bicos. Antes mesmo de procurar espaços diretamente ligados à dança, ele se inseriu na cena cultural da cidade através de coletivos de maracatu, capoeira e tambor de crioula. Foi nesse período que surgiu o icônico episódio de sua travessia pela Rua XV de Novembro, puxando o maracatu da cidade.

> E aí eu lembro que teve uma vez que eu tava dançando com Maracatu, eu conto essa história, né, sempre, porque ela é muito marcante para mim. Eu tava dançando com Maracatu no arrastão da rua e eu tava com três saias enormes e atrasado para o ensaio de sexta-feira, né? Que é um ensaio sempre muito importante, sexta-feira que era o ensaio em que a gente passava os balés. Se a gente tinha apresentação, era ensaio geral, passagem geral e tal.
> Então eu já tava chegando atrasado porque eu tava vindo do arrasto. Eu tava no meio do corredor ali, subindo as escadas, trocando as saias pela malha, né? E o Jair passa do meu lado. Tô atrasado ainda, tô aqui cheio de saia e tal. Aí ele viu: 'Oi, filho.' Falei: 'Oi, Prof, já subo, tô me trocando.' E aí subi, fui para a barra, a aula já estava

> acontecendo. Fizemos aula. Sempre no final da aula a gente parava, conversava, recados, né? Dava as mãos, se olhava no outro e tal. E aí ele perguntou assim, eu lembro que ele perguntou para a companhia: 'Para quantas pessoas vocês já dançaram? O máximo de pessoas que vocês já dançaram, sentiram assim a respiração ali perto de vocês?'
> Falaram trezentas pessoas, quatrocentas pessoas, mil pessoas em uma apresentação de final de ano na rua…
> E aí eu não sabia, mas ele tinha me visto na rua também. E aí o arrastão da rua é aquela coisa... arrasta a rua. Uma galera assim de gente, né? Ele falou assim: 'Ó, esse retardado aqui... esse retardado aqui dança para quase umas três mil pessoas na rua de saia de chita, com anágua, não sei o quê. Alguém te desrespeita lá na rua? Alguém já te desrespeitou lá na rua?'
> Eu falei: 'Não.' E olha que ali, né, na rua, a gente tá lidando com muitas propriedades, assim, né? Tem um bêbado, tem uma pessoa em situação de rua, tem as pessoas que estão saindo do trabalho, tem as pessoas que esperam o mês inteiro para assistir, para acompanhar o arrastão da rua. Até a galera que tá no boteco se junta, tem quem tá passeando e vem. Então, assim, é muita energia ali falando. E aí eu falei: 'Não, nunca. Nada assim, é uma situação ruim.'
> Ele falou: 'Sabe por que isso acontece? Porque as pessoas estão olhando para um artista, as pessoas estão olhando para uma pessoa que faz dança, as pessoas estão olhando para alguém que está dançando. E não é todo mundo que faz isso, né? Tipo, dançar, todo mundo é capaz de dançar. Qualquer corpo pode dançar, mas se colocar nesse lugar, né, estar ali, não é todo mundo que tem essa disponibilidade.

O reconhecimento de Jair foi um momento transformador para Leonardo. Ele encontrou na Companhia Masculina um espaço de crescimento e aprendizado, mas também enfrentou desafios. O vestibular da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) foi o desafio seguinte. "Então, quando eu chego aqui, eu falei assim: 'Cara, eu preciso dominar também essa técnica aí'. Como você mesmo falou, a gente precisa também se infiltrar." Seu processo de entrada na FAP incluía uma prova prática, na qual Leonardo apresentou um solo que já trazia elementos das danças negras e de sua vivência ancestral. Leonardo pediu a orientação de Jair para ensaiar um solo intitulado "Caboclos e Baianas", que foi imediatamente reconhecido por Jair como um trabalho artístico completo. "Ele falou: 'Isso dá um balé, isso não é uma prova,

isso já dá um balé'. Ao ingressar na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Leonardo rapidamente percebeu que o discurso institucional do currículo da dança não correspondia inteiramente à realidade.

> Quando eu entro, já olho para esse currículo já assim, tipo: 'Meu, né? Tá com discurso de democratização e de mudança e de, né, quebra dessas hegemonias da dança, mas na prática isso não tá acontecendo'.

Leonardo percebeu a escassez de alunos negros, algo que impactou diretamente sua experiência acadêmica.

> Tinha ali o Danilo, tinha o Cícero, a Pri Pontes, a Flávia. Mas quem que eu lembro que era preto da dança? Tinha um menino também que dançou na companhia, também um preto que eu não lembro o nome dele, mas ele também era da turma do Cícero. Então tinham poucas figuras pretas ali no curso de dança.

Embora tivesse passado pela prova de habilidade específica apresentando seu solo, ele percebeu que o currículo não incluía disciplinas obrigatórias que tratassem das danças afro-brasileiras ou indígenas.

> O primeiro curso de dança do país é o da UFBA, o segundo é o da FAP. E ainda, né, em 2023, a gente não tem uma disciplina que trate experiências negras, das corporeidades, dos sistemas corporais estabelecidos pela africanidade ou pela diáspora negra no Brasil' [...] 'A grande maioria da galera era das danças clássicas, né? Ou da dança clássica, da dança moderna, ou tinha ali já um viés para a dança contemporânea. Então a FAP também tava numa mudança de currículo que tava retirando algumas das grandes disciplinas.

Durante seu percurso acadêmico, Leonardo encontrou na professora e orientadora Marila Velloso um apoio fundamental para suas pesquisas. Ele relata que Marilla, que ocupava uma posição de destaque na comunidade acadêmica internacional da dança, o incentivou a seguir na produção acadêmica e na construção de projetos que abordavam dramaturgias do corpo para mulheres negras,

> A Marilla falou: 'Não, vamos aí, tem que acontecer, vá. Não tenho bolsa, você tem que escrever um projeto bom.' E aí eu fui escrever. E entrei com bolsa, foi aprovado com bolsa, tipo em segundo. E aí? Entrei. Comecei a fazer o processo.

Essa relação acadêmica também se expandiu para o exterior. Em 2018-2019, Leonardo foi convidado, junto com outros pesquisadores da FAP, para apresentar seus trabalhos na Universidade de Pomona, na Califórnia, Leonardo celebrou pois segundo diz, foi "a partir dessa outra relação que também é de hegemonia, mas que tá olhando para não hegemônicas, né, de um processo de abertura, de congruência, assim, também de trabalho".

No seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), Leonardo abordou o conceito de epistemicídio e questionou a ausência de professores negros e de referências afro-brasileiras no currículo do curso.

> Eu apontei isso no meu TCC, na escrita, e aí, em determinado momento, foi sugerido que eu retirasse isso no meu texto porque eu tava falando nesse sentido. [...] Eu falei: 'Não, não vou tirar. Não vou tirar e vou justificar o porquê que a FAP não tem nenhuma disciplina, não tem professor negro'.

Sua passagem pela universidade consolidou-o na academia, mas também sua atuação como referência no debate sobre interseccionalidade, arte marginal e decolonialidade no campo da dança. "Eu estou letrado sobre o código da hegemonia, mas eu também trato sobre o código que é o que me compõe, né, que é a minha ancestralidade".

Leonardo descreveu seu desvinculamento da Cia. Masculina em um contexto ligado à sua formação acadêmica na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Ele menciona que sua entrada na universidade ocorreu em 2013, período em que ainda estava na companhia, juntamente com outros bailarinos,

> Quando eu ainda tava na companhia, já tava no processo de entrada na graduação. Tinha entrado na graduação junto com vários colegas de companhia, né? Na minha época, que foi em 2013, quando a gente ingressou na FAP. Fomos eu, o Grandão Lucas, o André, que era da mesma turma, e o Leco, né? O

> Leandro Vieira. Mas era o Leco, né? E então a gente entrou e aí eu lembro que tinha também assim uma coisa, a galera do Jair, então já tinha também um respaldo, um olhar, assim, que dizia respeito à trajetória que o Jair tinha construído e que se continuava a partir desses bailarinos intérpretes, dessa nova cria dele.

Além disso, Leonardo relata que a cobrança externa sobre os bailarinos do Jair era intensa: “Tinha também essa cobrança externa, né, da gente. ‘Vocês são os bailarinos do Jair Moraes.’ Eu já entrei com essa cobrança, tá ligado?”.

À medida que se envolvia mais com a pesquisa acadêmica e com a militância em torno da interseccionalidade na arte, Leonardo passou a ver a universidade como um espaço que precisava ser transformado e ocupado. Ele destaca que foi nesse período que começou a atuar na iniciação científica, aprofundando-se no estudo das danças negras e interseccionais,

> Então, eu tava ali entendendo que essa era uma falta e que eu não ia ganhar da universidade isso, eu é que deveria propor. E aí que eu vou sair da iniciação à docência e vou para a iniciação científica em dança”.

Leonardo menciona que enfrentou resistências dentro da universidade e do próprio meio da dança, mas que essas dificuldades também serviram para fortalecer sua compreensão sobre o papel que desejava ocupar no campo artístico. Seu desligamento da companhia não representou uma ruptura brusca, mas sim uma mudança de rumo. Ele reconhece que a base técnica e a experiência adquirida com Jair continuaram a influenciá-lo,

> O Jair era uma pessoa que era muito técnica, mas ele também tinha essa capacidade e abertura para o sensível, que eu acho que nem todo mundo que acumula técnica da maneira que ele acumulou tinha para a sensibilidade, para a criatividade, para a produtividade.

Além da produção acadêmica, Leonardo também se envolveu ativamente no ensino da dança, tanto na FAP quanto em outras instituições. Durante a pandemia, foi convidado para ministrar aulas na USP, ensinando técnicas de danças negras para o curso de arte dramática. “No final da pandemia, o trabalho para o Museu

Paranaense foi muito importante também. Fizemos a exposição ‘Anti-Heróis e Outros’, e fui convidado para performar no museu”.

Ao longo desse período, Leonardo também participou de festivais e mostras de teatro negro, com destaque para trabalhos em Mato Grosso do Sul e Rondônia. "Fiz trabalhos com Mato Grosso do Sul, fiz trabalho com Rondônia, que foi possibilitando também a abertura de caminhos durante a pandemia". Para ele, esse período de intensificação da produção audiovisual permitiu novas possibilidades de circulação e impacto para seu trabalho.

Outra experiência significativa foi sua participação na crítica compartilhada de espetáculos, o que lhe abriu novas portas dentro da cena artística,

> Quando a Lu me convidou para a gestão da Casa Hoffmann e me convidou para ser o mediador dos bate-papos e o debatedor também, eu vi que tinha um espaço ali, uma área da dança que eu não estava ocupando, mas que eu tinha capacidade para isso, tá ligado? E aí foi muito legal essa experiência.

Além disso, Leonardo também se viu como objeto de documentário, "Virei filme no meio disso também, né? Teve a estreia de *Upa Neguinho*, que conta um pouco dessa trajetória da dança". Esse reconhecimento reforçou sua percepção de que seu trabalho estava contribuindo para uma narrativa maior sobre a presença da diáspora negra na dança e nas artes, "Essa coisa que o Jair já dizia: 'A dança pode tudo, a dança pode falar de tudo, a dança pode ser conteúdo'. Fui descobrindo esses outros lugares também".

3.3.8 Emmanuel Fagundes

Emmanuel começa seu relato na cidade da Lapa, no Paraná, um espaço em que a arte era uma presença sutil, mas fundamental para sua formação.

> Eu aprendi a tocar violão na igreja, fazia teatro nas peças de Páscoa e Natal. A minha veia artística não começou na dança, foi antes disso. A dança apareceu quase por acaso, na escola. Tinha uma professora de artes que ensinava teatro, e em um dos bimestres, ela propôs que a turma montasse uma coreografia. Foi a primeira vez que eu dancei, e no final do ano, ela me chamou para fazer balé.

Esse convite inesperado se tornou um marco em sua vida, quebrando barreiras e expectativas na cidade.

> Eu fui o primeiro bailarino a sair da Lapa para dançar fora. Tinha muito preconceito, mas eu fazia balé e ao mesmo tempo fazia kung fu, boxe chinês. Era um menino hétero dançando, e isso ajudou a mudar algumas ideias por lá.

A decisão de se mudar para Curitiba veio com a busca por formação mais sólida, contudo, ele não imaginava o tamanho do desafio que o aguardava quando da sua chegada na cidade,

> Na Lapa, eu achava que sabia dançar. Todo mundo me elogiava, falava que eu era bom. Quando cheguei na Cia. Masculina, levei um tombo. Eu era o pior dos piores, não sabia fazer nada. Eu chorei. Falei: 'Me enganaram, porque lá eu era uma referência e aqui eu não sei nada!'.

Em relação ao seu primeiro contato com Jair Moraes, Emmanuel relembra de como foi marcante,

> Eu cheguei no Teatro Guaíra, sem saber onde era a aula, e me indicaram uma escada. Aí vejo um cara subindo devagar, camisa vermelha rasgada, garrafa térmica debaixo do braço e uma pilha de CDs e livros. Passei voado por ele, e a primeira coisa que ele me disse foi: 'Corre, você tá atrasado!' Esse foi meu primeiro dia com Jair.

Dentro da Cia., Emmanuel enfrentou os desafios da técnica e do rigor exigido pelo coreógrafo. "Os primeiros dias foram um inferno. Eu acordava e dormia com dor. Mas ele viu minha vontade. Jair dizia: 'Prefiro trabalhar com quatro sem talento, mas que querem, do que com um talentoso preguiçoso'. Foi isso que me manteve ali." Ele foi acolhido pelos colegas, especialmente por Luís Wenderson, Samuel Gechele (Salomão) e Jean. Emmanuel lembra que dessas amizades construiu seus primeiros vínculos com o grupo, "O Luís foi o primeiro a me puxar para perto, e foi ali que comecei a entender o que era essa irmandade dentro da Cia."

Em pouco tempo, Emmanuel se consolidou na Companhia, passando por montagens importantes criadas por Jair Moraes como "Ecos", "O Pequeno Teatro do

Mundo" e "Andarilhos". Paralelamente, buscou aperfeiçoamento acadêmico na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), o que ampliou sua perspectiva sobre a dança,

> A faculdade me fez ver que a dança era muito maior do que o que eu conhecia. Na Companhia, a gente era muito técnico, tinha muita disciplina. Mas na FAP, eu descobri o contato-improvisação, percebi que o corpo podia se expressar de outras formas.

Na Cia. Masculina, Emmanuel encontrou um lugar de formação artística e uma segunda família. A relação com os outros bailarinos, muitas vezes marcada por uma rivalidade agonística, era também permeada por um vínculo fraterno. Entre ensaios exaustivos, turnês e desafios, criou-se um código compartilhado, onde os gestos e olhares muitas vezes diziam mais do que as palavras,

> Na companhia eu fiz muito irmão, cara. Meu Deus do céu! Qualquer lugar que a gente vai, a gente encontra alguém da companhia. A gente viveu tudo junto, a gente brigava, se desentendia, mas no final todo mundo era irmão.

Esse espaço coletivo era, simultaneamente, um campo de batalha e um abrigo onde se aprendia a performar não só nos palcos, mas nas relações interpessoais. O reconhecimento artístico, no entanto, não trazia automaticamente segurança financeira ou estabilidade. Como acontece em muitas companhias independentes, havia sempre um jogo de adaptação e resistência às condições do mundo institucional da dança: projetos de fomento que ora eram aprovados, ora negados, mudanças nas políticas públicas, dificuldades em sustentar a companhia sem o apoio de grandes instituições, "A gente fez um monte de coisa difícil. Teve época que a gente trabalhava sem saber se ia ter cachê. Mas a gente fazia porque acreditava naquilo, porque era uma escola, era nossa casa." Em compensação, nos anos seguintes, Emmanuel tornou-se um dos principais nomes da Companhia, ganhando espaço como professor e ensaiador.

> Jair falava que eu ia ser bailarino, querendo ou não. Eu me dediquei, passei quinze anos na Companhia. A gente viajava, fazia turnês pelo Brasil inteiro. Em Joinville, no Rio, a gente montava o palco, fazia iluminação, e dançava. Nosso diferencial era esse: a gente sabia fazer tudo.

A Companhia seguiu cumprindo seus compromissos até o fim do ano, mas a perda de Jair, no Natal, marcou um encerramento definitivo. "A gente cuidou dele até o fim. Ele ensinou tudo para a gente, era o mínimo que podíamos fazer." E foi nesse contexto que o grupo, que parecia uma estrutura sólida e resiliente, começou a se dissolver. Esse rompimento não foi apenas um deslocamento físico, mas também afetivo, porque ao mesmo tempo que o grupo que havia sido uma referência de comunidade se fragmentava, cada um carregava consigo as marcas invisíveis desse pertencimento.

Com a doença de Jair, Emmanuel e seus companheiros assumiram a gestão da Companhia.

> Foi um período difícil. nós tocamos a Cia. sem ele. Mas era complicado manter a energia, porque sabíamos que ele estava piorando. Eu lembro de um dia que parei a aula e falei pros meninos: 'Se vocês estão aqui por causa do Jair, vocês são idiotas. Ele pode morrer, mas vocês vão continuar. Então trabalhem por vocês!'.

O fim da companhia não foi apenas o fechamento de um ciclo profissional, foi a perda de um modo de vida. O grupo, que havia se tornado uma identidade para seus membros, agora se dispersava, e cada um precisava encontrar novas formas de sustentar sua arte ou, em alguns casos, abandonar temporariamente a dança para buscar outras fontes de renda, "Foi difícil, porque ali a gente era uma família. Mas aí, cada um foi para um lado. Um foi para fora do país, outro abriu escola, outro foi dar aula. Eu fui ficando aqui, tentando entender para onde ir." Com o fim da Cia., Emmanuel precisou reconstruir sua carreira.

> Foi difícil. Eu tava perdido, sem saber para onde ir. Mas a Miuse, que eu conheci na Casa Hoffmann, foi essencial. Ela me abriu portas na Fundação Cultural de Curitiba. Comecei a trabalhar com produção de eventos, espetáculos, Natal, aniversário de Curitiba. Aos poucos, fui saindo da dança, mas nunca da arte.

Apesar do encerramento da companhia, a dança não deixou de estar presente no cotidiano de Emmanuel. O aprendizado adquirido na companhia não se restringia ao palco—ele reverberava na maneira como ele entendia o trabalho, a disciplina, o corpo e até mesmo as relações interpessoais, "O Jair cuidou da gente a vida inteira. Ensinou tudo o que a gente sabe. O que a gente fez por ele no final foi o mínimo, perto do que ele fez por nós."

A busca por estabilidade financeira o levou a outras atividades, mas sem abandonar a cultura e a arte como parte fundamental de sua identidade. Hoje, Emmanuel é um produtor cultural consolidado, mas ainda carrega a Companhia consigo, "Tudo que eu aprendi foi na Cia. Jair me ensinou a trabalhar, a respeitar as pessoas. Hoje, eu vejo que a Companhia foi mais do que uma escola de dança, foi uma escola de vida. E a gente carrega esse legado."

Se a Cia. Masculina de Dança foi o espaço de formação e resistência, o presente de Emmanuel é um espaço de negociação - entre a necessidade de se sustentar e o desejo de continuar produzindo arte,

> Agora eu tô trabalhando com cultura, mas também quero ganhar dinheiro. Quero ter minha casa, meu carro e ajudar minha mãe. Mas a arte continua em mim, eu não consigo largar. Isso é o que eu sou.

Ele carrega a experiência do grupo como um lastro, uma referência que orienta suas escolhas e sua forma de entender o próprio corpo em relação ao mundo. O que Jair ensinou não foi apenas técnica ou coreografia, mas uma maneira de ocupar espaços, construir vínculos e insistir na dança como prática de existência.

E, no fundo, essa história não se encerra, ela se reescreve cada vez que Emmanuel compartilha uma memória, resgata uma fotografia, encontra um antigo colega de palco ou transmite a alguém a experiência que viveu, "A gente tem que juntar essa galera das antigas e fazer um churrasco. Porque quando a gente fala dessas coisas, elas aparecem. Tá na hora da gente dar as caras de novo."

3.3.9 Jair Gabardo

Jair Gabardo cresceu sem imaginar que a dança se tornaria parte de sua vida. Sua história não começou em um espaço institucionalizado da dança, mas foi marcada por uma série de encontros e desencontros que o levaram a um universo

altamente hierárquico, exigente e, ao mesmo tempo, sedutor. A dança foi, ao mesmo tempo, uma porta de entrada para o mundo da arte e um espaço de tensão, em que as possibilidades estavam sempre mediadas por restrições – algumas explícitas, outras percebidas apenas com o tempo, "Então, assim, eu também fui limitado. Artisticamente até determinados momentos ou interesses do Jair também como direção ou em relação ao que ele queria que aquele projeto fosse…"

Seu encontro com a dança aconteceu na igreja, pois fazia aula com os amigos da comunidade onde vivia, no bairro Boqueirão. Tinha uma vida regrada a partir da referência do bairro onde morava, o Boqueirão, e toda a sua existência era baseada neste nicho, “tinha uma ideia de que ‘do lado de cá’ (do viaduto da linha verde), era o meu mundo, e, pra lá (o centro da cidade) era ‘a cidade’, esse lugar tão distante”.

Aos poucos, Jair foi se familiarizando com essa distância, e conforme cresceu entendeu que os seus potenciais poderiam levá-lo mais longe. Seu professor de dança na Igreja era Nelson Junior, aluno da EDTG e integrante do então grupo de dança masculina da escola. Foi ele quem apresentou este caminho para Jair,

> e o que eu ia saber daquela vida do lado de lá, sendo que eu tava tão envolvido com a experiência do lado de cá. Eu tinha uma relação muito bem resolvida com a minha familia - que sempre foi presente, e eu acredito que isso é um dado importante-. A igreja tinha uma função importante na minha vida, e eu achava que tudo aquilo era normal. Eu namorava uma menininha do meu grupo, tava bem assimilado naquela realidade e não fazia ideia do que seria a minha vida a partir de então.

A primeira vez que Jair foi ao Teatro Guaíra para assistir o ensaio do grupo, havia uma curiosidade e um receio latente em relação às suas possibilidades, pois desde cedo Jair entendeu que a dança não era apenas um espaço de expressão, mas um sistema complexo de seleções e exclusões. Havia corpos que eram bem-vindos e corpos que precisavam se justificar. "O palco é um lugar importante, mas quem pode estar nele? Eu sempre me perguntei isso." Seu ingresso na Cia. Masculina ocorreu nesse contexto – como uma possibilidade profissional, um espaço de aprendizado e uma estrutura que oferecia prestígio e reconhecimento, mas também um lugar em que a adesão às regras era percebido, "Eu sempre vi meu

corpo como um corpo possível até certo ponto, mas ali dentro eu percebia: não era qualquer corpo, era o corpo que dava visibilidade para o projeto."

A primeira pessoa que chamou a sua atenção foi Leandro,

> Lelê era uma pessoa incrível, porque ele não tinha aquelas características que eu tava imaginando pra um bailarino, era magro, fino, diferente. Ele me fez imaginar: 'talvez seja sim possível pra mim, porque eu vejo compatibilidades desse corpo com o meu.

Além disso, surpreendeu-lhe o modo como a técnica do balé se encaixava bem nos corpos dos demais rapazes, fazendo com que imaginasse essas possibilidades de aprendizado aplicado ao seu próprio corpo. Foi assim que iniciou o seu vínculo com o grupo.

Mas, o que significava ser parte desse grupo? Para Jair, significava aprender a técnica com um professor respeitado e fazer parte de uma engrenagem maior, em que a dedicação era vista como virtude máxima. Mas também significava perceber que certos corpos tinham mais espaço que outros – e que a performance da masculinidade era uma moeda de troca invisível, mas constante, "O que me fazia dançar ali? O que fazia o Jair olhar para aquele corpo e dizer: esse aqui pode? Meu corpo podia chegar até aqui."

Dentro da companhia, Jair encontrou uma rede de relações intensas e contraditórias. "Eu não posso negar que aquilo foi uma formação. O Jair me ensinou a ser. Mas ele também me ensinou tudo o que eu não queria ser." A companhia oferecia estrutura e treinamento rigoroso, criando uma possibilidade para quem quisesse se profissionalizar na dança. Mas esse percurso tinha regras não ditas. "Não é qualquer corpo que pode dançar, é o corpo que entra naquele espaço sem questionar certas coisas. A bicha afeminada podia estar ali, mas podia ser afeminada no palco? Não!". A tensão entre o que era permitido no convívio e o que podia ser mostrado no palco se tornava uma questão permanente.

Jair também percebeu que o discurso de meritocracia, tão presente no ambiente da companhia, escondia desigualdades estruturais.

> Como que eu vou dar cem por cento quando eu comi um pão e dividi com o negão? Talvez ele tenha contado isso, não sei se ele contou… a gente já chegou a

> comprar um pão e dividir um pão. E como que eu vou chegar até às 23 horas da noite dando o máximo quando tinha gente que cuidava da franja o dia inteiro e ia dançar?

A promessa de profissionalização e ascensão dentro da dança passava, muitas vezes, por uma lógica de esforço individual que desconsiderava as diferenças materiais entre os bailarinos. "Tem que se esforçar, tem que suar. Mas e as condições? Isso talvez seja uma questão que para mim sempre me pegou."

Ao mesmo tempo, a companhia oferecia uma sociabilidade única. Jair descreve a fraternidade entre os bailarinos como um dos aspectos mais marcantes da experiência. "Ali dentro, tinha a fraternidade. Tinha os meninos. Isso era bonito." Mas essa comunidade também carregava as contradições do mundo externo. "A gente dizia: faço dança no Guaíra. Mas a gente era o Guaíra? Não. A gente ensaiava lá, mas não era parte dessa estrutura. Isso confundia as pessoas. E confundia a gente também."

A dança era uma profissão ou uma experiência? A Cia. Masculina era uma escola ou um espaço de criação? Essas perguntas permaneciam sem respostas claras, "Eu não fui fazer dança porque eu queria dançar bem ou dançar melhor. Eu fui porque eu queria trabalhar com dança." Com o tempo, Jair começou a perceber os limites daquele espaço e a buscar alternativas. "Se eu tivesse ficado preso naquilo, talvez tivesse parado. Mas eu fui para a universidade e lá eu me senti mais potente."

O distanciamento da companhia foi gradual,

> Eu não posso, eu não tenho condições afetivas de dizer assim ó: tô saindo. Beijo, tchau. Eu acho que a minha saída da companhia sempre foi muito em doses homeopáticas para mim, e hoje eu entendo que era para o Jair também.

A relação com Jair Moraes era ambígua. Havia admiração e carinho, mas também o peso de um vínculo difícil de ser rompido. "Esse Jair me emociona, esse me tranca a garganta… esse que eu sinto falta."

A entrada de Jair Gabardo na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) representou um marco. Foi um momento de ruptura e, ao mesmo tempo, de ampliação de horizontes, pois ali ele encontrou um espaço que o permitiu pensar a

dança para além das paredes da Cia. Masculina. Se, na companhia, a técnica e o rigor formavam a base da experiência artística, na universidade, ele descobriu um outro tipo de potência: a do pensamento crítico e da experimentação,

> A universidade me deu a possibilidade de não. Se nesse espaço eu posso ser até aqui, então, vou achar outras maneiras de me fazer artisticamente que não seja só pela via da técnica clássica. Então, foi a provocação.

Para ele, o ambiente acadêmico se tornou um lugar de reconstrução de identidade. A FAP ofereceu novos referenciais, trouxe questionamentos sobre o que é a dança e ampliou sua visão sobre o campo da arte. Foi na universidade que ele percebeu que a dança poderia ser também um espaço de criação, e não apenas de reprodução de códigos preestabelecidos, “A universidade foi o lugar onde eu percebi meu corpo em potência criadora. Lá, eu vi que podia ser artista de outras formas, que o balé não era o único caminho possível.”

Ao mesmo tempo, sua formação na FAP também trouxe reflexões sobre as limitações que ele enfrentou no contexto da Cia. Masculina. A exigência de um corpo disciplinado e forte, a hierarquia de escolhas artísticas e a necessidade de encaixe dentro de um padrão técnico muitas vezes fizeram com que ele sentisse uma ordem causal traçada de antemão, “Se eu pensasse meu corpo unicamente naquele formato daquelas aulas que me eram ofertadas, eu tava ferrado. O que me salvou foi ter um outro olhar, e esse outro olhar veio da universidade.”

Foi também na FAP que Jair começou a desenvolver uma consciência mais profunda sobre a pedagogia da dança. A experiência acadêmica lhe ofereceu instrumentos para pensar a docência, para entender que o ensino da dança poderia ser mais do que um espaço de repetição de modelos. Ali, ele passou a ver a educação como uma ferramenta política, um espaço de acesso e de transformação.

> A FAP me deu esse lugar de pensar a dança como educação, como direito. Ali, eu vi que a dança podia estar na escola, que ela podia ser acessível, que ela não precisava ser só para quem conseguia passar pelo funil da técnica clássica.

Ao mesmo tempo em que a universidade lhe oferecia essa ampliação de horizontes, Jair ainda carregava consigo os códigos e os valores da Cia. Masculina.

Ele nunca deixou de reconhecer a importância do que aprendeu com Jair Moraes, mas passou a enxergar essa formação com um olhar mais crítico. A FAP foi, portanto, um espaço de deslocamento, mas também de síntese: um lugar onde ele pôde revisar sua carreira, reconhecer o que levava consigo e o que desejava transformar.

A experiência acadêmica, somada à sua vivência na Cia. Masculina, consolidou o caminho que ele seguiria como artista e professor. Hoje, ele se vê como alguém que transita entre esses dois mundos, carregando o rigor da técnica clássica, mas também a inquietação da pesquisa e do pensamento crítico, “A universidade me fez entender que eu não precisava escolher entre um e outro. Que eu podia levar a técnica e o pensamento juntos, e que isso podia ser um lugar de criação e não só de adequação.” A formação de Jair na FAP foi, assim, uma virada em sua vida, porque lhe deu um diploma ou um título ao mesmo tempo em que lhe ofereceu um novo jeito de olhar para a dança – e para si mesmo dentro dela.

Hoje, a dança permanece em sua vida, mas sob novas perspectivas. "O Jair dizia que a dança era uma religião. Para mim, a dança é um direito. E a escola ainda é o lugar onde esse direito pode ser garantido." O compromisso com o ensino se tornou um caminho natural, e ele anuncia essa preocupação com olhos para o seu próprio amadurecimento neste processo, "Eu vejo meus alunos hoje e penso: quem desses aqui conseguiria estar na companhia? Quem teria sido aceito? Isso me faz querer mudar alguma coisa."

Quando Jair Gabardo olha para trás, percebe que já não é o mesmo dançarino que entrou na Cia. Masculina anos atrás. A dança continua sendo parte de sua vida, mas a forma como ele se relaciona com ela mudou. Se antes o palco e o treinamento rigoroso definiam seu cotidiano, hoje ele se vê em outro papel, um que combina a reflexão crítica, o ensino e a experiência acumulada ao longo dos anos.

> Eu tô aqui, né? Olhando para trás e pensando em tudo isso, mas vivendo a dança de outro jeito. Eu sou professor no ensino superior, né? E olha que louco, né? Se eu lembrar do que eu já ouvi no passado... que eu ia colocar o diploma na parede e bater p**** olhando para ele... E hoje eu tô aqui, ensinando, formando gente.

O ensino da dança se tornou um espaço de reconstrução. Depois de anos se sentindo limitado artisticamente dentro de um modelo específico, Jair encontrou no ambiente acadêmico a possibilidade de ampliar horizontes. "A universidade me deu algo que eu não via na companhia: um espaço para existir artisticamente sem me sentir barrado. Se eu fosse olhar para aquele formato de dança, para aquelas aulas, eu tava fodido".

Ele descreve a docência como um lugar de ativismo.

> A dança tem que ser um direito. Não um privilégio, não uma religião. Um direito. E é por isso que eu trabalho com Educação Básica também. Porque a escola ainda é o lugar onde esse direito pode ser garantido.

Para Jair, o ensino de dança não pode ser apenas a formação de futuros artistas, mas sim um espaço em que todos possam experimentar a arte de maneira significativa, "Eu não quero formar apenas bailarinos. Quero formar pessoas que vivam a dança, que consumam a dança, que saibam o que significa esse corpo que se move."

Mas essa transição não foi simples. Ele ainda se vê, por vezes, carregando os condicionamentos que adquiriu ao longo dos anos de companhia, "A gente aprende a se portar de um jeito, a entender o que é um corpo que pode e um corpo que não pode estar na cena. Desconstruir isso é difícil." Ao mesmo tempo, ele carrega um sentimento ambíguo em relação ao passado, "Eu olho para o que eu vivi e penso: foi um espaço potente, me deu muito. Mas teve coisas que me marcaram de um jeito que eu não quero reproduzir." Ele se lembra de conversas, de ensaios exaustivos, da disciplina extrema, "A gente sabia o que tinha que fazer, mas não sabia por quê. Hoje eu pergunto o porquê. Eu não aceito mais esse 'é assim porque é assim'."

A questão do corpo e da masculinidade na dança continua sendo um tema para ele, "Os meninos tinham que ter força, tinham que ser potentes no palco. Mas e os corpos que não se encaixavam nesse formato? Como que eles eram vistos? Como que eu me via?" A companhia ensinava a performance do masculino, mas deixava de fora discussões sobre identidade, sobre expressão, "Se eu me olhasse hoje naquela época, eu ia me fazer muitas perguntas que eu não fazia."

E então, como ele está hoje? Ele está em movimento. Está ensinando, está pesquisando, está tentando criar um espaço para que a dança seja acessível de maneiras que ele mesmo não teve, "Eu não tô dançando como antes. Mas tô criando possibilidades para quem vem depois de mim."

E hoje, a dança não é mais sobre provar nada para ninguém. "Eu já não sou o Jair de antes. Eu sou esse Jair de agora, que entende que dançar não é só sobre técnica. É sobre existir. E existir pode ser de muitas formas." Jair Gabardo reconhece que a experiência dentro da Cia. Masculina não se resumia apenas ao aprendizado técnico e ao rigor da formação. Havia ali uma rede de relações marcadas por hierarquias de corpo, raça, classe e sexualidade, muitas vezes não ditas, mas vividas,

> A gente falava muito que qualquer corpo podia dançar, mas eu fui vendo que tinha corpo que podia mais do que outros. Eu, por exemplo, tive que me reconhecer nesse espaço, entender que meu corpo não era privilegiado em relação a outros corpos. E quando você vê isso de perto, é difícil ignorar.

Dentro dessa estrutura, as diferenças raciais e de classe atravessavam as relações cotidianas, tanto no palco quanto nos bastidores.

> A bicha preta e a bicha branca não tinham as mesmas oportunidades. O corpo preto, mesmo quando conseguia acessar esse espaço, carregava uma outra demanda. Tinha que ser muito bom, tinha que ser muito potente, tinha que provar o tempo todo. O corpo branco, às vezes, podia errar, podia ser mais maleável dentro desse jogo.

Esse entendimento de que os corpos na companhia ocupavam posições desiguais também aparece na reflexão sobre a masculinidade dentro do grupo,

> A gente falava de dança masculina, mas que masculinidade era essa? Tinha que ser forte, tinha que ser viril no palco, mas a bicha afeminada que dançava tão bem quanto qualquer outro era vista diferente. Não podia ser bicha afeminada na cena. Podia ser no corredor, no ônibus, mas no palco? Aí já não podia.

O paradoxo estava na maneira como esses códigos se misturavam ao longo do tempo. Nos bastidores, no convívio entre os bailarinos, havia uma cumplicidade, um espaço de acolhimento dentro das margens da normatividade, "A gente se protegia. No ônibus, nas viagens, era a Gaiola das Loucas, e tava tudo bem. Mas na cena, no palco, o corpo tinha que ser outra coisa."

O que Jair percebe hoje, com a distância temporal e a experiência acadêmica, é que essas camadas estavam sempre presentes, ainda que não fossem debatidas abertamente, conforme lembra "A companhia nunca falava sobre isso, mas a gente vivia isso. A gente tinha que se enquadrar, encontrar formas de existir ali dentro. Alguns conseguiram, outros não."

Por quinze anos Jair dedicou a sua carreira à docência, atuou como professor de Artes na Educação Básica pela Secretaria de Educação do Estado do Paraná e hoje atua como professor substituto na Universidade que o formou. Engajado no projeto da docência, dedicou sua energia para a defesa da arte como direito em todas as suas formas de expressão. Como projeto de vida, ele carrega essa experiência e tenta construir um espaço de ensino que não repita essas exclusões.

> Eu não quero formar só quem se encaixa. Eu quero dar espaço para quem não se encaixa também. Porque eu sei o que é se sentir limitado, sei o que é perceber que seu corpo não tem as mesmas possibilidades que o corpo ao lado.

Para Jair, hoje, o desafio é justamente nomear e transformar essa vivência em uma pedagogia que reconheça e enfrente essas diferenças.

3.3.10 João Junior

A história de João Júnior na dança foi marcada por um desejo latente desde a infância, uma espécie de vocação natural que, no entanto, encontrou barreiras sociais e estruturais ao longo do caminho, "Desde muito pequeno a dança sempre me chamou muita atenção", relembra João, situando suas primeiras referências no ambiente televisivo dos anos 1990, quando grupos de axé dominavam a cultura popular, "Eu copiava, dançava e ensinava para primos, passava para amigos, e em

festinhas da família, em aniversários, eu colocava para tocar e a gente dançava junto, minha irmã e eu."

Esse desejo, no entanto, não foi incentivado por sua família, que, além das dificuldades financeiras, reproduzia os preconceitos de gênero da época,

> Minha família nunca teve esse olhar de 'vamos colocá-lo em algum lugar para dançar, em alguma escola de dança', até porque naquela época tinha toda a questão do preconceito muito forte, né, do homem dançando.

A ausência de uma estrutura de formação fez com que a dança se mantivesse, por muitos anos, no espaço do lazer, do improviso e da coletividade, seja na escola, onde os professores notavam sua aptidão, seja no grupo de dança da igreja católica, onde começou a desenvolver suas primeiras noções de coreografia, "Foi aí que trabalhei muito a questão da montagem, da coreografia, de criar as coreografias mesmo."

A entrada no mundo da dança aconteceu tardiamente, já na vida adulta. João não sabia da existência de uma faculdade de dança até que uma amiga comentou sobre a possibilidade, "Cara, eu não sabia que tinha faculdade de dança!" Esse desconhecimento reflete as limitações de acesso e a distância entre o campo da dança e aqueles que não estavam inseridos em seus circuitos formais de aprendizado. Movido pela curiosidade, João começou a pesquisar e encontrou a Escola de Dança do Teatro Guaíra, onde ouviu falar de um professor que dava aulas para rapazes: Jair Moraes, "Minha ideia era fazer aula porque eu não sabia que era uma companhia de dança."

Sua chegada à companhia foi um choque,

> Eu ainda não me tinha descoberto como um homem gay. Eu não tinha acesso a nada do mundo LGBT, não tinha amigos LGBT, não conhecia esse universo, não sabia nada.

A primeira aula assistida se transformou em um ritual de passagem: "Fiquei com tanta vergonha, tanta vergonha, e o Jair já veio no meio da sala, daquele jeitão dele: 'O que você quer?'" Depois de ser obrigado a assistir a toda a aula, João recebeu apenas uma instrução: "Amanhã, tal horário." A partir desse momento, sua

adaptação ao rigor técnico e à disciplina da companhia começou, "Eu nunca tinha feito uma aula de balé na vida, era totalmente novo para mim."

