



IX CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA Portugal, território de territórios

ÁREA TEMÁTICA: Identidades, Valores e Modos de Vida [AT]

O PROCESSO IDENTITÁRIO NA CONSTRUÇÃO DE UM OFÍCIO ARTÍSTICO MÚLTIPLO DE VOCAÇÃO: UM OLHAR A PARTIR DA ATIVIDADE DE ENSINO DA DANÇA KIZOMBA.

SIMÕES, Carlos Jorge Sequeira

Mestrando em Sociologia, Universidade do Algarve, simoescarlos09@gmail.com

Resumo

Nesta comunicação apresentam-se os resultados parciais de uma investigação sociológica de natureza qualitativa a decorrer no âmbito do mestrado em Sociologia da Faculdade de Economia da Universidade do Algarve, centrada nas trajetórias e na produção do processo identitário de atores que ensinam a dança kizomba enquanto vetor de um ofício artístico múltiplo de danças sociais de par. Ofício que tem como motor da ação o sentido de «vocação», desmultiplicando-se os atores tendencialmente através da pluriatividade, como estratégia de sobrevivência, num modo de vida que se desenvolve num contexto não estruturado, nem regulamentado e de forte vulnerabilidade laboral. Ofício de livre entrada, mas condicionado pela necessidade de identificação dos atores com os papéis de bailarino, coreógrafo, professor e animador em simultâneo, assim como pela necessidade de detenção de disposições físicas, artísticas, de aprendizagem, de ensinar e de socializar, associáveis a estes papéis. Atores que têm de trabalhar constantemente recursos identitários, no intuito de agregação de sentido segundo uma imagem de si, a partir da qual efetuam a composição e recomposição do seu ofício, trabalhando contradições sociais como as variabilidades da prática no interior das danças sociais de par, e perante os condicionalismos de uma procura da atividade instável, tendo como foco orientador a procura da manutenção de um ofício de «vocação». Uma entrada pela sociologia compreensiva e por uma sociologia à escala individual com recurso a um estudo aprofundado que mobiliza como técnica de recolha de dados principal a entrevista semiestruturada que permitiu a compreensão das variabilidades intraindividuais das trajetórias e das identidades construídas num ofício artístico múltiplo, a partir do vetor de atividade de ensino da dança kizomba.

Abstract

In this paper we present partial results of a sociological qualitative research developed in a masters in Sociology of the Faculty of Economics in the University of Algarve, focused on trajectories and production of the identity process by actors who teach the kizomba dance as vector in a multiple artistic craft of social couple dances. Craft in which have a sense of «vocation» as the motor for their action, which tend to multiply through pluriactivity as a survival strategy, in a way of life that develops in a non structured or regulated context with strong labour vulnerability. Free entry craft, conditioned by the need of the actors to identify simultaneously with the roles of dancer, choreographer, teacher and animator, as well as the need of holding physical, artistic, learning, teaching and socializing dispositions required for these roles. Actors that have to work constantly their identity resources, in order to aggregate sense in accord to an image of themselves, which effect the composition and recomposition of their craft, by working through the social contradictions like the variabilities in the practices of social couple dances, within the constraints of an unstable demand of the activity, having as a guiding centre the maintenance of a «vocational» craft. An entry by a comprehensive sociology at individual scale using an in-depth study that mobilizes semi-structured interviews as main data collection technique, that allowed the understanding of the intra-individual variabilities of trajectories and identities constructed in multiple artistic craft, from the activity of teaching the kizomba dance.

Palavras-chave: Ofício artístico; danças sociais de par; kizomba; processo identitário; vocação.

Keywords: artistic craft; couple social dances; kizomba; identity process; vocation.

[COM0063]

1. Introdução

O nosso trabalho de dissertação *identidades e trajetórias dos professores de dança kizomba*, a partir do qual desenvolvemos esta comunicação, 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, partindo das questões de investigação em projeto: Quais as trajetórias que levam os indivíduos à prática do ensino da dança kizomba? Quais as formas identitárias dos indivíduos no ensino da dança kizomba?

Apesar de desde logo, termo-nos proposto a efetuar uma investigação qualitativa-indutiva, partimos inadvertidamente de pressupostos que depois não foram convergentes com os dados da investigação. A nossa segunda pergunta em projeto, induz que há um determinismo entre certas formas identitárias e a prática de ensino da dança kizomba, refletindo-se no título da dissertação, assim como na perspetiva deste ensino ser um ofício, quando pelos dados emergentes, será um vetor de atividade inserida num *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par*.

