

## FIRST INTERNATIONAL MEETING OF ISSOW

### *Work, Social Change and Economic Dynamics: Challenges for Contemporary Societies*

27-28 November 2014 :: Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Lisboa

Theme 4) Labour Market, Flexibility and Precariousness

## **Vulnerabilidade laboral no ensino das danças sociais a par: uma aproximação à prática de ensino da dança Kizomba**

*Carlos Jorge Sequeira Simões  
simoescarlos09@gmail.com  
Universidade do Algarve*

### **Resumo**

Neste artigo pretende-se problematizar a condição das profissões artísticas face ao trabalho, a partir de um olhar produzido no cruzamento da sociologia da dança, da sociologia das profissões e da sociologia do trabalho. Em resultado de um projeto de investigação em desenvolvimento no âmbito do mestrado em Sociologia da Faculdade de Economia da Universidade do Algarve, cujo objeto de estudo se centra nas identidades e trajetórias dos professores de dança Kizomba na sociedade portuguesa; num estudo de natureza qualitativa que procura compreender em profundidade o ofício do ensino desta dança social de par, a imersão na literatura permite desde já compreender que esta é uma ocupação que não se encaixa nas conceptualizações habituais da sociologia das profissões, visto que os indivíduos que exercem a sua ocupação no campo da produção artística, interpretam a sua “profissão” como uma “vocação” e elaboram em consonância estratégias de sobrevivência das suas carreiras através de uma desmultiplicação de atividades que obedecem a dinâmicas de pluriatividade, poliatividade e de polivalência. Esta desmultiplicação de atividades é associável a uma vulnerabilidade laboral originada por contextos de ação marcados pela precariedade no trabalho. É um padrão que marca as atividades das “profissões” artísticas, levantando nós desde já a hipótese de esta ser igualmente uma marca social no exercício da atividade dos professores de dança Kizomba.

**Palavras chave:** Sociologia das profissões; sociologia da dança; vulnerabilidade laboral; professores de dança Kizomba

### **Introdução**

Este texto surge no contexto de preparação de um projeto de dissertação de mestrado com o intuito de procurar investigar uma faceta do fenómeno social da dança, que apesar de longínquo no tempo enquanto prática social, tem recebido pouca atenção da Sociologia, sobretudo no que respeita ao campo das danças sociais de par e como prática emergente, a dança Kizomba.

Esta Investigação tem como objetivo a busca da compreensão dos significados e das motivações que levaram os indivíduos ao ensino da prática de dança Kizomba, e como esta prática poderá estar interconectada com as suas formas identitárias.

Para nos auxiliar na compreensão do nosso objeto de estudo, pareceu-nos pertinente a busca de literatura que apresente uma análise do mundo artístico, da dança e, quando possível, das danças sociais a par, visto que o nosso objeto aparenta afastar-se dos contextos laborais regulamentados predominantes e «típicos», podendo o mesmo conter lógicas de ação específicas. Julgamos neste sentido importante a perspetiva de Freidson (1986) de que as atividades artísticas podem

qualificar-se como profissões a partir de um conjunto de critérios, mas faltando-lhes a correspondência em outros critérios, não encaixando estas atividades nos conceitos habituais da sociologia das profissões e da sociologia do trabalho. Anota-se de Freidson (1986) a noção de «vocação» para a compreensão das atividades criativas especificamente humanas cujo valor social não reside nos bens económicos. «Vocação» que segundo Sorignet (2012) na sua obra que aborda a dança contemporânea, permite entender o fluxo de candidatos para um ofício que se revela precário.

Vulnerabilidade laboral que nos é apontada por Idalina Conde (2009) como existente nas atividades artísticas, em que os atores se veem a perscrutar estratégias para a sobrevivência nas suas carreiras desmultiplicando-se em atividades, sendo-nos indicado de tal exemplo o mercado da dança (Menger, 2005 *in* Conde, 2009).