O processo de inserção na companhia não foi fácil, "Aquele pessoal me olhava de cima a baixo, parecia que queriam me jogar escada abaixo. Eu pensava: ‘O que eu estou fazendo aqui, meu Deus?’" No início, sua única estratégia era observar e imitar, "Eu só copiava o que podia, passando a maior vergonha." A transição de um corpo intuitivo para um corpo técnico foi árdua, mas ele foi encontrando espaços de pertencimento, primeiro através do acolhimento de colegas como Emanuel e Jean, depois pela construção de sua identidade artística no palco, "O Jair me jogou ali, me jogou mesmo, cara." A partir do momento em que começou a ser convocado para ensaios e apresentações, seu corpo se transformou, "O corpo da companhia era muito visível, sabe? Aquela coisa de potência e tudo mais. E o meu corpo foi se moldando a isso, aos pouquinhos fui me construindo ali."

Mas a dança, apesar de ocupá-lo completamente, nunca foi uma segurança financeira. O curso na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) representava um novo horizonte, mas também um dilema, "A FAP era a minha formação, então eu me vi numa situação de tentar conciliar. Eu morava com minha mãe na época, e ela me ajudava, mas não tinha condições de me bancar totalmente." Trabalhando como garçom e barman nos fins de semana, João sustentava suas passagens e alimentação, mas a precariedade se impôs, "Eu tive que abrir mão de uma coisa ou outra, companhia ou faculdade." Em 2010, ele abandonou o curso e optou por um emprego fixo em um call center, buscando estabilidade enquanto se mantinha na companhia.

A experiência na Cia. Masculina foi também um espaço de autodescoberta, "A companhia foi meu primeiro contato com a comunidade LGBT, meu primeiro contato com homens afeminados. Aquilo foi um choque para mim, porque era totalmente fora da minha realidade da época." O ambiente artístico lhe proporcionou um espaço para refletir sobre sua identidade e sua sexualidade, fortalecendo mais do que a sua relação com a dança, "a partir do momento em que eu entendi, me descobri e me aceitei, eu acho que tive a liberdade de mudar esse artista em mim."

No palco, a intensidade de sua presença e a consciência corporal adquirida ao longo dos anos culminaram em solos marcantes, como em Ecos, "Eu queria muito, muito, muito! Porque o balé Ecos para mim foi uma coisa que, conforme fui

ensaiando e dançando, fui entendendo melhor." A potência ancestral da coreografia encontrou eco em sua vivência como homem negro.

> Quando veio o solo, foi muito louco para mim. Não lembro se foi na primeira ou na segunda apresentação desse novo formato, mas eu falei para o Jair: 'Posso gritar nessa hora? Eu sinto algo muito forte, uma vontade de gritar nesse momento.'" O impacto foi visceral. "Cara, o teatro todo se impactou.

Em 2013, sua relação com a Cia. Masculina chegou ao fim. O afastamento temporário de Jair Moraes por conta de uma cirurgia criou um vácuo dentro da companhia, tornando o ambiente instável, "As pessoas que ele deixou responsáveis por manter a companhia não estavam conseguindo fazer as coisas fluírem." João foi aceito na recém-criada companhia de Nicole Vanoni, onde viveu uma nova experiência profissional, João diz, "Queria algo novo, um formato diferente." No entanto, as dificuldades financeiras voltaram a interferir em seu caminho, "Havia a promessa de um salário mensal, mas como acontece em todo começo de companhia, nem sempre as coisas funcionam como esperado."

A necessidade de estabilidade o levou para outro campo. Em 2013, incentivado pelo namorado, iniciou um curso de Tecnologia em Radiologia, "Percebi que precisava de uma formação e estabilidade financeira." Hoje, trabalha como técnico de radiologia e ainda mantém um vínculo com a dança, segundo diz, "A dança sempre me puxou de volta." Atuando como instrutor de FitDance, ele encontrou uma forma de manter a prática artística, "Atualmente, sou casado com o DJ Wagner, e às vezes me chamam para dançar nas baladas."

Ao final da entrevista, João reflete sobre a importância da dança em sua vida, "A companhia do Moraes me permitiu conhecer o mundo mesmo." Suas lembranças mais marcantes envolvem as turnês internacionais e os espetáculos intensos que marcaram sua vida, "A frase que define tudo é que a dança foi o amor da minha vida que me permitiu conhecer o mundo." A Cia. Masculina foi o espaço onde sua identidade, seu corpo e sua história encontraram ressonância.

3.3.11 Thomas Santos

Thomas cresceu em meio a deslocamentos constantes, seguindo os passos do pai, um militar da Aeronáutica. Sua infância e adolescência foram marcadas por mudanças frequentes, que moldaram sua percepção de mundo e ampliaram sua experiência cultural. Thomas relembra, enfatizando a postura curiosa, mas respeitosa, do pai diante de sua escolha profissional.

> Meu pai sempre foi uma figura quieta, de poucas palavras, mas com um senso prático incrível. Ele nunca me desencorajou a seguir a dança, mesmo sendo militar. Ele só perguntava: 'Como vai ser financeiramente? Qual o retorno disso?'

Foi no Amazonas que Thomas teve o primeiro contato com a dança. Ainda adolescente, envolveu-se com os grupos de Boi-Bumbá e o folclore de Parintins, que lhe despertaram uma consciência sobre o movimento e a expressão corporal, “Foi lá no Amazonas que comecei a me interessar por dança, por conta dos grupos de Boi-Bumbá e do folclore de Parintins. Eu tinha uns quatorze, quinze anos e aquilo foi um despertar.” Esse envolvimento inicial, embora não direcionado ao balé ou à dança clássica, foi importante para a formação do seu olhar sobre a cena e o corpo em movimento.

O próximo destino da família foi Corumbá, no Pantanal. Foi ali que ele conheceu Luiz, um professor de teatro e dança que desempenhou um papel fundamental, “Luiz era professor e dava aulas de teatro e dança. Ele me chamou para participar de um grupo de dança folclórica da cidade. Foi ali que tudo começou a fazer sentido para mim.” O convívio com Luiz o fez perceber que a dança poderia ser mais do que uma experiência esporádica, tornando-se um caminho de vida.

Quando a família retornou a Curitiba, Thomas decidiu aprofundar-se nesse universo,

> Eu pesquisei sobre dança na internet e acabei no Guaíra. A recepção inicial não foi das melhores, mas por coincidência conheci Ana Paula e outra

> bailarina do Guaíra, que me apresentaram ao Jair Moraes. E foi aí que tudo começou.

Essa introdução ao trabalho de Jair Moraes abriu um novo horizonte para Thomas, que logo se viu imerso na Escola de Dança Teatro Guaíra (EDTG).

A entrada na companhia de Jair foi um ponto de virada, “Jair era um mestre. Ele nos ensinava a fazer dança com corpos diferentes, a criar algo significativo sem precisar de grandes produções. Ele dizia: 'Como fazer dança com tão pouco?' E era isso que ele fazia.” Sob a orientação de Jair, Thomas aprendeu a explorar o potencial do corpo masculino na dança, rompendo com estereótipos e expandindo suas possibilidades artísticas.

O percurso de Thomas foi permeado por desafios, mas também por aprendizados intensos. Ele construiu laços profundos com os companheiros de cena e com professores e colaboradores,

> Tive muito vínculo com o Woody, que sempre dava ótimos conselhos, e com o Bernardo, apesar do bullying que ele sofria, coitado. Tinha também o Leandro e o Fábio. Era uma convivência intensa, com altos e baixos, mas aprendemos muito juntos.

O sustento nesse período exigiu adaptações. Thomas trabalhou como garçom e em cafeterias para pagar suas aulas e manter-se na rotina exigente da dança, “Trabalhei de garçom, em cafeterias e no shopping para me sustentar e comprar materiais de dança. Meu pai e minha mãe também ajudaram muito, e foi assim que consegui me manter.” Posteriormente, ingressou na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), hoje Unespar, consolidando sua formação acadêmica, “Eu sou da turma de 2010. Foi uma experiência incrível, porque o teórico e o prático se uniram de forma muito forte. A faculdade me ajudou a compreender coisas que antes eu só fazia mecanicamente.”

Sua relação com a companhia passou por altos e baixos, e a saída aconteceu de forma gradual,

> Minha saída aconteceu na época em que montávamos o Vox. Houve atritos, e eu já estava me dedicando a outros projetos. Mesmo assim, nunca me desvinculei completamente. Eu voltava para ajudar, fazia aula e

> contribuía nos bastidores. Foi um adeus doloroso, mas necessário.

Thomas construiu uma carreira que entrelaça prática e ensino. Ele se casou e teve filhos, o que trouxe novas prioridades, “Com as crianças, tive que repensar muitas coisas. Não dava mais para conciliar tudo. Então, foquei no ensino da dança em escolas e no planejamento de um mestrado.” Hoje, ele vive em Toledo, no Paraná, onde continua sua atuação na dança, “Em Toledo, tive muitos alunos e consegui mostrar que um homem pode dançar e ser respeitado.”

O vínculo de Thomas com a Faculdade de Artes do Paraná (FAP) foi um marco importante, pois ali ele pôde aprofundar seu conhecimento teórico e ampliar sua visão sobre o universo artístico. Ingressou na FAP em 2010, quando já conciliava sua formação acadêmica com a experiência prática adquirida na Cia. Masculina. O ambiente acadêmico proporcionou a ele um olhar crítico e o fez perceber a importância de documentar e registrar a história da companhia, especialmente porque percebia que muitos bailarinos estavam se dispersando e o repertório da companhia corria o risco de se perder com o tempo.

Foi nesse contexto que surgiu o trabalho de conclusão de curso (TCC) de Thomas, que teve como foco a trajetória da Cia. Masculina de Dança. Sua pesquisa envolveu a coleta de materiais, entrevistas e a análise de documentos que ajudassem a reconstruir a história do grupo e a refletir sobre o impacto de sua existência na formação de artistas masculinos dentro do campo da dança. O processo de escrita do TCC foi desafiador, mas fundamental para consolidar sua visão sobre a importância da memória na arte. Como ele mesmo descreveu:

> Quando entrei na faculdade, vi que as pessoas começavam a debandar da companhia, entrando novos membros enquanto outros saíam. Queria fazer algo além da companhia. Queria trabalhar com editais, produção, e dar aulas. Já não tinha o mesmo encanto pela dança como antes, depois de uns três anos na academia. Mesmo assim, participei de projetos e comecei a criar coisas por conta própria. Fiz capas de CD, folders, e mostrava para o Jair. Ele gostava e elogiava.

A relevância de seu trabalho chamou a atenção de Cristiane Wosniak, professora e pesquisadora com uma longa história com a dança e havia sido uma

grande incentivadora da companhia ao longo dos anos. Foi ela quem convidou Thomas para expandir sua pesquisa e contribuir na escrita de um artigo sobre a história da Cia. Masculina de Dança. A relação com Cristiane Wosniak foi também fundamental: “A Cris foi uma das pessoas que mais me incentivou na pesquisa e no desenvolvimento artístico. Ela dizia: 'Você não vê no Brasil algo como o trabalho de vocês. É único.'” Thomas aceitou o desafio e iniciou um trabalho ainda mais detalhado de pesquisa, organização e sistematização do vasto material documental que havia acumulado ao longo dos anos. Como ele relata:

> A Cris foi essencial nesse processo. Ela me incentivou muito e ajudou a consolidar essa ideia. A escola foi o início de tudo, onde surgiu a ideia da dança masculina. Isso foi se transformando até se tornar a companhia dele. Fui garimpando informações e percebi o tamanho disso.

O processo de escrita do artigo envolveu a recuperação de registros históricos, incluindo fotografias, cartazes de espetáculos, programas de apresentações, vídeos, críticas de jornais e depoimentos de bailarinos que fizeram parte da companhia. Thomas organizou esse material de maneira minuciosa, buscando não apenas contar a história da companhia, mas também ressaltar sua relevância dentro do cenário da dança no Brasil. Sua preocupação era garantir que a memória da companhia fosse preservada e que seu legado fosse devidamente reconhecido:

> Tenho muito material guardado: fitas, fotos, jornais, até camisetas antigas do grupo. Meu sonho é transformar tudo isso em um livro. Quero contar a história da companhia desde o início, não apenas como um registro, mas como uma celebração de tudo o que construímos.

A profundidade de sua pesquisa e a riqueza do material coletado despertaram o interesse da Cia de Balé da Cidade de São Paulo, que, na época, estava produzindo um episódio da série *Figuras da Dança*, um documentário que homenageia personalidades marcantes da dança no Brasil. A equipe do projeto entrou em contato com Thomas, solicitando acesso ao material que ele havia reunido sobre a Cia. Masculina e sobre o legado de Jair Moraes. Ele prontamente

compartilhou os documentos e, graças à sua colaboração, o episódio pôde contar com imagens raras e informações valiosas que enriqueceram a narrativa.

O reconhecimento desse trabalho foi imediato. Como forma de agradecimento por sua contribuição na organização do material documental, a Cia de Balé da Cidade de São Paulo enviou a Thomas a coleção completa da série *Figuras da Dança*. Esse gesto representou, para ele, um momento de validação de todo o esforço investido na preservação da memória da Cia. Masculina:

> Eles entraram em contato comigo, acho que por meio da Cris. Eu já tinha todo o material pronto e enviei para eles. Depois, recebi toda a coleção da *Figura da Dança* como agradecimento. Foi muito legal. Eles perguntaram o que eu queria e eu disse que não precisava de nada, mas mesmo assim enviaram. Meu pai me avisou quando chegou a encomenda, e quando abri, era a coleção inteira. Fiquei muito feliz por ter colaborado.

A experiência de ver sua pesquisa sendo utilizada em um documentário de alcance nacional consolidou a importância do trabalho que ele havia desenvolvido ao longo dos anos. Para Thomas, esse reconhecimento não era apenas um mérito pessoal, mas uma homenagem à trajetória de Jair Moraes e de todos os bailarinos que fizeram parte da companhia. A Cia. Masculina de Dança havia sido um espaço de formação, resistência e inovação, e garantir que essa história fosse contada de forma digna era uma forma de manter viva a chama desse legado.

Além do impacto no documentário, essa experiência reforçou em Thomas a vontade de transformar seu trabalho de pesquisa em um livro, aprofundando ainda mais a narrativa da companhia e resgatando sua memória de forma definitiva:

> Minha ideia é explorar a trajetória da companhia e trazer a memória disso tudo. Aqui no Oeste, tem um mestrado em história que aborda identidade e memória cultural. Acho que minha pesquisa tem tudo a ver. Quero continuar com ela e levar isso para o lado acadêmico.

O episódio de *Figuras da Dança* produzido pela Cia de Balé da Cidade de São Paulo tornou-se um marco na vida de Thomas, tanto pela homenagem ao seu antigo mestre, mas, também, pelo reconhecimento da relevância da Cia. Masculina dentro do cenário da dança brasileira. A colaboração de Thomas garantiu que o

legado da companhia fosse apresentado ao público com a riqueza de detalhes que ele tanto se empenhou em preservar.

Para Thomas, a lição mais importante de todo esse processo foi entender que a memória da dança não está apenas nos palcos, mas também nos registros, nos documentos e nas histórias que são contadas e compartilhadas. Ele carrega consigo a missão de manter esse legado vivo e de garantir que futuras gerações conheçam a trajetória de um grupo que revolucionou a dança masculina no Brasil,

> Jair nos ensinou que o bailarino não é só quem está no palco, mas também quem ensina, cria figurinos, prepara o cenário e ilumina a cena. Ele nos formou para a vida. Essa é a grande lição que levo comigo. Tenho muitos planos. Quero continuar pesquisando, ensinando, e, quem sabe, um dia, fazer esse livro se tornar realidade.

4. ANDARILHOS: UMA CARTOGRAFIA DOS AFETOS NO MUNDO INSTITUCIONAL DA DANÇA

Figura 6: Registro do espetáculo Andarilhos, realizado no Festival de Dança de Ribeirão Preto em 2005. (Fonte: acervo da Cia. Masculina)

Iniciamos esta tese com a premissa de que este texto se constrói a partir da justaposição de vozes que ecoam do pretérito. Desta forma, a cidade se torna a metáfora do mundo institucional que observamos, e este mundo não se define apenas por suas instituições, estruturas formais ou pelas regras que regulam seu funcionamento, mas, sobretudo, pelo significado que é continuamente produzido por seus atores. Como em *Cidades Invisíveis*, se "sem pedras, não existe [ponte]", a provocação de Calvino nos permite compreender que "jamais se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve" (2003). O mundo institucional da dança, assim, não é apenas um conjunto de normas e instituições, é um espaço vivido, habitado por experiências, narrativas e estratégias de permanência. Os depoimentos aqui compilados refletem essa construção coletiva, sendo ao mesmo tempo uma interpretação e uma tessitura do que se manifestou como experiência compartilhada.

A primeira camada de significado desta rede é a cidade, dela depreende as formas de organização dos atores que produzem a cena da dança que observamos. Porém, o modelo analítico que privilegiamos aqui é baseado nos encontros entre os atores desta Cia em particular. Uma pesquisa endógena certamente, com potenciais para extrapolar o limite dos encontros para uma malha maior, uma superfície social mais ampla. Mas não deixemos de atentar que o esforço de escrita desta tese é dedicado à memória desta instituição construída a partir das diferentes configurações que engendraram os seus atores. Esta é uma limitação que tentamos compensar a todo momento com o fluxo de suas ações descritas a partir de seus movimentos sucessivos por esta cena do mundo institucional da dança.

A interpretação é uma camada importante para a compreensão deste trabalho e depende de um esforço conjunto, tanto dos atores desta tese que trouxeram suas histórias e enunciaram suas próprias leituras sobre seus percursos, mas, também, da capacidade de escuta e leitura do espectador. Para insistir com a metáfora de Calvino, "quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido" (2003, p.131), e, neste caso, os olhos do leitor. Assim, dedicamos um longo período para explicar que esta estratégia metodológica foi baseada na capacidade interpretativa do leitor, pois, como toda narrativa, ao ser registrada e organizada, já passa por um primeiro gesto de curadoria e tradução. Esta versão da realidade que se apresenta aqui foi matizada tanto pelas minhas expectativas como autor desta tese – estruturadas em um arcabouço teórico que possibilitou a construção de categorias que tornassem

explícitas as regularidades e dissonâncias –, quanto pelos potenciais e riscos de uma análise baseada em biografias. Trata-se, portanto, desse jogo de escalas, que transita continuamente entre o micro e o macro, dos percursos individuais e suas intersecções, entre os depoimentos e o campo da dança como um todo, entre o tempo presente das narrativas e a memória de uma experiência coletiva que se reconfigura ao longo do tempo.

A construção dessas categorias analíticas não foi um processo imediato, mas um percurso investigativo que exigiu sucessivos deslocamentos, tanto físicos quanto reflexivos. A pesquisa, longe de ser uma sequência linear de etapas predefinidas, foi marcada por encontros e eventos que reorientaram minhas hipóteses iniciais. A noção de *Anthropological Blues*, conforme elaborada por Roberto DaMatta, foi utilizada para compreender esse processo. A sensação de estranhamento e perplexidade que tradicionalmente marca a experiência etnográfica em contextos exóticos, foi aqui ressignificada. Pois, como pesquisador que já habitava esse campo, o desafio não foi lidar com a alteridade absoluta, mas produzir um distanciamento crítico em relação a um universo familiar. Foi nesse esforço que a cidade se revelou uma metáfora do mundo institucional como um espaço vivo de negociações e de rastros da experiência da Cia. Masculina.

Os episódios a seguir moldaram o olhar que orquestrou a análise deste capítulo. A construção das categorias emergiu das entrevistas realizadas dando a forma pela qual o campo se revelou ao longo do processo investigativo. A cada deslocamento pela cidade, os discursos sobre a Cia. Masculina apareciam de diferentes formas, desenhando um mapa das relações institucionais, dos espaços de trânsito e das estratégias de pertencimento que marcaram a trajetória desses atores. Esse processo de objetivação – matizado pela afetação e pela profundidade das conexões que surgiram nos encontros – tornou-se uma chave para compreender como os entrevistados produziram formas específicas de inserção no campo da dança.

4.1 EPISÓDIOS DE ANTHROPOLOGICAL BLUES

Ao longo da minha pesquisa, vivenciei momentos de surpresa e perplexidade que me fizeram revisitar o conceito de *Anthropological blues*, conforme elaborado por Roberto DaMatta. Em seu texto "O ofício do Etnólogo, ou como ter *anthropological blues*", ele afirma que a antropologia está fundamentada na busca pelo exótico, o que depende de uma "distância social" que resulta em marginalidade e estranhamento. Para ele, "só se tem Antropologia Social quando se tem de algum modo o exótico" (DaMatta, 1978, p.28). Essa ideia me ressoou com força durante a investigação de campo, pois eu estava lidando com um ambiente familiar, sem o evento marcante de chegada, como um "desembarque em uma ilha distante", para citar a máxima dos Argonautas de Malinowski. A minha entrada no campo não foi abrupta; eu já estava inserido e reconhecido como um "nativo". No entanto, foi justamente essa familiaridade que exigiu um esforço contínuo de distanciamento, que se tornou claro à medida em que eu fui confrontado em relação às minhas hipóteses de entrada em campo.

Conforme criava essas oportunidades de encontro com meus interlocutores, tive a oportunidade de experimentar essa incômoda sensação de encontrar vestígios que me permitiam não só acreditar na pertinência do meu problema, mas indicar caminhos possíveis para poder conduzir a pesquisa a partir de então. O exemplo de minha primeira conversa com Jair Gabardo foi um desses episódios, pois me fez perceber como um comentário trivial me levou a problematizar uma hipótese basilar do trabalho, que pressupunha uma regularidade que não condizia com a realidade do seu relato. Além deste episódio, houveram outros durante o processo de escrita, dos quais destaco os seguintes.

4.1.1 *5x Dança* no Teatro José Maria Santos – Março de 2022

Era uma noite de março em Curitiba, e o ar carregava uma certa nostalgia quando me aproximei do Teatro José Maria Santos. Este lugar havia se tornado um espaço simbólico, não apenas por sua localização estratégica no centro da cidade, mas pelas memórias impregnadas nas paredes daquele palco, isto pois, durante os anos de 2010 a 2015 a Cia. Masculina apresentou grande parte de seus espetáculos ali. Lembro de anotar em meu caderno a importância daquele espaço para a

companhia, da relação entre os bailarinos e do próprio Jair Moraes com a equipe do teatro, o modo como fomos sempre bem recebidos naquela casa, era algo que transcendia a formalidade dos contratos artísticos. Era como se o palco daquele teatro tivesse sido moldado pelos corpos da companhia, acolhendo e impulsionando cada performance. Contudo, desta vez estava lá como espectador, pois tinha ido assistir ao espetáculo 5x Dança.

Esse espetáculo era um encontro entre cinco mulheres que dedicaram suas vidas à dança. O coletivo composto por artistas da cidade e professoras do curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), entrelaçaram suas produções ao longo de seus 40 anos de atuação artística naquele palco. O espetáculo foi dividido em cinco atos, revelando uma perspectiva diferente sobre a dança, cada qual voltada a sua área de experiência. Deste evento resultou a discussão sobre os limites do papel dessas artistas, e do modo como produziam a sua arte no presente, pois, ainda que estivessem vinculadas à arte pela relação com a Universidade, algumas dessas mulheres não ocupavam o centro do palco há muitos anos[57]. Segundo a descrição do encarte de promoção do espetáculo, as artistas propunham em cena, respectivamente, os seguintes temas: “habilidade, expressão, pedagogia, intimidade e a prática da auto dança”. Através de suas performances, vimos a celebração das experiências que moldaram suas vidas e um convite à reflexão sobre o significado da dança na sociedade contemporânea.

Ao entrar na fila para comprar meu ingresso para o espetáculo *5x Dança*, algo despertou minha atenção. Duas pessoas conversavam atrás de mim, e, para minha surpresa, uma delas mencionou "*os rapazes que dançavam naquele teatro*". Em uma conversa espontânea, de repente a evocação de uma lembrança remota, mas cheia de admiração - “*Elas estavam falando da Cia. Masculina!*” - pensei, surpreso. No meu caderno de campo, registrei a sensação de euforia e surpresa ao perceber que, mesmo após anos, o legado do grupo ainda estava presente na memória daqueles que frequentavam o teatro. Esse comentário não parecia planejado, não era uma conversa sobre nostalgia; era uma menção viva, como se a Cia ainda fosse um ponto de referência para aquele espaço. Ali, naquele momento, percebi algo

[57] É interessante revisitar o diário de campo neste momento da pesquisa, pois o mote do espetáculo, realizado pelas professoras do curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, em certa medida caminhou de acordo com uma hipótese que desenvolvi adiante na pesquisa. Estava muito claro que o espetáculo tinha um questionamento muito potente sobre o papel daquelas mulheres na cena artística da dança na cidade, e do limite do alcance da arte quando o seu lugar de ação reside nos palcos.

importante, pois o impacto da companhia transcendia os limites dos espetáculos realizados no palco. O grupo havia se tornado parte do tecido cultural da cidade.

Essa realização me fez refletir sobre o poder das narrativas que circundam os espaços artísticos. Anotei em meu caderno que, de alguma forma, o simples fato de estar naquele teatro, ouvindo uma conversa casual, havia me feito entender que a memória da Cia. Masculina estava viva. Talvez eu estivesse subestimando o alcance simbólico do grupo dentro do campo artístico de Curitiba. Esse episódio me levou a questionar até que ponto a presença da companhia havia moldado tanto parte significativa das histórias de vida de seus integrantes, mas, também, o próprio espaço institucional em que atuavam. Essa foi a primeira pista que me indicou que havia mais para ser investigado — algo que ultrapassou os limites do que eu inicialmente supunha sobre o impacto da Cia. Masculina na cidade.

4.1.2 60º Festival Folclórico e de Etnias do Paraná – Julho de 2022

Durante o mês de julho, fui convidado para realizar a produção do 60º Festival Folclórico e de Etnias do Paraná. Este é um evento do qual eu participo há muitos anos, sendo que ele foi o tema de minha pesquisa de mestrado. Em virtude da sua extensão e do volume de participantes, o festival reúne uma variedade de grupos artísticos de diferentes culturas, que se encontravam no palco do grande auditório do Teatro Guaíra. Por conhecer bem os seus repertórios, ter contato com suas direções e pelo longo período de dedicação ao evento, meu papel incluía a montagem de palco e a iluminação dos espetáculos, uma função técnica que me permitiu circular nos bastidores e reencontrar colegas antigos, entre eles bailarinos e técnicos da casa que conhecia de outros eventos. O festival é um espaço de encontros, onde as histórias desses artistas se entrelaçam e, muitas vezes, revelam o que está por trás das cortinas. Naqueles dias, registrei no meu caderno de campo a constante sensação de estar revisitando o passado — o ambiente do teatro, as conversas nos bastidores, o encontro com os bailarinos e bailarinas do Balé Teatro Guaíra, que faziam aula na sala alí ao lado do palco e corriam para me dar um abraço e trocar lembranças, tudo me lembrava a época em que eu estava diretamente envolvido com a Cia. Masculina.

Em uma das noites de espetáculo fui abordado por um dos técnicos de contrarregragem do teatro. Ele me perguntou, "*e como estão os meninos do Jair?*" - com uma expressão de curiosidade e saudade. Eu expliquei que o grupo havia se dissolvido em 2020, devido a problemas relacionados à manutenção da razão social da companhia, mas que os rapazes estavam bem e por perto, construindo suas carreiras na dança a partir de seus projetos pessoais. Foi quando ele assentiu, balançando a cabeça em compreensão e dizendo algo que me marcou: "*Se os rapazes estão seguindo seus projetos e isso faz parte do que o Jair ensinou, está tudo bem. Não era esse o objetivo do grupo?*" Anotei essa frase quase imediatamente no meu caderno de campo, sentindo uma mistura de euforia e comoção pelo modo como as pessoas ainda viam a companhia como um espaço formativo e, de certa forma, de transição. A frase parecia simples, mas carregava um significado profundo sobre o papel da Cia. Masculina.

Refleti naquela mesma noite sobre o que esse comentário realmente significava. A Cia. Masculina de Dança não era apenas um grupo de jovens bailarinos que se apresentavam nos palcos de Curitiba. Era um espaço onde cada dançarino construía sua história tanto dentro do mundo institucional da dança como fora dele. A companhia havia se tornado "*um trampolim para a carreira da dança*", como eu ouvi repetidamente de Jair e seus colaboradores. Essa percepção se cristalizou durante o festival, pois vi como aqueles que conheciam o grupo enxergavam um propósito em comum. Essa experiência moldou uma das hipóteses da minha tese, registrada com cuidado no meu caderno: a Cia representava um espaço de produção artística, mas, também era um lugar de transição, onde cada bailarino encontrava, de forma única, sua identidade artística.

4.1.3 Aula Inaugural da Professora Beth Rangel – Abril de 2024

O último episódio de Anthropological Blues que gostaria de mencionar aconteceu no início de 2024, curiosamente no fim do meu processo de entrevistas com os atores desta pesquisa. Foi quando assisti a aula inaugural do curso de Pós-graduação em artes da Faculdade de Artes do Paraná, ministrada pela professora Drª Beth Rangel, da Universidade Federal da Bahia. O evento marcou o início do novo ano letivo do mestrado profissional em Artes da UNESPAR, e eu

estava ansioso para ouvir as reflexões de alguém que vinha de um contexto acadêmico tão distinto. Desde o começo de sua apresentação, a professora falou sobre o desenvolvimento do curso de Pós-graduação em Dança na Bahia, relatando as mudanças no perfil dos alunos ao longo dos anos. Inicialmente, o curso era frequentado quase exclusivamente por artistas do palco, bailarinos e coreógrafos. Mas, com o tempo, houve uma diversificação significativa: produtores culturais, figurinistas, aderecistas, músicos e outros profissionais passaram a integrar o programa.

Essa mudança, como Beth argumentou, levou a uma reflexão mais profunda sobre o que constituía a pesquisa em dança. Ela perguntou em voz alta: "*Se são artistas fazendo pesquisa acadêmica, como não considerar a arte que produzem como parte da pesquisa?*" Aqui ela fazia um duplo diagnóstico da realidade: o primeiro é o de que a pesquisa acadêmica dos programas de Pós-graduação em Artes precisa problematizar o alcance de suas sínteses para além do documental (ou seja, para além das suas dissertações), visto que a Arte pode ser expressa sobre diferentes suportes. Desta forma, demonstrou como os trabalhos de conclusão de curso vinham paulatinamente se transformando em outras mídias - apresentações artísticas performadas em vídeo, portfólios, memoriais e outros modelos de apresentação estavam sendo considerados e, também, estimulados pelo seu programa para as turmas atuais; o segundo diagnóstico tinha relação com o fato de que o curso vinha reconhecendo progressivamente uma parcela da comunidade de artistas que não ocupa necessariamente o espaço dos palcos, dos holofotes, das páginas escritas ou da lente das câmeras. Produtores, técnicos, professores, figurinistas, aderecistas, ensaiadores, todos eram pesquisadores em suas linguagens, produziam uma forma de investigação que era carregada de potenciais e que a academia estava recebendo (ou cuja presença estava sendo por ela percebida) apenas agora. Essa indagação, que anotei detalhadamente no meu caderno, reverberou em mim, pois, naquele momento percebi que algo semelhante já estava acontecendo em Curitiba há mais de uma década. Os bailarinos e artistas que eu vinha entrevistando e acompanhando já estavam, de certa forma, extrapolando os limites da pesquisa acadêmica tradicional, conectando seus processos criativos com o mundo institucional. A arte não era apenas um produto final, era uma forma de investigação.

Depois da aula, me comovi ao perceber que o manejo do campo institucional da dança em Curitiba praticado pelos meus interlocutores já havia antecipado essas transformações acadêmicas. Aquele momento me trouxe uma clareza que até então eu não havia tido sobre a relação entre arte e academia. Esse episódio me fez perceber que a rede de interdependências, que até então eu via como algo vinculado apenas ao mundo institucional, era muito mais ampla, conectando diferentes atores e discursos, tanto dentro quanto fora da academia.

Esses três eventos foram marcados por sentimentos de euforia e afetação, me levaram a olhar para o campo com mais distanciamento e objetividade. Aqui, a noção de "coerção socializadora"[58] conforme DaMatta descreve me ajudou a entender o processo que transformava a minha experiência afetiva em análise. A coerção socializadora me permitiu reconhecer que o que estava em jogo não era apenas a memória afetiva ou os vínculos emocionais com os atores, mas também as formas pelas quais esses atores estavam inseridos em um mundo institucional que moldava suas relações de maneira profunda e estratégica. O campo artístico da dança em Curitiba, que inicialmente parecia ser guiado apenas por constrangimentos institucionais, revelou-se como um espaço de interdependências complexas, onde os atores performavam seus papéis de forma muito mais estratégica do que eu havia percebido à primeira vista.

Esse processo de objetivação, matizado pela afetação e pela profundidade das conexões que surgiram nesses encontros, tornou-se uma chave para compreender como os episódios de *Anthropological blues* se manifestaram em minha pesquisa. Os momentos de estranhamento e reconhecimento — que DaMatta descreve como experiências liminares— me provocaram a olhar para os atores além de suas características aparentes. Essas situações me revelaram as redes de interdependência que atravessam o cotidiano e que foram além do mundo institucional, conectando os bailarinos, produtores, técnicos e o público em uma teia social mais ampla. A noção de rede aqui ganhou contornos mais claros, pois percebi que as narrativas criadas pelos meus interlocutores eram atravessadas por

[58] Em *"O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues"*, Roberto DaMatta examina o papel do etnólogo e a prática etnográfica, refletindo sobre o desafio de captar e interpretar o modo como as as estruturas simbólicas e os constrangimentos sociais agem sobre os aspectos culturais. O conceito de "coerção socializadora" se refere aos mecanismos pelos quais uma sociedade molda e condiciona o comportamento dos indivíduos, por meio de regras, normas, e valores que os indivíduos aprendem e internalizam ao longo de sua vida. In: DAMATTA, Roberto. *O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues*. In: _____. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. 7. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 15-35.

disposições que os ultrapassaram — fossem elas originadas de pressões institucionais ou da interação com outros atores no campo da arte.

Para sugerir uma síntese desses diferentes arranjos, foi necessário revisitar os depoimentos, captar suas nuances e relacioná-los a uma superfície social mais ampla. Esse processo permitiu que eu compreendesse o funcionamento do mundo institucional a partir da "cena", este meio pelo qual os atores performam seus papéis dentro da teia de interdependências que definem o campo da dança em Curitiba.

A partir dessa leitura, delineamos na divisão dos próximos capítulos as categorias das quais extraímos dos depoimentos, demonstrando como os atores desta tese interagem com o mundo institucional da dança, produzindo uma cartografia de seus itinerários, estratégias e redes de interdependência. Ao compilar essas narrativas e observar seus padrões, restituímos as camadas que estruturam esse mundo, dando forma ao que chamamos de modos de produção de suas vidas artísticas a partir da análise de seus encontros.

A análise dos próximos capítulos será, portanto, organizada em camadas, cada uma delas representando um nó dentro dessa rede de interdependências.

Em “Itinerários de formação e inserção no mundo da dança”, os percursos dos bailarinos revelaram a multiplicidade de caminhos possíveis para a inserção na dança, oscilando entre formações institucionais e percursos informais. Muitos dos entrevistados vieram de cidades pequenas ou tiveram seus primeiros contatos com a dança em contextos periféricos, descobrindo o balé por meio de experiências teatrais, festivais escolares ou práticas autodidatas. A entrada na Cia. Masculina muitas vezes representou uma alternativa para aqueles que não se encaixavam nos modelos convencionais de aprendizado técnico, permitindo que acessassem o mundo institucional por vias não tradicionais.

Já em “A relação com a Cia. Masculina e o Método de Jair Moraes”, a companhia se constituiu como um espaço de trânsito e aprendizagem que extrapolava a formação técnica, estabelecendo um ethos baseado na entrega, no rigor e na coletividade. O método de Jair Moraes não se restringia à transmissão de conhecimento técnico, mas englobava uma pedagogia da experiência, na qual os bailarinos eram treinados para enfrentar as adversidades do campo artístico. O grupo funcionava como um laboratório no qual cada integrante aprendia a dançar e a negociar sua presença no mundo institucional da dança.

Seguimos com a questão da “Dança como Profissão e suas Implicações”, onde a profissionalização da dança se apresenta nos depoimentos, revelando tanto as dificuldades de acesso ao reconhecimento formal (obtenção do DRT, entrada em companhias oficiais, participação em editais) quanto às formas de precarização que estruturam o trabalho artístico. A experiência na Cia. Masculina oscilava entre ser um trampolim para o mercado profissional e um espaço de resistência à institucionalização, o que se refletia nas escolhas de carreira feitas por cada bailarino ao longo dos anos.

Ao organizar esses eixos, construímos uma análise do mundo institucional da dança em Curitiba através de uma cartografia dos modos de ser, agir e pensar dentro desse campo. O entrelaçamento dessas categorias nos permite perceber como esses elementos se sobrepõem, criando um vínculo que persiste entre os integrantes da Cia. Masculina, a despeito do fim de sua experiência coletiva.

A performance, os laços de aprendizado e as estratégias de reconhecimento continuam reverberando nas histórias individuais destes, demonstrando que o mundo institucional da dança não se encerra nas instituições, mas se reconfigura continuamente através das relações e memórias que sustentam sua existência.

4.2 ITINERÁRIOS DE FORMAÇÃO E INSERÇÃO NO MUNDO DA DANÇA: UM BANQUETE DE VOZES

A investigação aqui conduzida parte de um mapa constituído de movimentos dos atores que, ao longo de suas histórias, inscreveram e transformaram os espaços que habitam. O que se percebe, portanto, é uma teia de relações onde as histórias individuais se entrecruzam e, ao fazê-lo, criam novas rotas possíveis. As narrativas analisadas desenham uma cartografia peculiar, que não se define pela geografia fixa das instituições ou pelos limites impostos pelo mundo institucional da dança, mas pelas trajetórias singulares que conectam, tensionam e atravessam essas estruturas.

Assim, o que está em análise não é a companhia, nem a cidade, nem a instituição em si, mas os atores que as atravessam e se deixam atravessar por elas. É a partir dessa rede que o espaço se constitui, e não o contrário. Ao longo deste capítulo, seguiremos esses vestígios em suas vozes, seus deslocamentos, suas

permanências e seus embates, para entender como suas experiências imprimem sentidos à cidade e ao circuito da dança. O mapa que se desenha aqui não corresponde a uma versão acabada, mas sim um dédalo de encontros possíveis, onde tais corpos artistas constroem suas próprias inscrições. O que emerge, portanto, é um espaço que não pode ser reduzido a uma estrutura predefinida, mas que só pode ser compreendido através das marcas que esses atores deixam ao se mover, ao performar e ao habitar o mundo institucional da dança.

4.2.1 Entrando no dédalo dos encontros possíveis

"Segue as formiguinhas", brincou Edivaldo, referindo-se aos adesivos na escada do teatro que o conduziram ao estúdio da companhia do Balé Teatro Guaíra. Mas e antes dessas formiguinhas? Que caminhos percorreram antes de encontrarem um ao outro na sala de ensaio?

Os itinerários desses atores são fragmentos de um labirinto. Há aqueles que partiram do interior, como Emmanuel, Eduardo, Evandro e Eraldo, cujos deslocamentos carregam o peso da distância geográfica e da necessidade de adaptação. Para esses, o movimento rumo à capital não era apenas físico, mas também uma transição simbólica e social, marcada pelo desafio de ocupar espaços institucionais muitas vezes inacessíveis a corpos que não se encaixavam nos moldes tradicionais do balé.