Segundo Thomas (1995) a dança é muito escorregadia nos seus significados, apontando Sparshott (1998 *in* Thomas, 1995: pp. 5) que é ambígua (*equivocal*), fazendo parte do problema na análise da dança a sua qualidade transitória, «*as you see it, so it has gone*», requerendo no nosso ver a *imersão* do investigador, nos contextos e práticas para a apreensão de significados segundo os atores (Emerson, Fretz, & Shaw, 2011), em junção com a nossa reflexividade a partir dos dados emergentes das entrevistas.

Julgamos que os atores do nosso objeto de trabalho deparam-se com olhares redutores sobre as suas atividades, por não efetuarem transmissões associados à alta cultura, por estereótipos e conotações associadas à prática, por construírem um ofício relacionado com práticas de lazer. Tal ocorre mesmo entre públicos praticantes, mas tendencialmente em maior grau entre não praticantes, incluindo-se atores do meio académico adversos a perspetivas de senso comum, mas não sendo em geral tão contidos no referente ao nosso objeto, que é complexo e parco em estudos já desenvolvidos.

Os olhares redutores refletem-se através de reações que vão no sentido de uma «homogeneização cultural» utilizando-se a «simplificação semântica» (Morin, 1996 *in* Pinto 2014: pp. 31), como é o caso de englobar a prática kizomba na terminologia de «dança africana», englobando-se assim numa multiplicidade práticas de dança e de «realidades étnicas e sociais» (Apprill *et al.*, 2013: pp. 142) muito dispares, assim como nos direciona através de um olhar estereotipado para o Continente Africano, como este se tratasse de «um único país» (Pinto 2014: pp. 31). Olhares estereotipados que se refletem por exemplo numa tendência de encaminhamento para «literatura hegemónica» (Apprill, 2005) sobre a dança, quer referentes às *danças «tribais»* da etnologia e das *danças performativas* (balé e contemporânea), realidades bem diferenciadas das *danças sociais de par* nas quais se enquadra a dança kizomba.

A dança é um fenómeno social presente desde a história primitiva até à era contemporânea, retratando os graus de desenvolvimento social das respetivas épocas, no «campo económico, cultural, político e religioso, materializando as técnicas, os valores e os significados das civilizações nas quais esteve presente», cabendo-lhe o potencial de desenvolver processos de «renovação, transformação e de significação da sociedade» (Rangel, 2002 *in* Silva, 2011: pp. 16). No entanto, segundo Apprill (2005: pp. 98), ao haver perspetivas de objetos dignos e indignos, a dança em geral é perspetivada pelos cânones da investigação em ciências sociais como objeto indigno e pouco sério. Esta ainda é considerada como uma «arte menor» entre outras artes, e como prática corporal, opor-se-á à atividade intelectual, havendo como que um corte entre as «gentes de letras» (da reflexão) e as «gentes do movimento» (da sudação), sendo a dança, segundo Thomas (1995), um produto cultural em geral negligenciado da preocupação sociológica.

Esta comunicação tem como intuito apresentar alguns resultados preliminares do nosso trabalho de dissertação, cujo objeto é referente a *danças de par*, que para Apprill (2005) têm um lugar de segunda escolha mesmo no seio do sistema da dança, debaixo da hegemonia dos estudos sobre *danças performativas* (balé e dança contemporânea) e das danças «tribais» da etnologia.

2. Aspectos metodológicos

O nosso trabalho centra-se nos atores que ensinam *danças sociais de par* com foco a partir do ensino da prática de dança kizomba, tendo-se realizado uma amostragem de tipo útil (Patton in Maxwell, 1999), desconhecendo-se a existência de trabalhos sociológicos anteriores sobre o nosso objeto. Segundo Apprill (2005) as *danças de par* inscrevem-se em campo de investigação pouco ou nada trabalhado por historiadores, sociólogos e antropólogos. Realidade que resultou numa dificuldade em encontrar literatura académica que nos auxiliasse na compreensão da especificidade do nosso objeto, numa dificuldade também referida no ensaio de Santos e Mendonça (2016).

