

A PERSISTÊNCIA DA COMUNIDADE: AGENCIAMENTO ASSOCIATIVO E A CIA MASCULINA DE DANÇA EM CURITIBA

Eumar André Köhler¹
Maria Tarcisa Bega²

Resumo: Este artigo propõe uma abordagem singular para compreender as associações no campo da dança, utilizando estratégias de entrada em campo investigativo em uma pesquisa de doutorado que analisou a história da Cia. Masculina Jair Moraes. Entre 2021 e 2024 foram entrevistados 11 integrantes da Cia., representando diferentes gerações³. A metodologia adotada para a construção deste texto é baseada no debate sobre trajetórias, integrando os métodos da etnografia, biografia e cinema documental interativo, fundamentando-se nos trabalhos de Guérios (2011), Reis e Barreira (2018) e Gonçalves (2012). A discussão sobre comunidade foi orientada pelas contribuições de Bourdieu (1989; 1996), Elias (1994), Mauss (1934) e Esposito (2010). Já a análise dos depoimentos revelou aspectos do mundo institucional da dança que transcendem estruturas disposicionais, destacando a agência dos atores envolvidos. Assim, a pesquisa propõe um modelo analítico que evidencia como a comunidade formada em torno da companhia persistiu mesmo após o encerramento de suas atividades.

Palavras-chave: Dança; Etnografia; Biografia; Etnobiografia; Comunidades.

¹ Formado no curso de Licenciatura em Educação Física, pela Universidade Federal do Paraná (2007). É especialista em História Cultural pela Universidade Tuiuti do Paraná (2010), concluiu o curso de Mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná no ano de 2014 e hoje é aluno do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia desde 2021. Apresentou pesquisas voltadas para a temática Dança e da Educação Física escolar. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-4497-6468> Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8038845447624186> E-mail: eakohler@gmail.com

² Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (1974), Mestrado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (1990), Doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2000) e Pós-Doutorado em Sociologia pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (2016). Professora Titular da Universidade Federal do Paraná; atua no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, área Cidadania e Estado, nas linhas de pesquisa Cultura e Sociabilidades e Instituições e Poder, onde ministra as disciplinas: Políticas Sociais, análise da experiência brasileira e Teoria Social Clássica. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4330-8454> Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3581133293519315> E-mail: tarcisa.silva@gmail.com

³ Sobre o processo de seleção destes atores, este se deu por meio de convites realizados durante o período de desenvolvimento desta tese de doutorado, sendo que os seus depoimentos foram compilados mediante assinatura de termo de cessão de direitos para a pesquisa. Neste artigo optamos por preservar suas identidades, de modo que seus depoimentos foram apresentados com os nomes abreviados.

THE PERSISTENCE OF COMMUNITY: ASSOCIATIVE AGENCY AND THE MALE DANCE COMPANY IN CURITIBA

Abstract: This article analyzed the history of the Jair Moraes Male Dance Company in the period of the company activity and the relationship with its members in the present. The field strategies from a doctoral research were used to propose a unique approach to understand associations in the field of dance. Eleven members, who represented different generations of the company, were interviewed along the years 2021 to 2024. Their testimonies are presented with abbreviated names in order to preserve their identities. The methodology adopted was based on the discussion of trajectories. Ethnography, biography, and interactive documentary cinema methods were applied grounded on Guérios (2011), Reis and Barreira (2018), and Gonçalves's (2012) works. The discussion about community was guided by the contributions of Bourdieu (1989; 1996), Elias (1994), Mauss (1934), and Esposito's (2010) concepts. The analysis of the testimonies revealed aspects of the institutional world of dance that transcend dispositional structures, highlighting the agency of the actors involved. Thus, the research proposes an analytical model that demonstrates how the community formed around the company persisted even after the end of its activities.

Keywords: Dance; Ethnography; Biography; Ethnobiography; Communities.

Introdução

Qual a força da comunidade? Este é o bastidor que dá suporte para a tessitura deste texto, pois concentra os seus potenciais nos contornos de uma questão fundamental da sociologia, o fato de que as relações sociais e as formas de associação são influenciadas por processos mutuamente orientados de criação e reprodução, que partem tanto do ponto de vista dos sujeitos, como das instituições sociais. A Cia. Dança Masculina - Jair Moraes, ou Cia. Masculina de Dança - Jair Moraes⁴, como foi chamada nos seus últimos anos, 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 interdependências⁵ que extravasaram a perspectiva da dança como atividade produtiva - seja pelo campo do trabalho ou como prática artística, sendo

⁴ O presente trabalho é um recorte de uma pesquisa de doutorado recém apresentada para o Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Paraná, sobre o estudo de trajetórias relacionadas aos integrantes da Cia. Masculina Jair Moraes da cidade de Curitiba.