Outros, como Thomas e Edivaldo, compartilham um eixo de deslocamento distinto, carregando consigo as referências do Norte do Brasil e do Pantanal. Ambos tiveram suas primeiras experiências na dança por meio da cultura do Boi-Bumbá, que moldou sua percepção do corpo em movimento antes mesmo do contato com o balé clássico. Thomas relembra esse momento inicial:

> Meu interesse pela dança começou no Amazonas. Na época, morávamos lá porque meu pai era militar da Aeronáutica e foi transferido para a região. Eu tinha 13 ou 14 anos e comecei a me interessar por conta dos grupos de dança do Bumba Meu Boi e do folclore de Parintins.

Se para alguns a dança se revelou primeiro no campo da cultura popular e das expressões regionais, para outros ela foi assimilada como linguagem visual e

corporal a partir da mídia televisiva. Leandro, Eduardo e João têm em comum a experimentação autodidata por meio da reprodução de coreografias de grupos musicais. João descreve essa relação com a dança como algo que sempre fez parte de sua vida, antes mesmo de saber que poderia ser um ofício:

> Desde pequeno, a dança sempre me chamou atenção. A gente via muito grupo de axé na televisão, e eu copiava os movimentos. Eu sempre tive essa facilidade. Em festinhas da família, eu ensinava as coreografias para os primos e a gente dançava junto.

Esse tipo de aprendizado, baseado na repetição e observação, escapa das convenções formais e evidencia o modo como a dança se incorpora ao cotidiano antes mesmo da escolarização do corpo. A formação não começa na sala de ensaio; para muitos de nossos atores, ela já existia na dança espontânea, seja nas festas familiares, nos palcos improvisados das escolas ou nas performances encenadas no espelho de casa.

A interseccionalidade surge com mais força nos relatos de João e Leonardo Kunta, cujas experiências na dança foram marcadas pela intersecção entre origem social, raça e gênero. Leonardo cresceu dentro da tradição quilombola, em um ambiente onde a dança era parte viva da cultura de sua comunidade. No entanto, ao transitar para os espaços formais da dança, enfrentou os desafios da invisibilidade e da legitimação de sua presença nesse campo, “A comunidade quilombola Invernada Paiol de Telha, que é em Guarapuava, tem um tempo. Guarapuava é um território que é originário da comunidade. Fizemos um festival de cultura tradicional e me chamaram para coreografar alguns trabalhos.”

João, por sua vez, lidou com a barreira de gênero e o preconceito social. A dança era vista como algo que não deveria ser praticado por meninos, e a falta de incentivo familiar fez com que seu contato com o balé fosse tardio. Quando finalmente encontrou um caminho na dança, a instabilidade financeira o levou a uma bifurcação, enquanto Jair Gabardo seguiu pela via acadêmica, tornando-se doutor e professor de ensino superior, João migrou para a radiologia, distanciando-se da dança como atividade profissional, “Eu tentei seguir pelo caminho acadêmico, mas não consegui me sustentar financeiramente. Trabalhar e estudar era muito difícil, então tive que abandonar a FAP.”

O campo da dança, no entanto, não se restringe à performance no palco. Fernando, Jair Gabardo e Leonardo Kunta exemplificam uma outra possibilidade de inserção, a da dança como um espaço de formação e reflexão, onde o corpo não é apenas um instrumento de criação, mas também de produção de conhecimento. Ao transitarem entre o palco e a sala de aula, esses bailarinos mostram que ensinar dança é também um ato de permanência e ressignificação. Fernando reconhece essa dimensão quando reflete sobre sua trajetória:

> Quando passei na FAP, como tinha uma graninha guardada, a família me deu suporte, e consegui me dedicar a estudar. Era sofrido. Às 7:30 da manhã, já estava na barra, não importava o frio dessa cidade. Terminava a aula, almoçava rápido e corria para a Téssera, onde substituía o Jair, porque queria outras experiências.

As conexões entre essas histórias revelam que, embora a Cia. Masculina tenha sido um ponto de convergência, os modos de apropriação da dança variaram de acordo com as condições e estratégias de cada ator. Enquanto alguns encontraram na Companhia um espaço de profissionalização, outros a utilizaram como trampolim para experiências futuras, outros fizeram da dança uma carreira acadêmica, enquanto os mais distantes da cena artística, carregam os rastros dessa experiência no corpo.

A metáfora das formiguinhas que guiaram Edivaldo até o estúdio da companhia serve também para ilustrar essa rede de percursos entrelaçados. Os rapazes que passaram pela Cia Masculina não seguiram um único caminho, mas suas trajetórias, de algum modo, se encontraram e se alinharam neste espaço de comuns. O que se desenha, portanto, não é um mapa linear, mas um dédalo de encontros possíveis, onde cada corpo carrega as marcas de seus deslocamentos e de suas negociações com o mundo institucional da dança.

4.2.2 Primeiros contatos com a dança e influências iniciais

Nem sempre a dança foi o primeiro palco desses atores. Para alguns, o corpo se descobriu no teatro antes de se firmar na dança, para outros, a experiência performativa surgiu dentro da igreja, nos gestos coreografados de um rito ou na

expressividade de um evento comunitário. Evandro e Emmanuel compartilham essa travessia entre linguagens.

O primeiro, em Francisco Beltrão, começou nas cenas teatrais, experimentando o corpo como veículo de presença e narração. Foi na atuação que encontrou um espaço para se expressar, mas com o tempo percebeu que as palavras limitavam algo que ele ainda não sabia nomear. A descoberta do movimento como linguagem veio mais tarde, quando passou a buscar novos caminhos e acabou sendo encaminhado a Curitiba. Sem referências concretas, apenas com um nome e uma intuição, entrou no Teatro Guaíra sem saber exatamente o que encontraria:

> Cheguei a Curitiba e fui direto para a Escola do Teatro Guaíra. Nunca tinha pisado lá na vida. Fui com a cara e a coragem. Perguntei na portaria, me informei onde era. Quando cheguei, o Jair Moraes não estava. Quem estava dando aula era o Iorran. Eu só sentei e assisti.

No dia seguinte, veio o primeiro choque, quando, ao voltar para tentar uma aproximação com a prática, foi recebido sem cerimônias,

> Voltei na terça-feira e já levei um esporro. O Jair falou: 'Você não tinha que ter vindo ontem? Se queria mordomia, teria vindo na segunda. Agora vai para a barra e acompanha!' Pensei: 'Não vou durar aqui, não.'

Se Evandro transitou do teatro para o movimento, Emmanuel encontrou os primeiros sinais de sua expressividade na igreja. No espaço litúrgico, onde gestos e vozes se entrelaçam em cantos e encenações, ele foi aos poucos descobrindo uma fisicalidade que mais tarde seria canalizada na dança. Entre instrumentos, dramatizações de Páscoa e apresentações festivas, o corpo se colocava como um elemento central da experiência coletiva. No entanto, foi preciso que alguém de fora reconhecesse aquele impulso como algo que poderia ir além. Quando uma professora sugeriu que ele tentasse o balé, o estranhamento inicial deu lugar a um reconhecimento inesperado, "A professora perguntou se eu queria fazer aula de balé, e eu fui meio desconfiado. Mas logo senti que gostava daquilo."

Ainda assim, a transição para um ambiente mais formal não foi simples. Emmanuel percebeu que as referências que trazia não eram suficientes para sustentar sua presença no novo contexto, "Quando cheguei no Jair, vi que eu era o

pior dos piores. Lá na Lapa, eu já era referência, mas em Curitiba percebi que não sabia nada. Foi um choque, chorei e quis desistir."

Outros atores encontraram a dança antes mesmo de reconhecê-la como ofício, em espaços de festa, na cultura popular ou em práticas cotidianas que moldaram sua relação com o movimento. Thomas e Edivaldo, por exemplo, cresceram envolvidos com as manifestações folclóricas do Boi-Bumbá e das quadrilhas juninas, onde o ritmo e a teatralidade já se faziam presentes muito antes da técnica formal, "Quando eu descobri a dança, eu tinha treze anos. Foi no grupo de teatro onde eu estudava na época, mas a dança sempre me encantava mais do que o teatro. Foi quando comecei a dançar."

Se para eles o primeiro contato aconteceu em meio a tradições comunitárias, João Júnior, Leandro Vieira e Eduardo Telma descreveram como a dança que descobriam era fruto de gestualidades que reproduziam da cultura pop. Ainda crianças, aprenderam a dançar observando coreografias de axé e funk, copiando os gestos que viam na televisão e transformando os encontros familiares em pequenos palcos improvisados. João se tornou referência em sua escola, sendo sempre convocado para as apresentações coletivas, mas sem enxergar naquele talento algo que pudesse ter continuidade, "Na escola, meus professores sempre me colocavam nas apresentações. Eu gostava disso, mas nunca pensei que pudesse ser algo profissional."

Já Eduardo encontrou uma ponte entre essa experimentação e o mundo institucional quando uma professora lhe apresentou a possibilidade de estudar dança em Curitiba, "Minha professora voltou do congresso e disse: ‘Olha, lá em Curitiba tem uma escola de dança’. Eu nunca tinha visto nada de balé, não fazia ideia do que era um balé. Mas decidi: ‘Eu quero fazer isso’."

Para outros, a descoberta veio de maneira mais inesperada, em um instante de impacto visual. Eraldo e Fernando, por exemplo, não começaram dançando, mas foram capturados pela imagem do movimento. O primeiro viu Jair Moraes em uma revista *Dançar* e decidiu que queria aquilo para si. O segundo presenciou um dueto de balé em Maringá, sob o sol abrasador, e nunca mais esqueceu a sensação daquele instante,

> Nunca vou esquecer que o sol estava rachando em Maringá, e eu vi uma bailarina dançando um dueto. Era a Lígia Meira, nas pontas, e o

> Maurício Paulino, dançando um neoclássico ao som de piano. Pensei: 'Gente, que coisa mais linda, o que é isso?' Nunca tinha visto nada tão lindo na minha vida.

Leonardo Kunta, por sua vez, não precisou buscar a dança em outro lugar, ela já estava ao seu redor, na tradição quilombola que o formou. O movimento era parte do cotidiano, das celebrações e da identidade coletiva. Antes de entrar para uma escola, ele já criava coreografias, ensinava passos e participava de festivais comunitários:

> A gente criou esse grupo, né? Logo em seguida, a gente começou a ter aula com um cara que era da capoeira. Esse cara tinha contato com mãe Jaciara Ribeiro, ele tinha dançado num grupo que chamava Tamaduni, traduzindo 'herança cultural', que representava o Brasil, assim, em festivais internacionais.

Seja pela arte teatral, pela música da igreja, pelos ritmos populares ou pela cultura midiática, os primeiros contatos desses rapazes com a dança não seguiram um único modelo. Cada experiência inicial delineou um caminho de acesso próprio, marcado pelos referenciais disponíveis, pelos incentivos recebidos e pelas redes em que estavam inseridos.

O que esses relatos evidenciam é que o campo da dança não é um território fechado e homogêneo, mas um espaço de encontros, ajustes e negociações. Para alguns, a transição foi abrupta, exigindo adaptação e resistência, para outros, foi um processo natural de deslocamento entre linguagens. Ao observar essas experiências, fica claro que a dança não é um fenômeno isolado, ela se faz nas práticas cotidianas, nos vínculos sociais e nos atravessamentos culturais que constroem os sentidos do corpo em movimento.

4.2.3 Oportunidades e barreiras no acesso à formação em dança

O ingresso no mundo da dança não se deu sem obstáculos. Se o primeiro contato com as suas formas de expressão foi marcado por descobertas e encantamento, a transição para uma formação estruturada impôs barreiras que exigiram soluções próprias de cada ator. Alguns enfrentaram restrições institucionais e precisaram negociar espaços de aprendizado; outros equilibram a rotina exaustiva

entre ensaios, trabalho e estudo. Cada um construiu uma estratégia de permanência, transformando dificuldades em mecanismos de inserção.

Para alguns, como Thomas e João Júnior, a questão financeira foi determinante. Thomas encontrou na organização familiar uma forma de administrar seus deslocamentos e despesas,

> Trabalhei de garçom, em cafeterias e no shopping para me sustentar e comprar materiais de dança. Meu pai e minha mãe também ajudaram muito, e foi assim que consegui me manter. Eu ia de moto, levava minha irmã, que fazia Administração na Federal, e coincidentemente era perto da escola do Guaíra. Então, deixava ela e ia para a escola. Foi uma dinâmica boa porque tudo se encaixava.

Já João precisou encontrar sua própria forma de equilibrar estudo e trabalho, sem o mesmo suporte familiar, “Eu estudava de manhã na FAP, fazia aula e ensaio na companhia à tarde e trabalhava como garçom nos finais de semana para conseguir dinheiro. Era uma rotina exaustiva."

Se a manutenção da formação foi um desafio para muitos, o reconhecimento como artista foi outro obstáculo que precisou ser contornado. Evandro esbarrou na falta de um certificado formal que lhe permitisse atuar profissionalmente. Sem um diploma acadêmico ou uma trajetória convencional dentro das instituições de ensino, viu-se limitado por exigências burocráticas que restringiam sua inserção. A solução veio por meio da intervenção de Jair Moraes, que articulou um caminho alternativo para garantir seu DRT,

> O Jair entrou em contato com o sindicato dos artistas de Paranaguá e articulou tudo para que fizéssemos a banca. O sindicato trouxe os professores, fizemos aula, apresentações, e os jurados nos avaliaram. Depois, fizeram entrevistas individuais. Foi assim que consegui meu DRT, graças ao Jair Moraes.

O caso de Leonardo Kunta apresenta outra face dessa exclusão institucional: a limitação etária como critério de acesso. Quando decidiu estudar balé clássico, foi recusado por estar fora da idade padrão, *"Na escola eu não podia fazer, eu já tinha 24 anos naquela época, e a escola não recebia com essa idade. Aí ela falou assim: 'Ah, liga lá para o Jair, que ele dá aula para rapaz.'"*

A dança, muitas vezes apresentada como um campo de disciplina e rigor, também impondo barreiras para corpos que não se encaixam nos padrões

normativos. Essa rigidez aparece na experiência de Eraldo, que, ao ingressar no BTG, encontrou um ambiente que não lhe oferecia suporte, apenas exigências técnicas, "No BTG, fui logo taxado como alguém que demorava para pegar as coreografias. Era um ambiente hostil, não existia acolhimento, só importava o que você produzia no palco. Isso foi uma grande desilusão para mim."

A diferença entre ser acolhido e ser rejeitado pelos espaços institucionais moldou os percursos desses atores. Se para uns, como Leandro, a EDTG representou uma porta de entrada para a profissionalização, para outros, como Edivaldo, a adaptação inicial foi difícil. Ele chegou a abandonar a Cia. Masculina por não sentir pertencimento, sendo convencido por Eduardo Telma a retornar,

> No primeiro momento, eu me sentia meio excluído. Não tive aquele afago do pessoal, sabe? Então eu saí. Foi quando conheci o meu amigo Eduardo Telma. A gente trocou mensagens e conversou bastante. Ele disse: 'Por que você não volta?' Foi quando eu voltei para a companhia e fiquei de 2011 até 2016.

As barreiras não eram apenas financeiras e institucionais, mas também emocionais e físicas. Emmanuel, ao ingressar na Cia. Masculina, precisou resistir ao impacto do ritmo intenso de ensaios e aulas. Seu corpo passou a sentir os efeitos de um treinamento rigoroso que exigia adaptação e resiliência, "Se não fosse minha tia, não teria conseguido. Ela me apoiou muito. Nos dias que eu acordava destruído, cheio de dor, ela me animava."

Mesmo enfrentando dificuldades, a companhia também proporcionava um aprendizado que ia além do corpo dançante. Para Emmanuel, o tempo ali revelou uma dimensão mais ampla da prática artística, "A companhia foi tudo para mim. Aprendi produção, iluminação, tudo. O Jair fazia a gente entender que não era só dançar. Precisávamos saber como funcionava tudo no palco."

Porém, essa estrutura não era imune a rupturas. A pandemia representou uma descontinuidade brutal, interrompendo carreiras e deixando alguns sem alternativas. Emmanuel lembra desse período como um dos mais difíceis de sua vida, "Na pandemia, perdi tudo. Fiquei sem trabalho, só tinha o auxílio emergencial para me segurar. Foi um dos períodos mais difíceis da minha vida."

Outros precisaram construir narrativas estratégicas para negociar seu espaço dentro do campo da dança. Eduardo Telma, por exemplo, soube que sua família não aceitaria sua mudança para Curitiba apenas para estudar dança. Encontrou no

Enem e na bolsa de estudos um argumento de convencimento, "Minha mãe nunca ia deixar eu vir para Curitiba só para dançar, então o que fiz? Estudei muito, passei no Enem e consegui uma bolsa. Essa foi minha carta de alforria."

Mesmo assim, sua rotina foi intensa, conciliando trabalho e formação, "Comecei a trabalhar no Pequeno Príncipe e corria para o Guaíra para fazer aula. Você não tem noção, fazia o trajeto do hospital até o teatro em 15 minutos."

A justaposição dessas experiências revelou uma cartografia de acessos desiguais, onde cada ator precisou encontrar brechas, construir atalhos ou desafiar as normas estabelecidas para garantir sua permanência. A observação dessas barreiras permitiu compreender como o campo da dança se organiza a partir de um jogo constante entre exclusões e estratégias de inserção, reforçando que a formação não se dá apenas dentro das salas de aula, mas também nos espaços de resistência e negociação.

A experiência na Cia. Masculina, para muitos, funcionou como uma plataforma de transição, um lugar onde a profissionalização aconteceu de maneira mais orgânica. Para Jair Gabardo, por exemplo, a companhia representou um espaço que lhe forneceu base para transitar pelo circuito artístico da cidade, "A Companhia me deu as condições e possibilidades necessárias para vivenciar a dança profissionalmente no circuito artístico da cidade, e isso é inquestionável para mim."

Seja pelo enfrentamento de barreiras institucionais, pela busca por alternativas de formação ou pela necessidade de equilibrar trabalho e aprendizado, os rapazes que passaram pela Cia. Masculina desenham um mapa de trajetos cruzados, onde cada ponto de chegada é resultado de um jogo complexo entre estrutura e agência, entre bloqueios e invenção de novos caminhos.

Na próxima seção, analisaremos como essas experiências moldaram suas inserções no mundo profissional da dança.

4.2.4 Escolha entre caminhos institucionais e percursos alternativos

Se a entrada no mundo da dança já se mostrou um processo marcado por desafios e negociações, a permanência e o desenvolvimento dentro desse campo seguiram múltiplos caminhos, atravessando os limites entre o ensino formal e a

experiência prática. Enquanto alguns encontraram respaldo nas instituições, outros precisaram inventar estratégias próprias, articulando saberes acumulados com práticas informais e espaços alternativos de formação.

A Cia. Masculina se colocou, para muitos, como um território de experimentação onde os modos de aprender e se profissionalizar se desenhavam fora dos padrões convencionais da escola e do mercado da dança. Para alguns, como Thomas e Emmanuel, a experiência na companhia convivia com o ensino universitário. Thomas iniciou sua formação dentro de um modelo tradicional, mas percebeu que a Cia. Masculina lhe oferecia algo que as instituições formais não podiam proporcionar:

> Quando se separaram da escola, fiquei um tempo ainda. Acho que até o final do ano ou algo assim, porque estava no intermediário dois, quase avançado. Mas houve muitos atritos entre a direção e o Jair. Teve até uma reunião para perguntarem se queríamos ficar na escola ou no grupo do Jair."

Ele fez sua escolha com convicção, "Eu já tinha decidido que minha prioridade era ficar com ele, porque sabia que o aprendizado com ele era mais importante para mim naquele momento."

Ao mesmo tempo, Thomas ingressou na FAP, onde tentou conectar o aprendizado acadêmico à experiência vivida na companhia, "Eu entrei na turma de 2010 da FAP. Conciliei sim. O que aprendia na faculdade aplicava na companhia. A teoria e a prática se uniram de forma muito forte. Foi muito importante para mim como profissional." Já Emmanuel reconhece a tensão entre esses dois espaços, refletida no discurso ambivalente de Jair Moraes, que, ao mesmo tempo em que criticava a academia, incentivava seus alunos a buscar esse espaço, "O Jair criticava a faculdade, dizia que o pessoal ficava 'mexendo no umbigo', mas queria que todo mundo fosse estudar. Ele sabia que a faculdade mudava a forma como a gente pensava e dançava."

Com o tempo, ele se deslocou para outra área de atuação, onde a formação acadêmica teve um papel decisivo:

> Depois que deixei a companhia, fui para a produção cultural. Eu amo a dança, mas precisava pagar as contas. Hoje, estou fazendo curso de corretor de imóveis porque quero ter uma casa, um carro. Só com arte, tá muito difícil viver.

Por um lado, Thomas e Emmanuel encontraram na universidade uma extensão da experiência na Cia. Masculina, já Evandro e Edivaldo tiveram a construção do conhecimento inteiramente na prática. Evandro foi moldado pela experiência da cena, sem passar pelos caminhos acadêmicos, e encontrou nesse percurso sua legitimidade como artista, "Eu vivia da dança e vivia para a dança também. Mas hoje, a dança não paga mais as minhas contas. Quando voltei a dançar, fiquei pensando até que ponto vale a pena retomar toda aquela rotina que eu tinha antes."

O aprendizado na companhia substituiu qualquer necessidade de formação formal,

> Jair sempre dizia que a companhia não era uma escola, era um espaço de formação artística. O que eu aprendi ali me permitiu trabalhar em vários lugares. Mesmo sem um diploma, eu tinha experiência de palco e de ensino, e isso abriu portas.

Edivaldo, por sua vez, transformou a dança em um campo de atuação empresarial, explorando outras formas de sustento dentro desse universo, "Hoje eu vivo 100% da dança, mas não como bailarino. Vivo da dança através da minha marca. Atendo escolas, companhias, academias. Já vendi para Alemanha, Rússia, China, Portugal, Argentina, Paraguai..."

O contraste entre os que passaram por instituições e os que construíram percursos alternativos não significa uma dicotomia rígida. Para muitos, como Leandro e Fernando, a fusão entre as duas abordagens foi essencial. Leandro percorreu um caminho clássico, passando pela EDTG e pelo BTG, mas encontrou na Cia. Masculina um ambiente que o permitiu repensar sua prática artística,

> E eu me vi num momento, até mesmo na minha carreira, perdido, assim, que eu tava desanimado e eu não tinha referências para eu seguir, 'o que eu quero ser assim?' E daí eu levei um tapa na cara de uma pessoa que puxou minha orelha e falou assim: 'Leandro, você não percebeu, mas você tá sendo um exemplo agora.'

Fernando, que também transitou entre o ensino formal e a experiência profissional, destaca a importância dos espaços de experimentação como a Casa Hoffmann, onde teve contato com professores e coreógrafos que ampliaram sua visão sobre a dança, "Na FAP, me envolvi intensamente. Participei dos primeiros

cursos da Casa Hoffmann com a Maureen Lima, o Thierry e outros grandes nomes. Eu olho para trás hoje e vejo o quanto essas pessoas eram importantes, mas na época eu não tinha essa dimensão."

Os limites da formação institucional também aparecem nos relatos de Eraldo e João Júnior, que enfrentaram dificuldades para permanecer nos espaços acadêmicos. Eraldo, depois de anos dentro do modelo tradicional, percebeu que reproduzia um formato que já não fazia sentido para ele, "Depois de dez anos no Clube Curitibano, me deu uma crise. Eu me vi repetindo os mesmos padrões que criticava. Decidi sair, mesmo sabendo que perderia minha estabilidade financeira." Ele buscou novas formas de se relacionar com o corpo, aproximando-se do yoga e da criação independente.

João Júnior tentou permanecer na universidade, mas foi forçado a sair por questões financeiras, "Eu tentei seguir pelo caminho acadêmico, mas não consegui me sustentar financeiramente. Trabalhar e estudar era muito difícil, então tive que abandonar a FAP." Mesmo assim, encontrou outras formas de atuação na dança, "Fiz apresentações internacionais, trabalhei com companhias independentes. Hoje, equilibro minha atuação artística com minha carreira na área da saúde."

A tensão entre ensino formal e formação alternativa atravessa toda essa rede de experiências, evidenciando que a profissionalização na dança não segue um único modelo. Para Jair Gabardo, a universidade foi um complemento à sua vivência na companhia, mas ele pondera sobre os limites do discurso da democratização da dança:

> Acredito que sim, essa dança é possível em qualquer corpo. Mas acho perigoso que isso se torne uma frase de impacto que resuma a experiência da companhia. Eu discordo. Talvez eu seja o único que discorda, não sei, mas fico pensando: será que... sei lá?!

Leonardo Kunta percebeu que a inserção no ensino formal era também um espaço de disputa e negociação, especialmente para aqueles que carregam referências das danças negras, "Quando eu chego aqui, então eu falei assim: 'Cara, eu preciso dominar também essa técnica aí.' Como você mesmo falou, a gente precisa também se infiltrar, né?"

Esses relatos demonstram que o campo da dança é um espaço de transição, embates e reconfigurações constantes. A Cia. Masculina aparece como um lugar

que expandiu as fronteiras da formação tradicional, permitindo que seus integrantes navegassem entre a academia, a cena independente e o mercado da dança de formas variadas. Se o acesso à dança se deu por múltiplas portas, a permanência e a negociação dentro desse universo exigiram dos interlocutores estratégias que iam além da técnica e do desempenho no palco.

Ao longo deste capítulo, a cartografia dos percursos desses atores se revelou um mapa vivo, traçado pelos rastros de corpos que encontraram maneiras de se inserir e permanecer no circuito da dança. Tal como indica Norbert Elias, compreendemos que os espaços da dança não preexistem às relações que os constituem, mas emergem do entrelaçamento de trajetórias, embates e estratégias de pertencimento. Assim, a Cia. Masculina era uma rede de possibilidades, onde os atores desenvolveram maneiras próprias de transitar entre diferentes esferas da dança, da academia ao mercado, do palco ao ensino, das ruas ao circuito institucional.

Se há um aspecto comum que une esses percursos, é a necessidade de negociação constante. A Cia. Masculina aparece, nesse sentido, como um espaço de dobra, um ponto onde as histórias individuais se entrecruzaram e geraram novas possibilidades. Para alguns, esse espaço funcionou como um trampolim para a carreira no mundo institucional, levando-os à docência, à pesquisa ou a companhias consolidadas. Para outros, foi um lugar de experimentação e ruptura, onde a dança se revelou para além do espetáculo e do palco, ressignificando-se na educação, na produção cultural ou na autonomia de trabalho.

Dessa forma, seguimos as formiguinhas de Edivaldo não apenas como um gesto lúdico, mas como uma metáfora das trilhas ocultas e improvisadas que esses atores precisaram seguir para encontrar um lugar dentro do mundo institucional da dança. O mapa que aqui se traça não tem contornos rígidos, mas pulsa com os deslocamentos e as escolhas desses sujeitos, desenhando um território que se refaz a cada passo.

4.3 RELAÇÃO COM A CIA. MASCULINA E O MÉTODO DE JAIR MORAES

A Cia. Masculina marcou os depoimentos daqueles que passaram por suas rotinas. Mais do que um espaço de aprendizado técnico, funcionou como um

ambiente de formação no qual a exigência, o rigor e a disciplina estavam associados ao crescimento artístico e pessoal. O método de ensino de Jair Moraes não se restringia ao domínio técnico da dança, mas promovia uma imersão na arte, desafiando os bailarinos a testarem seus limites, a repensarem suas identidades e a encontrarem seu lugar no meio artístico. Essa escola peculiar, frequentemente descrita pelos entrevistados como um choque inicial seguido por um processo de transformação, moldou os artistas que carregaram consigo uma visão de dança pautada pelo trabalho com o corpo, a dedicação com a técnica, a autonomia em relação aos critérios externos da própria Cia. e a sensibilidade criativa que o seu trabalho coletivo demonstrou em cena. O impacto deste encontro influenciou escolhas profissionais e relações com o meio institucional.

O *ethos* coletivo da companhia proporcionou uma vivência marcada pela resistência, pela solidariedade e pelo enfrentamento das dificuldades características do campo artístico. Para muitos, a companhia ofereceu um espaço de pertencimento no qual era possível lidar com desafios e contradições do meio institucional. Os relatos indicaram que a experiência na Cia. Masculina redefiniu percepções sobre a dança, o trabalho artístico e a construção da identidade no meio cultural. Além de seu papel formativo, a Cia. funcionou como uma ponte para o mundo institucional, facilitando o acesso dos bailarinos a espaços profissionais e redes estratégicas. No entanto, essa relação também revelava tensões com os modelos tradicionais de formação e legitimação no campo.

Em virtude da proximidade física e institucional, a relação entre a Cia. Masculina e a EDTG se estabeleceu sobre um eixo paradoxal de codependência e desvio estratégico. Esse embate evidenciou uma disputa performativa dentro do mundo institucional da dança, na qual os bailarinos da companhia transitavam entre a exigência formal de uma escola historicamente regulada e um método que desestabilizava itinerários convencionais de formação. Para compreender essa dinâmica, sugerimos a leitura que entrelaça os depoimentos dos entrevistados com as noções de drama social de Victor Turner e a ideia de ator plural de Bernard Lahire.

Turner descreve o drama social como um ciclo de tensões e resoluções dentro de uma comunidade, no qual os conflitos instauram estados de liminaridade, permitindo a configuração de papéis e hierarquias. Para ele, as performances

dramáticas são manifestações por excelência do processo social humano, pois nelas se entrelaçam a experiência vivida e a reflexão sobre as dinâmicas sociais. Como afirma o autor:

> o drama social torna-se, agora, 'a unidade empírica do processo social de onde derivaram e continuam a derivar os variados gêneros da performance cultural' [...] ou a 'unidade espontânea da performance social humana, pois ele abole a distinção entre fluxo e reflexão [...] uma vez que, no drama social, torna-se urgente refletir acerca da causa e do motivo da ação que perturba o tecido social' (1987, p. 90-92).

Dessa forma, o drama social evidencia momentos de ruptura e transformação na estrutura social e constitui o espaço no qual os papéis e hierarquias são redefinidos, funcionando como ponto de emergência de rituais e performances culturais.

A teoria do ator plural, conforme tratada por Bernard Lahire, contribui para a compreensão das múltiplas funções desempenhadas pelos integrantes da Cia. Masculina, aprofundando a análise das estratégias de inserção no campo da dança. Lahire contesta a noção de *habitus* como princípio unificador das práticas sociais, argumentando que os indivíduos não são socializados por um único sistema gerador de ações, mas sim atravessados por diferentes contextos de socialização, que frequentemente entram em tensão. O ator, portanto, não é um ser homogêneo, mas um sujeito que se desloca entre universos sociais distintos, incorporando disposições múltiplas e, por vezes, contraditórias (2002). Essa perspectiva dialoga com a noção de drama social de Turner, pois, se o drama evidencia momentos de crise e transformação que reconfiguram papéis e hierarquias, Lahire permite compreender como os indivíduos atravessam esses processos de modo fragmentado, alternando entre diferentes lógicas de ação. O ator plural transita entre distintas formas de legitimação, apropriando-se de diferentes disposições conforme as exigências do contexto.

No caso da Cia. Masculina, essa pluralidade se manifesta na maneira como seus membros ocupam posições variadas dentro e fora do mundo institucional. Se a EDTG representa um modelo de formação rígidamente estruturado, voltado para a produção de um corpo de baile reconhecido, a Cia. Masculina operava como um espaço de experimentação, onde os dançarinos aprimoraram sua técnica desenvolvendo habilidades de adaptação às condições de seus corpos e dos papéis necessários para a realização de um espetáculo para o público. A experiência na companhia permitia que transitassem ora como intérpretes, ora como coreógrafos,

professores ou produtores, ampliando suas possibilidades de inserção no campo artístico e questionando as fronteiras que delimitam os modos tradicionais de formação.

Essa multiplicidade de percursos se reflete nos relatos dos entrevistados, que indicam tanto a rigidez do mundo institucional quanto a necessidade de criar desvios para permanecer atuantes na dança. O método de Jair Moraes, descrito como exigente e imersivo, formou artistas, instigando-os em suas subjetividades, impulsionando-os a buscar alternativas para se afirmar no campo. Em um ambiente onde a precarização e a intermitência são marcas do trabalho artístico, a capacidade de navegar entre diferentes espaços e funções é um recurso importante para a continuidade da carreira. Nesse sentido, a Cia. Masculina oferecia formação técnica, promovendo a atuação estratégica no mundo da dança, articulando um conjunto de saberes que permitia adaptar-se às exigências do campo sem estar totalmente subordinado às suas regras.

Ao mobilizar a noção de ator plural em diálogo com o drama social, é possível compreender os percursos dos integrantes da Cia. Masculina como processos de negociação e construção identitária. O que está em jogo não é apenas a busca por reconhecimento no campo artístico, mas também as formas pelas quais esses artistas operam entre diferentes lógicas institucionais, reinventando suas práticas e redefinindo os limites do que significa ser um profissional da dança.

4.3.1 O impacto do método de ensino de Jair Moraes

O método de ensino de Jair Moraes marcou aqueles que passaram pela Cia. Masculina, demonstrando que seu foco não era centrado apenas em um aprendizado técnico, mas em um compromisso total com a dança. Sua pedagogia exigente impunha disciplina, rigor e resiliência, desafiando os bailarinos a superarem seus limites e a compreenderem a dança em um nível que ia além da execução coreográfica. O impacto desse método reverbera até hoje em cada um dos entrevistados, seja na maneira como ensinam, coreografam ou se relacionam com o meio artístico.

A chegada à companhia era, para muitos, um choque. Emmanuel sintetiza essa sensação ao afirmar: "Eu cheguei na companhia achando que já sabia dançar

e, em cinco minutos de aula, percebi que não sabia nada. Eu chorei. O Jair era muito exigente, mas ele via quem queria realmente aprender e se dedicar." Essa exigência se manifestava em diferentes aspectos, como a relação com a rotina intensa e a dedicação ininterrupta ao trabalho corporal. Evandro lembra uma frase recorrente de Jair: "Lembro de uma frase que o Jair sempre falava: ‘Bailarino não precisa de férias, nunca precisou de férias’." Esse princípio evidenciava a crença de que a constância e o comprometimento eram indispensáveis para a formação do artista.

A experiência de inserção na companhia também passava por um processo de resistência ao próprio modelo de trabalho de Jair Moraes, onde a permanência dependia da capacidade de lidar com o rigor do ensino. João Jr descreve como sua chegada foi um teste de paciência e disciplina: "Eu sentei naquela cadeirinha que tinha ali na escada, coloquei minha maletinha do lado, e ele me fez assistir à aula inteira, ao ensaio inteiro da companhia. Porque ele só falou comigo quando terminou absolutamente tudo." Fernando, por sua vez, recorda como o método não previa um acolhimento inicial, mas sim um enfrentamento imediato da prática: "A primeira aula foi muito interessante porque eu cheguei e literalmente fui jogado na barra. [...] Foi um desespero no sentido de você se ambientar."

Além da técnica, o aprendizado na Cia. Masculina envolvia uma formação que ia além da execução dos movimentos, desenvolvendo autonomia e entendimento do próprio ofício. Leandro menciona como foi estimulado a assumir responsabilidades dentro do grupo: "Enquanto ele não chegava a tempo, ele dizia: ‘Começa a aula aí’ ou ‘Dá aula hoje, eu chego para o ensaio’." Da mesma forma, Jair Gabardo recorda como Jair utilizava a prática como ferramenta pedagógica: "O Jair me permitiu dar uma aula, e no dia seguinte ele deu a mesma aula que eu tinha dado, do início ao fim, fazendo alterações que ele achava pertinentes para desenvolver os objetivos que eu queria. Ele dizia: ‘Dá uma olhada nisso aqui.’"

Esse método também estimulava uma reflexão sobre a presença masculina na dança e a qualidade do trabalho voltada para aquela finalidade. Thomas destaca que uma das maiores lições que levou da companhia foi justamente esse questionamento: "O que eu aprendi muito com ele foi isso sim. O que que é a dança, né? O que que é fazer dança, né? Produzir danças. Acho que essa foi uma grande questão assim que eu levo até hoje todos os trabalhos que eu faço." Para Eraldo,

embora Jair fosse extremamente exigente, ele acreditava que qualquer corpo poderia dançar, desde que estivesse disposto a seguir sua filosofia de trabalho: "O Jair tinha um jeito de enfiar aquilo no nosso corpo, e ao mesmo tempo ele era aberto à pluralidade dos corpos. Ele tinha essa abertura de que qualquer corpo podia dançar, ninguém pode dizer que não, mas do jeito dele, como ele acreditava."

A disciplina e o rigor técnico eram acompanhados de um olhar sensível para a criação artística. Leonardo Kunta percebe essa relação no modo como Jair equilibrava exigência e sensibilidade: "O Jair era uma pessoa que era muito técnica, mas ele também tinha essa capacidade e abertura para o sensível, que eu acho que nem todo mundo que acumula técnica da maneira que ele acumulou tinha para a sensibilidade, para a criatividade, para a produtividade, da maneira que a gente tinha ali, sabe, em contato com ele." Essa abertura para a criatividade também impactava a maneira como os bailarinos lidavam com sua própria forma de relacionar com este mundo, moldando suas habilidades técnicas ao mesmo tempo que moldava sua visão sobre o que significa ser um artista da dança.

O impacto desse método se reflete até hoje na maneira como os ex-integrantes da companhia se relacionam com a dança e com o ensino. Leandro menciona que transmite aos seus alunos muito mais do que a técnica: "Passo para os meus alunos em algumas referências, não só de ensino técnico, mas de situações que levem os alunos a refletir sobre esse ambiente da dança." Para muitos, a experiência na companhia representou um marco definitivo em suas carreiras, como reforça Jair Gabardo ao refletir sobre sua história: "A companhia me deu as condições e possibilidades necessárias para vivenciar a dança profissionalmente no circuito artístico da cidade, e isso é inquestionável para mim. Isso ficou mais claro à medida que amadureci academicamente."

A relação com o método de Jair também envolvia um processo de autodescoberta e superação. Edivaldo relembra o esforço contínuo que marcou sua jornada: "O Jair sempre puxando a gente, sempre puxando, e foi aí que escrevi minha pequena história." Eraldo enfatiza o impacto emocional desse processo: "O Jair via talento, mas ao mesmo tempo, eu não conseguia. Nossa, eu era lento para caramba, eu chegava depois na música. [...] Ele cagava na minha cabeça, ele queria que eu acordasse para a vida, ele era duro demais comigo."

4.3.2 O *ethos* da Cia. Masculina: coletividade e aprendizado prático

A Cia. Masculina de Jair Moraes foi um espaço de intensa vivência coletiva, onde a aprendizagem prática se tornava uma ferramenta essencial para a permanência e o crescimento de cada bailarino. O *ethos* da companhia se manifestava na forma como os bailarinos enfrentavam as dificuldades cotidianas, no modo como compartilhavam experiências, criavam laços e desenvolviam estratégias de adaptação dentro e fora dos palcos. Esse espírito coletivo se expressava na convivência intensa, na troca de conhecimentos e na resiliência exigida para lidar com as limitações impostas pelo mundo institucional da dança.