A «aridez» estatística, bibliográfica e conceptual sobre as *danças de par* (Apprill, 2005: pp. 15), leva a que se imponha uma lógica de investigação qualitativa-indutiva, que se desenvolveu tendo em vista a busca de «compreensão dos sentidos da ação social» focado nos atores, e não em «instituições sociais estabilizadas», numa perspetiva pertinente para quando se está perante «transformações culturais com profundas mudanças ao nível das práticas sociais» (Guerra, 2006: pp. 8-9). Impôs-se uma lógica de «descoberta» (*idem*, 2006: 23), em que o entrevistador não é «o único que controla o saber», sendo os entrevistados detentores de saberes nos quais são «informadores privilegiados» (*idem*, 2006: pp. 18).

A recolha de dados efetuou-se a partir de entrevistas semiestruturadas com questões para orientação do entrevistador, mas subalternas à necessidade de compreensão do objeto e aos elementos emergentes nas entrevistas, seguindo-se a lógica da *entrevista compreensiva* dentro da linha perspetivada por Kaufmann (2016).

Efetuuou-se uma *imersão* do investigador no mundo dos outros, de forma a poder alcançar-se o que estes experienciam como importante e significativo. A *imersão* do investigador dá-lhe acesso à fluidez da vida dos outros, incrementando a sua sensibilidade aos processos de interação (Emerson, Fretz, & Shaw, 2011: pp. 3). Através da *imersão* o investigador deve sujeitar-se pelo seu corpo e personalidade ao contexto social, no sentido de conseguir percecionar as contingências em jogo sobre os indivíduos conforme é perspetivado por Goffmann (1989 in Emerson, Fretz, & Shaw, 2011). A *imersão* junto a atores, a espaços das práticas e a comunidades, em interceção com as entrevistas, foi importante para a busca e seleção de literatura que nos ajudasse na compreensão do objeto.

Efetuamos a codificação das entrevistas muito próximo ao dito pelos atores nas três primeiras entrevistas, tentando sistematicamente detetar os temas, as ideias, as motivações, as perspetivas recorrentes nos atores (Ritchie, Spencer, & O'Connor, 2003). Posteriormente, e já detendo-se uma melhor noção das dinâmicas emergentes no objeto, bem como de alguma literatura, optámos por realizar uma nova codificação das oito entrevistas, incluindo recodificar as três primeiras, algo que não é proposto na obra de Ritchie, Spencer, e O'Connor (2003), mas tentando manter e seguir a mesma linha da busca de uma progressiva abstração a partir dos dados, procurando associar em proximidade os elementos referidos pelos atores e pela literatura que nos auxilia na compreensão.

Seguimos a modelização interativa de investigação proposta por Maxwell (1999), entre objetivos, quadro conceptual, perguntas de investigação, métodos e validade, parecendo-nos pertinente a perspetiva de Mills (1967 in Kaufmann, 2016: pp. 15) de o investigador ser como um «artesão intelectual», não devendo ser dominado nem pelo terreno, nem pelo método, nem pela teoria, que o autor refere como dogmática, mas que, no nosso caso, preferimos apontar como teorias com forte poder explicativo sobre o social típico, mas não sobre um objeto que consideramos de contexto laboral atípico.

3. Alguns elementos de enquadramento teórico

As «sociedades contemporâneas» caracterizam-se por uma «forte diferenciação das esferas de atividade, das instituições, dos produtos culturais e dos modelos de socialização» e por uma «menor estabilidade das condições de socialização» (Lahire, 2003). Ao contrário das sociedades «comunitárias», nas «societárias», no sentido dado por Tönnies (*in* Martuccelli & Singly, 2012), os indivíduos pertencem a vários círculos sociais que podem nem estar associados entre si, sendo a especificidade da individualidade a combinação destes círculos sociais (Martuccelli & Singly, 2012). Aponta-nos Simmel (*in* Martuccelli & Singly, 2012) que a criação de novos círculos leva a que os membros dos grupos tenham combinações mais variadas, tornando-os mais independentes, e dando-lhes um maior sentimento e crença na sua individualidade, numa individualidade que resulta de condições externas de pertença a vários círculos sociais, assim como ao seu trabalho interior íntimo.

Para Kaufmann, na segunda modernidade, os papéis dos indivíduos perdem a sua uniformidade num espaço de improvisação e de experimentação. Existe a abertura de um espaço de autonomização pessoal nas sociedades, que além de por vezes permitir maiores margens para a improvisação, ao mesmo tempo exige um trabalho importante de harmonização e unificação por parte dos indivíduos (Martuccelli & Singly, 2012: pp. 56-57). O indivíduo encontra-se em constante processo de internalização e de exteriorização. Internalizações de hábitos que são multiformes, engendrando dissonâncias pessoais que geram conflitos que colocam à prova o indivíduo. É nesta dispersão de hábitos que o indivíduo procura dotar-se de uma identidade num esforço constante e infrutuoso de fabricar a sua unicidade, num trabalho identitário que é incerto e efémero (Martuccelli & Singly, 2012: pp. 58-59).