⁵ 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. "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).

também atravessada por questões relativas à subjetividade dos seus integrantes. Contudo, ainda que nem todos tivessem clareza dos limites e do alcance dessa 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*”⁶.

Dela nasce um sentimento de comunidade que, apesar do tempo e da distância, 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.⁷

No sentido lato, compreendemos essa instituição como um espaço regulado, através do qual circulam um conjunto de indivíduos interdependentes. Ela é marcada por uma série de lugares, e é atravessada 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

⁶ 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 foi trazida suas vozes para compor uma ideia compartilhada sobre os mesmos eventos. Neste artigo faremos o uso de seus depoimentos em fonte *Courier New*, pois se trata de demonstrar como a articulação de seus depoimentos permite ao leitor a construção de um panorama de suas experiências a partir de um mosaico de vozes. Quando a menção estiver em *itálico*, porém, significa que ela diz respeito aos depoimentos que não registrei em entrevistas, mas que é baseado em minha memória ou na de meus interlocutores.

⁷ O circuito de produção desses coletivos artísticos dos quais a Cia, masculina fazia parte era em grande medida financiados pela política dos editais, Conforme indica Marila Velloso, “a Funarte reforçou os prêmios como o modo de fomentar os programas para as artes cênicas por meio dos editais, mecanismo de seleção que se tornou o único meio para a construção de políticas públicas e democráticas, e que, portanto, precisariam abranger a produção, a circulação, a formação, o acesso à arte e à cultura e a propagação desta última como bem patrimonial e direito natural de toda a sociedade” (2011, p. 238).

especialidade, e a experiência⁸. É a partir da soma dessas três dimensões, que se percebem os contornos de suas posições como membros desta comunidade.

Esta é a sua identidade, no sentido literal, visto que geralmente vem acompanhada de um registro oficial (com o carimbo do SATED⁹ nas suas carteiras de trabalho, que estabelecem o vínculo institucional a partir da denominação “profissional em dança”), o que em geral é reconhecido como um de seus objetivos. A Cia. Masculina fazia parte do circuito da dança em Curitiba, e, por mais de quinze anos serviu como um “*trampolim para a carreira na dança*”¹⁰ para um conjunto de rapazes. Vindos de diferentes regiões do país, eles tinham o desejo de construir esse capítulo de suas histórias a partir do processo de integração à essa Cia na cidade de Curitiba.

A partir deste objeto, propomos no seguinte artigo uma análise que se organiza em três eixos fundamentais para a compreensão das comunidades: na primeira parte, examinamos as formas de associação e os modos de produção da solidariedade, este debate é mediado pela discussão sobre o campo artístico em Pierre Bourdieu (1996) e a construção de uma noção de rede de interdependências a partir de Norbert Elias (1994), ampliando a noção de campo para a emergência das trocas recíprocas desenvolvidas pelos atores deste trabalho; Em seguida, buscamos articular as narrativas como elementos heurísticos para descrever a experiência desta Cia., esta discussão foi baseada na interlocução entre Pierre Bourdieu (1986) e as autoras e autores que discutem pesquisas biográficas, tais como Paulo Guérios (2011), Eliane Reis e Irllys Barreira (2018) e Marco Antônio Gonçalves (2012); Definido a nossa abordagem metodológica a partir do modelo

⁸ Em Curitiba, existem três formas institucionalizadas para se tornar profissional em dança: a formação – através das escolas de dança em nível técnico, como bailarino de corpo de baile; o curso de graduação nas modalidades de Bacharelado e Licenciatura em Dança do Campus II da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR); ou a banca de capacitação profissional do Sated - uma prova onde os candidatos comprovam a experiência e demonstram as habilidades sobre as técnicas de dança (do balé clássico, moderno, jazz, break, dança folclórica, entre outros)

⁹ A sigla é a redução do nome Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões.

¹⁰ A frase se refere a uma expressão utilizada com frequência pelo seu diretor, para descrever os objetivos da sua Cia de dança no circuito cultural da cidade de Curitiba.