A ideia de resistência sempre esteve presente na trajetória da companhia, tanto no reconhecimento que o grupo alcançou no meio artístico quanto nas dificuldades enfrentadas por seus integrantes. Thomas relembra como a Cia. Masculina era constantemente mencionada e gerava impacto no cenário da dança: “A gente sempre era falado, né? No meio do meio artístico sempre a gente tava em pauta ali. Então era meio que bater de frente mesmo com algumas peças assim que a gente sempre teve.” Esse reconhecimento também carregava a necessidade de afirmação e persistência dentro de um contexto em que bailarinos homens precisavam construir espaços próprios de atuação. Para muitos, o grupo era um lugar onde essa afirmação se tornava possível, pois permitia um aprendizado técnico e uma imersão completa no fazer artístico. Leandro destaca essa experiência ao afirmar: "Eu acho que o grupo, para mim, foi isso: um mundo de oportunidades que eu pude desenvolver."

A coletividade dentro da companhia se manifestava em diferentes aspectos, indo desde a partilha da rotina exaustiva até o apoio mútuo em momentos de dificuldade. Emmanuel enfatiza essa dimensão ao lembrar da relação que os bailarinos tinham com Jair: "A gente abraçou o Jair como um pai, porque ele não tinha família, só tinha a gente. Ele tirava dinheiro do bolso para ajudar os meninos a fazer aula, porque não tinham dinheiro para comer." Esse vínculo comunitário era vital para a sobrevivência do grupo, especialmente em tempos difíceis. Ao mesmo tempo, a convivência intensa gerava desafios, e o ethos coletivo da companhia exigia uma constante negociação entre o esforço individual e o pertencimento ao grupo. João Jr relembra como foi sua adaptação ao ambiente: "Aquele pessoal me

olhava de cima a baixo, parecia que queriam me jogar escada abaixo. Eu pensava: 'O que eu estou fazendo aqui, meu Deus?'" Essa resistência emocional fazia parte da experiência na companhia, tornando-se um aprendizado sobre como habitar um espaço coletivo.

A experiência na Cia. Masculina também refletia as fragilidades do mercado da dança, especialmente para artistas independentes. Evandro relata o impacto da pandemia, destacando a precariedade enfrentada ao deixar a companhia: "Fiquei muito desamparado quando me vi distribuindo currículos para poder sobreviver e pagar minhas contas." Essa falta de suporte formal é um elemento que permeia a vivência de muitos bailarinos, evidenciando como a permanência na dança exigia estratégias de adaptação e resistência contínuas. Edivaldo reconhece que a companhia lhe permitiu construir um caminho próprio, mesmo sem ter um perfil tradicional para o balé: "Eu não tinha o físico, o pé ‘chuchu’, não tinha segurança praquilo. Mas... eu vivo, né? Eu vivo 100% da dança hoje, mas não como bailarino."

O aprendizado dentro da companhia acontecia nos ensaios e apresentações, mas principalmente na dinâmica de convivência entre os bailarinos. Eduardo Telma relembra como as relações dentro do grupo eram permeadas por disputas e desafios, mas também por momentos de cumplicidade: "Mas a gente se divertia muito nas viagens, era uma confusão só. Às vezes, fugíamos para ir a uma baladinha em outra cidade." Essas interações ajudavam a construir um senso de pertencimento que extrapolava a prática da dança, fortalecendo os vínculos entre os membros da companhia.

A hierarquia dentro do grupo era outro aspecto marcante da experiência na Cia. Masculina, e nem sempre era fácil lidar com as relações de poder e as exigências impostas. Jair Gabardo reflete sobre a estrutura da companhia e sua centralidade na figura de Jair Moraes: "Talvez, hoje, olhando e com o entendimento que tenho de coletivos, coletivos que se autogerem, acho que, por ainda ter uma centralidade na figura do Jair, esse coletivo poderia ter sido mais potente, se não convergisse sempre nele, inclusive financeiramente." Essa perspectiva revela como o *ethos* coletivo da companhia era, ao mesmo tempo, um espaço de construção compartilhada e de forte dependência da liderança de Jair, o que gerava tanto aprendizados quanto desafios permanentes.

Apesar das dificuldades, a experiência dentro da companhia gerava um sentimento de pertencimento e compromisso com o grupo. Eraldo descreve a intensidade da rotina e a fusão entre vida pessoal e profissional dentro da Cia. Masculina: "A gente vivia para isso, segunda a segunda, e sábados, fins de semana, aula todos os dias. [...] Era um turbilhão de coisas, era um ritual com o corpo." Esse "ritual" fazia parte da identidade do grupo, reforçando a ideia de que a dança não era apenas um ofício, mas um modo de vida. Essa dedicação extrema era, para muitos, o que tornava a companhia um espaço de transformação. Fernando reforça essa percepção ao afirmar: "Outra coisa também: o Jair sempre cuidou de todo mundo como uma verdadeira família, e isso se reflete no que eu faço hoje. Inclusive, até essa nomenclatura a gente usa ali: nossa família."

O trabalho desenvolvido por Jair Moraes na Cia. Masculina articulava um método de aprendizado que incorporava as histórias de vida, as experiências e os saberes de cada bailarino, criando uma pedagogia baseada na adaptação e na ressignificação do repertório técnico a partir das referências de mundo dos próprios alunos. Dessa maneira, a formação na Cia. Masculina não se restringia ao ensino de passos e coreografias, mas tratava a sua *mise en scène* como um processo de imersão coletiva, onde os integrantes eram instigados a compreender o próprio corpo e sua relação com a dança por meio de um aprendizado prático, orientado pelo convívio e pelo engajamento com os pares.

Essa abordagem se revelou especialmente impactante no depoimento de Leonardo, pelo modo como carregavam consigo repertórios culturais distintos daqueles tradicionalmente ensinados nas escolas de balé. Vindo de uma comunidade quilombola, Leonardo encontrou em Jair um professor que, mesmo inserido no universo da dança clássica, reconhecia a potência de outros sistemas de movimento e sabia incorporar elementos das trajetórias individuais dos alunos em seu ensino. Em um episódio particularmente marcante, Leonardo relembra como Jair surpreendeu sua amiga ao ensinar a técnica da valsa *en tournant* utilizando um signo da tradição ancestral dela. Ele conta:

> Eu lembro que uma vez eu fui fazer aula com uma amiga que tá lá no quilombo. Tem um determinado momento que ela passou por aqui, integrou também a companhia e que ela tava com uma dificuldade enorme para fazer a valsa *en tournant*. E aí eu lembro que ele falou assim para ela - lá por cima do piano, ele fez assim [com um gesto

> utilizando os braços numa pose de arqueiro], 'faz uma flecha' e olha no espelho [aproximando o braço do colo enquanto virava para o outro lado]'. Cara, se você for ver, a direção é exatamente essa. O velho tava fazendo da Macumba uma didática de dança para ensino do balé, tá ligado? Então, tipo, aí depois, com uma certa intimidade que a gente foi criando e que foi muito genuína, muito natural também, a gente ia entendendo, né, essas outras nuances daquilo que tava dito ali que não estava dito, né? Ele não disse, mas que estava dito na dança dele, na compreensão, na forma como ele tratava todas essas diferenças que estavam ali. Então, saber olhar para uma gata que é da macumba e que conhece esse gesto e esse gesto para adaptar. Isso é uma grandiosidade de quase um pensamento, assim, né? Quase que, não, mas propriamente dizendo, né? De olhar para aquele contexto, ver qual é a referência que aquela pessoa tem para um aprendizado e construir a partir daquilo.

O impacto desse método não estava apenas na valorização da diversidade dos bailarinos, mas na construção de um ethos coletivo baseado na troca e na resistência. Cada integrante da companhia aprendia técnica, compartilhava com os demais sua própria bagagem cultural, o que fazia da Cia. Masculina um espaço singular de formação artística. Ao abrir margem para um aprendizado que transcendia a rigidez dos métodos tradicionais, Jair promovia um processo de formação no qual os bailarinos reproduziam gestos se apropriando deles, ressignificando a dança a partir de suas experiências pessoais e do contato com os outros.

O *ethos* da Cia. Masculina se constituiu, portanto, como um espaço de aprendizado e coletividade. Cada bailarino refletiu diferentes formas de lidar com esse ambiente, mas um elemento comum a todos foi a marca que a experiência deixou em suas vidas. Como resume Thomas, ao refletir sobre o legado da companhia: "Acho que esse é o legado dele. É esse o grande legado que eu acho."

O compromisso com o ensino foi uma marca recorrente no depoimento dos atores da Cia. que também é atravessada pelo próprio, a construção do *ethos* da Cia. é em grande medida marcada pela determinação de seu diretor. Conforme disse o próprio no documentário que homenageou a sua história,

> "mesmo quando eu não estou na dança eu estou na dança, eu vivo a dança … e assim que eu entro e vejo pessoas disponíveis para trabalhar eu me rejuvenesço... Eu tô aprendendo com elas a sobreviver… Eu me sinto bem dentro de uma sala de aula, é dalí que eu tiro o meu alimento, é dali que eu tiro o remédio para as minhas dores, da onde eu tiro os meus sonhos." (Jair Moraes, Documentário "figuras da dança - Jair Moraes", 2014)

4.3.3 A Cia. Masculina como um ambiente de construção de identidades artísticas e pessoais

O processo de formação na Cia. Masculina de Jair Moraes transcende a sala de ensaio e os espetáculos, moldando identidades, carreiras e percepções sobre a própria arte. Ao longo dos relatos ficou evidente que a experiência dentro da Cia. não se restringia à dança, mas se expandia para a produção cultural, a gestão artística e até mesmo para reflexões sobre gênero, pertencimento e subjetividade.

Thomas sintetiza essa dimensão ao afirmar que o legado de Jair se estendia para a compreensão da própria arte: “O legado dele, eu acho, é essa coisa da dança mesmo que eu falei no início, né? Aprender a fazer dança, como é que você faz dança, né? Esse entendimento que ele passa para gente.” A companhia oferecia um espaço de experimentação, no qual os bailarinos podiam explorar diferentes funções dentro do universo da dança. Thomas, por exemplo, viu na companhia a oportunidade de se envolver com produção e gestão cultural: "A companhia me ajudou muito, mas eu queria fazer outra coisa ainda dentro da companhia. Trabalhar com edital, fazer produção."

Para muitos, ingressar na Cia. Masculina significou um momento de autodescoberta e inserção em um novo universo. Evandro relembra como sua entrada na companhia foi um passo incerto, mas transformador: “Nunca tinha pisado lá na vida, e já estava com quase 20 anos. Fui sem saber o que fazer, que roupa usar. Fui com a cara e a coragem, sabe?” Esse processo de descoberta não se limitava a uma jornada individual, mas se expandia para a comunidade de espectadores e futuros bailarinos, como ele próprio percebeu ao se apresentar: “Eu queria inspirar outras pessoas. Quando saímos para nos apresentar, eu pensava: ‘Vai ter alguém lá assistindo a gente que vai olhar e pensar: ‘Cara, eu também posso fazer isso’.”

O impacto da Cia. na identidade dos bailarinos também se manifestava na forma como suas experiências dentro do grupo influenciaram suas escolhas profissionais. Leandro destaca que sua vivência na Cia. Masculina lhe deu a base para se consolidar como professor e coreógrafo: “Hoje eu vivo com a dança, com a profissão que eu tenho hoje.” Ele reconhece que a forma como foi desafiado dentro do grupo moldou sua postura pedagógica: “Eu sempre parto desse lugar, que até

mesmo quando o Jair me jogou para eu dar aula, né? Eu sou amigo, estamos ali juntos, e agora eu tô nesse lugar à frente para dar aula e cobrar.” A Cia. Masculina formava bailarinos, mas também preparava profissionais que levariam o conhecimento adquirido para outras gerações.

Essa formação multifacetada se evidencia no relato de Emmanuel, que menciona como a companhia foi determinante para sua atuação como produtor cultural: "Tudo que aprendi de produção e iluminação cênica foi na companhia do Jair. Hoje eu trabalho com produção porque a base que tive lá me permitiu isso." Além do aprendizado técnico e prático, a experiência na companhia moldava um senso de respeito e disciplina que ultrapassa a dança: "Lá eu aprendi a respeitar até o cheiro do café, a respeitar os mais velhos, a respeitar as pessoas que estão fazendo parte do espetáculo."

O ambiente da companhia também era um espaço de transformação pessoal. Edivaldo relembra como a experiência coletiva dentro da Cia. Masculina impactou sua identidade e seus vínculos mais fortes com os seus parceiros de grupo: "Foi em virtude da companhia que nos conhecemos. Dançávamos juntos, íamos para o teatro juntos, fazíamos praticamente tudo juntos por causa da dança." Mesmo após se afastar da prática da dança, ele reconhece que os aprendizados daquele período ainda reverberam em sua atuação profissional: "Tudo que tá aqui eu vou jogar para uma área de produção maior que eu tô planejando."

Para alguns bailarinos, a companhia também representou um espaço de amadurecimento e aceitação pessoal. Eraldo descreve como sua passagem pela Cia. Masculina foi decisiva para seu processo de autodescoberta: "Foi no grupo que eu me descobri, me assumi, comecei a namorar. Minha mãe me apoiou, e o Jair sempre quis saber como a gente estava, onde morávamos, se precisávamos de algo." O convívio diário dentro do grupo formava bailarinos, criando laços de pertencimento e apoio mútuo: "Tinha um carinho muito forte, porque era uma convivência diária. A gente se formou ali, como bailarinos e como pessoas."

João Jr também reconhece a importância da companhia na construção de sua identidade pessoal e artística: "A companhia, primeiramente, abriu minha mente muito nesse quesito [sexualidade]." Ele menciona que a experiência dentro do grupo foi fundamental para que ele pudesse compreender, "A partir do momento em que eu entendi, me descobri e me aceitei, eu acho que tive a liberdade de mudar esse

artista em mim." Além disso, ele destaca o impacto das coreografias nesse processo, em especial o balé Ecos: "O balé 'Ecos', para mim, foi uma coisa que, conforme fui ensaiando e dançando, fui entendendo melhor. Fui estudando sobre o que era 'Ecos,' e aquilo mexeu muito comigo, em questão de ancestralidade, de ser um homem preto."

A relação entre arte, identidade e subjetividade também aparece na experiência de Jair Gabardo, que reflete sobre como a companhia proporcionava possibilidades de atuação além do papel de intérprete: "Aquele espaço era um campo de possibilidades. Quando falo em possibilidades, refiro-me à possibilidade de atuação. Eu podia fazer aula e me formar tecnicamente, mas havia espaço para coreografar, havia tentativas, ensaios, e sair um pouco desse lugar do intérprete, que era o lugar mais primário de ter uma experiência." Essa pluralidade de experiências oferecia uma estrutura que incentivava os bailarinos a expandirem suas capacidades e a compreenderem a dança em um nível mais amplo.

Na perspectiva de Leonardo Kunta, a companhia também funcionava como um espaço de afirmação, especialmente para bailarinos negros: "O Jair conversou com minha mãe e falou assim: 'Olha, mãe, ele tá aqui todas as noites, trabalha duro. É um artista da dança, ele é um bailarino.' Isso também foi uma coisa, um outro start, assim, na minha cabeça." O reconhecimento do próprio corpo e das condições de possibilidade para trabalhar com ele era um aspecto fundamental da formação dentro da Cia. Masculina.

Por fim, Fernando ressalta como a experiência na companhia transformou sua visão sobre a dança: "Ele foi me moldando e me ensinando que a dança é mais do que a barra, mais do que a cena. A dança é pensar em tudo que envolve o processo." Esse aprendizado não se limitava à técnica corporal, mas incluía um entendimento mais profundo sobre a produção artística e o funcionamento do meio cultural. A Cia. Masculina proporcionava, assim, uma formação ampla, na qual cada bailarino encontrava caminhos para se consolidar tanto como intérprete quanto criador, dentro do palco ou na produção.

A partir desses relatos, percebemos que a Cia. Masculina foi um espaço onde a dança se expandiu para além do corpo, tornando-se um elemento na construção das subjetividades e carreiras de seus integrantes. A experiência dentro da

companhia formou bailarinos, possibilitando que cada um encontrasse sua própria voz artística e sua forma de existir dentro e fora do palco.

4.3.4 A Cia. Masculina como ponte para o mundo institucional da dança

A Cia. Masculina de Jair Moraes funcionava como um espaço de transição para seus bailarinos, permitindo que a formação adquirida dentro do grupo fosse levada para outros espaços institucionais da dança. O impacto da companhia não se restringia ao aprendizado técnico ou à experiência artística, mas se manifestava também na inserção de seus integrantes em instituições de ensino, grupos profissionais, órgãos culturais e editais de fomento. Ao longo dos relatos, percebe-se que a companhia serviu tanto como um trampolim para carreiras individuais quanto como uma rede de contatos e articulações que possibilitava acessos estratégicos ao mundo da dança.

Thomas destacou como o repertório que adquiriu na Cia. Masculina foi aplicado em outros contextos, ampliando sua atuação no campo artístico: “E eu fiz um trabalho aqui no Toledo no meio do ano que fizeram a temática do circo [...] eu fiquei estudando os movimentos da Leonora. Daí eu falei assim, eu vou usar isso assim para fazer tipo uma homenagem para ele, né? E daí cara foi muito sucesso assim aqui.” Além disso, ele reconhece que a companhia teve um papel crucial na formação de profissionais que hoje ocupam posições institucionais importantes: “Emanuel tá na Fundação Cultural. Fernando tá na Secretaria de Educação. A escola do jeito que formou muita gente para dança, eu me considero um filho dessa escola que tá fazendo pesquisa em arte.” Essa continuidade dentro do mundo da dança demonstra como a metodologia de Jair Moraes ultrapassou os limites da companhia e se consolidou como uma base formativa para seus integrantes.

A atuação da companhia como mediadora entre seus bailarinos e o mundo institucional da dança também aparece no relato de Evandro, que menciona a articulação de Jair para garantir a certificação profissional do grupo: “O Jair entrou em contato com o sindicato dos artistas de Paranaguá e articulou tudo para que fizéssemos a banca.” Esse movimento evidencia como a Cia. Masculina criava formas alternativas de inserção no campo artístico, abrindo caminhos para que seus

bailarinos se profissionalizassem sem necessariamente seguir os itinerários convencionais. No entanto, a transição para o mercado de trabalho da dança nem sempre garantia estabilidade. Evandro reflete sobre essa ambiguidade ao afirmar: “Acho que vivi os dois. Porque eu vivia da dança e vivia para a dança também. Mas hoje, a dança não paga mais as minhas contas.”

Leandro, por sua vez, reconhece que foi a influência direta de Jair que possibilitou sua entrada em espaços institucionais da dança, especialmente no Balé Teatro Guaíra (BTG): “Para eu poder estar onde eu estou, muito teve do dedo do Jair, da fala do Jair, porque ele trabalhava lá dentro também, né?” Ele lembra que Jair exercia um papel ativo na mediação entre seus alunos e as instituições formais de dança: “O Jair já ‘futricando’ no ouvido da Carla sobre mim, né?” Esse tipo de articulação era fundamental para garantir que os bailarinos da Cia. Masculina tivessem oportunidades concretas de inserção no campo profissional.

Emmanuel reforça essa perspectiva ao relatar como a companhia abriu portas para que ele fosse visto por grandes instituições culturais: “Foi o Boticário em Dança que abriu as portas para a gente ser visto pela Caixa Cultural. Quando ganhamos esse projeto, passamos a ser notados por grandes instituições.” Além disso, ele menciona que sua entrada na Fundação Cultural de Curitiba foi facilitada por uma conexão feita dentro da própria Cia. Masculina: “Quem me fez o link com a Fundação Cultural foi a Miuze, que eu conheci através do Jair.” Essas redes de contato eram fundamentais para que os bailarinos pudessem transitar entre diferentes espaços da dança e da cultura.

Apesar da importância da Cia. Masculina na inserção de seus integrantes no mundo institucional, a permanência na dança muitas vezes se mostrava desafiadora. Edivaldo menciona que, mesmo tendo conquistado reconhecimento e espaço na área, precisou diversificar suas atuações para garantir sua subsistência: “Hoje eu já tô com a minha marca consolidada. Vai fazer seis anos agora em março, tudo em virtude da dança.” Isso demonstra que, embora a companhia oferecesse um ponto de partida, a continuidade na carreira artística exigia novas estratégias e adaptações.

A relação da Cia. Masculina com o mundo institucional nem sempre foi harmoniosa, pois havia tensões com as instituições estabelecidas, como a Escola de Dança Teatro Guaíra (EDTG) e o próprio BTG. Eraldo destaca essa ambiguidade ao

afirmar: “O Jair gostava que a gente pensasse do jeito dele, era incrível, mas quando a gente começava a abrir as asinhas, ele já ficava...” Essas tensões dificultavam a transição para alguns bailarinos que tentavam ingressar no circuito formal da dança. Eraldo relata como enfrentou dificuldades para se adaptar à lógica do BTG: “No Ballet Guaíra, não se olha para aquilo que você é, só para aquilo que você produz. Você tem que ser rápido, tem que pegar as coreografias imediatamente, não tem tempo para você. Eu não conseguia acompanhar o ritmo, e logo fui taxado como ‘o bonito parado’.”

João Jr também percebeu os desafios dessa transição, especialmente quando decidiu sair da companhia para buscar novas experiências: “Naquela época, com o Jair afastado, eu me senti meio deslocado. As pessoas que ele deixou responsáveis por manter a companhia não estavam conseguindo fazer as coisas fluírem.” No entanto, a bagagem adquirida na Cia. Masculina permitiu que ele encontrasse oportunidades em outras companhias, como a de Nicole Vanoni: “Era uma oportunidade de estar em outro lugar, outra companhia, e, com aquele desejo de que, se desse certo, eu conseguiria viver da dança.”

A influência da companhia também aparece com Eduardo Telma, que menciona como sua experiência na Cia facilitou sua entrada em projetos maiores: “Quando fui dançar com a Nicole, também foi porque a Nicole era do tempo que dançava com o Jair, e ela já me conhecia das parcerias com a Eliane.” Essa rede de contatos construída dentro da Cia. Masculina era fundamental para que seus bailarinos encontrassem novos caminhos no mundo institucional da dança.

Jair Gabardo reconhece que a companhia foi um caminho importante para sua formação técnica e sua entrada no meio acadêmico: “Só consegui entrar na universidade porque tinha uma base de balé clássico, que me era cobrada no teste de habilidade específica. Fui aprender balé clássico financiado pelo Jair. Ele me deu as condições mínimas e necessárias para passar no vestibular, e eu passei bem dentro das minhas condições.” Ele também reflete sobre como a experiência na companhia foi determinante para sua posterior atuação como professor e pesquisador: “A companhia, mesmo sendo uma companhia de nível amador com uma direção profissional, mas com corpos e intencionalidades ainda muito amadoras, me deu a possibilidade de olhar para a dança como profissão.”

Leonardo Kunta menciona como o reconhecimento da Cia. Masculina se estendia para além do grupo, garantindo uma reputação dentro do meio artístico: “A gente era reconhecido como os meninos do Jair, muito reconhecidos como os meninos dele. A gente estava em lugares onde o balé estava dançando, a gente estava – era a gente, o BTG, Jennifer. Então, tinha um meio que nos reconhecia e que já sabia: ‘Essa galera é a galera do Jair.’”

A formação na Cia. Masculina também abriu portas para Fernando dentro do mundo institucional: “Se tem algo que o Jair nos ensinou, foi a sobreviver nos espaços mais áridos. Ele mostrou que é possível, com sensibilidade, cuidado e respeito.” Isso evidencia que a companhia preparava tecnicamente seus bailarinos, capacitando-os para navegar dentro das instituições e encontrar maneiras de se manter no campo da dança.

Dessa forma, a Cia. Masculina se consolidou como um espaço de formação que ia além do aprendizado técnico, funcionando como uma ponte para o mundo institucional da dança. Seja por meio da mediação direta de Jair, das redes de contato formadas dentro da companhia ou da credibilidade que o grupo conferia a seus integrantes, a experiência na Cia. Masculina foi determinante para a história de inúmeros bailarinos que encontraram caminhos no mundo artístico e profissional.

4.4 A DANÇA COMO PROFISSÃO E SUAS IMPLICAÇÕES

Percebemos, nas histórias dos integrantes da Cia. Masculina, como elas se desenharam em meio a um campo artístico dinâmico, no qual a negociação constante das posições e identidades foi necessária tanto para a sua permanência e reconhecimento, como para estabelecer outras rotas possíveis. Lahire argumenta que os indivíduos não são moldados por um único sistema de socialização, mas atravessados por diferentes contextos e disposições, que podem entrar em tensão ou se articular estrategicamente ao longo da vida (2002). No caso destes atores, essa pluralidade se manifesta na maneira como seus percursos combinam aprendizado técnico, inserção institucional, redes de apoio e estratégias de permanência, em um contexto marcado pela instabilidade e pela disputa por reconhecimento.

A noção de ator plural permitiu compreender como eles transitaram entre diferentes sistemas de expectativas e exigências. A relação com o mundo institucional da dança funcionou como um espaço de formação intensiva e de transição entre distintas lógicas de ensino e profissionalização, exigindo a construção de redes, o enfrentamento de barreiras simbólicas e materiais e a formulação de estratégias que permitissem a continuidade no campo. Como destaca Turner (1987), os dramas sociais emergem nesses momentos de transição, nos quais os indivíduos precisam lidar com crises e reconfigurar suas trajetórias em meio às tensões que atravessam seu meio social. Assim, o aprendizado da dança, para além do corpo, envolvia a compreensão das dinâmicas de poder que regem o campo artístico.

Essa abordagem se articula com o modelo configuracional proposto por Norbert Elias, que enfatiza a interdependência dos atores sociais e a fluidez das posições que ocupam em um dado campo. Elias amplia o alcance da propositiva de Lahire na medida em que compreende como os indivíduos influenciam e são influenciados pelo conjunto de relações ao seu redor, e o modo como esta dinâmica pode ser apreendida através do processo de investigação de seus passos, conforme afirma,

> Os modelos de configuração, dos padrões ou estruturas sociais podem ser tão precisos e fidedignos quanto os resultados da mensuração quantitativa de fatores ou variáveis isoladas. [...] Tal como as hipóteses e teorias em geral, eles representam ampliações, progressos, ou aperfeiçoamentos do reservatório de conhecimentos existentes, mas não podem ter a pretensão de ser um marco final absoluto na busca do saber [...]. Os modelos e os resultados das pesquisas de configuração fazem parte de um processo, de um campo crescente de investigação, à luz de cujo desenvolvimento estão eles mesmos sujeitos a revisões, críticas e aperfeiçoamentos, fruto de novas investigações. (ELIAS, 2000, p. 57).

A interação entre a teoria do *ator plural* e o modelo configuracional de Elias permitiu compreender as trajetórias da Cia. Masculina como um conjunto de experiências individuais isoladas, ao mesmo tempo em que se insere como parte de uma rede de interdependências em transformação. Os bailarinos da Cia. se posicionaram dentro de um campo artístico que exigia ajustes constantes, redefinições de papéis e negociações com as estruturas institucionais da dança. A

noção de configuração eliasiana ressalta que essas posições não são fixas, mas fluem de acordo com as disputas e oportunidades que emergem no interior do campo. Dessa forma, o reconhecimento dos artistas da Cia. Masculina, assim como sua permanência no meio institucional, não pode ser compreendido apenas pelas disposições individuais, mas precisa ser analisado no contexto mais amplo das relações de força que estruturam o mundo da dança.

Dessa forma, este item aprofunda a noção de ator plural ao demonstrar que esses atores são atravessados por múltiplas socializações e deslocamentos, que exigiram deles habilidades técnicas, além de estratégias de adaptação e reinvenção constantes. Ao entrelaçar os conceitos de Lahire, Turner e Schechner, evidencia-se que o processo de inserção no mundo institucional correspondia a jogo dinâmico de relações, oportunidades e disputas simbólicas.

4.4.1 O desafio da profissionalização e o reconhecimento institucional

Como vimos, para os atores da Cia. Masculina, a inserção no mundo profissional foi marcada por uma dinâmica de aprendizagem intensa, experimentação de diferentes espaços e negociação com as exigências institucionais. A experiência na Companhia configurou um ponto de inflexão em suas vidas, seja como espaço de formação, seja como plataforma de legitimação dentro do campo da dança.

Para Thomas, a profissionalização não dependia apenas da formação técnica, mas também da capacidade de inserção em redes e oportunidades. "Quando eu entrei na FAP, foi assim... tudo o que eu aprendi lá eu exercia na companhia, mas a essência mesmo foi quando o teórico e o prático se uniram de uma forma muito forte. Para mim foi muito bacana nesse período." A passagem pela faculdade ampliou sua compreensão sobre a dança, mas a vivência na Cia. Masculina já operava como um espaço formativo significativo. Essa interseção entre experiência e academia também foi determinante para Emmanuel: "A faculdade também me fez explorar outros campos que a dança tem, que enquanto eu tava só dentro do Jair, eu não conseguia enxergar as possibilidades que a dança tem, que são infinitas, né?".

Evandro, por sua vez, descreveu uma via de profissionalização que envolveu tanto o aprendizado na companhia quanto a necessidade de se adequar a um sistema institucional que nem sempre era acessível. "Cheguei a Curitiba e fui direto para a Escola do Teatro Guaíra. Nunca tinha pisado lá na vida, e já estava com quase 20 anos. Fui sem saber o que fazer, que roupa usar. Fui com a cara e a coragem, sabe?" A obtenção do DRT, um elemento para o reconhecimento profissional, também exigia um jogo de articulações. "Fazer a DRT em dança em Curitiba precisa de escola, eles são muito mais rigorosos nas bancas. O jeitinho que o Jair deu garantiu a DRT pra todo mundo que fez a prova... A ideia da banca era experiência de palco, e a Cia. tinha muito palco, né, amigo?"

Leandro ressalta que a inserção no mundo institucional não ocorreu apenas pelo mérito individual, mas pela articulação de relações e pelo reconhecimento de figuras-chave.

> Para eu poder estar onde eu estou, muito teve do dedo do Jair, da fala do Jair, porque ele trabalhava lá dentro também, né? Mesmo com a direção da companhia da época, a Carla Reineke, que era da época. Ele já estava nesse processo, participando da companhia, atuando, e eu já tava saindo da escola como bailarino, tendo a última formação da escola nesse processo dessa transição.

Essa rede de influências também aparece na narrativa de Jair Gabardo, que reflete sobre o impacto da Companhia em sua formação e sobre a estrutura centralizada ao redor de Jair Moraes. "Acredito muito que a experiência ao longo do tempo que eu fiquei nesse espaço foi imprescindível para me produzir enquanto profissional da dança. Desde o financiamento, porque eu me vejo financiado pelo Jair nesse sentido, já que ele injetava dinheiro para essa companhia existir. De certa forma, tive um financiamento dele, tanto em infraestrutura quanto na influência que ele tinha dentro da estrutura do Teatro Guaíra."

Por outro lado, Eraldo revela as dificuldades de reconhecimento profissional dentro das instituições tradicionais. "Quando eu entrei como estagiário do Ballet Guaíra... p***, amigo, foi muito... é muito duro o que acontece lá, porque não se olha em nenhum momento para aquilo que você é, só para aquilo que você produz, né?" O momento de maior frustração aconteceu quando, depois de três anos como estagiário, ele não conseguiu uma contratação. "A Carla foi assim, era Carla Reineke. Foi assim, tipo, ela falou: 'Não, você não vai ser contratado porque você

não evoluiu. Desses três anos que você tá aqui, a gente não viu evolução nenhuma em você. Você não pega as coreografias. Infelizmente, a gente adora você, mas não temos um espaço para você aqui.'"

A busca por reconhecimento profissional na dança também está atravessada por barreiras econômicas e sociais. João Júnior destaca as dificuldades de acesso à formação formal e os desafios financeiros. "Minha família nunca teve esse olhar de 'vamos colocá-lo em algum lugar para dançar, em alguma escola de dança', até porque naquela época tinha toda a questão do preconceito muito forte, né, do homem dançando. E minha família não tinha condições financeiras para bancar uma escola ou academia, qualquer coisa que fosse na época."

Por fim, Leonardo Kunta sublinha um aspecto crucial da disputa por reconhecimento na dança: "Eu precisava provar. A gente sempre tem que provar. A dança tem muito isso, né? O corpo negro precisa provar que pode estar naquele espaço." Seu relato evidencia que o reconhecimento institucional não é um processo apenas técnico ou de competência, mas também atravessado por marcadores sociais e dinâmicas de exclusão.

Dessa forma, os relatos dos rapazes da Cia. Masculina revelou que a profissionalização na dança é um percurso complexo, permeado por redes de relações, estratégias de inserção e barreiras institucionais. A experiência na Companhia preparou tecnicamente seus integrantes, funcionado como um espaço de articulação e reinvenção dentro do mundo institucional da dança.

4.4.2 Estratégias de sobrevivência no campo artístico.

A precarização do trabalho na dança e as estratégias de sobrevivência no campo artístico tornam-se elementos na trajetória dos bailarinos da Cia. Masculina. As experiências relatadas demonstram a necessidade de diversificação de atividades, redes de apoio e resiliência diante das incertezas financeiras e institucionais do campo.

Thomas exemplifica essa dinâmica ao narrar suas múltiplas atuações, desde professor de arte e balé até garçom e atendente de cafeteria. "Eu trabalhava. Fazia alguns bicos em alguns lugares, ganhava um dinheirinho ali bem razoável só para passagem do ônibus. [...] E daí, eu comecei a trabalhar de garçom. Comecei a

trabalhar numa cafeteria, trabalhava em shopping também, né?" A fragmentação da rotina e a necessidade de equilibrar diferentes frentes de trabalho são marcas da precarização no campo da dança.

Evandro reforça essa instabilidade ao mencionar que, antes da pandemia, conseguia viver exclusivamente da dança, mas precisou buscar novas formas de sustento com a paralisação das atividades artísticas. "Durante a pandemia, eu parei de dançar, parei de fazer aulas. [...] Foi quando comecei a distribuir currículos e consegui trabalho em uma empresa que prestava serviços para o Bradesco." Essa transição para áreas distantes da dança ilustra a fragilidade da profissão diante de crises econômicas.

Leandro aponta que a manutenção da carreira exige trabalho duro e planejamento para evitar o desgaste físico e financeiro. "O corpinho aguenta esse ano, e o povo fica: 'Cara, graças ao bom Deus, lesão nenhuma', né? [...] Claro que o corpo não vai aguentar para sempre, mas que isso seja um processo saudável." A dança como profissão está intimamente ligada ao cuidado corporal, um desafio em meio às demandas intensas do trabalho artístico.

Emmanuel traz outra perspectiva ao mencionar sua transição para a produção cultural. "Hoje eu tô trabalhando como produtor cultural, já faz um bom tempo, já. Acho que tô há seis anos trabalhando só como produtor cultural, e tá me bancando, é minha vida, minha fonte de renda, né?" Sua decisão de buscar novas alternativas reflete a dificuldade de manter-se exclusivamente na dança. "Vou entrar nessa área comercial também porque eu quero ter minha casa, meu carrinho, então vou ter que fazer dinheiro. E só com a cultura e com a dança, com a arte, cara, tá muito difícil."

Eraldo narra um dilema semelhante ao falar sobre a falta de segurança financeira e a necessidade de repensar sua relação com o trabalho. "Estamos ficando velhos, não temos mais vinte, vinte e cinco anos de idade. E aí, como é que a gente pensa numa velhice com as escolhas que fizemos, sendo que isso não dá dinheiro, sabe? Na boa, não dá dinheiro." Seu percurso inclui um momento de crise com o balé clássico, levando-o a buscar formação em yoga como alternativa profissional.

João Júnior também relata os desafios de equilibrar trabalho e formação, tendo que atuar como garçom e barman para complementar sua renda. "A FAP era a

minha formação, então eu me vi numa situação de tentar conciliar. Eu morava com minha mãe na época, e ela me ajudava, mas não tinha condições de me bancar totalmente." A instabilidade financeira levou à necessidade de abandonar a companhia em que estava inserido.

Eduardo Telma destaca a dificuldade de obter contratos estáveis na dança, mesmo após anos de formação e experiência. "Fiz audição para o Grupo Corpo, com a Débora Colker, fui para o Balé da Cidade de São Paulo, para o Teatro Municipal do Rio, e até em umas companhias aleatórias em cidades que nem lembro mais. Mas não passava em nenhuma!" Para sobreviver, recorreu a trabalhos como motorista de Uber e participou de projetos culturais via editais. "Durante a pandemia, tive nove projetos aprovados, foi o que me manteve financeiramente."

Jair Gabardo reflete sobre a falta de garantias na profissão e a necessidade de pensar a dança dentro da educação básica como uma possibilidade de ampliação do campo. "A dança tem que ser uma possibilidade na Educação Básica. É por isso que eu mexo tanto com a Educação Básica, porque nessa urgência que eu tenho, enquanto profissional, de que a dança seja acessível, a escola ainda é um grande lugar."

Leonardo Kunta expõe a insegurança do trabalho na dança, mencionando que precisou atuar em telemarketing e como modelo para garantir sua sobrevivência enquanto fazia aulas de balé. "A gente arrumou um emprego cada um num telemarketing, num Call Center. Eu dividia um quarto e fazia aula de balé à noite. Depois, fui trabalhar como modelo para conseguir me manter e seguir na companhia." Seu relato também aponta as disputas dentro do campo e a necessidade de afirmação constante. "Parece que alguém vai roubar o lugar de alguém."

Fernando encerra essa discussão mencionando que a Cia. Masculina ajudou a desenvolver sua estratégia de sobrevivência na dança. "O Jair sempre me dizia: 'Filho, usa esse teu cérebro também'. Ele me ensinou a olhar para a dança de maneira mais estratégica." A multiplicidade de funções, seja como professor, coreógrafo ou gestor de projetos, foi fundamental para garantir sua permanência no campo.

4.4.3 A relação entre criação artística, ensino e produção cultural.

A relação entre criação artística, ensino e produção cultural emerge como um elemento constitutivo das experiências na Cia. Masculina. Os relatos demonstram como a dança transcende a prática cênica para se configurar como um campo pedagógico e político, atravessado por desafios e reinvenções.

Thomas descreve sua inserção no ensino da dança e como a educação se tornou um caminho em sua prática profissional. "Eu comecei a entrar mais nesse olhar da educação mesmo que eu falei assim: 'Eu acho que o caminho é por aí, né?'. E lá eu vi que a galera tava muito à disposição para trabalhar com Arte e com dança também, né? Que eu via sempre a dança entrando meio que pelas beiradas na área da Educação." Seu relato evidencia a necessidade de criar espaços onde a dança possa ser desenvolvida de forma mais integrada ao ensino formal.

Evandro reforça essa intersecção entre educação e arte ao narrar sua experiência como professor de dança em escolas e instituições culturais. "Eu trabalhava em uma escola de artes que tinha dança, teatro. Eu conseguia ficar o dia inteiro nesse meio, trabalhando com dança, dando aula para as crianças." Ele também destaca a importância das redes de contato para a continuidade na área. "Eles falaram que tinham uma escola, um escritório e que trabalhavam com algumas empresas, oferecendo aulas de teatro. Eles sabiam que eu já tinha feito teatro e precisavam de um professor para trabalhar com dança e teatro, e foi assim que eu comecei com eles."

A trajetória de Leandro Vieira na Cia. Masculina se desdobrou em um processo criativo que alia reflexão crítica e experimentação coreográfica. Seu olhar para o ensino da dança não se restringe à transmissão da técnica, mas busca uma relação mais ampla entre corpo, identidade e discurso artístico. Como ele próprio afirma, "Eu gostaria muito de chegar nesse lugar, assim, de estar à frente. Que seja saudável, mas tem uma cobrança, mas tem cuidado pessoal e artístico, técnico, de troca mesmo, sabe? Eu acho que para a gente evoluir."