Segundo Kaufmann (2005), os «caracteres objectivos» pela sua multiplicidade heterogénea, não acartam por si a *identidade*. É antes o trabalho identitário que agrega e seleciona os elementos que serão portadores e irão conferir o sentido da vida. Para o autor (Kaufmann, 2005: pp. 83):

Quanto mais a socialização é contraditória, mais a porta se abre ao trabalho identitário, nomeadamente sob a forma das paixões vulgares, que se tornam mais intensas em resposta a quadros de socialização flutuantes e pouco integradores.

Kaufmann não perceciona haver uma «identidade final, fixada no termo da adolescência» (Erikson, 1972 *in* Kaufmann, 2005: pp. 27), mas antes uma «construção identitária» de «carácter interactivo e processual» conforme perspectivado por interacionistas simbólicos herdeiros de Mead, mas acrescentando Kaufmann a «marcação histórica» como «chave da compreensão» da «produção identitária» (Kaufmann, 2005: pp. 31).

Bernard Lahire (2003: pp. 70) refere-nos que as disposições sociais para avaliar, para pensar e para agir, estarão na origem das práticas, não sendo diretamente observáveis pelo investigador, são antes reconstruídas pela descrição das práticas dos atores, dos contextos em que as práticas ocorreram, e através da reconstrução dos elementos considerados pertinentes na trajetória histórica do praticante em análise. Distinguindo Lahire (2005) as disposições de agir (hábitos de ação) das de crenças (disposições para crer, hábitos mentais e discursivos), podendo-se compreender fenómenos como os da *frustração* ou da *culpabilidade* pela distância entre as crenças e a ação, diferenciando o autor o termo «disposição» do termo «apetência», em que a associação da disposição à forte apetência pode tomar a forma de «paixão»; a disposição e falta de apetência ou a indiferença a forma de «rotina»; a disposição associada à resistência ou rejeição da mesma disposição a forma de «mau hábito». Lahire acha que «nem tudo se vive no modo da necessidade feita virtude» divergindo assim da perspectiva de Bourdieu na sua teoria do *habitus*.

Julgamos que no trespassar dos atores pelos vários círculos sociais, estes percecionam melhor as distancias entre as crenças e ação, procurando efetivar, na maior proximidade possível, práticas de «paixão» com que se identificam, afastando-se do «mau hábito», da «rotina».

4. Um ofício artístico múltiplo da «segunda modernidade»

O *ofício artístico múltiplo de danças sociais de par* dos atores do nosso objeto, emerge numa contextualização histórica específica. Beck (2001 *in* Martuccelli & Singly, 2012) distingue uma «primeira modernidade» que irá do fim do séc. XIX até ao fim da década de 1960, de uma «segunda modernidade», que se diferencia da primeira pelo fim da crença no progresso, pela destabilização das instituições e pela importância dada à singularidade individual.

À «segunda modernidade» de Beck (2001 *in* Martuccelli & Singly, 2012) parece-nos associável à perspectiva de Apprill (2005: pp. 203) de existir uma «desagregação da transmissão familiar» das *danças de par* ocorrida no contexto francês nos anos de 1960, passando as práticas a propagar-se através de uma «pluralidade de estruturas polivalentes» como «movimentos associativos». A partir dos anos de 1980 também em clubes de forma física, em centros culturais e sociais, e em estruturas associativas, algo que nos parece ser associável enquanto processo ao ocorrido em Portugal.

Pinto (2014: pp. 37), na sua obra focada nas «“danças africanas tradicionais” ou “danças africanas tribais”» em Portugal, através de uma perspectiva intercultural, associa o emergir de «um interesse crescente pelas culturas africanas» ao período dos anos de 1990, reflexo do fim do regime colonial na década de 1970, e à vinda para Portugal de «africanos» e «portugueses residentes nas ex-colónias», o que levou a um incremento do contacto e interpenetração cultural em solo português, entre portugueses e africanos. Apesar de a autora não se focalizar nas *danças de par*, a kizomba parece-nos associável a esta historicidade social, fazendo parte de uma contextualização pertencente às «sociedades contemporâneas» (Lahire, 2003), num ofício que tem como «catalisador» as redes sociais online, como refere o nosso entrevistado Gabriel.