Mercado da dança no qual alguns estudos nos dão a conhecer vulnerabilidades laborais como do trabalho intermitente dos dançarinos de danças performativas para públicos, mas contendo em si esse mercado atores de outras práticas laborais, pouco ou nada estudadas. Atores que possivelmente se desmultiplicam em estratégias na busca da persecução de uma carreira e da constituição de um rendimento, mas que encontram dificuldades em serem reconhecidos como profissionais, sendo representativo dessa dificuldade o não serem vistos como objeto de estudo suficientemente pertinente e legítimo pelas ciências sociais, quando comparativamente tal não ocorre com outras práticas bem menos difundidas, como nos é referido por Christophe Apprill (2005).

### **A dança como fenómeno social**

A dança é um canal de expressão, uma manifestação cultural que encontra as suas origens desde as organizações sociais mais remotas até à atualidade, revelando desta forma a cultura dos diferentes agrupamentos humanos (Caminada, 1999 *in* Silva, 2011: 15).

Como fenómeno social a dança está presente desde a história primitiva até à era contemporânea, retratando os graus de desenvolvimento social das respetivas épocas, quer seja no «campo económico, cultural, político e religioso, materializando as técnicas, os valores e os significados das civilizações nas quais esteve presente», sendo a dança um fenómeno social que tem o

potencial de desenvolver processos de «renovação, transformação e de significação da sociedade» (Rangel, 2002 *in* Silva, 2011: 16).

Nos tempos primordiais a dança seria um meio de comunhão e de comunicação, uma forma de ligação entre os homens, assim como entre os homens e os seus deuses. Sendo efetuadas danças pelas colheitas, pela fertilidade, por diversão, por agradecimento. Danças que no princípio seriam de movimentação sem preocupação com a performance nem com as qualidades técnicas de execução, não havendo igualmente uma separação entre o momento para a dança e outros momentos da vivência humana (Bourcier, 1987 *in* Medina *et al.* 2008).

As danças pelos tempos foram-se aprimorando, transformando-se em entretenimento, passando a haver pessoas a dedicar-se à atividade, ensaiando para a transmissão para outras pessoas, no que se veio a denominar de “plateia” (Ossona, 1988 *in* Medina *et al.* 2008: 102). Em França durante o reinado de Luís XIV, que surgem as primeiras escolas de dança e respetivos professores, contribuindo para a mutação da dança da comunhão com os deuses e de entretenimento, para uma profissionalização (Bourcier, 1987 *in* Medina *et al.* 2008), formando-se progressivamente um corpo de «especialistas» através de uma dança académica, que se demarcou pela sua complexidade das danças rituais (Sorignet, 2012, 12).

Apesar da dança ser um fenómeno social que nos acompanha desde as sociedades primitivas até às contemporâneas (Silva, 2011), tem sido uma área sublevada pela Sociologia, quando comparativamente esta disciplina efetua bastante análise no campo da literatura e do cinema (Perreault, 1988). Ao que se acrescenta que dentro deste fenómeno social, as *danças de par* estão sob uma hegemonia dos estudos sobre as *danças performativas*, havendo, segundo o sociólogo Apprill (2005), pouca ou mesmo nenhuma investigação em certas áreas das *danças de par*, por parte de historiadores, sociólogos e antropólogos, o que para este autor corresponde a um paradoxo, visto que é uma prática cultural fortemente ancorada e largamente partilhada em múltiplas dimensões do agir social, sendo um objeto de investigação apenas descoberto recentemente.

## Os ofícios artísticos

No contexto do projeto que deu origem ao presente artigo, procurámos entrar em contato com as conceptualizações existentes sobre as profissões, tendo-nos deparado com dificuldades em associar as perspetivas mais conhecidas com a realidade do nosso objeto de estudo devido julgar-se que o exercício desta atividade, de momento, não se alicerça numa formação com base numa cientificidade do saber, nem em associações profissionais reguladoras do exercício profissional (Santos, 2011).