“etnobiográfico” (Gonçalves, 2012), analisamos a estruturação do mundo institucional da dança conforme nos aprofundamos nas relações que o constituem, sendo que essa dinâmica cria espaços de abertura para a ação pelo potencial reflexivo dos atores sociais, este se deu pelo conceito de “drama social”, desenvolvido por Victor Turner (1974) e Richard Schechner (2013); Finalmente, na intersecção dessas dimensões, demonstramos como emergem novas formas de produção e percepção das comunidades. Estas, descritas a partir de uma paisagem narrativa extraída do depoimento dos interlocutores desta tese, se manifestam no espaço intersticial entre o indivíduo e o coletivo, um território ambíguo, difuso e contraditório.

Falar sobre a persistência da comunidade neste contexto, significa lançar luz sobre como esta Cia se criou em relação às posições ocupadas pelos seus atores, sendo que os argumentos que produzem tal comunidade são descritos pelo trabalho de Roberto Esposito (2010). Seguimos, portanto, o fio da narrativa, para criar um panorama, uma paisagem retórica, dos modos através dos quais o conceito de comunidade se produziu, e o modo como o adequamos à situação vivida por este grupo peculiar.

O mundo institucional da dança e a identidade do artista no contexto da Cia. Masculina de Dança Jair Moraes

A Cia. Masculina de Dança Jair Moraes surgiu em 2003 como um projeto voltado à preparação de novos bailarinos da Escola de Dança do Teatro Guaíra (EDTG). O foco era um treinamento intensivo baseado nas escolas do balé clássico e contemporâneo. Já em 2007 o grupo se tornou independente, contudo, apesar dessa separação institucional, a Cia. nunca conquistou total autonomia em relação ao Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG)¹¹. Seu diretor, Jair Moraes, que também

¹¹ Até aquela data a instituição era reconhecida como Fundação Teatro Guaíra (FTG).

atuava como maitre de balé da companhia oficial do Balé Teatro Guaíra (BTG), conseguiu manter o grupo ativo, utilizando as salas de ensaio do BTG nos anos seguintes.

O mundo institucional da dança é estruturado por um circuito de relações entre espaços, políticas e sujeitos, regulado por um conjunto de códigos compartilhados. Essas convenções garantem o reconhecimento da formação, da especialidade e da experiência dos artistas, fatores essenciais para legitimar suas posições dentro do campo. Como destaca Pierre Bourdieu, “a posição dos agentes dentro do campo artístico é determinada pela estrutura de oportunidades e pelo prestígio social, moldando as experiências e condições de existência desses sujeitos” (Bourdieu, 2009, p. 14).

Desde sua criação, a Cia. Masculina seguiu um modelo de formação intensiva voltado para corpos masculinos, uma estratégia necessária diante da escassez de homens nos espaços formais de ensino da dança. Além disso, o campo artístico tradicionalmente privilegiou bailarinos oriundos de escolas de formação clássica, moderna ou contemporânea¹², o que reforçava barreiras de entrada para aqueles que buscavam outros caminhos. Nesse contexto, a Cia. Masculina ofereceu não apenas treinamento técnico, mas principalmente a oportunidade de experiência de palco. As apresentações dentro e fora da cidade proporcionaram aos bailarinos um histórico profissional que os habilitam para as bancas de qualificação do SATÉD. Essa circunstância peculiar nos levou a formular a seguinte questão: *de que forma o circuito de relações acionadas pela dança mobiliza sociabilidades e contribui para a constituição da identidade profissional desses artistas?*

No entanto, ao analisarmos a trajetória dos integrantes da Cia. Masculina, percebemos que seus percursos são diversos e repletos de desafios. Os motivos que os levaram à dança e as estratégias utilizadas para permanecer no campo

¹² Segundo Cristiane Wosniak e Thomas 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” (Wosniak; Santos, 2015, p.12).

variaram significativamente. Embora a busca pela profissionalização fosse à primeira vista um objetivo comum, suas histórias revelam itinerários singulares, demonstrando que a experiência da dança foi muito além do institucional.

Da forma como se apresenta no campo da dança, principalmente pelo fato de os seus integrantes estarem em uma posição intermediária entre a formação em dança e a sua prática profissional, a Cia. Masculina operou a partir dos termos da liminaridade¹³ conforme proposto por Victor Turner. Logo, este “ritual” de construção da identidade profissional correspondia a uma experiência cujos atores não se situavam nas posições ocupadas por aqueles sujeitos da vida cotidiana. Era necessário, portanto, acessar os itinerários destes atores para ver de que modo performaram os seus dramas sociais em relação a esta agenda.