Esse desejo de ocupar um espaço de liderança na dança passa pela necessidade de reformular as tradições que moldam o balé, trazendo novas perspectivas para os repertórios clássicos. A criação do trabalho *Gis-'ele'*, durante um atelier coreográfico realizado em 2009, reflete essa preocupação ao desconstruir

a feminização do balé e propor uma revisão dos papéis sexuais que tradicionalmente estruturam a cena.

O ponto de partida da coreografia de Leandro foi uma reflexão sobre a imagem clássica da bailarina – um corpo leve, feminino, etéreo, que se desloca no palco como uma figura de porcelana sobre uma caixa de música. Essa representação, enraizada nos imaginários da dança, carrega consigo uma carga simbólica que reforça uma divisão rígida entre os corpos femininos e masculinos na cena. Como ele mesmo menciona:

> Eu gosto muito de pegar, digamos, a Giselle original ali e trazer um outro tema a ser discutido, né? Porque ali, as Willis morreram por amor, as mulheres, né, dentro do repertório, sofrem por amor, morreram por amor. E por que não, atualmente, falar tanto do homem, da mulher, de gêneros e respeito, né? Todo mundo tem espaço.

Gis-'ele' insere essa questão no campo performativo ao colocar bailarinos homens em cena vestindo simultaneamente o *tutu* – símbolo do balé clássico feminino – e o suspensório, elemento tradicionalmente associado à indumentária masculina. Esse jogo de contrastes cria uma paródia das convenções que determinam os papéis de gênero na dança, desafiando as normas sobre o que se espera dos corpos no palco. A escolha do figurino não se dá apenas como um artifício visual, mas como um gesto simbólico que tensiona as barreiras da cena tradicional e provoca o espectador a refletir sobre a relação entre identidade e movimento.

Esse deslocamento não é apenas estético, mas profundamente político. A performance sugerida por Leandro problematiza o lugar do homem no balé, ao mesmo tempo em que questiona por que a sensibilidade expressiva é historicamente associada ao corpo feminino. Nesse sentido, a criação se alinha a um processo mais amplo de ressignificação do balé, no qual os corpos masculinos não precisam se restringir à virilidade e ao virtuosismo técnico, mas podem reivindicar outros modos de presença e expressão. A coreografia propõe, portanto, uma ruptura com a lógica binária que define papéis de gênero na dança e reafirma a possibilidade de um balé mais plural, aberto a novas subjetividades e formas de ocupação do espaço cênico.

Dessa forma, a experiência de Leandro na Cia. Masculina evidencia como os bailarinos da companhia se inseriram no campo da dança, contribuindo ativamente para sua transformação. A criação de *Gis-'ele'* exemplifica esse trânsito entre tradição e reinvenção, permitindo que a cena se torne um espaço de negociação simbólica, onde novas narrativas possam emergir e desafiar os discursos hegemônicos do balé clássico.

Já Eraldo apresentou um dilema sobre sua relação com a criação artística e o ensino. "Por muito tempo, foi isso para mim, sabe? Eu perdi um pouco de saber aonde está o artista criador dentro de mim que não seja o professor. Eu acho que a minha imersão foi muito grande nesse lugar, direcionada à dança mesmo, sabe?" Ele reflete sobre a necessidade de resgatar sua identidade artística para além do papel docente. "Agora estou tentando olhar isso com amorosidade, porque é parte da minha caminhada até aqui. Eu precisei passar por isso, sabe?"

A distância do palco não significa um afastamento da dança para Emmanuel, que encontrou na produção cultural um novo caminho. "Eu tô na dança, cara, na dança eu tô mais distante. Eu tô trabalhando como produtor artístico ali na Fundação Cultural quando tem aniversário em Curitiba, Natal, que tem apresentações." Ele credita à Cia. Masculina sua formação no campo da produção. "Tudo que aprendi de produção e de iluminação cênica, subir duas linhas, assinar som, botar ali, tirar ele, foi na companhia."

João Júnior expressou como a criação artística pode ser um instrumento de conexão identitária. Ele menciona sua experiência com a montagem de *Ecos* e seu impacto em sua percepção sobre ancestralidade. "Fui estudando sobre o que era 'Ecos', e aquilo mexeu muito comigo, em questão de ancestralidade, de ser um homem preto. 'Ecos' sempre mexeu muito comigo. Quando o Jair reformulou o balé, ele aumentou a intensidade com aquele texto, aquele vídeo que a gente assistia antes de entrar no palco."

Eduardo, por sua vez, explora a dança para além do palco, enfatizando sua relação com a gestão e a produção cultural. "A dança não acontece só com quem está no palco. A dança é possível de várias outras formas, em várias outras funções. [...] Sair do palco e virar cenógrafo, figurinista, iluminador, sonoplasta ou até administrador, porque também tem que administrar verba e projetos."

Jair Gabardo vincula sua experiência com a dança à articulação entre arte, ensino e política. "Estou trabalhando no curso de licenciatura em dança da UNESPAR. Acho que já havíamos conversado sobre isso, né? O curso se separou e agora temos duas formações: bacharelado e licenciatura." Ele também menciona sua atuação na criação de associações para fortalecer a arte na educação básica. "Conseguimos criar a PROAP, que é a Associação dos Professores de Artes do Paraná, então agora temos uma associação para pensar o lugar, o espaço, esse território de disputa da arte no currículo da Educação Básica."

Fernando encerra essa discussão ao enfatizar o papel do ensino e da inclusão na dança. "Hoje falamos muito sobre diversidade na dança, mas o Jair já fazia isso lá nos anos 90. Ele olhava para cada corpo e via o potencial que tinha ali."

A relação entre criação artística, ensino e produção cultural revelou-se, assim, um campo de disputas, reinvenções e possibilidades. A experiência na Cia. Masculina formou bailarinos, mas, também possibilitou um olhar ampliado sobre as diversas formas de atuação na dança.

4.4.4 Impressões sobre o impacto do trabalho da Cia. em suas vidas

O trânsito entre diferentes espaços da dança, companhias, festivais e editais, demonstrou como a circulação entre diferentes espaços voltados para a dança exigiu adaptação constante e uma rede de estratégias para garantir sua permanência no campo artístico. Thomas enfatiza a importância da documentação e preservação da história da companhia, destacando como a memória da Cia. Masculina precisa ser valorizada. Comentando sobre o seu trabalho com a professora Cristiane Wosniak, menciona o evento,

> Daí eu falei para a Cris: 'Eu queria falar sobre a trajetória da companhia e vinculada com a história do Jair também, porque as pessoas precisam conhecer. [...] Parece que as pessoas dali de Curitiba mesmo não conheciam direito a Companhia, só o pessoal da dança'.

Evandro ressalta a visibilidade que a companhia alcançou nos festivais e a maneira como isso impactou sua percepção sobre seu próprio trabalho. "Os jornais diziam: 'A companhia Jair Moraes, de Curitiba, levantou o teatro...' Não era um jornal, eram vários. Alguém estava publicando essas matérias, e fiquei: 'Meu Deus, a

gente foi tudo isso mesmo?'" Apesar disso, ele reforça a importância de haver uma continuidade para a missão formativa da companhia. "Era realmente um trampolim para outras companhias. Mas sempre achei que deveria haver alguém ali para continuar esse trabalho, porque se não tiver alguém, quem vai produzir os novos artistas?"

Leandro descreve sua circulação entre diferentes espaços, como a EDTG e o BTG, destacando a influência de Jair Moraes nesse processo. "Esse meu processo foi assim, essa transferência, essa mudança de escola, participando do grupo e indo para a companhia foi assim." Seu relato também ilustra como o ensino e a coreografia se tornaram caminhos complementares para expandir sua atuação. "Num ano era uma [coreografia], no outro ano era um espetáculo. Aí, num espetáculo, com música, cenário, figurino, eu tive que fazer tudo."

Emmanuel menciona a relevância dos editais e do apoio institucional para a circulação da companhia. "A gente ganhou o Boticário em Dança. E foi o Boticário em Dança que abriu as portas para a gente ser visto pela Caixa Econômica." Ele também lembra da recepção calorosa que tiveram em festivais nacionais. "A gente foi para Recife, foi para o Rio de Janeiro... cara, foi incrível. Para mim, o Rio de Janeiro ficou marcado. [...] O público foi incrível todos os dias, né? A gente deu oficina, eu fiz um dueto incrível lá, foi uma das experiências mais enriquecedoras da minha vida."

Emmanuel também comenta sobre como esta temporada em especial marcou a sua memória, pelo fato de ser a evidência empírica de como o trabalho da Cia. não só fortaleceu o laço do grupo, mas desenvolveu a competência em todos os seus integrantes para entregar um espetáculo inteiro, desde a colocação do piso até a organização dos equipamentos do teatro:

> Para mim, o Rio de Janeiro ficou marcado. Você lembra disso? Eu até contei para... não sei se foi para o André ou para outra pessoa. Aconteceu a história do Rio de Janeiro lá. A gente chegou, e o pessoal da técnica deles era vagabundo pra c******. Ninguém queria trabalhar. [...] Mas essa parte da produção... o que é a Companhia Jair Moraes, cara? Os caras lá queriam cobrar para subir e fazer a afinação de luz. Aí o Jair falou: 'Vamos fazer nós mesmos, então.' Cara, acho que em 30 minutos, a gente já tinha subido tudo, já tinha colocado a luz. Olha, os caras olhando a gente, o cara pendurado lá em cima: 'Eu não posso subir aí, não, cara.' O cara ficou impressionado, né? Rio de Janeiro me deu uma aula, uma aula mesmo de profissionalismo, cara. A menina do teatro falou: 'Meu Deus

> do céu, cara. Eles são muito disciplinados!' A gente montou o palco inteiro, cara. A gente arregaçou aquele dia. Foi incrível, a gente bateu um papo com o pessoal, montou e desmontou o palco em minutos. Era para fechar o teatro às 10 horas e era 9:30 que a gente já tinha acabado o espetáculo e o bate-papo. Era 9:45, tava todo mundo de mochilinha, indo embora já, cara.

Eraldo compartilha sua experiência de circulação entre diferentes companhias e menciona sua relação conflituosa com o Ballet Guaíra. "Não é só no Ballet Guaíra, não, em qualquer companhia, tipo, ninguém vai ali perguntar o que que tá... Tipo, tirar um tempo, te dar uma atenção, ver o que que você precisa para poder talvez chegar lá." O impacto de Jair Moraes em sua formação também aparece como um elemento chave. "O Jair tinha aquele poder maravilhoso de colocar o dedo dele e fazer você sair dançando. Ele colocava a pessoa para trabalhar, para funcionar. Ele arrancava o que tinha de melhor, né?"

João Júnior narra sua experiência transitando entre diferentes companhias e festivais, incluindo sua ida à Itália. "Quando voltei, fui falar com o Moraes. Ele ficou bravo, ficou bem bravo mesmo." Seu depoimento evidencia os desafios da permanência na dança e como outros caminhos acabaram se tornando alternativas viáveis. "Hoje sou casado com o DJ Wagner, estamos juntos há sete anos. O Wagner toca muito nas baladas de Curitiba, e às vezes me chamam para dançar nessas festas."

Eduardo Telma compartilha sua circulação por diferentes espaços da dança, incluindo sua experiência no Beto Carrero World. "A Nicole me cortou da Curitiba e logo depois o Beto Carrero me chamou. Fiquei quase um ano lá, mas depois mandaram uma galera embora e eu fui junto." Seu relato evidencia a instabilidade do mercado da dança e como a necessidade de adaptação constante fez parte das suas escolhas no período. "Fiz audição para o Grupo Corpo, para a Débora Colker, Balé da Cidade de São Paulo, Teatro Municipal do Rio... não passava em nada!"

Jair Gabardo destaca a formação proporcionada pela Cia. Masculina como um campo de experimentação. "Era um espaço muito potente, e acho que a palavra 'possibilidade' me vem muito como um destaque. Era um campo de possibilidades." Ele também menciona sua transição para a academia e sua busca por autonomia na formação artística. "Eu queria ser outro Jair, não queria ficar à sombra do Jair Moraes."

Leonardo Kunta reflete sobre os desafios de inserção no mercado da dança como bailarino negro. "Quando entrei, o currículo ainda era extremamente eurocêntrico. Não havia nenhuma disciplina sobre danças afro-brasileiras. Fui trazendo isso para o debate e percebi que precisava me movimentar estrategicamente." Sua circulação entre festivais e universidades internacionais demonstrou as possibilidades e barreiras em suas experiências.

Fernando encerra essa reflexão mencionando como o trânsito entre diferentes espaços se tornou uma ferramenta fundamental em sua carreira. "O Jair nos ensinava que qualquer espaço podia ser um espaço de dança. Ele nos preparava para o que viesse."

Esses relatos demonstram que a mobilidade dentro do campo da dança não é apenas um deslocamento físico, mas uma estratégia de permanência e negociação dentro de um meio marcado por incertezas e disputas.

5. ECOS: A PERSISTÊNCIA DA COMUNIDADE

Figura 7: Registro do balé "Ecos de uma civilização" apresentado no palco do teatro na cidade de Santos/SP em 2015 (Fonte: acervo da Cia. Masculina)

Durante a construção do percurso metodológico desta tese, passamos por algumas etapas, baseadas nas hipóteses com as quais trabalhamos no início de sua estruturação na escrita do projeto que a antecedeu. Pretendo restituir esses passos para oferecer um panorama do que esperava e uma atualização das hipóteses na construção da problemática desta pesquisa.

Como havia apresentado em meu projeto de seleção, quando ainda estava em processo de ingresso no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPR, a entrada no campo investigativo se deu a partir da expectativa de compreender a identidade profissional na dança a partir das histórias dos integrantes da Cia. Masculina. Tais identidades foram inicialmente concebidas como um construto mediado pelas instituições formais de formação e qualificação profissional, um espaço no qual a inserção dependia de dispositivos normativos institucionais, como a EDTG, o curso de licenciatura e bacharelado em Dança do campus 2 da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) e o credenciamento do SATED. No entanto, à medida que o campo foi se delineando, percebi que a força das redes de interdependência que sustentavam a formação desses bailarinos extrapolavam os limites institucionais, constituindo-se em espaços dinâmicos de reciprocidade, experiência compartilhada e transmissão de saberes.

Foi na obra de Marcel Mauss sobre as técnicas corporais (1974) que encontrei um primeiro eixo analítico, pois a identidade profissional não poderia ser vista apenas como um atributo regulado por dispositivos institucionais, mas como algo produzido por meio da transmissão de um ato tradicional eficaz. A formação dos bailarinos na Cia. Masculina se revelou menos como uma certificação institucional e mais como um rito de passagem sustentado pela experiência prática e pela partilha de saberes que os capacitava a se inscreverem no campo da dança. A noção de dádiva, também de Mauss (*idem)*, permitiu compreender como essa transmissão funcionava dentro da companhia, através da relação entre os bailarinos que se estruturava em um circuito de trocas, onde o aprendizado técnico não era apenas uma aquisição individual, mas uma construção coletiva, operando dentro de uma lógica de reciprocidade que criava um forte sentimento de pertencimento e continuidade, afetando múltiplas dimensões de suas vidas – na forma de um “fato social total”.

Esse enquadramento inicial, no entanto, encontrou um desvio analítico quando o foco da pesquisa se deslocou das instituições formais para os atores e suas interações. Se a tese partia da hipótese de que a profissionalização na dança era dependente dos dispositivos institucionais, o que emergiu foi um campo de ação que não se organizava apenas a partir dessas regras institucionais, mas sim por meio das estratégias de reconhecimento e inserção dos próprios bailarinos. A rede de interdependências que formava a Cia. Masculina não era apenas um reflexo das estruturas normativas do campo artístico, mas um espaço de agência, onde os seus atores criavam suas próprias possibilidades de acesso e circulação.

Dessa maneira, a pesquisa caminhou para uma abordagem cartográfica, na qual os relatos dos entrevistados passaram a ser a base para descrever como essa rede da dança em Curitiba era constituída por espaços de formação, produção e circulação, em políticas que extrapolaram o território da cidade, como também o das suas instituições reguladoras. Em vez de uma análise que tomasse os dispositivos institucionais como determinantes centrais da identidade profissional, o estudo passou a demonstrar como a experiência dos bailarinos, seus encontros e trocas, davam forma a esse circuito de pertencimento e legitimação.

Esse deslocamento metodológico levou à necessidade de aprofundar o entendimento das estruturas de interdependência que sustentavam a Cia. Masculina, e foi nesse contexto que as contribuições de Norbert Elias e Roberto Esposito se mostraram compatíveis. Elias nos permite compreender que a trajetória de um bailarino não pode ser explicada como um percurso isolado, mas sim como parte de uma configuração social na qual suas possibilidades de inserção, permanência e reconhecimento são mediadas por redes dinâmicas de relações. A Cia. Masculina, portanto, não pode ser vista apenas como um espaço formativo, mas como um tecido de interdependências que estruturou carreiras e criou formas alternativas de reconhecimento no campo da dança. Se a companhia existiu como um coletivo de artistas ligados pela prática e pelo aprendizado mútuo, o que garantiu a persistência dessa comunidade mesmo após o fim formal da companhia foi justamente essa teia de relações, na qual os integrantes continuaram a se reconhecer como parte de um espaço comum, independentemente de sua atuação individual posterior.

A introdução do pensamento de Esposito aprofundou essa compreensão ao sugerir que a Cia. Masculina operava como um espaço de formação e como um mecanismo de imunização dentro do campo da dança. Se, por um lado, os bailarinos se inseriram no mundo institucional da arte, por outro, a companhia criou uma proteção coletiva contra as exigências mais rígidas do sistema, permitindo que seus membros circulassem na cena artística sem necessariamente depender dos critérios formais das instituições dominantes. Esse modelo de associativismo sem institucionalização é o que garantiu a sobrevivência desse grupo, não como uma companhia formalmente ativa, mas como um circuito de reconhecimento e trocas, que continua a operar como um espaço de pertencimento para seus ex-integrantes.

O que essa tese buscou demonstrar, portanto, é que a persistência dessa comunidade não se deu pela manutenção de uma estrutura física ou formal, mas pelo reconhecimento recíproco e pela atualização contínua dos laços de interdependência entre seus integrantes. Esse modelo de permanência será explorado nos tópicos seguintes deste capítulo, à medida que analisamos as estratégias de reinvenção profissional dos bailarinos, a posição da Cia. Masculina dentro do circuito da dança em Curitiba e os modos como a performance se tornou um espaço de resistência e afirmação identitária. Ao final, veremos como a noção de comunidade proposta por Esposito e a perspectiva de interdependência de Elias nos permitem compreender a Cia. Masculina como um fenômeno que vai além do seu tempo e do seu espaço original, configurando-se como uma rede de apoio e reconhecimento que continua a reverberar na trajetória de seus integrantes.

Portanto, no capítulo que encerra esta tese, buscaremos nos relatos com nossos interlocutores a definição de uma comunidade peculiar, formada a partir de uma "escola" de dança caracterizada pelos atravessamentos sublinhados pela Cia. Masculina nos itinerários de seus atores, e o modo como o nome de Jair Moraes foi apresentado como exemplo de exercício de produção de uma estética peculiar no campo da dança. Veremos outros desdobramentos extraídos dos depoimentos de nossos atores com o foco no processo de amadurecimento de suas experiências, e do modo como construíram seus caminhos após o fim da Cia. Masculina.

No item “Estratégias de permanência e reconfiguração da carreira”, observamos como para muitos dos entrevistados a dança permanece como um elemento estruturante de suas vidas, ainda que o vínculo com a profissão tenha se

transformado ao longo do tempo. Alguns migraram para outras áreas do campo artístico, como a produção cultural e o figurino, enquanto outros encontraram na docência um meio de continuar ligados à dança. A adaptação a novos formatos de trabalho, especialmente após o encerramento da companhia e durante a pandemia, evidenciou as diferentes formas de reinvenção profissional.

Em “O mundo institucional e a cena da dança em Curitiba”, o circuito da dança na cidade é descrito pelos entrevistados como um espaço permeado por relações de poder, políticas de fomento e disputas por reconhecimento. A Cia. Masculina, ao se posicionar entre os circuitos formais e alternativos, revela as tensões que atravessam o mundo institucional, no qual a legitimação é constantemente negociada. Os depoimentos evidenciam as redes de interdependência que sustentam a cena artística curitibana, demonstrando como os bailarinos acessam, transitam e se posicionam dentro desse campo.

Já em “A performance como ato de resistência”, encontramos argumentos em que a vida como artista é caracterizada como um espaço de luta, de afirmação identitária e de um movimento simultâneo de adequação e resistência às normas hegemônicas do campo artístico. A experiência coletiva na Cia. Masculina desafiou padrões estéticos e institucionais, possibilitando que seus integrantes desenvolvessem estratégias para afirmar sua existência no palco e fora dele. A ressonância da companhia nos festivais e turnês, bem como a recepção do público, atestam o impacto simbólico dessa presença artística.

Finalmente, em “A persistência da comunidade”, levamos a uma reflexão sobre um projeto de vida que extrapola as dimensões do mundo institucional, que nos revelam uma estética da existência que produz um "devir artista", ou seja, demonstra como a trajetória da Cia. continua viva nas práticas de seus atores no presente. O capítulo explora as formas de resistência e transformação que esses artistas incorporam em suas atuações atuais, mostrando como a Cia ainda influencia suas escolhas no mundo da dança.

5.1 ESTRATÉGIAS DE PERMANÊNCIA NO MUNDO INSTITUCIONAL

O encerramento das atividades da Cia. Masculina não representou um rompimento definitivo com o campo artístico para aqueles que passaram por essa

experiência. O que observamos foi a continuidade desse vínculo em múltiplas formas, algumas mais visíveis no mercado cultural, outras se manifestando em espaços de transmissão de saberes e reconfiguração profissional. Essa permanência não pode ser explicada apenas pela necessidade econômica ou por um cálculo racional de oportunidades, mas deve ser compreendida a partir das estruturas de interdependência que sustentam esse pertencimento, configurando redes de apoio, reconhecimento e circulação de conhecimento.

Ao invés de um deslocamento isolado, cada um dos envolvidos nesse processo negocia sua permanência na dança a partir de articulações construídas ao longo dos anos de atuação, seja como docentes, produtores, coreógrafos ou profissionais que mantêm o vínculo com a prática artística de maneira indireta. O que permite essa continuidade não é apenas a aquisição de um repertório técnico, mas a integração em um circuito de relações, onde o pertencimento se constrói menos pela certificação institucional e mais pelo reconhecimento mútuo dentro da rede.

A abordagem proposta por Norbert Elias ajuda a compreender essa dinâmica ao demonstrar que as formas de inserção no mundo da dança não podem ser vistas como eventos isolados ou resultado exclusivo de escolhas individuais, mas sim como processos que ocorrem em meio a configurações sociais específicas. Se a manutenção do vínculo com a dança não pode ser reduzida a fatores puramente objetivos, isso se dá porque a relação entre indivíduos e estruturas não se limita a um jogo de forças externas que determinam suas ações, mas envolve uma dimensão ativa, na qual há constantemente negociações e ressignificações das possibilidades dentro do campo.

O pertencimento, portanto, não é um dado estático, mas uma construção que se atualiza conforme as mudanças na estrutura da dança e as condições de inserção no campo artístico. Aqui, Pierre Bourdieu oferece uma chave para compreender como essa permanência não depende apenas do acesso a determinados espaços institucionais, mas de esquemas de percepção e ação internalizados, que orientam as possibilidades de deslocamento dentro do campo.

A noção de habitus permite descrever como esse pertencimento à dança continua a operar como um princípio estruturador das escolhas profissionais e das formas de atuação dentro e fora do campo artístico. No entanto, a forma como esse

conceito é mobilizado nesta análise difere de uma concepção mecanicista, frequentemente associada a uma visão determinista da reprodução social. Ao invés de enfatizar a rigidez das estruturas, o uso aqui empregado do conceito de habitus ressalta a capacidade de ação dos agentes, que negociam sua permanência na dança a partir das relações que constroem, ressignificam e atualizam no tempo[59].

Ao articular essa discussão com Roberto Esposito, podemos compreender que essa permanência no mundo da dança não se deu apenas por inserção no mercado cultural, mas também como um pacto ético de compartilhamento e proteção mútua. Se, por um lado, cada um dos envolvidos se vê desafiado a se adaptar às condições institucionais da arte e aos modelos de reconhecimento que circulam nesse meio, por outro, há um sistema de proteção que se manifesta na forma de transmissão de experiências e manutenção de redes de apoio (Esposito, 2010).

A experiência na Cia. Masculina marcou a história daqueles que dela fizeram parte. No entanto, a sua permanência na dança não seguiu os mesmos caminhos, nem todos continuaram suas carreiras. Os desafios impostos pelo mundo institucional, as transformações do campo artístico e as condições socioeconômicas levaram a diferentes formas de reconfiguração da carreira, demonstrando a flexibilidade e adaptabilidade desses artistas.

Neste capítulo, abordo como os integrantes da companhia articularam diferentes estratégias para permanecer ligados à dança, mesmo quando sua atuação profissional assumiu novas direções. Mais do que a continuidade de uma profissão, a dança emergiu como um elemento estruturante de suas identidades, permeando suas escolhas e práticas ao longo da vida.

---

[59] A concepção de *habitus* desenvolvida nesta análise não se restringe à formulação original de Pierre Bourdieu, frequentemente interpretada como um mecanismo de reprodução social determinado pelas estruturas objetivas do campo. Ao dialogar com Norbert Elias e Marcel Mauss amplia-se essa noção, destacando o caráter dinâmico das interações sociais e a capacidade dos agentes de negociar e ressignificar suas práticas. Em Elias, o habitus se entrelaça à ideia de configuração, enfatizando a interdependência das ações individuais dentro de um tecido social mais amplo (Elias, 1994). Em Mauss, essa noção pode ser relacionada às formas de aprendizado do social que operam como formas de transmissão da experiência e de incorporação de saberes, um “ato tradicional eficaz” (Mauss, 2003). A menção a Esposito pretende criar outra esfera interpretativa para o *habitus*, de modo que pode ser lida na relação entre comunidade e imunidade, na medida em que a formação de um pertencimento não apenas insere os indivíduos em um espaço social, mas também cria mecanismos de proteção coletiva, permitindo que a identidade se mantenha mesmo quando as condições externas se transformam (Esposito, 2010). Essa leitura permite deslocar o conceito para além de sua aplicação estritamente determinista, enfatizando a agência de nossos atores enquanto negociam sua inserção e permanência no campo artístico.

5.1.1 A dança como um elemento persistente, mesmo quando a carreira toma outros rumos

A experiência na Cia. Masculina foi um marco para seus integrantes, seja pela formação técnica, pelo repertório artístico ou pelo convívio que gerou laços de pertencimento. A dança, entretanto, não permaneceu apenas como performance no palco. Para muitos dos seus atores, ela se transformou em um elemento estrutural de suas identidades, resistindo mesmo quando a carreira tomou outros rumos. O aprendizado acumulado dentro da companhia reverbera em suas escolhas profissionais, sejam elas voltadas à docência, à produção cultural, à pesquisa acadêmica ou mesmo a outras expressões do movimento, como o yoga e o circo.

Thomas exemplifica essa permanência ao destacar como a dança, mesmo quando se desloca da cena para o ensino, continua a estabelecer uma atitude estratégica: "Eu tava trabalhando numa escola mesmo normal como professor de arte, né? Professor de dança também, comecei a dar aula de dança do balé clássico para ginástica, uma coisa nova, né? Que eu nunca tinha feito dentro dessa escola."

Esse deslocamento para o ensino não significou um afastamento da dança, mas sim uma ampliação de seu repertório. Posteriormente, ele passou a integrar o Instituto Federal de Santa Catarina, o que representou um novo nível de inserção no mundo institucional: "Surgiu uma oportunidade para trabalhar no Instituto Federal lá de Santa Catarina, lá em São Francisco do Sul, e daí eu fui lá e fiquei dois anos lá como professor substituto." Assim, seu relato ilustra como o ensino se tornou um espaço para a continuidade da dança, reafirmando a cena como um espaço de múltiplas articulações.

Evandro também reforça essa ideia ao afirmar que, mesmo após a Cia. Masculina, não conseguiu se desvincular da dança, “Atualmente, como você sabe, a companhia deu uma estagnada, uma paradinha. Mas eu não consegui, acho que fui uma das únicas pessoas que não conseguiu parar por completo de dançar e de fazer aula." Sua permanência se dá tanto pela prática quanto pelo ensino, e sua atuação em uma escola de artes reflete a mobilidade do artista dentro do campo institucional: "Trabalhava em uma escola de artes que tinha dança e teatro. Eu conseguia ficar o dia inteiro nesse meio, trabalhando com dança, dando aula para as crianças. Muitas vezes, eu parava o que estava fazendo para improvisar."

O percurso de Leandro reforça essa dinâmica de trânsito entre funções. A partir de sua formação na EDTG e da experiência na Cia. Masculina, ele passou a atuar como bailarino, professor e coreógrafo: “Uma carreira, né? Teve uma construção. Vivências, experiências, né? Para eu estar até aqui hoje, e não só como bailarino, mas também atuando como professor, né? Então, de certa forma, hoje eu vivo com a dança, com a profissão que eu tenho hoje.” Essa continuidade da dança foi potencializada pela experiência na Cia. Masculina, que o levou a desenvolver habilidades pedagógicas dentro do próprio ambiente do grupo: "Aí ele [Jair Moraes] me orientou para dar aula para o pessoal, né? Então, partiu para um ponto de professor. Enquanto ele não chegava a tempo, ele dizia: 'Começa a aula aí' ou 'Dá aula hoje, eu chego para o ensaio'."

Já Emmanuel encontrou na produção cultural uma forma de permanecer ligado à dança, ainda que sua atuação principal tenha se deslocado para outro setor do campo artístico: "Mas hoje eu tô bem. Hoje eu tô trabalhando como produtor cultural, já faz um bom tempo, já. Acho que tô há seis anos trabalhando só como produtor cultural, e tá me bancando, é minha vida, minha fonte de renda, né? Mas eu só tô trabalhando com produção cultural porque tudo que eu aprendi foi na companhia do Jair, né?" Sobre sua experiência na Cia. Masculina, indica que mesmo que a dança como prática performática tenha ficado mais distante, ele ainda se vê envolvido em projetos específicos,

> No Barigui, esse ano também teve uma parte coreografada lá com o Ian. A gente chamou ele para coreografar, mas é pouco com dança, coreografia e um negocinho agora em setembro, outubro, que foi o lançamento do Natal. Aí eram os bailarinos da Nicole, eram seis bailarinos, eu fiz uma coreografia (...). Mas a dança tá bem distante da dança [que a gente fazia], cara, bem distante mesmo.

Edivaldo, por sua vez, encontrou nos figurinos um novo caminho profissional dentro do campo da dança. Ele demonstra como a cena permite deslocamentos estratégicos, em que a atuação não se dá mais na performance, mas na produção de elementos essenciais para a materialização do espetáculo: "Foi em virtude da companhia que nos conhecemos. Dançávamos juntos, íamos para o teatro juntos, fazíamos praticamente tudo juntos por causa da dança." Seu envolvimento com figurinos começou dentro do próprio circuito da dança e se expandiu para um nível internacional: "E também fora do Brasil. Já atendi alguns países [...] Até mudei a

minha biografia lá na marca e colocamos 'enviamos para o Brasil e enviamos para o mundo'."

Eraldo também ilustra essa permanência da dança, mesmo quando a carreira se desloca para outras práticas corporais. Sua atuação na docência e sua entrada no yoga evidenciam como o movimento continua sendo um eixo estruturante de sua vida,

> Comecei uma formação em yoga (...). Eu precisava estudar alguma coisa nova, mas ainda assim muito perto dessa parte do movimento, do corpo, de uma certa forma. Mesmo sendo yoga, que não é dança, mas a gente tá muito caminhando junto, sabe?

A dança persiste nas práticas e experiências vividas por cada um, seja no ensino, na produção, na pesquisa ou na ressignificação do próprio corpo. Como afirma Jair Gabardo: "Acredito que aquele espaço sempre foi uma possibilidade. Agora, o grau de envolvimento e de aproveitamento dessas possibilidades foi algo muito pessoal para cada um." O impacto da Cia. Masculina se traduz na formação artística de seus integrantes e na maneira como cada um encontrou sua própria forma de permanência no campo, apropriando-se das redes de interdependência e das possibilidades oferecidas pela cena.

Kunta sintetiza essa relação ao afirmar: "Sigo trabalhando com dança, desde o Jair, né? E antes do Jair também, com o Jair e a partir do Jair. É um dos princípios fundantes da minha prática ter passado pela Escola Jair, né?" A experiência na companhia se revela, assim, como um marco identitário, um espaço de formação e um ponto de partida para diversas histórias, reafirmando a dança como um elemento persistente, mesmo quando a carreira toma outros rumos.

5.1.2 Adaptação à dança e mudanças no mundo do trabalho

A experiência na Cia. Masculina preparou seus integrantes para navegar as incertezas e transformações do mundo da dança, desenvolvendo uma série de estratégias para adaptar-se às condições do campo e às exigências do mercado artístico. Se a companhia oferecia um espaço de formação e experimentação, também revelava os desafios que a carreira na dança impunha, tornando necessária

a construção de percursos flexíveis, onde a permanência se dava pela capacidade de transitar entre diferentes funções.

Thomas exemplifica essa capacidade ao perceber que seu aprendizado na dança podia ser transposto para outros contextos, especialmente o ensino: "E foi uma coisa assim que abriu minha mente, mas eu falei assim: é isso que eu quero para minha vida, porque lá eu aprendi lá no Distrito Federal através de toda essa bagagem que eu ganhei, tanto na dança como na faculdade também." Thomas reflete a conversão de capitais dentro do campo artístico, conforme já discutimos com Bourdieu, onde a experiência acumulada na performance é deslocada para a docência, sem que isso implique em uma saída definitiva do mundo da dança: "Que a gente tem essa questão da prática artística, né, na veia mesmo assim, o que que é ser artista?" O reconhecimento de sua identidade como artista permanece, ainda que a forma de atuação mude, evidenciando a capacidade de adaptação às novas demandas do campo.

Evandro também precisou ajustar suas estratégias, enfrentando os limites econômicos da carreira de bailarino: "Cheguei a um ponto em que pensei: 'Gente, não estou conseguindo viver só da dança, então vou procurar alguma outra coisa para fazer'." O deslocamento para a gestão e o ensino dentro da escola de Carmen Jorge e João evidencia a maneira como os bailarinos da Cia. Masculina buscaram novas formas de atuação para garantir sua subsistência sem abandonar a dança. A passagem de Evandro reflete um conflito entre a disciplina exigida pelo mundo institucional e a necessidade de buscar alternativas: "O Jair sempre dizia: 'Você tem que ser 100%, não pode ser 50/50'. Quando eu voltava, eu agradecia a ele por ter me liberado e dava o meu melhor." Essa tensão entre dedicação exclusiva e a necessidade de adaptação reflete um desafio comum a muitos bailarinos, que precisam negociar sua inserção no campo sem comprometer sua sobrevivência.

Leandro, por sua vez, exemplifica como as redes de interdependência são fundamentais para a adaptação às mudanças do campo. Sua inserção no BTG não se deu de maneira espontânea, mas contou com a mediação direta de Jair Moraes, demonstrando como a apropriação estratégica de recursos institucionais é uma condição para o sucesso no mundo da dança: "Para eu poder estar onde eu estou, muito teve do dedo do Jair, da fala do Jair, porque ele trabalhava lá dentro também, né?" O trânsito de Leandro entre o ensino e a performance também reflete a

necessidade de diversificação das funções dentro do campo artístico: "Fui lá dar aula na Eliane Fetzer para a companhia dela, aí não, porque daí vai de boca em boca, né? 'Porque a aula do Lelê...' Me chamaram para dar aula no Estúdio Quebra-Nozes, e nunca foi no intuito de '*Ah, você é professor de dança'*." Sua permanência no campo é sustentada pelas conexões estabelecidas ao longo da carreira, demonstrando que a adaptação às mudanças na dança não ocorre apenas por mérito individual, mas pela articulação de redes de suporte.

Para Emmanuel, essa adaptação se deu através do deslocamento para a produção cultural, onde ele encontrou um novo espaço de atuação sem se desvincular totalmente da dança, “Eu tô na dança, cara, na dança eu tô mais distante. Eu tô trabalhando como produtor artístico ali na Fundação Cultural quando tem aniversário em Curitiba, Natal, que tem apresentações. E aí eu trabalho produzindo esses eventos, espetáculos, né?" Seu envolvimento com a Fundação Cultural e o Centro Cultural de Pinhais reflete a importância dos vínculos institucionais para a continuidade do seu vínculo artístico: "Trabalhei na prefeitura de Pinhais também, no Centro Cultural de Pinhais. Fui estagiário do Balé Guaíra também por dois anos pela faculdade, mas quem me fez o link com a Fundação Cultural foi a Miuze." Emmanuel exemplifica o conceito de ator plural, transitando entre múltiplas ocupações dentro do mesmo campo e aproveitando suas conexões para se reposicionar no mundo do trabalho.

A adaptação de Edivaldo demonstra como a reconfiguração pode levar a novas possibilidades dentro da própria dança. Sua migração para a produção de figurinos e adereços reflete um deslocamento estratégico dentro do campo, sem que ele perca o vínculo com a cena,

> Foi quando, no começo do ano passado, na volta das férias, eu falei: “*O meu tá dando muito certo, então vou tentar me afastar*.” Porque eu não estava concordando com algumas coisas, e daí o meu deu muito certo. Hoje, eu tenho parcerias, tenho parceiros para cursos que oferecem adereços e coroas, e parcerias com outros figurinistas também.

Sua permanência no meio artístico, mesmo sem atuar como bailarino, reafirma que a adaptação não significa um rompimento com a dança, mas sim uma ressignificação de seu papel dentro do campo.

Para Eraldo, a adaptação às condições do campo exigiu uma ruptura temporária com a dança clássica, motivada pelas limitações estruturais da área: "Parei de dar aula de balé por um tempo porque tive uma crise bem grande com o balé clássico. Porque não estava mais conversando com as coisas que eu acreditava." Seu afastamento e posterior reaproximação através do yoga demonstram como a reconfiguração não é apenas uma questão econômica, mas também subjetiva, envolvendo escolhas que dialogam com as convicções e experiências acumuladas.

João Júnior evidencia os desafios econômicos enfrentados pelos bailarinos, forçando adaptações para garantir sua sobrevivência: "Eu estudava durante a semana e estava na Cia. do Jair. Aos sábados e domingos, trabalhava como garçom, barman, para ganhar um troco." A necessidade de buscar um emprego estável o levou a abandonar a Cia., mas ele manteve a dança presente através de novas formas de atuação, como o FitDance: "Em 2017, conheci o FitDance, uma empresa que oferece aulas de dança com uma metodologia própria, como uma versão da Zumba. Fiz o curso de instrutor FitDance e comecei a dar aulas."

O percurso de Eduardo Telma reflete um movimento semelhante, onde a adaptação ocorre pela busca de novas oportunidades dentro da dança: "A dança é um ovo, todo mundo se conhece. Quando voltei para Curitiba, fui dançar com a Eliane porque o André me conhecia." Sua inserção nos editais de fomento cultural garantiu sua permanência na carreira como artista, "Na pandemia, escrevi nove projetos que foram aprovados. Foi o que me manteve financeiramente."

Jair Gabardo também enfrentou o desafio da adaptação, buscando consolidar uma identidade própria dentro do campo: "Eu queria ser outro Jair, não queria ficar à sombra do Jair Moraes." Sua transição para a universidade e a pesquisa acadêmica reflete essa necessidade de reconfiguração para ampliar suas possibilidades dentro da dança.