Foi perante a dificuldade de associar o exercício da atividade de ensino da dança Kizomba com às perspetivas sobre as profissões mais conhecidas, que entrámos em contacto com o olhar de Freidson (1986 *in* Perreault, 1988), segundo o qual a análise das profissões artísticas escapam a conceitos habituais da sociologia das profissões, da sociologia do trabalho e das ocupações. Nesse sentido o autor propõem-nos a noção de trabalho «de vocação» para a análise das profissões artísticas. Trabalho «de vocação» que será uma atividade criativa especificamente humana, cujo valor social não reside na produção de bens económicos, nem as motivações estratégicas individuais e coletivas serão alicerçadas na economia.

Freidson (1986) indica-nos que de todas as profissões reconhecidas nas sociedades contemporâneas, as ligadas às artes são as mais ambíguas, constituindo um desafio redobrado para a análise teórica, apresentando-nos no seu artigo *Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique*, uma tipificação das profissões a partir do sentido anglo-saxónico do termo, que é mais restrito do que nas línguas latinas (Rodrigues, 2012). Assim a primeira tipologia de profissão segundo o autor, engloba todos aqueles que exercem as suas qualificações a troco de uma remuneração ao serviço de clientes, detendo uma formação cujas competências são valorizadas no mercado, sendo o seu trabalho de uma natureza aplicada, correspondendo a profissões que estão protegidas por títulos, em que diplomas atestam a detenção de competências para exercer essa atividade aplicada (Freidson, 1986: 435 e 437).

Uma segunda tipologia de profissão já será segundo Freidson (1986), menos fácil, associando-a àqueles que praticam as disciplinas universitárias de letras e de ciências (Rosenberg, 1979 e Freidson, 1970 *in* Freidson, 1986), pela natureza de ser um trabalho de cariz não aplicado e por não reportar diretamente a uma clientela profana (Hughes, 1971 *in* Freidson, 1986), procurando

estes praticantes resolver problemas intelectuais para os quais os próprios contribuem em larga medida em os inventar, dirigindo-se principalmente a colegas da sua disciplina, não tentando comunicar em geral a públicos de não especialistas, nem responder à procura de um mercado de consumidores igualmente de não especialistas, subvencionando a Universidade um tipo de trabalho que não tem um valor de mercado imediato (Freidson, 1986).

A detenção de diploma nesta segunda tipologia de profissão, atesta a competência para o estudo e para a investigação num campo específico, não seguindo os critérios económicos usuais de outros ofícios. Podendo estes profissionais ter investigações de elevado sucesso mas de remuneração modesta, não correspondendo a investigação na realidade a um meio de subsistência daqueles que a praticam. Adquirindo antes o seu estatuto e a sua subsistência económica através do ensino universitário, ocorrendo neste contexto duas práticas profissionais, em que uma corresponderá a um produto económico e cultural através do ensino, e a investigação apenas um produto de tipo cultural (Freidson, 1986).

À terceira tipologia profissional corresponderão os ofícios artísticos, que ao contrário da primeira e segunda tipologias, não detêm um estatuto protegido através de títulos, nem uma atividade de apoio seguro como no contexto académico, em que a atividade de investigação se alicerça na atividade de ensino. Ofícios artísticos que têm uma singular relação com um mercado económico, que é composto por uma clientela de não especialistas dos quais depende a sua subsistência, cuja procura efetuada pela mesma é complexa e instável (Freidson, 1986).

Freidson (1986) perspectiva que nesta tipologia, a ausência de um sistema de títulos, faz com que não seja possível exercer um controlo da entrada de candidatos no mercado, nem dos termos em que ocorre a concorrência no acesso às posições oferecidas nesse mesmo mercado.