Trajatória, itinerário e narrativa: por uma abordagem hermenêutica da produção do campo investigativo¹⁴

Desde o início deste percurso investigativo, houve uma atração sobre o papel das histórias de vida na formação de identidades e na articulação de comunidades dentro do campo artístico. Assim, a análise das entrevistas com os atores não se limitou a um exercício de descrição, mas buscou compreender uma complexa rede de interdependências que estrutura o espaço da dança em Curitiba.

Ao nos debruçarmos sobre essa trajetória, percebemos que a narrativa ocupou um lugar central na maneira como os atores interpretam suas experiências.

¹³ Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (Turner, 1974, p. 117).

¹⁴ A abordagem hermenêutica que sugerimos é resultado da estratégia de análise das narrativas produzidas pelos atores sociais desta tese, assim, buscando restituir as possibilidades de trabalho com as biografias a partir da articulação das disciplinas da Antropologia, Sociologia e da História. A abordagem nos pareceu útil, pois colocou em contraste uma visão mais tradicional do uso das narrativas em pesquisas com uma ferramenta analítica adequada ao contexto de nosso trabalho, conforme apresentaremos a seguir.

O conceito de trajetória e itinerário, conforme trabalhado por Pierre Bourdieu (1986), foi um eixo fundamental para esta análise. Em seu trabalho sobre a “Ilusão Biográfica”, Bourdieu (1986) esclarece que é a trajetória um movimento condicionado pelas estruturas objetivas do campo e moldado pelo *habitus* dos indivíduos¹⁵. Por outro lado, conforme acessamos seus depoimentos, percebemos que nossos interlocutores não estavam necessariamente presos a essas condições pré-determinadas. Suas escolhas, estratégias e formas de navegação pelas estruturas do campo indicaram um itinerário, um caminho que embora condicionado oferecia espaço para autonomia e criatividade. Essa distinção nos permitiu captar nuances mais complexas nas histórias de vida narradas. Por esta razão tratamos deste campo a partir de uma versão que foi produzida a partir de seus encontros, denominando-o de mundo institucional da dança, ou seja, uma rede através da qual estes atores agiam de maneira interdependente em função de seus interesses estratégicos em relação ao campo artístico.

A noção de rede que utilizamos é inspirada em Norbert Elias e cuja abordagem se aliou à noção de comunidade proposta por Roberto Esposito (2010). A perspectiva de Esposito se mostrou relevante para a formulação de conceitos que permitiram compreender como essa trajetória se conecta com uma malha maior, que não é apenas um espaço de reprodução das normas do campo, mas também um território de criação e transformação feito pelos seus próprios membros.

Ao aprofundar a análise das narrativas dos entrevistados, também nos deparamos com a questão da performance e do drama social, conceitos trabalhados por Victor Turner (1974) e Richard Schechner ([1985] 2013). A metáfora da ponte de Marco Polo, citada em um trecho do livro “*Cidades Invisíveis*”, de Ítalo Calvino (2003) ilustra essa dinâmica¹⁶, pois, sem as histórias de vida performadas, o campo

¹⁵ O autor destaca que a noção de trajetória diz 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 as trajetórias sociais são moldadas não apenas pelas estruturas objetivas, mas também pela agência dos indivíduos que narram suas experiências.

¹⁶ “Marco polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

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

social da dança não pode existir. Cada itinerário é uma pedra que sustenta a estrutura do campo, permitindo que os atores carreguem suas experiências ao mesmo tempo que transformam o espaço que ocupam. A cidade de Curitiba e o campo da dança são, portanto, construções performativas nas quais essas histórias desempenham um papel central na manutenção e transformação das redes sociais.

Por esta razão, optamos 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 forma complementar. Esse espaço metodológico de intersecção foi construído a partir da revisão de literatura proposta pelo artigo de Reis e Barreira (2018). 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. Embora sugiram 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" (1986), 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

– 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).

processos dinâmicos, abertos a múltiplas interpretações, conectando o pessoal ao coletivo de maneira fluida e plural.

Já o artigo de Maria da Glória 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 (1994). Assim, buscando restituir as possibilidades de trabalho com as biografias dentro da disciplina da História.