Por fim, Kunta revela como sua adaptação exigiu uma negociação constante dentro de um campo marcado por assimetrias raciais: "Sempre tive que provar que podia fazer. Se um branco faz, eu também faço. Mas o caminho contrário não acontece: eles não aprendem as nossas danças, não absorvem os nossos signos de criação." Sua história evidencia que a adaptação às mudanças do campo não é

apenas uma questão de oportunidades, mas também de resistência e disputa por reconhecimento.

O percurso desses artistas demonstra que a permanência no mundo da dança exige um constante jogo de apropriações, ressignificações e negociações, garantindo a manutenção de suas posições estratégicas mesmo diante das transformações do campo.

5.1.3 O impacto da pandemia e a necessidade de reinvenção profissional

A pandemia da COVID-19 marcou um momento de crise para os bailarinos e artistas da dança, interrompendo atividades presenciais, esvaziando teatros e cancelando espetáculos. Para os integrantes da Cia. Masculina, esse período representou um desafio estrutural, acelerando processos de reconfiguração profissional e exigindo a criação de novas estratégias de permanência no campo. Se a dança sempre exigiu uma capacidade de adaptação, a pandemia impôs uma reinvenção forçada, levando cada um a buscar alternativas dentro e fora da cena artística.

Thomas sentiu esse impacto de maneira direta, sendo levado a ampliar sua atuação no ensino e a buscar novas oportunidades fora do eixo Curitiba: "Isso assim, né? Eu tava em Curitiba até depois ali da pandemia, 2020, e daí eu tava trabalhando numa escola mesmo normal como professor de arte, né? Professor de dança também." O deslocamento para Toledo representou um movimento de reposicionamento dentro do campo, aproveitando oportunidades em espaços menos centrais: "Foi lá em 2019, 2020, daí surgiu uma oportunidade, eu vim aqui para Toledo fazer um curso aqui, um intensivão assim, tipo de uma semana, com as meninas da ginástica aqui da Sadia." A pandemia alterou seu percurso, acelerando uma transição que já vinha se desenhando para si.

Evandro foi diretamente afetado pelo fechamento das escolas e academias, o que o levou a se afastar temporariamente da dança: "Durante a pandemia, eu parei de dançar, parei de fazer aulas, e o João e a Carmen também estavam tentando sobreviver da maneira que podiam." O impacto econômico da crise o obrigou a buscar trabalho fora do campo artístico, assumindo um cargo no setor de auditoria do Bradesco: "Foi quando comecei a distribuir currículos e consegui trabalho em

uma empresa que prestava serviços para o Bradesco. Entrei para o setor de auditoria e fazia auditoria dos cartões do Banco Bradesco." Sua experiência ilustra a fragilidade estrutural do trabalho artístico e a necessidade de recorrer a outras áreas para garantir a subsistência. O afastamento forçado trouxe questionamentos sobre o retorno à dança: "Quando decidi voltar a dançar no ano passado, eu fiquei pensando: 'Até que ponto vale a pena se dedicar de novo de corpo e alma? Se algo acontece, quem vai te amparar?'"

A experiência de Emmanuel revela um cenário semelhante, no qual a perda de empregos e a precarização do ensino remoto dificultaram sua permanência na dança: "Na academia também, eu perdi meu trabalho. Eu tava dando aula online, né? Até isso, acabou até para mim. A aula online foi f** da pandemia, f***. Eu tive que viver do auxílio emergencial, se não fosse o emergencial, eu tava ferrado." Em seu depoimento, demonstra como os artistas foram forçados a buscar apoio financeiro emergencial para garantir sua sobrevivência. A dificuldade de adaptação ao ensino remoto também é evidente em sua fala: "O povo queria fazer aula no espaço público, ali, fazer algo em casa é complicado porque você arrasta uma coisa, não sei o quê, então é um trabalho mais complicado e você não tem o contato com teus colegas, com o professor." O edital Trajetórias representou uma oportunidade de retomada profissional no pós-pandemia: "No final da pandemia, foi quando saiu esse projeto do Profice, que era chamado Trajetórias. Daí eu fiz a inscrição (...), consegui ganhar esse projeto. E daí foi o que me salvou, e guardei a grana, paguei minhas contas." Esse episódio demonstra como os mecanismos institucionais de fomento tornaram-se estratégias fundamentais para a reestruturação da carreira artística. Emmanuel e Eduardo ganharam o mesmo edital neste ano em questão, sendo que foi para ambos a principal fonte de renda durante o período da pandemia.

Edivaldo encontrou uma via alternativa para a crise ao expandir sua atuação no setor de figurinos e adereços: "A gente se reinventa, né? Eu comecei a fazer esses arquivinhos de modinha, das meninas. Quando você clica no 'explorar' do Instagram, aparecem umas sugestões de coisas, sabe? Aí eu pensei: '*Isso aqui acho que consigo fazer*.' Fui testando e deu muito certo na época." A pandemia, ao invés de representar uma interrupção, acelerou sua transição para uma nova forma de atuação dentro do campo da dança. Seu relato evidencia um movimento de profissionalização do ateliê, estruturando um espaço de produção independente:

"Agora estou querendo ampliar meu ateliê. Fazer uma área de produção maior. Porque aqui eu tô no meu quarto de visitas, tá? Tudo que tá aqui eu vou jogar para uma área de produção maior que eu tô planejando."

João Júnior viveu um processo semelhante de transição, mas com um deslocamento definitivo para outra área profissional. A necessidade de estabilidade econômica o levou a consolidar sua atuação na radiologia, abandonando as aulas de dança: "A pandemia veio e, com ela, continuei só na clínica, dando aulas online." A oportunidade de crescimento dentro da área da saúde se tornou um fator decisivo para sua escolha: "No final de 2021, surgiu a oportunidade de me tornar técnico na clínica. Passei de auxiliar para técnico e tive que mudar meu horário para assumir essa nova função. Foi quando precisei deixar minhas turmas para me dedicar exclusivamente à clínica."

Eduardo Telma também precisou encontrar novas formas de sustento, recorrendo aos editais de fomento cultural como solução para a crise: "Se não fossem os editais, eu nem sei como teria sobrevivido financeiramente." A pandemia também marcou um momento de transformação artística, levando-o a iniciar sua experiência na arte drag: "Foi na pandemia que comecei oficialmente a fazer drag. Participei de um concurso online que acontecia toda semana, e foi bem legal." Esse movimento de reinvenção reforça o conceito de ator plural (Lahire, 2002), no qual a transição entre diferentes papéis dentro do universo artístico se torna uma estratégia de sobrevivência.

Jair Gabardo, por sua vez, intensificou sua atuação no ensino e na pesquisa, consolidando seu envolvimento na defesa da arte na educação: "Conseguimos criar a PROAP, que é a Associação dos Professores de Artes do Paraná, então agora temos uma associação para pensar o lugar, o espaço, esse território de disputa da arte no currículo da Educação Básica." A pandemia reforçou sua percepção sobre a importância da institucionalização da arte dentro da educação formal, levando-o a uma atuação política e acadêmica mais estruturada.

Para Leonardo Kunta, o impacto da pandemia foi especialmente cruel, interrompendo um período de reconhecimento internacional e cancelando projetos em andamento: "De lá também surgiram outros convites. A Angelique convidou para a gente ir para a Jamaica, teve a galera do Japão, os russos também convidaram, mas aí veio a pandemia. A gente voltou e tudo parou." A necessidade de adaptação

o levou a aprofundar sua atuação na pesquisa e no ensino, fortalecendo suas conexões com iniciativas comunitárias e com a pedagogia da dança.

A experiência de Fernando não traz menções diretas à pandemia, mas seu relato sobre a importância da criatividade e da adaptação reflete o que muitos bailarinos enfrentaram nesse período: "O Jair pegava o nada e transformava em tudo. E depois que esse 'tudo' existia, todo mundo queria." A capacidade de ressignificação do próprio trabalho garantiu a sobrevivência desses artistas durante a crise sanitária.

A pandemia, portanto, não foi apenas um momento de paralisação, mas um divisor de águas para os atores da Cia. Masculina. Se por um lado escancarou a fragilidade do trabalho artístico e a falta de suporte institucional, por outro impulsionou processos de reinvenção que levaram a novos percursos profissionais. Alguns se mantiveram na dança, ainda que em funções diferentes, enquanto outros encontraram novos caminhos em áreas distintas. O que se evidencia nesses relatos é que a dança continua a ser um referencial identitário, mesmo quando as condições do campo impõem a necessidade de reconfiguração.

5.1.4 A ressignificação da identidade artística ao longo do tempo

A identidade artística dos integrantes da Cia. Masculina não se fixou em um único formato, mas foi sendo ressignificada ao longo do tempo, acompanhando as transformações do campo da dança, as necessidades do mercado e as histórias individuais de seus atores. O pertencimento à Cia. não se encerrou com a saída de cena, pelo contrário, os valores, a ética e o repertório técnico continuaram a influenciar as escolhas profissionais e a maneira como esses artistas percebem e constroem sua relação com a dança.

Para Thomas, essa ressignificação ocorre no ensino e na produção artística, onde ele mantém os valores aprendidos na Cia. Masculina, mas os adapta ao seu próprio contexto de atuação: "Eu tento não pegar muito pesado assim no sentido de ser menos, não sei nem como expor isso, mas acho que assim, ser menos profissional no sentido assim de técnica, né?" A ideia de "limpeza" e "organização" que ele menciona reflete a busca por um padrão de excelência, algo que se manteve como referência mesmo em sua atuação pedagógica: "Mas que tem aquela coisa

limpa, aquela coisa bem vista, né? Todo mundo olha e fala: 'Nossa, que trabalho bonito, né? Tem alguma coisa diferente ali'."

Evandro também ilustra essa ressignificação, especialmente no que diz respeito ao seu vínculo com a dança e à forma como ele a compreende hoje. Seu relato mostra uma mudança no lugar da dança em sua vida, sem que isso signifique um rompimento com sua identidade artística: "Acho que vivi os dois. Porque eu vivia da dança e vivia para a dança também. Mas hoje, a dança não paga mais as minhas contas." A noção de que a Cia. Masculina não desapareceu, mas apenas “deu uma pausa”, reforça o caráter duradouro dessa experiência: "A companhia era um celeiro de artistas, sabe? Então, acho que a companhia não parou, ela deu uma pausa." Sua percepção sobre a dança como um espaço de representação e resistência social revela outra camada dessa ressignificação: "Estar no palco era poder inspirar pessoas, mostrar que, mesmo sendo uma pessoa preta, de periferia, pobre, se você procurar e quiser, você também pode ser um bailarino."

Leandro traz essa ressignificação para dentro da dança clássica, questionando normas e ampliando suas possibilidades interpretativas. Sua releitura de Giselle, substituindo as Willis por corpos masculinos, demonstra um desejo de tornar o balé mais acessível e contemporâneo: "Porque a gente escuta muitos comentários, né? 'Ah, não é a mesma coisa'. [...] Eu gosto muito de pegar, digamos, a Giselle original ali e trazer um outro tema a ser discutido, né?" Além disso, sua experiência na Cia. Masculina fortaleceu sua visão sobre a democratização da dança, ao observar como diferentes corpos e níveis de formação poderiam coexistir no mesmo espaço de criação,

> Eu, Lelê, tinha a formação pela escola, tinha tantos anos de dança, e no grupo do Jair tinha uma pessoa que chegou e fez três aulas. E na semana seguinte ia dançar, e nós dois estávamos em cena com a mesma potência, o mesmo entendimento, com a mesma cobrança que ele tinha.

Edivaldo também demonstra como a identidade artística pode se transformar sem que a conexão com a dança se perca. Sua transição para a produção de figurinos e adereços não eliminou seu pertencimento ao campo, apenas alterou sua forma de participação: "Eu vivo, né? Eu vivo, você perguntou, né? Eu vivo 100% da

dança hoje, mas não como bailarino. Entendeu?" O vínculo com a Companhia continua presente em sua prática: "Foi tudo em virtude da dança."

Eraldo, por sua vez, ressignificou sua identidade artística ao refletir sobre o papel do bailarino dentro do sistema de produção da dança. Seu questionamento sobre a formação que recebeu revela uma busca por autonomia criativa: "A gente foi criado para interpretar. No balé, tem uma marca muito clara. O papel da companhia de dança masculina sempre foi formar a massa de manobra para a produção dos espetáculos de outras pessoas." Esse desejo de construir um trabalho autoral aparece em sua fala: "Tô tentando conseguir escrever um projeto meu mesmo, porque até hoje eu não fiz isso. Nunca parei para escrever. Participei de projetos de outras pessoas. Dancei para p** que pariu de gente, mesmo. Mas uma coisa minha, de eu sentar e escrever, e trazer isso para o mundo, pesquisar, eu ainda não fiz."*

Para João Júnior, a ressignificação da identidade artística passa pelo entendimento da dança como um espaço de construção pessoal e de reconhecimento de sua ancestralidade: "O balé 'Ecos', para mim, foi uma coisa que, conforme fui ensaiando e dançando, fui entendendo melhor. Fui estudando sobre o que era 'Ecos', e aquilo mexeu muito comigo, em questão de ancestralidade, de ser um homem preto." Sua passagem pela Companhia proporcionou um espaço de autoconhecimento e aceitação: "Eu precisava primeiro me aceitar como pessoa, o João, quem eu era, para então poder ter a liberdade e ser mais transparente em tudo o que fazia como artista no palco." Mesmo afastado da carreira de bailarino, ele reconhece a dança como um elemento estruturante de sua vida: "A dança foi o amor da minha vida que me permitiu conhecer o mundo, o mundo da dança em todas as suas vertentes, formas, jeitos, corpos e movimentos."

Eduardo Telma ampliou sua atuação artística para além da dança, envolvendo-se com produção cultural, ensino e arte drag. A escrita de projetos, iniciada por necessidade, tornou-se um marco em sua história, “Acho que isso se firmou muito quando comecei a criar e escrever projetos, especialmente durante a Lei Emergencial Aldir Blanc. No início, senti que tinha que fazer isso por necessidade, mas acabou sendo um marco para mim como criador." A inserção no universo drag foi uma extensão dessa ressignificação: "Tem gente que, quando se monta, muda a personalidade. Para mim, a única diferença é que eu pintei a cara,

coloquei uma peruca e uma roupa cheia de brilho, mas continuo sendo a mesma pessoa."

Jair Gabardo ressignificou sua identidade artística ao se tornar professor e pesquisador. Seu olhar crítico sobre a Companhia reflete essa transformação, "A dança é possível em qualquer corpo? acredito que sim, mas eu não via isso naquele contexto. Seria muito ingênuo acreditar nessa frase como um bordão, um *slogan* totalmente acessível, democrático e acolhedor, porque não era." Sua atuação hoje busca ampliar o acesso à dança na educação básica, tornando-se um agente de mudança dentro do campo acadêmico e institucional.

Para Leonardo Kunta, a ressignificação da identidade artística foi também uma forma de resistência. A necessidade de disputar espaços dentro da dança o levou a construir um trabalho pautado na diáspora negra e na afirmação de identidades marginalizadas: "No final das contas, eu precisei aprender a linguagem do opressor para combatê-lo. Mas agora que eu sei jogar esse jogo, eu também estou ensinando o meu."

Fernando, por fim, destaca que a Cia. Masculina lhe ensinou que a dança vai além do palco: "O Jair me mostrou que a dança é além. Ela é mais do que estar em cena, a dança é estar na arte, é olhar para ela como dança, produzir como mudança e mover-se na direção que você quer."

A ressignificação da identidade artística dos bailarinos da Cia. Masculina revela que, mesmo quando a carreira toma novos rumos, a experiência na companhia continua sendo um eixo estruturante, um repertório de pertencimento e um campo de possibilidades em constante transformação.

5.2 O MUNDO INSTITUCIONAL E A CENA DA DANÇA EM CURITIBA

A inserção no campo da dança não ocorreu de maneira isolada ou exclusivamente baseada no mérito individual. Como demonstram os relatos analisados, a construção de um percurso artístico dependia fundamentalmente das redes de interdependência, da articulação com instituições e da capacidade de negociação dentro do cenário artístico local. Mais do que um conjunto de escolas, companhias e políticas culturais, o mundo institucional da dança em Curitiba se configurou como um espaço dinâmico de disputas, tensões e estratégias de

permanência, onde diferentes agentes negociam suas posições e definem seus caminhos em meio a relações de poder e reconhecimento.

A Cia. Masculina ocupou um lugar singular nesse contexto, atuando como uma ponte entre a formação técnica e a profissionalização, criando um espaço alternativo que oferecia experimentação, criação e desenvolvimento de repertório para seus integrantes. Sua existência, contudo, não esteve isenta de conflitos e desafios. Como vimos, as relações com instituições como a EDTG e o BTG expuseram as complexidades do campo da dança na cidade, marcado pela disputa entre diferentes modelos de ensino, formas de produção artística e mecanismos de reconhecimento.

O pensamento de Roberto Esposito permite aprofundar essa compreensão ao demonstrar que a Cia. Masculina não apenas se inseria no campo institucional da dança, mas operava como um mecanismo de imunização, protegendo seus integrantes das exigências mais rígidas do sistema, sem, contudo, romper completamente com ele. Como sugere Esposito, a imunidade não é simplesmente uma barreira que separa, mas um dispositivo que, ao mesmo tempo em que protege, define a relação entre um corpo e seu ambiente (2021)[60].

De acordo com Radomsky (2017), o próprio mecanismo de proteção jurídica (imunidade) nasce do mesmo vínculo relacional que constitui a comunidade, o que é paradoxalmente sua fonte de risco. Ou seja, a relação que funda a vida em comum é a mesma da qual se quer proteger essa vida, criando um ciclo de proteção-negativa,

> Se a comunidade pode eventualmente aniquilar a existência do indivíduo, a imunidade virá a isentá-lo da dívida, no entanto ela mesma (a imunização como processo) se amparará na violência. Se a imunização se assemelha a um 'remédio' contra a violência que ameaça o ser humano, a mesma violência virá a caracterizar os procedimentos imunitários. (RADOMSKY, 2017, p.463)[61]

No caso da Cia. Masculina, essa lógica de imunização se manifestava na sua capacidade de funcionar como um espaço de pertencimento e legitimação para seus integrantes, criando um sistema paralelo ao das grandes instituições, mas sem se afastar completamente de seus circuitos de validação. Diferente da EDTG, que

---

[60] ESPOSITO, Roberto. *Immunitas:* proteção e negação da vida. Tradução de Márcia Azenha. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

[61] in: RADOMSKY, Guilherme F. W. *Roberto Esposito*: comunidade, biopolítica e imunização. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 16, n. 35, p. 459–473, jan./abr. 2017. Disponível em: https://doi.org/10.5007/2175-7984.2017v16n35p459. acesso em 10/01/2025

operava dentro dos moldes formais da formação acadêmica e da hierarquia disciplinar do balé clássico, e do BTG, cuja estrutura profissional demandava a submissão a um rígido processo seletivo e a um repertório institucionalizado, a Cia. Masculina articulava-se de forma mais flexível dentro da cena da dança, mobilizando estratégias de pertencimento que não dependiam exclusivamente da chancela institucional.

Nesse sentido, o que se observa não é um simples antagonismo entre a Cia. Masculina e o mundo institucional, mas sim uma relação tensa e produtiva, em que a Cia. soube manejar recursos institucionais ao mesmo tempo em que preservava sua autonomia. Esse jogo de inserção e resistência permitiu que seus integrantes construíssem seus percursos de maneira menos rigidamente determinada pelo aparato burocrático do campo, mas sem ignorar completamente suas regras. A Cia. Masculina, assim, se inseria nas dinâmicas do mundo institucional ao mesmo tempo em que criava um espaço próprio de legitimação e pertencimento, permitindo que seus integrantes continuassem a atuar na dança por meio de redes informais, colaborações e novos projetos.

A análise dos relatos evidencia como essa lógica operou na prática. A permanência de seus integrantes na dança não se deu apenas pela qualidade técnica ou pelo desejo individual de seguir na profissão, mas pela capacidade de articular estratégias dentro desse campo em constante reconfiguração. A relação com os editais de fomento, as políticas culturais e os espaços de circulação artística foram centrais para sustentar essas trajetórias, demonstrando que a construção de um lugar na dança exige mais do que talento ou vocação: é preciso compreender as regras do jogo e encontrar formas de negociação dentro dele.

Nos itens seguintes, exploramos como as redes de interdependência sustentaram a continuidade das experiências dos integrantes da Cia. Masculina para além do grupo, como a mesma se articulou com outras instituições e projetos, e de que maneira as políticas culturais e editais influenciaram as formas de inserção e reconhecimento no campo da dança em Curitiba. Por fim, discutimos a ideia de uma "cena" que está em constante transformação, na qual os artistas negociam suas posições e estratégias de atuação dentro do mundo institucional, criando seus espaços de pertencimento sem necessariamente se submeter integralmente às estruturas hegemônicas da dança.

5.2.1 A importância das conexões no campo artístico

As experiências dos atores da Cia. Masculina não se construíram de maneira isolada. Como evidenciado nos depoimentos, a inserção e permanência no campo artístico foram mediadas por redes de interdependência que ultrapassaram a experiência dentro da companhia e se estendiam para a vida profissional e pessoal desses artistas. De acordo com os depoimentos, percebemos que as relações construídas na Cia. Masculina desempenharam um papel fundamental na legitimação e profissionalização dos bailarinos, moldando suas carreiras e influenciando suas decisões no presente.

Thomas ilustra essa dinâmica ao enfatizar que os vínculos criados dentro da companhia se desdobraram para além do tempo e do espaço da Cia. Masculina, "A gente tá pegando cada um num cantinho... acontece essa história muito bonita para deixar parado, né? E quanto mais a gente chama mais vem." Sua fala reforça a ideia de que a comunidade artística formada dentro da companhia continua ativa, perpetuando-se como um espaço de trocas e interdependência. O papel dos colegas e professores também foi determinante para o seu desenvolvimento, como no caso do vínculo estabelecido com Wody Santana, "O Wody foi um dos caras que eu mais tive vínculo assim de conversa... ele sempre dava uns conselhos muito bons. ‘Vai por aqui, vai por ali’, então ele mexeu bastante assim, né?"

Evandro complementa essa percepção ao apontar as dificuldades enfrentadas para manter-se como bailarino autônomo, ressaltando que as conexões estabelecidas na Cia. Masculina foram cruciais para sua continuidade na cena,

> Olha só, é bem complicada essa vida de bailarino autônomo, né? Ter que levar essa vida também de adulto, hoje em dia. Atualmente, como você sabe, a companhia deu uma estagnada, uma paradinha. Mas eu não consegui, acho que fui uma das únicas pessoas que não conseguiu parar por completo de dançar e de fazer aula.

Além disso, ele descreve a importância de estratégias criadas por Jair Moraes para profissionalizar os bailarinos da companhia, evidenciando a negociação constante dentro do mundo institucional da dança, "O Jair entrou em contato com o

sindicato dos artistas de Paranaguá e articulou tudo para que fizéssemos a banca. [...] O jeitinho que o Jair deu garantiu a DRT para todo mundo que fez a prova."

A fala de Leandro reforça essa lógica, demonstrando como a Cia. Masculina ofereceu formação técnica, proporcionando conexões fundamentais para sua permanência no campo:

> Eu tenho muitos contatos que são primordiais para a vida, sabe? Tem coisas que eu conquistei pelo meu trabalho e, com certeza, tiveram pessoas importantes na minha vida que me deram a mão e me empurraram para eu conquistar estar aqui hoje.

O estímulo à autonomia dentro da companhia também se fazia presente, conforme Leandro relembra as responsabilidades que assumiu dentro do grupo, "Eu pude desenvolver. Aí ele me orientou para dar aula para o pessoal, né? Então, partiu para um ponto de professor. Enquanto ele não chegava a tempo, ele dizia: ‘Começa a aula aí’ ou ‘Dá aula hoje, eu chego para o ensaio’."

A noção de acolhimento como parte estruturante da rede de interdependência fica evidente no relato de Emmanuel, que destaca a Cia. Masculina como um espaço de sustentação emocional e profissional, "A gente abraçou ele como um pai, né?” Além da dança, o aprendizado dentro da companhia se estendia para outras áreas do meio artístico, como a produção cultural, "Eu só tô trabalhando com produção cultural porque tudo que eu aprendi foi na companhia do Jair, né? Tudo que aprendi de produção e de iluminação cênica foi na companhia."

Para Edivaldo, a experiência na Cia. Masculina representou a construção de uma nova rede social em um contexto inicialmente desconhecido, "Eu não conhecia ninguém. Eu vim na boleia de dois amigos que voltaram e eu fiquei. E assim, eu não conhecia ninguém, então todos os meus amigos que eu tenho hoje foram em virtude da dança." Sua adaptação inicial foi desafiadora, mas a interação com outros bailarinos garantiu sua permanência, "No primeiro momento, eu me sentia meio excluído. Não tive aquele afago do pessoal, sabe? Então eu saí. Foi quando conheci o meu amigo Eduardo Telma. A gente trocou mensagens e conversou bastante. Ele disse: 'Por que você não volta?'"

Eraldo e João Júnior destacam a importância do compartilhamento de informações para a inserção no campo. João relata como o desconhecimento inicial sobre a possibilidade de estudar dança formalmente foi transformado por meio de

uma rede de apoio,

> Até que, nessa época, uma amiga minha falou para mim: ‘Você sabia que existe faculdade de dança?’ E, olha, tamanho era meu desconhecimento, eu não tinha ideia disso, e minha família também não. Eu não fazia ideia de que existia essa possibilidade.

Eduardo Telma também menciona como sua entrada no campo se deu por meio de uma indicação, "Então, quando essa professora voltou do congresso, ela disse: ‘Olha, lá em Curitiba tem uma escola de dança, e tem um grupo que é só de meninos. É um grupo que é da escola do Teatro Guaíra’.” Sua percepção sobre a cena da dança evidencia como o meio é estruturado por redes de relações, "A dança é um ovo, né? Todo mundo se conhece."

A perspectiva de Jair Gabardo sintetiza o funcionamento da Cia. Masculina como um espaço de possibilidades dentro das redes de interdependência da dança:

> Aquele espaço era um campo de possibilidades. Quando falo em possibilidades, refiro-me à possibilidade de atuação. Eu podia fazer aula e me formar tecnicamente, mas havia espaço para coreografar, para ensaiar, para sair um pouco desse lugar do intérprete.

Já Leonardo Kunta reforça a importância de Jair Moraes como mediador dessas conexões, "Um pensamento que ele estabeleceu também com as conexões que ele trouxe, assim, que é uma coisa que eu carrego bastante. Isso de rigorosidade, disciplina, que até um pouco se confunde com as minhas características."

Por fim, Fernando sintetiza essa lógica ao afirmar que sua história na dança não foi construída de maneira isolada, mas sim como parte de um esforço coletivo:

> Eu sempre falo que sou fruto de um trabalho coletivo, né? A gente não faz nada sozinho. Por mais que eu crie e realize o trabalho, é uma conjuntura de vários profissionais que vão se somando para que a gente possa fazer aquilo que é produzido dentro da escola ou em outros espaços e lugares, né?

A partir desses relatos, torna-se evidente que a inserção no mundo da dança não depende exclusivamente da formação técnica ou do esforço individual, mas está intrinsecamente ligada às redes de interdependência e ao reconhecimento dentro do

campo artístico. O caso da Cia. Masculina ilustra como esses vínculos operam como dispositivos estratégicos de permanência, permitindo que os bailarinos continuem a atuar mesmo diante dos desafios e precariedades da profissão.

5.2.2 A Cia. Masculina em relação à EDTG e o BTG

A relação da Cia. Masculina com outras instituições de dança em Curitiba, especialmente a Escola de Dança Teatro Guaíra (EDTG) e o Balé Teatro Guaíra (BTG), é marcada por tensões e negociações constantes. A Cia. ocupava um espaço de interstício entre a formação institucional e a autonomia artística, servindo como uma alternativa à rigidez da EDTG e como um caminho paralelo para aqueles que desejavam ingressar no circuito profissional da dança.

Thomas evidencia esse embate ao descrever sua chegada à EDTG e sua posterior transição para a Cia. Masculina. Seu relato revela uma barreira de acesso à escola oficial, que contrasta com a recepção mais acolhedora da companhia de Jair Moraes,

> Fui no Guaíra, só que daí não foi uma recepção muito boa de cara... E por coincidência eu conheci a Ana Paula e a outra menina, que eram bailarinas do Guaíra e conheciam o Jair. ‘Tem um trabalho diferenciado lá com os meninos, se você quiser pode aparecer lá’. No outro dia, acho que foi no sábado, e daí na segunda-feira já estava no teatro.

Sua fala ilustra um dos aspectos mais importantes da tese, o fato de que os caminhos encontrados nesta experiência escapam do percurso institucional tradicional e encontram alternativas em modelos menos convencionais. Essa lógica se repete no relato de Evandro, que menciona como sua entrada no Teatro Guaíra foi marcada por incertezas, mas encontrou na Cia. Masculina um ambiente propício para desenvolver sua carreira, "Cheguei a Curitiba e fui direto para a Escola do Teatro Guaíra. Nunca tinha pisado lá na vida, e já estava com quase 20 anos. Fui sem saber o que fazer, que roupa usar. Fui com a cara e a coragem, sabe?"

O contraste entre o ingresso formal e a experiência mais aberta da Cia. Masculina revela a flexibilidade do grupo de Jair Moraes, que acolhia bailarinos de diferentes formações e oferecia uma alternativa à rigidez das instituições convencionais.

As tensões entre a Cia. Masculina e a EDTG aparecem de maneira explícita no relato de Thomas, que menciona uma disputa institucional que levou à separação definitiva entre os dois espaços, "Houve muito atrito entre a questão da direção com o Jair na época. Eles até fizeram uma reunião com a gente para perguntar se queríamos ficar na escola ou no grupo do Jair."

Essa disputa reflete a resistência das instituições oficiais em reconhecer o trabalho da companhia como legítimo, ao mesmo tempo em que Jair Moraes buscava criar uma metodologia própria, que se diferenciava do modelo acadêmico da EDTG.

Leandro reforça essa perspectiva ao destacar o papel de Jair Moraes como mediador entre diferentes instâncias do mundo institucional da dança. Sua fala evidencia a posição estratégica que a Cia. Masculina ocupava, funcionando como um elo entre a EDTG e o Balé Teatro Guaíra,

> Para eu poder estar onde eu estou, muito teve do dedo do Jair, da fala do Jair, porque ele trabalhava lá dentro também, né? Mesmo com a direção da companhia da época, a Carla Reineke, que era da época. Ele já estava nesse processo, participando da companhia, atuando, e eu já tava saindo da escola como bailarino, tendo a última formação da escola nesse processo dessa transição.

Segundo ele, a Cia. Masculina operava dentro de um jogo de articulações e negociações institucionais, permitindo que seus bailarinos tivessem acesso a oportunidades que, de outra forma, poderiam ser mais restritas. Emmanuel complementa essa perspectiva ao descrever sua passagem pelo Balé Teatro Guaíra e sua relação com a Fundação Cultural de Curitiba. Seu relato destaca como a formação na Cia. Masculina funcionava como um diferencial dentro dos espaços institucionais:

> Eu fui estagiário do Balé Guaíra também por dois anos pela faculdade, mas quem me fez o link com a Fundação Cultural foi a Miuze. E daí hoje tem a Lilian também, que é uma das coordenadoras lá, que é uma baita produtora, tipo, tem um trabalho renomado aqui em Curitiba e fora daqui também.

Os atores da Cia. Masculina circulavam por diferentes espaços, utilizando as conexões estabelecidas na companhia para acessar novas oportunidades no campo da dança. A disciplina rigorosa dentro da Cia. Masculina aparece como um elemento

distintivo em relação a outras instituições, como aponta Emmanuel, "A gente veio de uma escola que o Jair formou. Ele era militarista mesmo, era linha dura. Para mim, isso é o mínimo. E eu lembro o jeito que ele falava: ‘Talvez você não seja bailarino, mas você vai aprender a disciplina aqui dentro para você poder aplicar em outras áreas da sua vida’."

Esse método contrastava com a abordagem da EDTG e do BTG, que, embora exigentes, operavam dentro de uma estrutura mais formal e institucionalizada. Eraldo destaca essa tensão ao mencionar que a relação entre Jair Moraes e a EDTG era marcada por disputas de ego e falta de reconhecimento mútuo, "Era uma briga de ego. Era uma briga de ego, assim, tipo, se eles se juntassem ia ser incrível, mas ninguém assumia. Ele não assumia que elas eram boas, e elas não assumiam que ele era bom." Fica claro pelo seu depoimento como a divisão dos espaços revelava um tipo de fragmentação do campo da dança em Curitiba, o que trazia dificuldades de estabelecer colaborações entre diferentes grupos e instituições.

A crítica à institucionalização excessiva do BTG também aparece no relato de Eraldo, que descreve sua experiência como estagiário na companhia, "Quando eu entrei como estagiário do Balé Guaíra... p**, amigo, foi muito duro o que acontece lá, porque não se olha em nenhum momento para aquilo que você é, só para aquilo que você produz."*

A estrutura do BTG privilegiava a produção artística em detrimento da individualidade dos bailarinos, contrastando com o ambiente mais humanizado da Cia. Masculina. Jair Gabardo sintetiza essa relação ambígua entre a Cia. Masculina e as instituições de dança, apontando como a companhia ocupava um lugar liminar dentro do cenário artístico de Curitiba, "A Companhia nasce de uma escola de formação, ocupa um lugar dentro de um teatro estadual que tem corpos estaduais, mas ela não é um corpo estatal com a direção de um estatutário."

Esse posicionamento estratégico permitia que a Cia. Masculina usufruísse de certos recursos institucionais sem, no entanto, estar plenamente integrada às estruturas formais do Balé Teatro Guaíra. Fernando reforça essa perspectiva ao destacar que a Cia. Masculina operava num espaço intermediário entre a profissionalização e a formação artística,

> A companhia do Jair transitava entre o social e o artístico, mas estava num espaço que não existia de fato. Era injusto ela competir com companhias profissionais que tinham toda uma estrutura, mas, ao mesmo tempo, ele não se encaixava no trabalho social, mesmo que seguisse por esse caminho em alguns momentos.

A Cia. Masculina possuía um status híbrido dentro do campo da dança, o que, ao mesmo tempo, permitia uma maior flexibilidade, mas também gerava dificuldades em termos de reconhecimento e estabilidade institucional.

Dessa forma, a relação da Cia. Masculina com a EDTG e o BTG é marcada por tensões estruturais, embates por legitimidade e negociações estratégicas. Ao ocupar um espaço de interstício dentro do campo da dança, a companhia desafiava a rigidez das instituições oficiais e criava alternativas para a formação e inserção profissional dos bailarinos. Essa dinâmica demonstra que a cena da dança em Curitiba não pode ser compreendida de maneira homogênea, mas sim como um campo em constante disputa, onde diferentes agentes e instituições buscam afirmar seus próprios modelos de ensino, produção e reconhecimento artístico.

5.2.3 O papel dos editais, políticas culturais e espaços alternativos na sustentação da carreira artística

Como vimos, as práticas relacionadas à dança enquanto profissão não se sustentam apenas pelo talento ou dedicação, mas exigem uma permanente negociação com o mundo institucional. A dependência de editais, políticas culturais e espaços alternativos aparece como um eixo estruturante na tentativa de viabilizar carreiras dentro de um cenário marcado pela instabilidade e pela fragilidade das estruturas de financiamento à arte. Os relatos demonstram que a sobrevivência artística passa por uma necessidade constante de adaptação, seja pela busca de apoios institucionais, seja pela diversificação de funções no campo da cultura.

Thomas expressa essa mudança ao relatar seu desejo de transitar da performance para a produção cultural, demonstrando como a precarização da dança levou bailarinos a expandirem seus papéis dentro do meio artístico, "Eu queria fazer outra coisa ainda na companhia. Para fazer tipo trabalhar com edital, fazer produção... porque a dança em si para mim já não tava mais, eu já tinha acabado aquele encanto."

A dança, quando desprovida de um suporte financeiro contínuo, se torna insustentável como única ocupação. A necessidade de captar recursos e se envolver com a burocracia dos editais transforma o papel do artista, que passa a acumular funções administrativas para garantir sua permanência no campo. Evandro reforça essa perspectiva ao relatar sua frustração com a instabilidade financeira da dança, especialmente após a pandemia, "Chegou um momento em que eu pensei: 'Gente, não estou conseguindo viver só da dança, então vou procurar alguma outra coisa para fazer.'"

A insegurança e a falta de apoio institucional para os bailarinos se tornam ainda mais evidentes quando ele descreve a necessidade de buscar trabalhos fora da dança para sobreviver,

> Fiquei muito desamparado quando me vi distribuindo currículos para poder sobreviver, pagar minhas contas. Então, fiquei muito frustrado. Quando decidi voltar a dançar no ano passado, fiquei pensando: 'Até que ponto vale a pena se dedicar de novo de corpo e alma?'

A intermitência das oportunidades na dança e como a falta de estrutura de sustentação faz com que muitos artistas questionem sua permanência na profissão. Leandro, por sua vez, exemplifica como a diversificação das atividades dentro do campo artístico é um caminho para garantir uma relativa estabilidade financeira. Seu depoimento mostra a importância das redes de contato e da ocupação de múltiplos papéis, "Fui lá dar aula na Eliane Fetzer para a companhia dela, aí não, porque daí vai de boca em boca, né? 'Porque a aula do Lelê...' Me chamaram para dar aula no Estúdio Quebra-Nozes."

Ao demonstrar que a permanência no campo da dança não depende apenas da atuação no palco, mas também da capacidade de se inserir em diferentes espaços, como o ensino e a coreografia. Além disso, houve a necessidade de acessar políticas culturais, como já mencionamos no relato de Emmanuel e Eduardo. De acordo com o primeiro, foi justamente a importância de editais e auxílios emergenciais que garantiu sua sobrevivência como artista,

> Na pandemia, foi quando saiu esse projeto do Profice, que era chamado Trajetórias. Daí eu fiz a inscrição e consegui ganhar esse projeto. E daí foi o que me salvou, e guardei a grana, paguei minhas contas, ficou um dinheiro guardado e fui gastando aos poucos, porque cara, a vida da gente como artista é f*."

Além disso, ele destaca como a Cia. Masculina precisou recorrer a diferentes fontes de financiamento para se manter, incluindo patrocínios privados e apoio institucional, "A gente ganhou o Boticário em Dança. E foi o Boticário em Dança que abriu as portas para a gente ser visto pela Caixa Econômica. Então, quando a gente ganhou esse projeto, foi o que nos levou a conseguir passar na Caixa Cultural."

O acesso a editais não era garantido, mas exigia um processo estratégico de articulação dentro do mundo institucional da dança. Edivaldo complementa essa análise ao mencionar sua experiência com editais e como essas iniciativas pareciam promissoras, mas nunca ofereciam uma segurança real de continuidade,

> Eu já tinha tido alguns editais que tinham sido aprovados, mas eu não havia participado. Acho que, na época, foram dois editais, se não me engano: um do Boticário e o outro da Caixa Cultural. E aí a gente começou, meu Deus do céu, agora o negócio vai deslanchar.

O tom de expectativa frustrada indica a natureza efêmera dos financiamentos culturais e a dificuldade de estabelecer uma carreira profissional estável dentro desse modelo de fomento. Eraldo reforça essa perspectiva ao mencionar sua busca por capacitação para acessar políticas culturais e aprender a estruturar projetos, "Semana passada, eu fiz uma oficina lá na Hoffmann que fala sobre como trazer uma ideia para o mundo, materializar uma ideia, escrever um projeto, porque é isso que a gente precisa, né?"