Diz-nos o autor (Freidson, 1986: 439) que no contexto dos EUA, as profissões artísticas se encontram num imbróglie concetual. Os produtos oferecidos têm uma forte componente cultural, exigem competência, inspiração e formação extrema, num conjunto de critérios que segundo o mesmo justificará que se os qualifique como profissões. Faltando, no entanto, uma organização formal, um sistema de títulos, uma proteção estatutária no mercado, o que faz com que não se lhes possa aplicar as metodologias habituais do estudo das profissões para circunscrever os ofícios artísticos assim como os seus membros.

Os espaços profissionais da arte segundo Howard Becker (2009) parecem ser sempre «irregulares» devido aos artistas obterem o seu rendimento de várias atividades, de diferentes empregadores, ou através de atividades múltiplas de um empregador, quando se costuma perspetivar a diversidade, a pluriatividade, como uma situação original em relação ao trabalho monoativo que é a figura de referência. No entanto a monoatividade como «norma cultural», impôs-se na Europa Ocidental num pós-guerra de penúria de mão-de-obra, de necessidade de fixar e fidelizar sobretudo os mais qualificados, passando as trajetórias profissionais irregulares a serem desqualificadas ou a serem vistas como atípicas (Mouriaux, 2006 *in* Bureau & Shapiro, 2009). A monoatividade é a suposta regra e a diversificação de atividades a exceção. Mas no domínio da vida cultural é a pluriatividade ocupacional que pelo senso comum define o artista (Bureau & Shapiro, 2009). No mundo social da arte a pluriatividade é a norma e a monoatividade a exceção, a raridade estatística (Bureau & Shapiro, 2009). Pluriatividade que será inerente às profissões artísticas como comportamento racional no sentido de reduzir os riscos do ofício (Menger, 2005 *in* Bureau & Shapiro, 2009) que é de carácter recreativo e improdutivo (Leveratto, 2000 *in* Bureau & Shapiro, 2009).

Todavia a pluriatividade concerne a diferentes setores de atividade, não se circunscrevendo ao mundo social da arte. Existindo no entanto, poucos trabalhos sobre a temática em ciências sociais, e os que existem abordam quase exclusivamente o mundo rural, focando-se nos trabalhadores sazonais e nas dificuldades em se viver de apenas uma produção agrícola (Mouriaux, 2006 *in* Becker, 2009).

### **Definições não estabilizadas**

Françoise Gerbeaux (1997 *in* Bureau & Shapiro, 2009: 19) propõe-nos a definição de pluriatividade como correspondendo à prática por um individuo de várias atividades ou empregos, exercidos de forma parcial ou simultânea, o que implica por vezes vários estatutos profissionais. Referindo Becker (2009) que a atividade é «pluri» quando o rendimento provém de pelo menos de dois conjuntos de tarefas designados de forma diferenciada.

No mundo da arte a vulnerabilidade laboral levará a que artistas recorram muitas vezes a estratégias para a manutenção da persecução das suas carreiras (Mitchell, 2003 *in* Conde, 2009), através da diversificação quer por poliatividade, pela acumulação de atividades numa mesma

área, quer por pluriatividade, pela acumulação de atividades em áreas diversificadas, sendo-nos apontado como exemplo o mercado da dança (Menger, 2005 *in* Conde, 2009). Também surgindo a polivalência como exercício de várias atividades dentro de um só contrato de trabalho, de um mesmo coletivo de trabalho, da qual poderá ser exemplo quem assuma a encenação em simultâneo com tarefas administrativas numa companhia de teatro (Bureau & Shapiro, 2009).

Alguns contextos de multi-salariato começam a ser conhecidos graças a trabalhos sobre os *intermitentes do espetáculo*, mas ainda pouco se sabe das situações de acumulação de vários ofícios (Bureau & Shapiro, 2009).

No entanto, Bureau e Shapiro (2009) referem que as convenções não estão estabilizadas, estando os ofícios e os campos de atividade sujeitos a variações e à contestação, pelo que os autores questionam se trabalhar como músico e como dançarino é ser-se pluriativo ou poliativo? Se estamos a abordar campos restritos da música e da dança, ou se de um domínio mais vasto como da encenação, ou do espetáculo, ou ainda de uma forma mais englobante, da cultura?