Reis e Barreira (2018), por sua vez, argumentam que o desenvolvimento do campo investigativo que utiliza das biografias vem encontrando alternativas ao permitirem que tais histórias sejam vistas a partir de condições fragmentadas e contraditórias, respeitando a complexidade das experiências individuais e sociais. As autoras destacam a importância de abordar as narrativas como processos dinâmicos e abertos a múltiplas interpretações, conectando o pessoal ao coletivo de maneira fluida.

Nesse sentido, nos aproximamos do conceito de etnobiografia abordado brevemente pelas autoras a partir da leitura do 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 o autor, sobre o conceito de etnobiografia que emprega, “não é uma tentativa de produzir uma visão autêntica de dentro procurando ‘apreender um ponto de vista nativo’, mas sim 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 revelou 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 narradas por meus interlocutores.

Ao complementar essa análise com o texto de Guérios (2011) sobre trajetórias, é possível aprofundar ainda mais a crítica posta em a "ilusão biográfica" de Bourdieu (1986). 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). Como resposta, 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, o que era necessário seria criar um recurso analítico para dar conta de exprimir as duas dimensões simultaneamente na análise destes relatos.

Com base nessas reflexões, adotamos 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. A inspiração no estilo fílmico de Eduardo Coutinho¹⁷ foi motivada por esta discussão, pois, as entrevistas

¹⁷ 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 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.

que conduzimos durante o período em campo investigativo evocaram 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" (*Ibidem*, p. 8), o que evidencia a complexidade de cada narrativa. 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 câmera¹⁸.

Nosso 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 produz 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.

¹⁸ Apesar de este trabalho se inspirar na filmografia de Eduardo Coutinho, particularmente no filme *Jogos de Cena* (2007), é importante destacar que, diferente da proposta deste filme, 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.

Deste modo, à medida em que avançamos em seus depoimentos, os contornos do mundo institucional que investigamos 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 especialmente no que se refere à reflexividade dos interlocutores e à forma como suas histórias afetam profundamente o público - no nosso caso, o modo como os depoimentos também transformou as expectativas sobre a pesquisa.

Assim como em *Jogos de Cena* (2007), as entrevistas realizadas nesta pesquisa não apenas expõem fatos, mas mobilizam memórias e recriações, permitindo que cada interlocutor se reinvente a partir de suas próprias palavras, ampliando a noção de narrativa biográfica¹⁹. 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.”

A seguir apresentamos um recorte das entrevistas feitas entre os anos de 2022 e 2024, com a intenção de demonstrar como o fluxo dos depoimentos permite a partir da interpretação narrativa, da observação dos fatos mobilizados pela memória e pela interação entre suas vozes, uma forma peculiar de acesso às relações do mundo institucional da dança pelos integrantes da Cia. em questão.

Paisagens narrativas a partir do ponto de vista dos atores

Quando apareceu a oportunidade de eu vim para cá, e eu conheci a companhia, daí eu agarrei com força... 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

¹⁹ 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.

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... sempre ficava com aquela ideia: 'ai gente, será que um dia eu vou conseguir fazer isso?' e de repente eu tava na companhia. (E.)

...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... 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 em Maringá, eu achei teatro de Maringá num teatro maravilhoso. Na Lapa foi assim também, tipo, conhecemos a história do teatro da Lapa e depois dançando lá, foi muito legal (E.T.)

aí, né? Teve uma construção... Têm 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 grupo do Jair Moraes foi primordial e faz parte da minha carreira para eu estar aqui hoje também falando com você, né? (L.)

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. (F.)

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 piizada fazendo aula. A galera que entrou depois estava muito mais fácil. Eu já ia tipo... já tinha um projetinho, outro já conseguia dar um cenção 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? (E.F.)

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... 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? 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, 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. (L.C.)

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. (J.G.)

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 a partir de uma base comum, ligada ao campo artístico e ao profissional da dança. Em primeiro lugar, pelo fato de que olhamos para a dimensão do vínculo associativo entre os integrantes da Cia. Masculina, que extrapola o aspecto formal da relação entre o indivíduo e as instituições. A solidariedade produzida pela articulação destes atores em relação à sua Cia. ultrapassa o mundo institucional e é atravessada em todos os aspectos de suas vidas.