A necessidade de os artistas adquirirem habilidades que vão além da dança, como a escrita de projetos e a compreensão da burocracia dos editais, para garantir sua inserção no meio artístico. João Júnior menciona a frustração de perceber que, apesar do envolvimento intenso com a Cia. Masculina, não havia garantias financeiras para sua permanência na dança, "Eu não conseguia emprego, não conseguia trabalhar, e isso foi uma das coisas que me abalou, porque eu estava muito envolvido com a companhia, gostando muito, e não queria largar."

Essa experiência reflete a dificuldade enfrentada por muitos bailarinos que, ao saírem de um espaço formativo como a Cia. Masculina, encontram dificuldades para ingressar no mercado de trabalho artístico de forma sustentável. Eduardo ilustra bem essa relação com os editais ao relatar sua dependência dessas políticas públicas durante a pandemia, "Durante a pandemia, tive nove projetos aprovados, foi

o que me manteve financeiramente."

No entanto, ele também critica a falta de rotatividade no acesso a esses recursos, "Quando se trata da Fundação Cultural de Curitiba, do Ministério da Cultura, da Secretaria do Estado do Paraná, eu percebo que tem muita 'panelinha'. São sempre os mesmos grupos sendo aprovados, não tem muita rotatividade." Isso demonstra um problema recorrente dentro das políticas culturais: a concentração de recursos em determinados grupos e a dificuldade de novos artistas acessarem esses mecanismos de financiamento. Jair Gabardo sintetiza essa problemática ao destacar que a falta de um suporte estrutural para a dança torna os editais uma necessidade constante, mas também uma solução insuficiente, "A gente sabe que não tem um salário digno para estarmos ali dançando, porque o problema é da estrutura que não valoriza a arte."

Leonardo Kunta reforça a importância dos editais, mas também menciona como os critérios de seleção desses programas acabam delimitando quem pode ou não acessar esses recursos, "Quer bem dizer o que os critérios de edital da Funarte são, né? Critério de bolsa de edital estabelece a abertura, a abrangência dos recursos."

Fernando menciona como a institucionalização da Cia. Masculina por meio da criação da Associação de Apoio ao Desenvolvimento da Dança (AADD) foi uma estratégia para acessar esses editais e garantir financiamento para a companhia,

> Aí surgiu a ideia de criar uma associação. Lembro que, nesse período, eu era casado e colaborava com um colega meu, e a gente estruturou a AADD, a Associação. Foi muito bom fazer o edital, pensar nas condições, desenvolver o estatuto, porque aquilo poderia nos dar caminho para que pudéssemos nos vincular aos projetos que financiavam a companhia.

Os relatos dos bailarinos da Cia. Masculina evidenciam que o campo da dança em Curitiba se sustenta por meio de políticas culturais intermitentes e da diversificação de funções dentro da cena artística. A busca por editais e financiamentos institucionais aparece como uma estratégia em potencial para seus atores, mas também como um elemento de precarização, já que esses recursos não garantem estabilidade a longo prazo. A Cia. Masculina, ao operar num espaço alternativo dentro do campo da dança, dependia dessas políticas de fomento para

sobreviver, evidenciando os desafios enfrentados pelos artistas em um meio onde o financiamento da arte se dá de maneira fragmentada e incerta.

5.2.4 A Cena como meio para reconfiguração de posições na dança

“*O bailarino se faz na cena*”, alguém me disse em algum momento enquanto eu percorria pelos palcos da cidade. A cena da dança em Curitiba não é estática, ela é um espaço dinâmico, onde os bailarinos precisam constantemente negociar suas posições, redefinir seus papéis e encontrar novas formas de inserção e permanência. A experiência na Cia. Masculina exemplifica essa lógica de reconfiguração, pois seus integrantes continuaram a circular pela cena mesmo após o encerramento das atividades formais da companhia. O conceito de "cena", tal como trabalhado na tese, não se restringe ao palco ou às apresentações, mas engloba as redes de formação, os espaços de atuação e as estratégias de permanência e reconhecimento.

Thomas ilustra essa ideia ao destacar que a formação na Cia. Masculina continua gerando impactos e produzindo corpos para a cena, "A escola dele não é fraca e a gente tem potencial para produzir corpos e colocar esses corpos em cena."

A cena não é construída apenas pelo espetáculo final, mas também pelos processos de formação e transmissão de conhecimento. A cena é, portanto, um espaço em permanente reconstrução, alimentado pela experiência acumulada dos bailarinos e suas ressignificações ao longo do tempo. Ele também menciona as tensões entre diferentes espaços de formação, "Eu vejo que ainda tem uma coisa pequena assim, tipo de compartilhar mesmo as ideias, de ter essa conversa entre as escolas." A noção de reconfiguração aparece com força no depoimento de Evandro, que menciona a necessidade de adaptação ao longo da carreira, "Acho que vivi os dois. Porque eu vivia da dança e vivia para a dança também. Mas hoje, a dança não paga mais as minhas contas."

A precarização da profissão faz com que os bailarinos tenham que redefinir seus caminhos dentro do campo, negociando constantemente sua permanência na dança. Ainda assim, ele reforça a persistência da comunidade e a ideia de que a companhia não se extinguiu completamente, "Sinto muita falta, muita falta. Eu acho

que a companhia deu uma pausa, não terminou. Sempre falo para todo mundo: 'Gente, a companhia não acabou, ela está pausada.'" Essa perspectiva ressoa com a ideia de Esposito sobre a persistência da comunidade, evidenciando que a cena não desaparece, mas se transforma e se reorganiza a partir de novos arranjos entre os artistas.

Leandro contribui para essa discussão ao apontar que a cena da dança não se baseia apenas na técnica, mas também na presença e na expressão artística, "Às vezes a pessoa pode girar dez piruetas, mas é uma porta girando. E às vezes a pessoa que não gira tanto, nossa, tem uma baita presença, é artista." A negociação das posições na cena envolve um jogo de forças entre virtuosismo técnico e capacidade expressiva, questionando os critérios convencionais de valorização dos bailarinos dentro do campo.

Emmanuel reforça a ideia de que a cena da dança exige adaptações constantes. Ele descreve como sua atuação foi se expandindo para outras áreas culturais, "Agora eu não tô trabalhando com a dança em si, mas estou trabalhando com cultura e produção cultural. Mas a minha base toda foi dentro desse espaço, desse lugar." Isso demonstra que a cena não se limita ao espetáculo, mas abrange um ecossistema mais amplo de funções e atividades, onde os bailarinos encontram novos meios de atuação e sustentação profissional. Ele também mencionou a circulação por diferentes espaços, como o Rio de Janeiro, e a intensa rotina de ensaios e apresentações, evidenciando que a cena se movimenta e se reconstrói a partir dessas experiências.

Edivaldo exemplifica essa lógica ao mencionar sua transição da dança para o empreendedorismo, "Hoje eu já tô com a minha marca consolidada. Vai fazer seis anos agora em março, no dia 6 de março, tudo em virtude da dança." A experiência na cena da dança não se perde, mas se ressignifica em novos formatos de atuação.

A negociação constante de posições também aparece no relato de Eraldo, que menciona um período de afastamento e negação de seus esforços na dança, "Passei por um processo de querer largar tudo que eu fiz, de tudo em que eu gastei horas do meu dia ensaiando balé, ensaiando coreografia." Vimos como estes atores precisam constantemente refletir sobre sua permanência no campo e criar novas estratégias para seguir atuando. Ele também menciona que ainda não desenvolveu

um projeto próprio, demonstrando que a cena estabelece desafios para aqueles que buscam consolidar suas próprias criações.

João Júnior traz outro exemplo de deslocamento dentro da cena ao mencionar sua transição para uma nova companhia, "Foi quando recebi a notícia sobre a nova companhia, e pensei em partir para outra experiência, uma vivência diferente de dança. Senti a necessidade de experimentar algo diferente, depois de tantos anos só com o Jair."

A cena é um espaço de mobilidade, onde os artistas buscam novas oportunidades conforme suas expectativas são motivadas e engajadas. Ele também menciona a relação entre identidade e performance, destacando o modo como as experiências com a Cia. foi um elemento na construção de reconhecimento dentro da cena, "Acho que quando você não consegue ser verdadeiro consigo mesmo, não consegue também trazer isso para o palco como artista."

Eduardo ilustra essa reconfiguração ao descrever sua transição de bailarino para ensaiador, "Não, eu fui fazer a audição, mas para ensaiador, não para bailarino. Acho que já posso me colocar nesse lugar de ficar sentadinho e deixar os outros dançarem." Além disso, sua atuação na performance drag expande os limites da cena tradicional da dança, "A *Miss Telma* aconteceu de uma forma muito natural, acho que ela sempre esteve em mim, e agora só saiu para todo mundo ver." A cena aqui não é um espaço fixo e fechado, mas algo que se expande e se reinventa constantemente.

Jair Gabardo sintetiza essa dinâmica ao refletir sobre a busca por identidade própria dentro do campo da dança, "Eu não queria ser só os meninos do Jair; queria minha identidade como artista, como pessoa, como professor, como trabalhador da dança.” Por fim, Fernando menciona a importância da criatividade e da adaptação dentro da cena, "A postura do Jair, desde o uso de um cabo de vassoura para que o aluno entendesse a profundidade da coluna, até o modo como ele criava espaços onde não existiam, isso me ensinou tanto."

A cena da dança não é algo dado, mas sim construído a partir da experiência e da inovação dos próprios artistas. Dessa forma, os relatos demonstram que a cena da dança em Curitiba está em constante transformação, sendo um espaço de disputas, negociações e reinvenções. Os bailarinos da Cia. Masculina continuam a

ocupar e ressignificar essa cena, seja dentro da dança ou em novas áreas, evidenciando a plasticidade e a permanência dessas redes de formação e atuação.

5.3 A PERFORMANCE COMO ATO DE RESISTÊNCIA

Desde sua fundação, a Cia. Masculina funcionou como um espaço de experimentação, desafiando modelos convencionais de ensino, produção e circulação da dança. Em vez de simplesmente reproduzir as normas estabelecidas, seus integrantes foram capazes de alargar as fronteiras do pertencimento no mundo da dança, apropriando-se estrategicamente da técnica, ressignificando o corpo em cena e negociando continuamente suas posições dentro do campo institucional. Essa resistência não se traduziu como uma oposição direta às estruturas existentes, mas sim como um processo de adaptação estratégica e deslocamento, no qual o jogo com as normas estabelecidas foi fundamental para a inserção e legitimação no meio artístico.

A partir da perspectiva sociológica, a maneira como a Cia. Masculina construiu seu lugar no campo da dança pode ser compreendida como um processo de negociação dentro de um espaço marcado por disputas e hierarquias. A abordagem de Bourdieu auxilia na compreensão desse fenômeno ao demonstrar que, dentro de um campo artístico, diferentes agentes estão sempre envolvidos em relações de força, disputando recursos simbólicos e reconhecimento. No caso da companhia, essa disputa se deu menos por meio de um confronto aberto e mais pela construção de um espaço alternativo de legitimação, que ampliou as possibilidades de circulação e pertencimento dentro da cena da dança.

Ao mesmo tempo, os integrantes da Cia. Masculina não operaram como indivíduos autônomos que, por mérito próprio, conquistaram espaço no meio artístico; pelo contrário, tal como temos demonstrado a partir da lógica das redes de interdependência que criam, sua inserção ocorreu dentro de um sistema de relações dinâmicas, onde cada agente influenciava e era influenciado por outros, em um constante processo de reconhecimento mútuo.

Essa dinâmica também pode ser pensada a partir da perspectiva de Esposito, que sugere que a construção de uma comunidade não se baseia apenas em identidades compartilhadas, mas em um compromisso coletivo que envolve a troca

de experiências e a manutenção de laços sociais. No caso da Cia. Masculina, essa rede de trocas continuou a operar mesmo após o encerramento da companhia. O pertencimento à dança, para esses artistas, não foi apenas um reconhecimento institucional, mas um pacto sustentado pela solidariedade e pela continuidade das relações construídas ao longo dos anos.

A análise dos relatos evidencia como essa rede permaneceu ativa, permitindo que seus integrantes continuassem atuando no campo artístico, mesmo quando suas trajetórias tomaram novos rumos. O que se observa não é apenas a permanência de alguns dentro da dança, mas a continuidade de um modo de pensar e experienciar a arte que foi forjado dentro da companhia. Dessa forma, a resistência da Cia. Masculina não se manifestou apenas na presença de seus bailarinos nos palcos, mas no modo como sua experiência coletiva segue ressoando nas formas de atuação e pertencimento no campo da dança.

A dança, enquanto prática artística e social, não se limitou a um meio de expressão individual, mas configurou-se como um espaço de disputas simbólicas e políticas. No caso da Cia. Masculina, essas disputas foram vivenciadas de diversas formas, na superação de expectativas sobre a presença masculina na dança, na relação com o público e a crítica especializada, na construção de uma identidade artística própria e no compromisso ético e estético com a arte. A performance, para esses artistas, não era apenas uma técnica refinada exibida no palco, mas um gesto de afirmação e transformação do campo artístico.

5.3.1 O impacto do trabalho da companhia na recepção do público e na crítica especializada

O impacto da Cia. Masculina não se restringiu apenas aos bailarinos que passaram pelo grupo, mas também reverberou na recepção do público e na crítica especializada. A companhia, que surgiu como um espaço alternativo ao modelo institucionalizado do Balé Teatro Guaíra (BTG) e da Escola de Dança Teatro Guaíra (EDTG), foi vista tanto como um fenômeno inovador quanto como um corpo estranho dentro do circuito da dança. Essa ambiguidade marca a trajetória do grupo

e revela os desafios que enfrentou para conquistar reconhecimento, dentro e fora do Brasil.

Thomas lembra como a companhia era um tema constante de discussão no meio artístico, o que evidenciava seu impacto dentro da cena curitibana. “A gente sempre era falado, né? No meio do meio artístico sempre a gente tava em pauta ali. Então era meio que bater de frente mesmo com algumas peças assim que a gente sempre teve.” O fato de estar sempre em pauta sugere que a companhia ocupava um espaço ao mesmo tempo em que tencionava as normas estabelecidas, desafiando os critérios tradicionais de apreciação na dança. Ele expressa ainda o desejo de que essa história seja mais amplamente reconhecida: “Eu queria que isso ganhasse um tamanho maior assim, tipo de entendimento e compreensão mesmo dentro das Artes, né? Quem que é esse cara? O que que ele fez?” O reconhecimento da trajetória do grupo não se restringe ao impacto imediato das apresentações, mas ressoa como um legado que precisa ser compreendido e valorizado dentro da história da dança brasileira.

Esse impacto, muitas vezes, não era percebido pelos próprios bailarinos no momento da experiência, como Evandro destaca ao revisar materiais de imprensa sobre a companhia: “Eu fui na internet e catei os jornais que falaram da gente, e fiquei surpreso. Os jornais diziam: ‘A companhia Jair Moraes, de Curitiba, levantou o teatro...’. Não era um jornal, eram vários.” A surpresa com o reconhecimento tardio mostra como os bailarinos estavam tão imersos na prática diária e na disciplina do grupo que só depois se deram conta da relevância de suas performances. Esse reconhecimento também aconteceu internacionalmente, como em Buenos Aires, onde a companhia se apresentou para a Companhia Nacional de Dança da Argentina: “Nunca vi um sentimento coletivo de surpresa como eu vi lá. Uma companhia tão incrível como a Companhia de Danza Nacional de Buenos Aires parou para ver o que estava acontecendo, sem acreditar no que estava vendo.”

A ressonância da companhia na cena institucional de Curitiba também se evidenciava na forma como ela se relacionava com os circuitos oficiais da dança. Leandro comenta a intersecção entre a formação rígida da EDTG e a liberdade criativa que a Cia. Masculina proporcionava: “Da escola, né? Existe um rigor, uma disciplina, né? Que a própria dança exige, né? Então, impõe a questão do respeito, né? Pelo mais velho ou pelo professor, pela professora.” Esse diálogo entre

diferentes esferas do mundo da dança reforça o papel da companhia como um espaço de transição e questionamento dentro do campo artístico. Leandro também aponta como a Cia. Masculina subvertia narrativas tradicionais do balé clássico, como na adaptação de Giselle, onde as Willis – tradicionalmente espíritos femininos – foram interpretadas por corpos masculinos. “Por que não, atualmente, falar tanto do homem, da mulher, de gêneros e respeito, né? Todo mundo tem espaço. Homem também sofre por amor.”

O reconhecimento institucional da Cia. se concretizou também por meio de editais e financiamentos, como aponta Emmanuel: “Na verdade, o Wanderlei viu uma oportunidade, porque primeiro a gente ganhou o Boticário em Dança. E foi o Boticário em Dança que abriu as portas para a gente ser visto pela Caixa Econômica.” A presença da companhia em festivais nacionais consolidou sua reputação, e o profissionalismo do grupo impressionava até os técnicos de teatro. “O pessoal da técnica deles era vagabundo pra c*****. Ninguém queria trabalhar. Aí o Jair falou: ‘Vamos fazer nós mesmos, então.’ Cara, acho que em 30 minutos, a gente já tinha subido tudo, já tinha colocado a luz.” Esse reconhecimento ia além da dança em si e mostrava como a companhia formava artistas completos, capazes de entender todas as etapas da produção cênica.

Para Edivaldo, a participação da companhia em eventos fora de Curitiba, como o festival de Recife, foi um marco significativo. “Toda aquela experiência foi muito válida, tivemos compartilhamento de cena com outras companhias, lugares que a gente nem imaginava. Então, acho que tudo foi muito válido.” No entanto, ele também aponta a dificuldade de se manter na dança sem uma estrutura financeira estável: “O Jair sempre puxando a gente, sempre puxando, e foi aí que escrevi minha pequena história. Mas aí tive que sair porque realmente não estava dando mais por conta do trabalho.” Esse dilema entre permanência artística e sobrevivência econômica revela um dos desafios enfrentados pelos bailarinos da Cia. Masculina.

A recepção do público e da crítica era ambígua, pois a companhia ocupava um espaço híbrido entre o meio institucional e a cena independente. Eraldo reflete sobre essa tensão ao mencionar a disputa de legitimidade entre a Cia. Masculina e o BTG, “Era uma briga de pai, assim, brigando pela guarda do filho. Se matavam, né? Falando mal delas, elas falando mal dele, e a gente vivia no fogo cruzado.” A

companhia, ao mesmo tempo em que conquistava reconhecimento, precisava lutar contra a resistência de um campo artístico que não a via como parte de sua estrutura oficial.

João Jr lembra como a experiência na Cia. Masculina ampliou seus horizontes, permitindo que ele viajasse para festivais e conhecesse novos contextos da dança. “A companhia do Moraes me permitiu conhecer o mundo mesmo. Conheci muitos lugares que eu jamais conheceria se não fosse a dança.” Esse impacto não se resumia às viagens, mas também às experiências cênicas intensas que marcaram a sua experiência com a Cia. No espetáculo Ecos, ele lembra do impacto emocional do trabalho: “Quando o Jair reformulou o balé, ele aumentou a intensidade com aquele texto, aquele vídeo que a gente assistia antes de entrar no palco. Aquilo já fazia a gente entrar carregado, sabe? Com o peito cheio de emoção.”

O nome de Jair Moraes também era um fator determinante para a visibilidade da companhia, como observa Jair Gabardo: “O nome do Jair abria muito mais portas do que fechava, talvez. Eu teria que caçar onde fechava, porque, na minha cabeça, sempre os exemplos de portas que se abriram foram muito maiores com o nome dele.” No entanto, essa dependência de uma figura como a de Jair Moraes também gerava desafios institucionais, já que a companhia usufruía da estrutura do Teatro Guaíra sem ser parte dele. “A Companhia nasce de uma escola que busca formar artistas bailarinos, mas ocupa um lugar dentro de um teatro estadual sem ser estatal.”

Kunta também percebe essa dualidade no reconhecimento da companhia, que era respeitada, mas muitas vezes vista como um grupo alternativo. “A gente era reconhecido como os meninos do Jair, muito reconhecidos como os meninos dele. Tinha um meio que nos reconhecia, sabia que essa galera era a galera do Jair, mas isso também vinha com um peso.” Essa distinção reforça a necessidade de legitimação no meio artístico, que ainda se baseia em estruturas hierárquicas rígidas.

Fernando encerra essa reflexão ao destacar a posição da companhia entre o social e o artístico: “Quem tinha um espaço sólido era o Jair. A companhia do Jair transitava entre o social e o artístico, mas estava num espaço que não existia de fato.” Essa fluidez permitiu que a companhia ocupasse um lugar único no cenário da

dança, desafiando tanto as normas institucionais quanto os limites impostos à dança masculina.

A recepção da Cia. Masculina, portanto, foi marcada por tensões, reconhecimento e resistência. Sua presença no campo da dança não foi apenas uma conquista técnica ou institucional, mas uma afirmação de novos corpos, novas narrativas e novos modos de existir na cena artística.

5.3.2 A dança é possível em qualquer corpo: identidade artista e pertencimento

A experiência na Cia. Masculina foi, para muitos de seus integrantes, mais do que um percurso técnico ou profissional. Os relatos aqui reunidos demonstram que a companhia foi um espaço de construção de identidade, pertencimento e resistência, onde a dança redefiniu vidas e expandiu horizontes. A Cia. Masculina não se limitou a ser um grupo de dança, mas consolidou-se como uma comunidade que persiste além do seu encerramento formal, perpetuando-se nas histórias individuais de seus atores.

Thomas sintetiza esse impacto ao descrever sua busca pela compreensão do que significava ser um homem na dança, questionando as normativas de gênero que tradicionalmente associam o balé à feminilidade. "Eu queria saber, eu queria entender. E como é que esse corpo masculino faz dança, né? Porque tinha muita questão do feminino, né? Por que não o masculino fazer também?" Sua história ilustra a força desse pertencimento que extrapola os ensaios e apresentações, tornando-se uma parte de sua identidade. "É uma experiência assim que eu levo para minha vida inteira. Em todo lugar que eu vou as pessoas querem saber, tipo eu conto um pouco também, né da minha vida."

Essa ideia de que a Cia. Masculina permanece viva mesmo após o encerramento de suas atividades é reiterada por Evandro. "Eu acho que a companhia deu uma pausa, não terminou. Sempre falo para todo mundo: 'Gente, a companhia não acabou, ela está pausada'." Seu relato reforça que o impacto dessa experiência não se restringiu ao período em que dançavam juntos, mas perdura nas relações construídas e nas memórias compartilhadas. Além disso, Evandro aponta para a dimensão social dessa inserção, evidenciando o papel da companhia na criação de novas referências para bailarinos negros e periféricos: "Vai ter alguém lá assistindo a gente que vai olhar e pensar: 'Cara, eu também posso fazer isso'." A

dança, nesse contexto, torna-se um vetor de transformação, um meio de resistência contra as desigualdades e um instrumento de inclusão.

Leandro destaca que o aprendizado na companhia foi além da técnica, moldando sua forma de se relacionar com outras pessoas e impactando sua atitude como professor e coreógrafo. "Eu acho que é muito a questão do respeito, né? Eu posso ter um entendimento maior, estar à frente, ou ter uma formação, mas o respeito de como você fala e orienta faz a diferença." Essa dimensão formativa, que envolve o trato com os outros e a troca de experiências, é um traço marcante da Cia. Masculina e ressoa no conceito de "persistência da comunidade". Ele reconhece que os valores adquiridos nesse espaço continuam presentes em sua atuação profissional. "Eu vou carregar para sempre, com certeza."

Para Emmanuel, a companhia representou um espaço de aprendizado integral, onde ele desenvolveu uma ética de convivência e respeito. "Lá eu aprendi a respeitar até o cheiro do café, a respeitar os mais velhos, respeitar as pessoas que estão fazendo parte do espetáculo." O senso de pertencimento que ele encontrou na Cia. Masculina se reflete também na relação com Jair Moraes, que para muitos assumiu um papel de figura paterna. "A gente abraçou ele como um pai, né? Porque ele não tinha família, só tinha a gente aqui." Essa vivência criou laços que transcendem o tempo da companhia, inserindo a dança em um contexto afetivo e comunitário.

Edivaldo reforça essa dimensão relacional da dança, apontando como sua entrada na companhia redefiniu seus círculos sociais e seu senso de pertencimento. "Eu não conhecia ninguém, então todos os meus amigos que eu tenho hoje foram em virtude da dança." Para ele, a Cia. Masculina foi mais do que um grupo de dança: foi uma rede de suporte e acolhimento. "Foram essas pessoas que mais me abraçaram." Sua experiência na companhia se desdobrou para além do palco, levando-o a se reinventar profissionalmente dentro do circuito artístico.

No caso de Eraldo, a Cia. Masculina foi um espaço de descoberta pessoal e aceitação. "Comecei a namorar, meu primeiro namorado, me descobri gay ali no grupo, me descobri, né? Descobri minha sexualidade." Para ele, a dança não foi apenas uma prática artística, mas um território de experimentação e entendimento de si mesmo. "Comecei a perceber o Eraldo no meio disso tudo, sabe? O Eraldo no movimento do Eraldo mesmo." No entanto, essa jornada não foi linear, pois, em

alguns momentos, ele se sentiu deslocado dentro das exigências técnicas da companhia. "Por algum momento, eu achei que ele não existisse, que eu não era aquilo, que realmente não era para mim." Sua experiência reflete a tensão entre pertencimento e exclusão, uma marca no depoimento que se repete em outros relatos.

Para João Júnior, a Cia. representou um contato inicial com um universo diverso e plural. "A companhia foi meu primeiro contato com a comunidade LGBT, meu primeiro contato com homens afeminados. Aquilo foi um choque para mim." A dança, nesse sentido, não foi apenas uma ferramenta de expressão artística, mas um espaço de ampliação de horizontes e autodescoberta. "A partir do momento em que eu entendi, me descobri e me aceitei, eu acho que tive a liberdade de mudar esse artista em mim."

A relação entre identidade e resistência é também mencionada no relato de Eduardo, que menciona as dificuldades impostas por sua família após sua decisão de dançar e assumir sua homossexualidade. "Desde que eu vim para Curitiba e comecei a dançar, e também quando assumi minha homossexualidade, meu pai parou de falar comigo. Faz uns 15 anos que a gente não se fala." Dentro da companhia, no entanto, ele encontrou acolhimento e um espaço para se fortalecer. Essa experiência se expandiu para outras formas de performance, como a cena drag, onde Eduardo encontrou um novo território de afirmação. "Para mim, a única diferença é que eu pintei a cara, coloquei uma peruca e uma roupa cheia de brilho, mas continuo sendo a mesma pessoa."

Jair Gabardo, por sua vez, reflete sobre as contradições entre pertencimento e autonomia. "A companhia me deu as condições e possibilidades necessárias para vivenciar a dança profissionalmente no circuito artístico da cidade, e isso é inquestionável para mim." No entanto, ele também expressa a necessidade de se desvincular da figura de Jair Moraes para construir seu próprio caminho. "Não quero ser eternamente os meninos do Jair. Eu queria ser outro Jair, não queria ficar à sombra do Jair Moraes." Seu relato revela como a identidade construída na Cia. Masculina pode, ao mesmo tempo, ser um ponto de apoio e um limite a ser superado.

Leonardo Kunta ilustra a diversidade de caminhos que levaram os bailarinos à companhia. Diferente dos que ingressaram pela via tradicional do balé clássico, ele

traz uma bagagem ligada às danças afro-brasileiras e à experiência quilombola. "Montamos um grupo para contar a história da nossa comunidade quilombola." Sua entrada na Cia. Masculina foi um momento de reconhecimento e afirmação, mas também de enfrentamento de códigos e barreiras dentro do grupo. "Tive que ouvir: ‘Quem é você para chegar aqui chamando o Jair de ‘profe’?’" Seu percurso é um exemplo de como a dança pode ser um campo de disputa e ressignificação.

Por fim, Fernando destaca a importância do ambiente acolhedor da companhia e a noção de família construída ali. "O Jair sempre cuidou de todo mundo como uma verdadeira família." Para ele, a Cia. Masculina já praticava, na experiência cotidiana, aquilo que hoje se discute como diversidade e pluralidade na dança.

A Cia. Masculina, portanto, foi um espaço onde a dança operou como um vetor de identidade, resistência e pertencimento. Seu legado segue vivo, ressoando na história de cada bailarino que por ela passou.

5.3.3 O compromisso ético e estético com a arte como forma de luta

O compromisso com a dança, na perspectiva dos bailarinos que passaram pela Cia. Masculina, não se limitou à técnica ou ao aprimoramento artístico individual. Para esses intérpretes, a dança se tornou um meio de transformação pessoal e coletiva, articulando uma luta que é ao mesmo tempo estética e política. Esse comprometimento se manifestou de diferentes maneiras, seja pela resistência contra a precarização do trabalho artístico, pela busca por reconhecimento profissional ou pelo desejo de garantir que a arte se tornasse um espaço acessível a diferentes corpos em diferentes possibilidades de ação.

Na fala de Thomas, a preocupação com a técnica e com a pesquisa artística revela um senso de responsabilidade com a qualidade do trabalho produzido:
"Eu sempre cobro bastante assim essas questões de técnicas, essas questões de fazer aquele trabalho com qualidade, sabe? Eu trabalho mais sério mesmo, né? E também aquela questão de fazer pesquisa."

Esse rigor não se trata apenas de uma exigência individual, mas de um aprendizado que remete diretamente à metodologia de ensino de Jair Moraes. A

necessidade de construir uma cena com poucos recursos fez com que a companhia desenvolvesse um modelo de trabalho baseado na resiliência e na criatividade,

> Como fazer dança com esses corpos? Fazer dança com tão pouco, né, que era o ditado dele. Eu acho que é isso, sabe? Como que a gente faz a dança sem grandes produções? Como fazer uma dança, um trabalho simples, mas que seja um trabalho de qualidade.

Essa perspectiva também se estende para a relação com a educação, pois Thomas encontrou na docência uma forma de expandir sua atuação artística, "Foi um outro caminho que eu aprendi a gostar, né? E entender melhor para tá trabalhando a arte dentro da educação."

A preocupação com a permanência da dança enquanto profissão aparece fortemente no relato de Evandro, que menciona a importância da Cia. Masculina na viabilização do DRT para seus integrantes, "O jeitinho que o Jair deu garantiu a DRT para todo mundo que fez a prova... a ideia da banca era experiência de palco, e a Cia tinha muito palco, né amigo?"

A companhia encontrou formas de garantir que seus bailarinos fossem reconhecidos formalmente, apesar das limitações do mundo institucional. Contudo, a precarização da dança como profissão também se manifesta de maneira contundente no momento em que Evandro se viu obrigado a buscar outras alternativas de sustento,

> Sim, com certeza. Eu parei de repente por conta da pandemia e, quando voltei a dançar, fiquei pensando até que ponto valia a pena voltar a me dedicar de corpo e alma. [...] Fiquei muito desamparado quando me vi distribuindo currículos para poder sobreviver.

A mesma tensão entre a dedicação à dança e a necessidade de sobrevivência econômica aparece na fala de Emmanuel, que menciona como a valorização da disciplina e do trabalho superava, muitas vezes, o talento, "Eu prefiro trabalhar dez vezes com quatro pessoas que não têm extensão de perna, não sei o quê, mas que têm a vontade de trabalhar, do que com quem tem talento. Porque quem tem talento é preguiçoso, você vê em cima do talento muitas vezes, né?" Esse comprometimento, no entanto, não foi suficiente para garantir estabilidade no campo da dança, "Eu abandonei, porque a gente precisa trabalhar para ganhar dinheiro. [...]

Só com a cultura e com a dança, com a arte, cara, tá muito difícil, tá muito difícil mesmo. Ou você é famoso ou você tá ferrado."

Se para alguns a resistência estava na permanência no palco, para outros, como Edivaldo, a luta pela continuidade da dança se deu por caminhos alternativos. Ele criou a Casa Leão, sua própria marca de adereços para espetáculos, mantendo-se no campo da dança por meio da produção de figurinos e acessórios, "Hoje, eu vivo 100% da dança, mas não como bailarino. Entendeu?"

A resistência também aparece em seu relato, especialmente na relação com a família, que não acreditava na viabilidade da dança como carreira,

> Minha mãe sempre teve uma rejeição, sabe? Ela sempre me dizia: 'Vai procurar o que fazer, porque isso não vai te dar futuro.' (...) E tem dado muito certo, tanto é que, de vez em quando, eu jogo algumas coisas na cara dela, de uma forma bem carinhosa. Às vezes, ela fala: '*Edivaldo, a senhora falou que não ia me dar futuro, mas hoje eu vivo da dança, entendeu? 100%, sem sombra de dúvida*.'

Esse embate entre a crença no valor da arte e as dificuldades estruturais de se manter nela também está presente no relato de Eraldo, que reflete sobre sua experiência como professor e as contradições que percebeu ao longo de sua história, "Hoje eu vejo o quanto eu fiz a mesma coisa que fizeram comigo, eu fiz dando aula, por isso que foi minha crise de querer parar também, sabe? Porque eu vi o quanto eu tava reproduzindo aquilo."

O compromisso ético e estético da dança, portanto, se desdobra em diferentes esferas. Enquanto João Júnior encontra uma forma de continuar dançando fora do meio institucional por meio do FitDance, Leonardo Kunta luta para modificar o currículo acadêmico, ampliando o espaço para as danças negras, "Identifico que não há uma disciplina obrigatória no curso de dança da FAP que seja referente às danças negras do nosso país. E é impensável ter um curso de formação sem essas presenças, sem essa estética, sem essa poética."

O papel da dança na educação e na articulação política também aparece na fala de Jair Gabardo, que enfatiza a necessidade de estruturar a dança dentro da escola pública, "A dança tem que ser uma possibilidade na Educação Básica. É por isso que eu mexo tanto com a Educação Básica, porque nessa urgência que eu tenho, enquanto profissional, de que a dança seja acessível, a escola ainda é um grande lugar."

Já Eduardo, ao discutir a acessibilidade da dança, amplia a reflexão sobre a sua presença em diferentes funções, para além do palco,

> A dança é possível para qualquer corpo. Nem todo mundo tem um corpo preparado para dançar por muito tempo, porque estar no palco exige um condicionamento físico. Mas a dança não acontece só com quem está no palco. A dança é possível de várias outras formas, em várias outras funções.

Por fim, Fernando resgata o compromisso social da mesma ao lembrar o papel que a Cia. Masculina teve na interiorização da dança no Paraná:

> O Jair pegava o nada e transformava em tudo. E depois que esse 'tudo' existia, todo mundo queria. Mas quem passou por todas aquelas cidades para fazer o projeto de interiorização não foram as companhias particulares mais estruturadas, né? Quem fazia aquilo, quem colocava as crianças para dançar éramos nós.

A partir dessas vozes, fica evidente que o compromisso ético e estético com a dança não se resume ao aprimoramento técnico ou ao reconhecimento institucional. Ele se manifesta na luta pelo acesso, na resistência à precarização, na reconfiguração dos espaços de ensino e na construção de um legado artístico que transcende a performance e alcança a formação de novos artistas, a pesquisa, a educação e a política cultural. Esse compromisso não é apenas uma questão individual, mas uma construção coletiva que se reflete na continuidade do trabalho desses bailarinos para além da experiência na Cia. Masculina.

5.4 A PERSISTÊNCIA DA COMUNIDADE

A experiência vivida na Cia. Masculina Jair Moraes não pode ser compreendida apenas como um percurso formativo dentro do mundo institucional da dança. Para aqueles que passaram por esse espaço, a companhia não foi apenas um ambiente de aprendizado técnico, mas um território de pertencimento, resistência e construção identitária. A dança, longe de ser apenas uma prática artística, tornou-se um meio de negociação social, onde os corpos em cena

executavam coreografias, mas, também, desafiavam, reinventaram e ampliaram os limites do campo artístico.

A noção de comunidade que emerge dessa experiência vai além da simples convivência dentro de um grupo. Os laços construídos entre os integrantes da Cia. Masculina não se dissolveu com o encerramento da companhia, mas continuou a operar como um sistema de reconhecimento e suporte mútuo, demonstrando que a vivência compartilhada naquele espaço persistiu na memória, na atuação profissional e na trajetória de cada um dos seus integrantes. Esse pertencimento não se limita ao tempo em que a companhia esteve formalmente ativa, mas sobrevive nos vínculos que se mantiveram, nas práticas artísticas que seguiram sendo desenvolvidas e nas formas de inserção e resistência no campo da dança.

Aqui, as ideias de Esposito auxiliam na compreensão dessa dinâmica ao sugerir que uma comunidade não se define apenas pela identidade compartilhada, mas pelo compromisso coletivo e pela circulação da dádiva. A Cia. Masculina não foi apenas um espaço de ensino e criação artística, mas um lugar onde as trocas e a reciprocidade produziram uma rede que continuou operando além da existência formal do grupo. A comunidade construída não se sustenta apenas pela lembrança da experiência compartilhada, mas pela continuidade das relações e pela transmissão de um legado que molda a forma como seus integrantes continuam a se posicionar dentro do campo da dança.

Se, por um lado, a noção de comunidade sugere um espaço de solidariedade, por outro, a teoria da imunidade, também elaborada por Esposito, permitiu compreender como a Cia. Masculina operou em uma lógica de proteção mútua dentro de um campo institucional marcado por disputas e assimetrias. A companhia não rompeu completamente com as instituições tradicionais da dança, mas criou mecanismos próprios de pertencimento e reconhecimento, funcionando como uma estrutura de resguardo para aqueles que nela se formaram. Essa estratégia permitiu que seus integrantes negociassem sua permanência no campo artístico sem depender exclusivamente das certificações e credenciamentos institucionais.

O que se evidencia nos relatos dos ex-integrantes da Cia. Masculina é que, mesmo aqueles que não seguiram suas carreiras como intérpretes continuaram conectados a esse espaço de memória e experiência. Alguns migraram para a docência, outros para a produção cultural, para a criação de figurinos, ou para a

pesquisa acadêmica – e todos, de alguma forma, seguem mobilizando o repertório técnico, estético e político que desenvolveram dentro da companhia.

A perspectiva de Norbert Elias auxiliou na compreensão desse processo ao demonstrar que as relações sociais não são estáticas, mas se constituem em um fluxo contínuo de interdependências. Assim, o pertencimento à Cia. Masculina não se dissolveu com o tempo, pois as redes construídas ali continuaram a se manifestar de diferentes formas na atuação profissional e na subjetividade de seus integrantes.

O aprendizado da dança dentro da Cia. Masculina não foi apenas uma transmissão de técnicas corporais, mas um processo de incorporação de esquemas de percepção e ação que passaram a estruturar a forma como esses artistas se relacionam com o mundo. Assim, a permanência dessa experiência não se dá apenas como lembrança ou nostalgia, mas como um sistema de disposições incorporadas que continuam a orientar suas escolhas, seus projetos e suas formas de atuação no campo artístico e educacional.

Nesta seção, buscamos trazer à tona as narrativas dos atores que compuseram essa cena, evidenciando suas estratégias de formação, suas experiências dentro da companhia e os caminhos que seguiram após sua passagem por ela. Os relatos reunidos aqui mostram que a Cia. Masculina não era apenas uma companhia de dança, era também uma comunidade em movimento, marcada por laços de solidariedade, desafios estruturais e formas singulares de resistência. Os trechos a seguir permitem visualizar diferentes aspectos dessa experiência, sobre o impacto do primeiro contato com a companhia, o cotidiano intenso de ensaios e apresentações, as relações entre os integrantes e a figura do mestre Jair Moraes, e as estratégias de inserção e permanência na dança. Além disso, esses relatos ajudam a compreender como a experiência na Cia. ultrapassou o tempo de sua existência formal, persistindo na vida e no trabalho de seus ex-integrantes, na forma de um devir.