### **A vulnerabilidade laboral na área artística**

À vulnerabilidade laboral é associada a precariedade no trabalho de âmbito institucional, contratual, das relações salariais que implicam risco, insegurança e até exclusão. Artistas que são trabalhadores vulneráveis não só pelas contingências profissionais de subemprego, de intermitência, de trabalhos múltiplos, de trabalho *freelance*, de contratos precários, de baixos salários, mas também vulneráveis nas suas identidades pela sua exposição a formas específicas de poder, de competição e de *gatekeeping*, efetuadas por agentes intermediários cruciais para o reconhecimento, dos quais são exemplo os produtores, os diretores, os editores e os agentes de mercado como galerias de arte, num mercado profissional em que a riqueza dos portefólios pessoais é crucial para a sobrevivência, num contexto que é marcado pela intermitência ocupacional (Conde, 2009).

Idalina Conde (2009) aponta-nos que o sistema artístico tem uma dupla condição de autonomia e de dependência, em particular das políticas de subsídios à cultura que o apoia em grande parte. Num mundo artístico que tem várias das suas áreas não regulamentadas, em que ocorrem fortes discrepâncias entre as elevadas qualificações dos artistas e as suas remunerações, e em que há

uma dificuldade dos artistas conciliarem as suas carreiras com a vida familiar e a maternidade (Conde, 2009).

Dados sobre o emprego cultural, permitem-nos observar que na Europa, em média, a proporção de trabalhadores culturais é significativamente maior em contextos de trabalho temporário, de segundo trabalho, de empregadores ou de autoemprego, de trabalho em part-time, do que a proporção dos trabalhadores quando observados na sua totalidade. Encontrando-se os trabalhadores culturais em Portugal acima da média europeia em todos estes contextos laborais, com exceção do trabalho em part-time no qual é significativamente inferior. Mas apesar de algumas diferenças nas distribuições, os dados demonstram haver na Europa e em Portugal a regularidade de os trabalhadores culturais estarem proporcionalmente mais perante contextos laborais não estáveis, do que os trabalhadores quando vistos na sua totalidade (Capiou & Wiesand, 2006 *in* Conde, 2009).

### **A(s) dança(s) como ofício(s)**

Segundo Sorignet (2012) a dança contemporânea em França é uma disciplina quase desconhecida até ao fim dos anos 70 do século passado, vindo a revelar os estudos dos anos 90 que este é um ofício ao qual está associado o prestígio e a precariedade. Sendo simbólico a proporção de apenas um dançarino em seis auferir um salário permanente, num contexto que é de crescimento da oferta de trabalho e do seu valor à jorna, mas também de diminuição da duração média desse trabalho, assim como uma diminuição dos rendimentos anuais auferidos.

Dançarinos que trabalham em média mais do que outras categorias artísticas para obterem remunerações menores. Encontram-se numa precariedade laboral que é redobrada pela precariedade do corpo do qual os dançarinos dependem para as suas performances durante as suas vidas ativas. Num capital corporal performativo que é colocado em risco quando asseguram representações apesar de estarem lesionados (Sorignet, 2012).

Para Sorignet (2012: 20) é a «vocação» que nos permite entender o fluxo de candidatos a um ofício que se revela precário, requerendo-se a análise dos discursos sobre a vocação, para que se a tenha em conta como motor no desenvolvimento de uma identidade profissional. Deve-se ter



em consideração as retribuições simbólicas na busca da compreensão das motivações dos indivíduos em permanecerem num ofício de prestígio mas precário.