Veja-se, por exemplo, a importância dada pela produção do sentimento de pertença através do apoio mútuo, como no relato de E.: "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 demonstra como a Cia. ultrapassa a mera formação técnica, criando laços que impactam profundamente a trajetória dos seus membros.

Outro exemplo pode ser encontrado na maneira como a figura do diretor é representada simultaneamente como mestre e pai, nos relatos de L.C. e E.F.. L.C. recorda que "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, unida à didática peculiar do diretor, que integrava elementos culturais diversos, reforça o papel dele como uma figura central e paterna na vida dos bailarinos. E.F. complementa, afirmando: "Que a gente abraçou ele como um pai... para a gente sempre vai ser essa figura paterna aí, que tirava dinheiro do bolso para poder botar piada fazendo aula." Mas, talvez, o aspecto mais sensível destes relatos esteja no fato de que a dança que observamos, ainda que produzida a partir de um referencial específico do mundo institucional – que é, de maneira geral, o balé –, é atravessada por um campo de significado que extrapola o gesto técnico ou a experiência de palco. Este recorte é percebido quando L.C. diz que a dança lhe permite "falar de tudo por ela, falar com Deus."

Em um segundo aspecto, podemos perceber que o processo de inserção no mundo institucional é marcado não apenas pelas oportunidades criadas a partir do trabalho com a Cia. Masculina, mas também pelo rigor do trabalho, que era uma das marcas da dificuldade do acesso e da continuidade desses rapazes dentro desta arena. Isso traz aos atores momentos de hesitação sobre a capacidade de atingirem seus objetivos estratégicos – como mencionado por E., que enfrentou dificuldades com seu corpo dentro das técnicas de balé ensinadas naquele lugar:

"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."

E.T. relata as dificuldades relacionadas às atividades da Cia de dança, ao mundo do trabalho, e ao retorno para casa: "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 para ir embora... as bichas todas desesperadas pros bofe não roubarem a gente no ponto de ônibus." Esse cotidiano mostra não apenas a dedicação, mas também os desafios de conciliar a vida artística com as condições práticas de suas vidas.

Além disso, existe uma camada evidente da exclusão de corpos dissidentes dentro deste universo, como relatado por J.G.: "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 ressaltam as dificuldades adicionais enfrentadas por aqueles que, além de lidar com as exigências do balé, precisavam navegar pelas complexidades de suas identidades.

Por outro lado, ainda que a carga de trabalho fosse grande e as condições de suas vidas lhes produzissem dúvidas, uma característica notável deste grupo era o fato de que todos se sentiam à vontade para ir e voltar para a Cia em favor de suas demandas pessoais. Isso demonstra um potencial criador, que permite um manejo da trajetória do grupo que respeitou o momento de vida de cada um de seus integrantes. No relato de F., ele explica: "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."

Este conjunto de experiências evidencia que, embora o rigor institucional seja parte integrante do treinamento, a Cia. Masculina também se destaca por permitir que seus membros cultivem suas trajetórias individuais, criando um ambiente onde o pertencimento e o respeito às experiências pessoais são centrais.

Marcel Mauss, em sua obra *Ensaio sobre a dádiva* (2003), propôs que as relações sociais são profundamente moldadas pelo ciclo da dádiva, onde o ato de dar, receber e retribuir estabelece laços de solidariedade e pertencimento. Esta perspectiva ajudou a compreender como as comunidades se estruturam a partir de laços que vão além das simples trocas econômicas, englobando uma dimensão moral e social que fortalece o vínculo associativo entre os indivíduos.

No entanto, ao olharmos para contextos contemporâneos e complexos, como o da Cia. Masculina, percebemos que a perspectiva maussiana, apesar de reveladora, pode não capturar plenamente as tensões e desafios presentes nas relações associativas. Nos aproximamos, portanto, da obra de Esposito (2010), pois ela produz um contraponto fundamental. Em seu trabalho, Esposito propõe uma ampliação crítica do conceito de comunidade, superando a visão idealizada da solidariedade para explorar as tensões e paradoxos inerentes ao estar em comunidade.

Esposito argumenta que a comunidade, longe de ser um espaço puramente harmonioso, é marcada por uma tensão fundamental: o compartilhamento que a define também ameaça a integridade dos indivíduos que a compõem. Para lidar com essa ameaça, surge o conceito de imunização, que representa as estratégias de proteção que os indivíduos e as instituições adotam para preservar sua autonomia dentro da comunidade. Assim, Esposito nos oferece uma lente para entender as complexidades do associativismo contemporâneo, onde a solidariedade convive com a necessidade de proteção e distanciamento.