5.4.1 Paisagens narrativas do ponto de vista dos atores

Figura 8: Cena do balé intitulado Gis-ele, produzido por Leandro Vieira no ateliê coreográfico da Cia. Masculina, realizado no ano de 2010 (Fonte: acervo da Cia. Masculina)

"Quando apareceu a oportunidade de eu vim para cá, e eu conheci a companhia, daí eu agarrei com força, que foi aonde realmente ia conhecer a dança. Aí que eu vi que o buraco era um pouco mais embaixo … é difícil querer muito e não conseguir, mas eu "Comi" aquilo até a matar a minha fome… eu matei minha sede daquilo que eu tinha lá na minha cidade… Queria ter continuado mais, mas infelizmente não deu.
Eu não vou saber explicar. Mas, assim, quando eu cheguei na sala (do BTG) ele tinha aquele monte de rapaz na barra, todos iguais. Aí o diretor ali com a varinha dele, e batendo no chão. Aquilo para mim foi muito Mágico. Foi gostoso, fico até arrepiado de lembrar… foi muito gostoso ver tudo aquilo, mas sempre ficava com aquela ideia: 'ai gente, Será que um dia eu vou conseguir fazer isso?' e de repente eu tava na companhia."

(Edivaldo)

"…e a gente também não tinha muito tempo, né? Chegava todo mundo correndo do trabalho e chegava já se jogava no chão, e abdominal, e bicicletinha, e flexão… E já começava… Aí acabava da noite, e aí todo mundo saía correndo, perto da meia noite, pro povo ir lá pegar o ônibus para ir embora. as bichas todas desesperadas pros bofe não roubarem a gente no ponto de ônibus. Aí a gente se fazia companhia, e, de vez em quando o velho levava uma galera na Doblô… Então a gente não tinha muito tempo para conversar, né?
… Mas a gente se divertia muito, né? Viajar… fugia de vez em quando para ir para uma baladinha em outra cidade. Eu lembro que eu fiquei muito impressionado quando a gente dançar em Maringá, que eu achei teatro de Maringá num teatro maravilhoso. Eu lembro da gente entrando assim, com aquele teto todo de vidro assim na frente… Na

Lapa foi assim também, tipo, conhecemos a história do teatro da Lapa e depois dançando lá, Foi muito legal "

(Eduardo)

"aí, né? Teve uma construção… Tem coisas que eu conquistei pelo meu trabalho e com certeza teve figurinhas importantes na minha vida que me deram a mão e me empurraram… Hoje eu estou no Balé Teatro Guaíra, e o Jair e o grupo do Jair Moraes foi primordial e faz parte da minha carreira para eu estar aqui hoje também falando com você, né?"

(Leandro)

"É meu projeto de dança dentro das escolas, não é um programa que acontece e acaba. É uma ação educativa dentro da escola. Então, a gente ainda luta para existir enquanto corpo, Né? Que como a gente fazia lá com Jair… a gente se agarrava na gente mesmo para existir como artista. A gente falava: olha para a gente, né?! A gente procura ter o maior cuidado para que elas levem daqui um afeto desse lugar. E que elas possam voltar e dançar a qualquer momento, como a gente fazia"

(Fernando)

"Que a gente abraçou ele como um pai, né?
E aí porque ele não tinha família em Curitiba, só tinha gente aqui, né? Então para a gente sempre vai ser essa figura paterna aí, que tirava dinheiro do bolso para poder botar piazada fazendo aula. tipo é f*** a gente viver uma época que era muito mais difícil para a gente como bailarino do que para geração que veio depois da gente. A galera
que entrou depois estava muito mais fácil Eu já ia tipo…
já tinha um projetinho, outro já conseguia dar um cenzão por mês para cada bailarino, para poder pagar a passagem pelo menos né? Então, a gente viveu
lá o perrengue mesmo lá, demorou pra quebrar aquela casca. Não sei, demorou para começar a gostar, mas também, depois que gostou também f***, né? Tipo daí não largou mais da gente, né?"

(Emmanuel)

"Um outro negócio que também era muito de encontro com o pensamento que o Mestre Jair tinha, tá ligado! Que era, tipo, meu… eu não preciso te catequizar para nada. Nem quero. Nem quero… Só faz você, e eu faço o meu, só que quando a gente tiver aqui, o negócio é Dança… Eu lembro que uma vez que uma amiga que tá lá no quilombo, em um determinado momento passou por aqui integrou também a companhia, e que ela tava com uma dificuldade enorme para fazer a Valsa en tournant… E aí, eu lembro que ele falou assim para ela - lá por cima do piano-, ele fez assim [um gesto do arqueiro, de Oxóssi] "como uma flecha", e depois, ele virou e colocou a mão na frente do rosto e disse, "olha no espelho" [Iansã]... se você for ver a direção [do gesto técnico da valsa] é exatamente essa, só que ele tava usando a Macumba pra fazer didática de dança para ensino do Balé, tá ligado? isso pra mim é muito caro…
Na universidade a galera ainda tá batendo a cabeça para fazer análise de movimento ou de compreensão da sociedade, e tem muito

pouco preto na escola, e eu não tô tirando isso do "*Instituto meu Edi de pesquisa*"… mesmo das nossas diferenças. E vai lá, o Jair consegue concluir um pensamento de dança que, para mim é isso, é a dança, né? Ele também me traz essa essa compreensão de que eu posso falar de tudo por ela, falar com Deus."

(Leonardo da Cruz)

"mesmo que todo mundo tivesse no mesmo balaio de gato, eu era a "bicha pobre e branca" no rolê. Já o amigo que dividiu esse caminho comigo era a "bicha pobre e preta". Nós dois frequentamos a FAP juntos, mas só eu consegui terminar o curso. "

(Jair Gabardo)

Figura 9: Trecho do espetáculo Ecos de uma civilização, realizado no palco do teatro da cidade de Santos em 2015. (Fonte: acervo da Cia. Masculina)

Como tentamos demonstrar a partir deste breve recorte, não só as vias de acesso aos processos formativos, como as formas de avaliação, credenciamento e a própria atividade profissional no mundo institucional são variadas. Existem exemplos de integrantes que deixaram de trabalhar com a dança como bailarinos, mas se tornaram técnicos de palco; outros se tornaram figurinistas, maquiadores, produtores culturais, professores, e - vejam só - até pesquisadores da dança. Seus itinerários desenharam uma série de conflitos e possibilidades de acesso a esta dinâmica do

“profissional da dança”, que transpõem o limite imposto pelo credenciamento do Sated. Por hora, o objetivo é seguir esse fio, e, junto com estes atores, produzir uma forma de acesso ao campo, a partir de um movimento de composição na bricolagem de seus pontos de vista em direção a este fim.

O véu da estabilidade se rompe e revela uma malha difusa, onde a categoria da 'identidade profissional' não é mais suficiente para garantir a coesão do grupo analisado. Em outras palavras, a problemática que deu origem a essa pesquisa simplesmente não consegue se sustentar pelos consensos, porque o que ela pressupõe a todo momento é o conflito e o movimento. Por outro lado, um outro problema absolutamente evidente se revelou quando observamos a trajetória dessa Cia. em particular. Pois, se a identidade profissional não era a norma no contexto da Cia. Masculina, quais interesses estavam envolvidos na relação entre esses sujeitos? Em que medida a sociabilidade era atravessada por outras contingências? Enfim, como organizar esse conjunto de situações imponderáveis, e os seus desdobramentos em relação às formas de integração dentro desta arena? Na esteira dessas discussões, encontramos a necessidade de elaboração sobre os modos através dos quais nossos atores incorporam o social, ao mesmo tempo em que produzem formas de atingir os seus objetivos, a partir da capacidade reflexiva sobre as disposições com as quais operam na prática.

5.4.2 O devir artista e a persistência da comunidade

Como as experiências individuais se entrelaçam com as lógicas do mundo institucional, criando um espaço dinâmico na produção da vida do artista no contexto da Cia. Masculina?

No início deste texto, apresentamos a hipótese de entrada a partir da expectativa da construção da identidade baseada em uma origem comum — vinculada ao campo artístico e à profissionalização em dança. Em primeiro lugar, isso se dá pelo fato de que olhamos para a dimensão do vínculo associativo entre os integrantes da Cia. Masculina, vínculo que extrapola o aspecto formal da relação entre o indivíduo e as instituições. A solidariedade produzida pela articulação destes atores com sua companhia ultrapassa o mundo institucional e atravessa diferentes aspectos de suas vidas.

Veja-se, por exemplo, a importância atribuída à produção do sentimento de pertença por meio do apoio mútuo. Como afirma Edivaldo Leão, “Quando apareceu a oportunidade de eu vim para cá, e eu conheci a companhia, daí eu agarrei com força, que foi aonde realmente ia conhecer a dança... Aí que eu vi que o buraco era um pouco mais embaixo... eu ‘comi’ aquilo até matar a minha fome... Queria ter continuado mais, mas infelizmente não deu.” Essa experiência pessoal revela como a Cia. vai além da formação técnica, criando laços que impactam profundamente a trajetória de seus membros.

Outro exemplo notável está na forma como a figura do diretor é representada simultaneamente como mestre e pai nos relatos de Leonardo Kunta e Emmanuel Fagundes. Kunta lembra, “O Mestre Jair tinha... tipo, meu… eu não preciso te catequizar para nada. Nem quero. Nem quero… Só faz você, e eu faço o meu, só que quando a gente tiver aqui, o negócio é Dança.” Essa relação de respeito e liberdade, somada à sua didática singular — que integrava elementos culturais diversos — reforça o papel de Jair como uma figura central e afetiva. Emmanuel complementa, “A gente abraçou ele como um pai... pra gente sempre vai ser essa figura paterna aí, que tirava dinheiro do bolso para poder botar piazada fazendo aula.”

Mas talvez o aspecto mais sensível desses relatos esteja no fato de que a dança ali produzida, ainda que baseada em um referencial técnico-institucional — em geral, o balé —, é atravessada por um campo de significação que extrapola o gesto ou a cena. Isso se evidencia quando Kunta afirma que a dança lhe permite, “falar de tudo por ela, falar com Deus.”

Em um segundo plano, o processo de inserção no mundo institucional é marcado não apenas pelas oportunidades que a Cia. proporcionou, mas também pelo rigor de seu trabalho. Essa exigência foi um obstáculo real para o acesso e a permanência de muitos rapazes nesse circuito. Ela também gerou momentos de hesitação quanto à capacidade de alcançarem seus objetivos. Edivaldo Leão expressa essa sensação ao lembrar da chegada à sala do BTG, “Eu não vou saber explicar. Mas, assim, quando eu cheguei na sala (do BTG) ele tinha aquele monte de rapaz na barra, todos iguais. Aí o diretor ali com a varinha dele, e batendo no chão. Aquilo pra mim foi muito mágico.”

Eduardo Telma, por sua vez, descreve o cotidiano exaustivo e a dificuldade de conciliar as demandas da vida profissional com as da vida artística, “Chegava todo mundo correndo do trabalho e já se jogava no chão... Aí acabava da noite, e aí todo mundo saía correndo, perto da meia noite, pro povo ir lá pegar o ônibus pra ir embora... as bichas todas desesperadas pros bofe não roubarem a gente no ponto de ônibus.” Esse retrato não apenas revela a dedicação, mas escancara os desafios de manter uma prática artística viva em meio a condições materiais adversas.

Há também uma dimensão clara de exclusão de corpos dissidentes dentro desse universo. Jair Gabardo compartilha, “Mesmo que todo mundo tivesse no mesmo balaio de gato, eu era a ‘bicha pobre e branca’ no rolê. Já o amigo que dividiu esse caminho comigo era a ‘bicha pobre e preta’.” Esses relatos dão visibilidade às camadas adicionais de dificuldade enfrentadas por aqueles que, além das exigências do balé, precisam negociar suas identidades sociais e sexuais.

Por outro lado, mesmo sob uma carga de trabalho intensa e em condições de vida que frequentemente geravam dúvidas e inseguranças, uma característica marcante da Cia. era a liberdade de seus integrantes para ir e voltar conforme suas demandas pessoais. Isso revela um potencial criativo e flexível, capaz de adaptar a trajetória coletiva ao momento de vida de cada um. Leandro Vieira, por exemplo, relata,

> Hoje eu estou no Balé Teatro Guaíra, e o Jair e o grupo do Jair Moraes foi primordial e faz parte da minha carreira... meu projeto de dança dentro das escolas... é uma ação educativa dentro da escola... A gente procurava ter o maior cuidado para que elas levem daqui um afeto desse lugar, e que elas possam voltar e dançar a qualquer momento, como a gente fazia.

Esse conjunto de experiências evidencia que, embora o rigor institucional seja parte integrante da formação, a Cia. Masculina se destacou por cultivar trajetórias singulares, respeitando o pertencimento e as subjetividades de cada artista.

Marcel Mauss, em seu *Ensaio sobre a Dádiva* (2003), propôs que as relações sociais se constituem por ciclos de doação, recepção e retribuição, que criam laços de pertencimento e solidariedade. Essa perspectiva permite compreender como comunidades se estruturam a partir de vínculos que vão além das trocas econômicas, incluindo dimensões morais e sociais.

Contudo, quando nos debruçamos sobre contextos mais complexos e contemporâneos — como o da Cia. Masculina —, percebemos que a proposta Maussiana, embora reveladora, pode não capturar as tensões que atravessam as experiências associativas. Para ampliar essa reflexão, recorremos a Roberto Esposito (2010), cuja crítica ao ideal comunitário propõe uma leitura mais densa do que significa “estar em comunidade”. Esposito argumenta que a comunidade não é um espaço de plena harmonia, mas é marcada por uma tensão constitutiva: o que se compartilha — o comum — também ameaça a integridade dos sujeitos. Daí surge o conceito de *imunização*, entendido como o conjunto de estratégias que os indivíduos e instituições utilizam para proteger sua autonomia no interior da comunidade.

Ao aplicar essa lente à experiência da Cia. Masculina, vemos que as relações entre seus membros não se limitam à solidariedade e ao pertencimento. O associativismo que emerge ali está atravessado por tensões entre o desejo de estar junto e a necessidade de manter a integridade das próprias trajetórias. Essa tensão é administrada continuamente pelos artistas, em um constante jogo entre o coletivo e o individual. O depoimento de Leonardo Kunta ajuda a iluminar essa dinâmica entre particularidade e comunhão. Kunta destaca que, na filosofia do Mestre Jair Moraes, não havia imposição de uma uniformidade, mas sim um estímulo à autenticidade, “Só faz você, e eu faço o meu, só que quando a gente tiver aqui, o negócio é Dança.”

Essa afirmação ressoa diretamente com a noção de Esposito de que a comunidade não deve anular a diferença, mas sim conviver com ela. A dança, nesse contexto, emerge como um campo onde a singularidade é respeitada e, ao mesmo tempo, integrada no coletivo — sem exigir homogeneização.

A menção à utilização de referências da Macumba (religião de matriz africana) para ensinar técnicas de balé ilustra como elementos "externos" ou "diferentes" podem ser integrados de maneira produtiva no processo educativo e criativo. Esposito discute que a imunidade implica na inserção de algo que pode parecer contraditório dentro do corpo para fortalecê-lo, "o veneno é vencido pelo organismo não quando é expulso fora dele, se não quando de algum modo chega a formar parte deste" (2010, p. XI). A abordagem de Jair Moraes reflete essa lógica imunitária ao integrar de maneira ambígua o processo de aculturação destes novos

integrantes da Cia. a partir da incorporação sincrética de elementos culturais afro-brasileiros para o ensino do balé. Se por um lado ocorre a adequação deste corpo a um espaço tradicionalmente europeu e branco, por outro, existe o recurso da tradução de uma experiência pertinente àquele corpo para o aprendizado do modelo em destaque dentro daquela Cia.

O paradigma imunitário de Esposito sugere que a comunidade é continuamente ameaçada por elementos externos e responde a isso fortalecendo suas defesas internas. Contudo, no depoimento acima mencionado, a prática de Jair Moraes de usar as tradições de matriz africana como metodologia de ensino pode ser vista como uma forma de fortalecer a comunidade de dança ao incorporar e respeitar elementos culturais que são intrínsecos a alguns dos seus membros. Isso cria uma comunidade que é mais inclusiva e robusta, capaz de resistir à exclusão e à segregação que poderiam enfraquecê-la.

O depoimento também toca na questão da exclusão racial nas instituições de ensino. Leonardo Kunta diz que "na universidade a galera ainda tá batendo a cabeça para fazer análise de movimento ou de compreensão da sociedade, e tem muito pouco preto na escola". Já a prática de Jair Moraes contrasta com essa exclusão ao criar um ambiente onde elementos da cultura negra são valorizados e integrados. Isso reflete a crítica de Esposito à comunidade que exclui para se imunizar; em vez disso, Jair Moraes promove uma comunidade que se fortalece através da inclusão.

O depoimento de Jair Gabardo, em que ele menciona as diferenças de tratamento e experiências entre ele, uma "bicha pobre e branca," e seu amigo, uma "bicha pobre e preta," também pode ser analisado à luz do conceito de imunização de Roberto Esposito. o autor argumenta que a imunização é uma estratégia pela qual indivíduos e comunidades se protegem contra o que percebem como ameaças externas, mesmo que isso implique em uma forma de exclusão ou segregação dentro da própria comunidade. Essa exclusão é um mecanismo que garante a "pureza" (2010, p.120) ou a integridade de um determinado corpo social, protegendo-o de elementos que poderiam desestabilizá-lo.

No caso do depoimento de Jair Gabardo, a "imunização" pode ser compreendida na maneira como as diferenças de raça, gênero e classe social são experimentadas dentro da mesma comunidade artística. Embora todos os membros da Cia. Masculina compartilhem o mesmo "balaio de gato", como Jair Gabardo

menciona, as desigualdades sociais e as dinâmicas de poder se manifestam de formas distintas para cada indivíduo. A experiência de Jair Gabardo, que conseguiu concluir o curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança enquanto seu amigo não, evidencia um processo de exclusão que, embora não seja explicitamente institucional, atua de maneira sutil e estrutural sobre as trajetórias.

Roberto Esposito descreve a imunização como um mecanismo que protege o corpo social ao mesmo tempo em que produz exclusão, conforme diz,

> Ora, a vantagem hermenêutica do modelo imunitário está precisamente na circunstância que estas duas modalidades, estes dois efeitos de sentido – positivo e negativo, conservador e destrutivo – encontram finalmente uma articulação interna, uma conexão semântica, que o dispõe em uma relação causal, ainda que seja de tipo negativo. (2010, p.74).

Assim, a dinâmica descrita por Jair Gabardo sugere um pertencimento ambíguo: ao mesmo tempo em que os bailarinos compartilham um espaço formativo comum, as barreiras socioeconômicas e estruturais impõem limites invisíveis à continuidade de suas trajetórias. Como afirma Esposito, a imunização é paradoxal, pois “aquilo que deveria integrar acaba por separar” (2010, p. 25). No contexto da dança, isso significa que a formação artística não é um bem igualmente acessível, mas um campo permeado por imunizações seletivas que estabelecem quem pode continuar e quem, eventualmente, será afastado.

Esposito nos faz perceber que a comunidade não é um espaço puramente inclusivo e solidário; ao contrário, a própria ideia de comunidade implica em limites e fronteiras que definem quem pertence e quem está fora. No caso de Jair Gabardo, ele e seu amigo estão tecnicamente dentro da mesma comunidade artística, mas as suas experiências divergem drasticamente devido às diferenças de cor e condição social. Essas fronteiras, que emergem mesmo dentro de um grupo aparentemente coeso, ilustram o conceito de imunização, onde a exclusão (ou a dificuldade de acesso a certos recursos ou reconhecimento) se torna um mecanismo de proteção para a estrutura existente.

A narrativa de Fernando Nascimento, que fala sobre a luta pela existência enquanto corpo artístico, exemplifica a tensão entre a busca individual por reconhecimento e a força da coletividade. Aqui, a dança transcende a mera prática artística e emerge como um ato de resistência, um meio pelo qual os indivíduos

desafiam e reconfiguram as estruturas sociais e institucionais que tentam delimitá-los. Sob essa perspectiva, a dança não é apenas uma expressão de arte, mas também um campo de batalha onde a identidade e a pertença são continuamente negociadas e afirmadas.

A articulação entre o ator, sua capacidade de agência e suas subjetividades pode ser entendida como um conjunto de elementos heurísticos fundamentais para a compreensão de uma superfície social mais ampla no contexto desta pesquisa. Ao explorar como os bailarinos da Cia. Masculina negociam suas posições dentro de um ambiente institucional, esses elementos revelaram as complexas dinâmicas de poder, resistência e pertencimento que operam tanto no nível individual quanto coletivo. A agência dos atores, expressa através de suas escolhas e adaptações diante das exigências e limitações institucionais, permitiu uma leitura mais profunda das tensões e solidariedades que configuram o tecido social no qual estão inseridos.

Assim, a análise dessas interações ofereceu uma lente valiosa para compreender como as subjetividades dos indivíduos, moldadas por suas experiências pessoais e contextos socioculturais, influenciaram e foram influenciadas por estruturas sociais mais amplas, tornando-se um ponto de partida crucial para o entendimento das práticas e significados que emergem na intersecção entre o individual e o coletivo.

Esses processos contribuíram significativamente para o entendimento de uma comunidade que, embora não mais corporificada em um espaço de ação físico como a Cia. Masculina, ainda persiste de maneira potente nas práticas e subjetividades de seus antigos membros. Através dos relatos dos atores, percebemos que a Cia. continua a existir em um plano simbólico e experiencial, onde seus modos de ser, agir e pensar são profundamente influenciados pela vivência compartilhada naquele espaço. Esse fenômeno pode ser interpretado como a manifestação de um "devir artista", no qual a experiência na Cia. não apenas moldou a identidade artística dos indivíduos, mas também continua a informá-la e transformá-la ao longo do tempo.

O conceito de comunidade aqui transcende a necessidade de um espaço físico ou de uma interação constante entre seus membros. Ao contrário, ela se manifesta nas memórias, nas práticas cotidianas e nas formas de engajamento com o mundo que foram herdadas dessa vivência coletiva. Assim, a persistência dessa comunidade em um devir ressalta a continuidade da influência da Cia. na formação

das subjetividades e na agência dos indivíduos, mesmo após o fim formal da instituição. Isso reflete uma compreensão mais ampla de comunidade, onde a conexão entre seus membros se mantém viva através de um legado compartilhado que continua a moldar suas trajetórias e práticas artísticas, demonstrando a resiliência e a vitalidade de uma coletividade que ultrapassa a existência material.

6. “AME, VOCÊ ESTÁ VIVO”: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PERCURSO

Figura 10: Apresentação coreográfica do balé intitulado “Como nossos pais”, criado por Yohan Fagundes na última performance pública de Jair Moraes em palco em Caxias do Sul no ano de 2009 (acervo da Cia. Masculina)

Eis um excerto da entrevista realizada no dia 24 de abril de 2024:

Kamille: “Você se considera um profissional da dança?”

A pergunta dela veio como um golpe leve, mas certeiro. Sem perceber, eu tinha falado demais. Não apenas sobre a pesquisa, sobre a companhia, sobre o mundo institucional da dança, mas sobre mim. Fui ouvindo minhas próprias palavras, registradas sem que eu soubesse, e algo ali me deslocou. Era um movimento de inversão, pois, depois de anos entrevistando, analisando, ouvindo histórias, de repente eu era o objeto da narrativa. Como se alguém tivesse virado a

câmera e agora eu estivesse na cena, sem roteiro, sem ensaio, sem uma marcação prévia.

Eumar: “Eu nunca me considerei um profissional da dança.”

A frase saiu fácil na gravação, mas agora, ao revisitá-la, ela parece mais pesada. Nunca me considerei um profissional da dança, mas minha vida foi tecida a partir dela. Meu percurso não é diferente dos outros que entrevistei, foi construído na intersecção entre a arte e outras práticas, em redes de interdependência que extrapolam a ideia de uma formação linear e institucionalizada.

> "Mesmo que eu não estivesse no palco, eu estava na cena, entende? Eu estava na cena, fazia parte do processo, traduzia a cena junto com o grupo."

Kamille: “Mas, então, o que define um artista da dança?”

A pergunta me incomoda. Não porque não tenho resposta, mas porque essa hesitação não foi só minha – foi confirmada por todos os outros. O que me faz hesitar não é a falta de critérios, mas o excesso deles. A experiência da Cia. Masculina demonstrou que a identidade do artista da dança não é fixa, mas relacional. Não se trata apenas de dominar a técnica ou de ocupar o palco, mas de manejar criativamente as posições disponíveis dentro do campo artístico.

A trajetória dos bailarinos que entrevistei confirma isso. Por exemplo, Jair Gabardo é artista da dança que trabalha com a educação, Edivaldo é artista da dança que trabalha na produção de figurinos e adereços, Eduardo circula entre produção e performance, Leandro integra o corpo de baile da maior companhia de dança do Paraná, Fernando dirige uma companhia que representa a dança do Estado do Paraná no mundo. Cada um se insere no campo a partir de um jogo estratégico de apropriação de recursos e reconhecimento de oportunidades.

É aqui que entra a noção do ator plural, como propõe Bernard Lahire. Nenhum dos meus interlocutores se define por um único papel, mas por uma multiplicidade de experiências e posicionamentos que se transformam conforme as condições do campo. A formação não é um ponto de chegada, mas um processo

contínuo de experimentação, onde a dança não se encerra na performance, mas se desdobra em ensino, produção, consumo e na própria sociabilidade que provoca.

A Cia. Masculina operava justamente nessa lógica, não formava apenas intérpretes, mas atores plurais, capazes de circular entre diferentes configurações do campo. Eles se tornaram bailarinos sem necessariamente passarem pelos espaços legitimados das escolas oficiais; conquistaram reconhecimento sem depender exclusivamente dos circuitos tradicionais de fomento. Criavam para si estratégias que mesclavam obediência e subversão às regras do jogo.

> "A companhia fazia espetáculos que tinham uma expressividade no sentido estético, mas também tinham um alcance muito grande na comunidade. A galera conseguia o DRT fazendo os espetáculos."

Nesse sentido, a pergunta inicial se dissolve, um artista da dança não é definido por um único critério, mas pela capacidade de negociar sua própria existência dentro do campo. Mais do que uma técnica ou um título, ser artista da dança é um modo de estar no mundo – um modo que se refaz a cada novo passo. E a companhia? Era insurgente, mas seguia regras. Ocupar esse espaço era tanto um gesto de subversão quanto de obediência às normas do jogo.

Kamille: “Você acha que a companhia foi reconhecida?”

Hesito. Jair morreu sem acreditar que seu trabalho havia sido verdadeiramente legitimado. Mas será que reconhecimento se mede apenas pela chancela das grandes instituições? A companhia não existia apenas em oposição ao campo – ela o constituía. Era parte da rede de formação, circulação e produção da dança em Curitiba. Criou um método próprio, uma pedagogia rigorosa que seguia a lógica da dança: técnica, disciplina, experimentação.

A Cia. Masculina operava em um entre-lugar, um espaço transitório entre a estrutura rígida das escolas oficiais e a maleabilidade das redes autônomas. A transição que identifiquei nos depoimentos dos bailarinos – do mundo institucional para a rede – foi justamente o que permitiu que a companhia seguisse existindo para além de sua dissolução formal. Mas esse entre-lugar não era apenas uma condição estrutural, e sim um processo vivo, um drama social no sentido de Turner. A

companhia encenava, no corpo de seus atores, um ritual de passagem contínuo, da formação ao profissionalismo, da legitimidade ao questionamento, da permanência à dispersão.

Os bailarinos transitavam entre papéis e posições, negociando seus lugares no campo da dança a partir de suas capacidades técnicas, de seus vínculos, estratégias e afetos. Como num drama social, havia momentos de crise, disputas internas e reorganizações, que revelavam tanto a instabilidade do campo artístico quanto a força das redes de interdependência que os mantinham unidos. Se a estrutura institucional da dança exigia clareza nas hierarquias e nos percursos, a Cia. Masculina respondia com um jogo performático de reposicionamentos. Seus atores também eram produtores, intérpretes que se tornavam criadores, professores que eram alunos o tempo todo.

Nesse sentido, a companhia não apenas ocupava um entre-lugar, mas performava sua própria condição marginal dentro do campo da dança, inscrevendo-se como um espaço legítimo na medida em que seus atores o tornavam visível, reconhecível e, paradoxalmente, irrepetível. O que a fez persistir não foi uma estrutura fixa, mas um conjunto de relações dramatizadas em cena, que deram materialidade à sua existência e, ao mesmo tempo, à sua transitoriedade.

> Por anos ocupamos o Teatro Zé Maria Santos como se fosse nosso. A equipe já nos conhecia: "Vocês de novo? Vamos montar aquele workshop?" O palco era nosso. O reconhecimento estava na prática, no gesto, na continuidade dos corpos que passaram pela escola de Jair. Os editais, que antes eram inacessíveis, começaram a contemplar a companhia, ainda que em menor escala do que os projetos institucionalizados. Quando a companhia do Jair começou a ganhar notoriedade, a gente começou a participar dos editais e, eventualmente, a ganhar os prêmios. Só que enquanto muitos projetos ganhavam 30, 40 mil reais para grupos com cinco, dez pessoas, a gente ganhava 20 mil e tinha que dividir isso entre quinze, trinta pessoas para a companhia sobreviver por um ano.

Kamille: “E você? O que fez com esse legado?”

Agora eu entendo melhor. Durante anos, escrevi sobre essa comunidade fugidia, tentando capturar em palavras o que fazia dela algo singular. Mas, ouvindo

minha própria voz naquela gravação, percebi que o que tentei escrever foi, na verdade, um espelho. Eu estava ali dentro. Minhas pegadas estavam marcadas naquele linóleo. Meu próprio percurso é um desdobramento dessa experiência.

Porque o legado da Cia. Masculina não está apenas nos espetáculos que encenou ou nos prêmios que recebeu. Ele persiste nos corpos que passaram por ali, na forma como seus integrantes aprenderam a ocupar o mundo. Foi um espaço formativo no sentido mais profundo, pois ensinou uma maneira de ser no campo da dança, mas também uma maneira de existir no mundo.

A história da Cia. Masculina não é só uma história sobre dança. É uma história sobre como as pessoas dirigem suas vidas em direção a uma forma de existência que se refaz a todo momento. Um movimento contínuo, um jogo de reposicionamento. Como um corpo que nunca para de dançar.

Kamille: “e quanto ao futuro.”?

> “Tá todo mundo atento. Quando alguém der o primeiro passo, a gente vai se juntar e isso vai acontecer. Então, tá todo mundo com um plano assim. Quem conseguir primeiro chama o resto.”

Kamille:

“Amigo, vou te falar uma coisa: acabamos de fazer uma entrevista!”

Fim.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEGA, Maria Tarcisa. *O campo literário paranaense: um estudo sobre redes de interdependência e disputas por capital simbólico.* 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* Trad. Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010. ISBN 978-972-9370-06-9.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BENSA, Alban. *Da micro-história a uma antropologia crítica.* In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998 [1996], p. 39-76.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Condição de classe e posição de classe.* In: AGUIAR, Neuma (org.). *Hierarquias em classes.* Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Morais; AMADO, Janaina. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação.* Campinas: Papirus, 1996.

CALVINO, Italo; MAINARDI, Diogo (trad.). *As cidades invisíveis.* Rio de Janeiro: Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

CASTRO, Alexandra. *Reflexões sobre o processo criativo no documentário A caméra-stylo de Vicente F. Cecim.* Doc On-line, n. 24, setembro de 2018, pp. 224-240. Disponível em: https://www.doc.ubi.pt. Acesso em: 10 set. 2024. DOI: 10.20287/doc.d24.ac01.

DaMATTA, Roberto. *O ofício do etnólogo ou como ter "anthropological blues".* In: ZALUAR, Alba (Org.). *Desvendando máscaras sociais.* Rio de Janeiro: F. Alves, 1975. p. 23-35.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos.* Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes.* Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.* Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origem e destino da comunidade.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

FARIAS, Andréa Morais de. *O invisível virado do avesso: um estudo do filme "Jogo de Cena" de Eduardo Coutinho.* 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10131. Acesso em: 10 set. 2024.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Être Affecté.* In: *Gradhiva: Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie*, n. 8, 1990. pp. 3-9.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado.* Tradução: Paula Siqueira. *Cadernos de Campos*, n. 13, p. 155-161, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics.* London: Routledge, 2008.

FOSTER, Susan Leigh. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance.* Berkeley: University of California Press, 1986.

GEERTZ, Clifford. *A arte como sistema cultural.* In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* Petrópolis: Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1989. 224 p. ISBN 978-8521613336.

GONÇALVES, Marco Antônio. *Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens*. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.p. 19-42

GUÉRIOS, Paulo Renato. *O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas. Cadernos de Campos*, v. 12, n. 1, p. 9-29, 2011.

KÖHLER, Eumar A. *As práticas e os usos do folclore no Festival Folclórico e de Etnias do Paraná (1958-2013).* Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Paraná, 2014.

LAHIRE, Bernard. *O homem plural: os determinantes da ação.* Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2002.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade.* Petrópolis: Vozes, 2017.

LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 61-81, 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, 2002.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

OLIVEIRA, Maria da Glória. *Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. Topoi*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 429-446, 2017.

REIS, Eliana Tavares dos; BARREIRA, Irlys Alencar F. *Alusões biográficas e trajetórias: entre esquemas analíticos e usos flexíveis. BIB*, São Paulo, n. 86, 2/2018, p. 36-67.

REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise.* Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SCHECHNER, Richard. *Entre o teatro e a antropologia.* São Paulo: Perspectiva, 2013.

TARDIVO, Renato. Cenas em jogo: a exacerbação da ambiguidade. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 126, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.118151. Acesso em: 12/04/2024

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura.* Petrópolis: Vozes, 1974.

VELLOZO, Marila Annibelli. *Dança e política: participação das organizações civis na construção de políticas públicas.* Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

VINUTO, Juliana. *A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. Temáticas*, Campinas, v. 22, n. 44, p. 203-220, ago./dez. 2014.

WACQUANT, Loïc. *Mapear o campo artístico. Sociologia, problemas e práticas*, n. 48, 2005, p. 117-123.

Filmes

COUTINHO, Eduardo. *Jogo de Cena*. Filme, 2007.

MORAES, Jair. *Figuras da Dança*. Direção de Inês Bogéa. São Paulo: São Paulo Cia de Dança, 2014.

WOSNIAK, Cristiane. *O artista da dança com sotaque paranaense*. In: *Figuras da Dança – Jair Moraes*. Direção de Inês Bogéa, 2014.

ANEXO 1: TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460, Edifício D.Pedro I - 9º andar, sala 908 - Bairro Centro, Curitiba/PR, CEP 80060-150
Telefone: 3360-5173 – http://www.pgsocio.ufpr.br/

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e participar na investigação de doutorado intitulada "A DANÇA É POSSÍVEL EM QUALQUER CORPO": UM ESTUDO SOBRE TRAJETÓRIAS NO CONTEXTO DA CIA MASCULINA DE DANÇA - JAIR MORAES", desenvolvida por Eumar André Köhler, mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Paraná. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa está sendo realizada no âmbito do Programa de pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná, com orientação da Profa. Dra. Maria Tarcisa Bega, e que poderei contatar o doutorando e sua orientadora a qualquer momento que julgar necessário através dos e-mails: eakohler@gmail.com. Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais, pretende identificar pistas sobre a noção de trabalho em artistas da dança, analisar parte das políticas culturais realizadas no período entre 2007-2019 e sua relação com o setor da dança e identificar demandas do setor enquanto classe artística na cidade de Curitiba. Assim essa investigação, visa: a) compreender as noções sobre o trabalho do artista da dança, suas especificidades, proximidades e distanciamentos em relação com as políticas, instituições e agentes, em espaços de formação, produção e circulação da dança na cidade, tanto do ponto de vista das políticas públicas, como também, dos arranjos da iniciativa privada, ou dos acordos mutuamente orientado pelos coletivos e grupos de dança dos quais conheço ou fiz parte; b) compreender pela visão de sujeitos que atuam em distintos grupos, companhias e coletivos da dança, suas percepções sobre o trabalho e identificar possíveis demandas para futuras políticas culturais. Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão de acordo às normas éticas destinadas à pesquisa envolvendo seres humanos. A entrevista será realizada de forma virtual, por meio da plataforma Google Meet, com a identificação nominal das declarações, a serem coletadas por meio de encontros virtuais que serão gravadas a partir da assinatura desta autorização. O material gravado será transcrito para esta tese, e todas as informações condizentes ao entrevistado poderão ser solicitadas a qualquer momento para o pesquisador. Fui ainda informado(a) de que posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

_____, ____ de _____ de _____

Nome completo: _____

Assinatura do(a) participante: _____

ANEXO 2: Roteiro de entrevista

ANTES DA CIA MASCULINA

Identificação de pistas sobre os participantes e suas relações com a dança

Quais as suas primeiras referências com a dança?
Quais identificações te levaram a explorar o corpo a partir desta linguagem?
Qual a sua idade quando da sua primeira experiência com o balé?
Como a sua família reagiu ao seu desejo de se formar bailarino?
Como você lida com o fato de ser um homem que dança balé?

DO PROCESSO DE INSERÇÃO NO MUNDO INSTITUCIONAL A PARTIR DA CIA MASCULINA

Em que ano você entrou na Cia Masculina?
Como foi esse processo de entrada?
Como era a sua relação com o Jair?
E como era a sua relação com os seus parceiros?
Como era a sua rotina no período em que você estava na Cia?
Havia alguma dificuldade para manter-se na Cia? Quais?
Dentre as obras dançadas por você no grupo, companhia ou coletivo, qual delas se relaciona mais diretamente com você?
Como era a relação da Cia e o seu corpo?
A cia de dança teve alguma relação com a sua sexualidade?
Quais lugares você pode conhecer a partir da experiência com a Cia?
Você teve contato com outros espaços dedicados à formação, produção ou circulação da dança, além da Cia masculina do Jair Moraes?

Reflexão sobre itinerários, das estratégias que construíram possibilidades de acesso a essa rede da dança na cidade

Você considera que a dança - pensando nessa relação institucional com o mundo da arte-, ela é possível para qualquer corpo?
Você se reconhece um artista?
Pensando sobre o termo “igualdade”, como você se vê na relação com outros artistas?
Você fez algum percurso formativo em dança, além da Cia masculina?
Você tem DRT?
Se a dança que você produz é trabalho, por que é trabalho?
Você já pagou para fazer aulas de dança?
Você já foi pago para dar aulas de dança?
Qual é a sua atuação na dança hoje?
Existe alguma influência da Cia no modo como você dirige a sua vida hoje? quais?

SUA RELAÇÃO COM A DANÇA HOJE

Quais espaços você reconhece como potenciais para o desenvolvimento da dança?
Quais ambientes pelos quais você circula em que essa rede se torna visível?
Você mantém contato com pessoas ligadas ao circuito da dança?
Você já participou de política de fomento da dança a partir de projetos de editais?
Você já fez parcerias com academias ou escolas de dança, com o fim de formação, produção ou circulação de dança, em aulas ou espetáculos?
Você já fez colaborações com outros artistas? quais?
De que modo você produz a sua arte hoje?