Apprill (2005) no seu livro *Sociologie des Danses de Couple*, apresenta-nos elementos do seu estudo de professores de danças de salão de Lyon, ficando-se com a percepção de que neste contexto, o início deste tipo de prática de dança costuma ocorrer entre a adolescência e a idade adulta, e é em geral efetuada por indivíduos que têm um percurso de formação escolar curto, com experiência profissional na indústria, sendo esta prática de dança realizada em conjugação com as suas atividades profissionais. Aparentando a dança ser uma forma de se afirmarem «como especialistas malgrado as oito horas passadas num trabalho sem interesse» (Hoggart, 1970 in Apprill, 2005: 228).

O trajeto destes atores inicia-se como uma prática de dança por lazer, mas contextos de competição parecem convidá-los a prosseguirem a dança, passando progressivamente a ser uma prática semiprofissional de dança além do emprego, chegando à transformação em profissão (Apprill, 2005).

Estes professores segundo Apprill (2005), demonstram uma clara preferência por danças em que são excelentes, mas defrontam-se com uma variedade de demandas do público, sendo especialistas por gosto e generalistas por necessidade. Levando a serem polivalentes com o objetivo de reterem clientela tendo em conta a concorrência, sendo essa polivalência de ensinamentos simultaneamente um argumento sobre as suas capacidades para ensinar. Expressando estes professores estarem perante uma exigência enciclopédica de terem mestria exaustiva de todas as danças para as poderem ensinar.

As suas perspetivas expressas sobre a profissão são a de esta ser desacreditada, de ser pouco reconhecida, de estar sob a ameaça de concorrência desleal e como estando em declínio. Profissão que estará igualmente numa «*no man's land*» institucional, entre a cultura, o desporto e a educação, o que dificulta a sua legitimação (Apprill, 2005).

Esta legitimação tem também como obstáculo a ausência de diploma de âmbito nacional, que se deve à existência de uma multiplicidade de cursos de dança desta tipologia, efetuado por uma pluralidade de estruturas de ensino, levando a uma pluralidade de títulos aos quais acaba por ser associado um valor relativo (Apprill, 2005).

## Vulnerabilidade de um terreno de estudo

No âmbito da realização do projeto de dissertação de mestrado intitulado *Identidades e Trajetórias dos Professores de Dança Kizomba*, temos participado enquanto alunos em aulas de algumas práticas de dança na região do Algarve, com uma maior frequência em aulas de professores de dança Kizomba, e em menor grau de professores que se deslocam a esta região para darem *workshops* de dança.

Esta nossa experiência, apesar de ainda não se alicerçar numa recolha metódica de dados, foi determinante na busca e mobilização de literatura. Pois deparámo-nos com uma aparente dissonância entre a leitura de trabalhos sobre as profissões que abordam contextos laborais mais “predominantes” ou mais “típicos”, e a realidade com a qual se julga estar em contacto, o que levou-nos a procurar autores que tenham como objeto mais específico o mundo da arte e da dança, tendo-se tido alguma dificuldade em aceder a leituras sobre as *danças enlaçadas*, *as danças a par*, parecendo-nos importante a obra *Sociologie des Danses de Couple* (Apprill 2005) para nos auxiliar na compreensão dos atores e contextos que temos intuito de estudar.

Christophe Apprill (2005), nesta sua obra, aponta-nos que a dança como objeto de estudo ocupa um lugar marginal, sendo vista como um objeto menor. Em particular às práticas de dança como prática de lazer, sendo um modo de sociabilidade ignorado e marginalizado pela Universidade. O autor refere que no início do século XXI a situação da dança na instituição universitária é mais do que marginal, comportando uma imagem de ser destituída de seriedade, como sendo uma provocação o associar-se a dança a uma disciplina científica, como se a dança e o pensamento não pudessem coexistir. A dança que é ignorada pelo conjunto das ciências sociais, quando tal não ocorre com outras práticas bem menos difundidas (2005: 43). Tal pode ser explicado segundo Ward (*in* Apprill 2005: 44), pela oposição entre o racionalismo dos conceitos e discursos, no caso da Sociologia, e a comunicação não-verbal da dança.