Aplicando essa perspectiva ao estudo da Cia. Masculina, podemos perceber que as relações entre seus membros vão além da simples solidariedade e pertencimento. O associativismo que emerge dentro da Cia. é atravessado por tensões entre o desejo de pertencer e a necessidade de respeitar a sua trajetória em função dos itinerários de seus atores. Assim, a obra de Esposito nos permite explorar como esses atores gerenciam suas relações dentro da Cia., navegando entre a comunidade e a imunização, entre o coletivo e o individual.

O depoimento de L.C. pode trazer insights sobre a dinâmica entre individualidade e coletividade, assim como sobre a inclusão e exclusão dentro de um grupo. L.C. destaca que, no ambiente da companhia de dança, a filosofia do Mestre Jair Moraes não exigia uma conformidade rígida ou a catequese dos indivíduos. Ele incentivava cada dançarino a ser autêntico, valorizando a singularidade de cada um "Só faz você, e eu faço o meu, só que quando a gente tiver aqui, o negócio é Dança". Isso ecoa a ideia de Esposito de que a imunidade é uma condição de particularidade. A dança se torna o espaço onde a individualidade é respeitada e simultaneamente integrada em um coletivo, sem a necessidade de 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. L.C. 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 J.G., 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 J.G., 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 J.G. menciona, as desigualdades sociais e as dinâmicas de poder se manifestam de formas distintas para cada indivíduo. A experiência de J.G., 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 J.G. 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 J.G., 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 F., 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.

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. Isso reflete uma compreensão mais ampla de comunidade, onde a conexão entre seus membros se mantém viva através de um legado compartilhado entre seus pares.

Arremate

A análise social a partir da perspectiva dos atores da Cia. Masculina revelou a riqueza e a profundidade das histórias de vida como elementos constituintes não

apenas das trajetórias individuais, mas também da própria história e identidade coletiva da Cia. As narrativas pessoais, ao serem exploradas e articuladas, evidenciam como as experiências subjetivas e as práticas de agência dos indivíduos moldam e são moldadas pelo contexto social em que estão inseridos.

Esse estudo contribui para a sociologia ao indicar novas formas de leitura da vida social, onde a combinação de metodologias da antropologia e da história, especialmente por meio do relato de histórias de vida, permite uma análise mais nuançada e contextualizada das dinâmicas sociais. Essa abordagem ofereceu uma visão mais íntima e detalhada das interações humanas, permitindo que o social fosse compreendido não apenas através de estruturas e instituições, mas também através das narrativas e experiências vividas pelos indivíduos. Dessa forma, a sociologia encontrou, nas histórias de vida, um poderoso recurso metodológico para explorar as complexidades do tecido social, proporcionando uma análise que captura tanto a dimensão coletiva quanto a singularidade das trajetórias humanas.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica (1986). In: BOURDIEU, P. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papyrus, 1996. p.74-82

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

CALVINO, Italo; MAINARDI, Diogo (trad.). **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. (Biblioteca Folha, 21).

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ESPOSITO, Roberto. **Bios**: biopolítica e filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010

FARIAS, Andréa Morais de. **O invisível virado do avesso**: um estudo do filme "Jogo de Cena" de Eduardo Coutinho. 2018. 88 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

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 Campo**, v. 12, n. 1, p. 9-29, 2011.

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.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia** (2003). Traduzido e publicado no Brasil pela Editora Cosac Naify, [1934].

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, Irllys Alencar F. Alusões biográficas e trajetórias: entre esquemas analíticos e usos flexíveis. **BIB**, São Paulo, n. 86, 2/2018, p. 36-67.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Volumes 1, 2 e 3. Tradução de Claudia Berliner. Campinas: Papirus, 1994.

SANTOS, Thomas de Lima; WOSNIAK, Cristiane. Jair Moraes e a dança masculina em Curitiba: proposta de uma construção biográfica. **O Mosaico**, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 1-107, jan./dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/21750769.2015.7.1.321>. Acesso em: 27 maio 2025.

SCHECHNER, Richard. **Entre o teatro e a antropologia**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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**. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Dulce Tamara da Rocha Lamego Silva. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

Recebido: 08/02/2025
Aceito: 25/04/2025