O lugar marginal da dança e visão da sua menoridade enquanto objeto de estudo referido por Apprill (2005) que nos parece refletir a falta de reconhecimento das atividades profissionais relacionadas com esta prática, e em particular de alguns dos seus segmentos. Este olhar é representativo da vulnerabilidade das atividades profissionais que encontram dificuldades até em serem vistas como legítimas enquanto objetos de estudo, apesar de corresponderem a um

fenómeno social não negligenciável quer pela sua longevidade temporal, quer pela sua dimensão como prática(s) na atualidade. Esta é uma área laboral que é observada como não suficientemente séria e legítima, descartando-se de ser pertinente da análise pelas ciências sociais segmentos destes trabalhadores, muitas vezes por conotações valorativas dadas *a priori* e por razões não baseadas na detenção de conhecimentos fundamentados, algo com o qual nos temos deparado de forma não pontual no decurso da elaboração do nosso projeto.

### **A aproximação ao nosso contexto de estudo**

Apesar das leituras efetuadas não se deverem impor à realidade que vamos estudar, estas poderão alertar-nos para a possibilidade da ocorrência de algumas vulnerabilidades dos trabalhadores que ensinam a dança Kizomba. Desde logo consideramos provável a dependência destes atores do seu capital corporal, que poderá ser colocado em risco no exercício da sua atividade específica, assim como pelo exercício pluriativo de outra(s) atividade(s) em área(s) profissional(is) diferenciada(s) que possam estar a realizar, ou através do exercício poliativo pelo desempenho de outras práticas na área da dança, podendo o corpo performativo estar perante riscos diretos no exercício da atividade que se procura estudar, assim como riscos de origens indiretas.

Ficamos também alertados para a possível vulnerabilidade destes atores face à demanda de um mercado que será complexo e instável, como nos refere Freidson (1986). Em demanda de públicos que podem levar professores a serem generalistas e polivalentes por necessidade (Apprill, 2005), sendo que o ser-se generalista nesta área de trabalho, não aparenta ser equivalente a uma redução da necessidade de especialização, podendo ser necessário ser-se generalista e especializado para o reconhecimento destes atores pelo mercado, no qual o deter-se apenas alguns conhecimentos poderá ser insuficiente para exercício da atividade. Admitindo-se também a possibilidade de se verificar a conjugação de hiperespecialização com a polivalência como em alguns contextos de dança apontados por Apprill (2005).

A entrada dos homens nas danças académicas performativas para públicos, em geral ocorre de forma mais tardia em comparação com as mulheres, que entram predominantemente mais cedo em processos de aprendizagem, efetuando percursos de formação mais longos que os primeiros (Perreault, 1988 e Sorignet, 2012). Os homens são socialmente pouco incentivados a lançarem-se na carreira da dança, embora as suas carreiras profissionais em geral se desenrolem de forma

mais fácil do que as das mulheres, na medida que estas deparam com uma maior concorrência no mercado de trabalho (Perreault, 1988:180). Uma entrada tardia em formação de dança, que é menos frequente nas mulheres, e quando tal ocorre, é um fator mais estigmatizante para elas e constitui um obstáculo maior à sua entrada no mercado de trabalho, do que em iguais circunstâncias para eles (Sorignet, 2012).

Julgamos que estas dinâmicas desigualitárias de género são correspondentes ao mundo da dança académica performativa, não nos parecendo que iremos encontrar idênticos processos desigualitários em contextos de danças não académicas. No entanto, o contacto com estas desigualdades, alerta-nos para a possibilidade da existência de desigualdades de género específicas do nosso objeto de estudo, podendo um género deparar-se com maiores dificuldades do que ou outro ao procurar percorrer uma carreira no ensino da dança social de par Kizomba.

Ao contrário dos dançarinos profissionais das danças performativas que se encontram muitas vezes em contextos de intermitência laboral ao trabalharem por projetos de espetáculos, julgamos que os professores de dança a par têm de exercer a prática de ensino de forma contínua, podendo os alunos frequentar essas mesmas aulas de forma intermitente ou regular. No entanto, estes mesmos professores no contexto de poliatividade ou de pluriatividade poderão encontrar-se perante situações de intermitência, como por exemplo de performances ou animações de espaços noturnos, num vínculo muito próximo à procura de um mercado não estável.

Pelo nosso contacto com o terreno, junto com o acesso a rede social *online* que os atores mobilizam para anunciar as suas atividades (*facebook*), julgamos que poderemos vir a encontrar no nosso estudo uma multiplicidade de contextos de pluriatividade, de poliatividade e de polivalência, parecendo-nos pertinente a perspetiva de Bureau e Shapiro (2009) da não estabilidade das convenções, sendo possível que nos deparemos com o desafio reflexivo sobre estas tipologias de exercício, que nos parecem muito prováveis de emergir, mas cujas fronteiras entre as mesmas poderão vir a demonstrar não serem sempre fáceis de estabelecer.

Pensamos ainda ser possível que nos venhamos a deparar com processos de reconhecimento da legitimidade dos atores no seu exercício profissional não alicerçado em títulos, nem no reconhecimento de agentes intermediários, como ocorre nas danças académicas, mas antes num reconhecimento direto do mercado e do público consumidor, parecendo-nos que na observação

do nosso objeto de estudo poderá ser particularmente pertinente a perspectiva de Freidson (1986) sobre o facto das profissões artísticas terem uma forte componente cultural, requerendo competência e formação extrema, mas faltando uma organização formal, um sistema de títulos e uma proteção estatutária no mercado, o que poderá fazer com que seja um tipo de exercício profissional em que os atores estarão sempre em situações de prova, tendo constantemente de demonstrar as suas aptidões num exercício que não se encontrará regulamentado.

## Bibliografia

- Apprill, Christophe (2005), *Sociologie des Danses de Couple: une pratique entre résurgence et folklorisation*. Paris: L'Harmattan.
- Becker, Howard S. (2009), "Préface." In *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud e Roberta Shapiro, pp. 13-16. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Bureau, Marie-Christine, e Roberta Shapiro (2009), "Introduction «Et à part ça, vous faites quoi?»." In *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud e Roberta Shapiro, 17-31. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud, e Roberta Shapiro (2009). *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Conde, Idalina (2009), *Artists as Vulnerable Workers*. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos de Sociologia.
- Freidson, Eliot (1986). "Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique." *Revue française de sociologie*, n° 27, pp. 431-443.
- Medina, Josaine, Marcos Ruiz, Danielle B. L. de Almeida, Andréa Yamaguchi, e Wanderley Marchi Jr. (2008), "As Representações da Dança : uma Análise Sociológica." *Revista movimento* v. 14, n° 2, pp. 99-113.
- Perreault, Michel (1988), "La passion et le corps comme objets de la sociologie: la danse comme carrière." *Sociologie et sociétés*, v. 20, n° 2, pp. 177-186.
- Perrenoud, Marc (2009). "Formes de la démultiplication chez les «musicos»." In *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud e Roberta Shapiro, pp. 83-94. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Rannou, Janine, e Ionela Roharik (2009). "Vivre et survivre sur le marché de la danse." In *L'artiste pluriel: Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud e Roberta Shapiro, pp. 109-124. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion. [paginas?]
- Rodrigues, Maria de Lurdes (2012). *Profissões: lições e ensaios*. Coimbra: Almedina.
- Santos, Clara Cruz (2011). *Profissões e Identidades Profissionais*. Coimbra: Imprensa da universidade de Coimbra.
- Silva, Silvana dos Santos (2011). *Habitus e Práticas da Dança: uma análise sociológica dos fatores que influenciam a prática da dança na cidade de Toledo – PR*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Sorignet, Pierre-Emmanuel (2012). *Danser: Enquête dans les coulisses d'une vocation*. Paris: La Découvert.