Este ofício artístico insere-se na terceira tipologia de profissões de Freidson (1986). A primeira tipologia corresponde a todos os que exercem as suas qualificações em troca de uma remuneração ao serviço de clientes, detendo uma formação cujas competências são valorizadas no mercado, correspondendo a profissões que estão protegidas por títulos.

A segunda tipologia corresponde aos que praticam as disciplinas universitárias (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), subvencionando a Universidade um tipo de trabalho que não tem um valor de mercado imediato (Freidson, 1986). A detenção de um diploma atesta a competência para o estudo e para a investigação num campo específico, não seguindo os critérios económicos usuais de outros ofícios, pois a investigação não garante em geral a subsistência económica, advindo esta e o estatuto da atividade do ensino universitário.

À terceira tipologia de profissões Freidson (1986) associa os ofícios artísticos, que ao contrário da primeira e segunda tipologias, não detêm um estatuto protegido por títulos, nem uma atividade de apoio económico como no contexto académico. Os ofícios artísticos têm uma singular relação com um mercado económico composto por uma clientela de não especialistas dos quais depende a sua subsistência, numa procura que é complexa e instável. 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.

Para Freidson (1986) as profissões artísticas encontram-se num imbróglie concetual e a sua análise escapa aos conceitos habituais da sociologia das profissões, da sociologia do trabalho e das ocupações. Os produtos oferecidos nesta tipologia 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.

Segundo Bureau e Shapiro (2009: pp. 20) nos ofícios artísticos há convenções que não estão estabilizadas, estando sujeitas a variações e à contestação. Os autores questionam como exemplo «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 antes de um domínio mais vasto como da encenação, ou do espetáculo, ou ainda de uma forma mais englobante, da cultura? Bureau e Shapiro (2009) e também Perrenoud (2009) associam a poliatividade ao acumular de atividades em campos de atividade distintos e à pluriatividade o efetivar de várias atividades dentro de um mesmo campo de atividades.

Para Bureau e Shapiro (2009: pp. 18) no mundo social da arte a pluriatividade é a norma e a monoatividade a exceção, a raridade estatística (não se a observando no nosso trabalho). Pluriatividade que para Menger (2005 *in* Bureau & Shapiro, 2009) é um comportamento racional através de uma estratégia de desmultiplicação para sobrevivência nas atividades, procurando reduzir os riscos do ofício, ilustrando este autor como exemplo o mercado da dança (Menger, 2005 *in* Conde, 2009). No entanto, a pluriatividade no mundo social da arte e no nosso objeto de estudo, não pode ser reduzida apenas a uma desmultiplicação por necessidade de sobrevivência. Para Bureau e Shapiro (2009: pp. 23) é parte integrante da identidade profissional do artista a valorização da pluriatividade, não estando a diversificação de atividades apenas ligado a condições objetivas. Neste sentido, vai o referido pela nossa entrevistada Andreia, ao indicar-nos o seu objetivo de vir a ter um «par fixo», por gostar também de fazer espetáculos performativos para além do seu gosto pelo ensino que efetua, sem o associar a fatores económicos.

5. Elementos emergentes das trajetórias

Nos dados detidos verifica-se uma disparidade e heterogeneidade das «experiências socializantes» (Lahire, 2002) dos atores, das suas trajetórias académicas e profissionais. Os trajetos académicos são predominantemente longos. Quatro dos entrevistados possuem Mestrado (Psicologia, Sistemas de Informação, Belas Artes e Engenharia Eletrotécnica), uma frequência de Mestrado (Dança Académica), um Bacharelato (Militar), uma frequência em Licenciatura (Dança Académica), e apenas uma entrevistada não chegou a ingressar no ensino superior por motivações do seu contexto profissional na área da hotelaria, detendo o Ensino Secundário completo.

Nenhum dos percursos académicos dos atores entrevistados é direcionado em nenhum momento tendo como perspetiva um futuro exercício do ensino de *danças sociais de par* enquanto ofício, nem respetivas desmultiplicações da atividade, até porque tal tipo de percurso académico não é possível de ser efetuado. Existe, portanto, uma pluralidade de formações e aprendizagens de seleção opcional pelos atores, frequentemente associável a como os atores se identificam com as práticas e suas «variabilidades» que segundo Guilcher e Apprill (*in* Apprill *et al.*, 2013) são geográficas, históricas, sociais e culturais, e individuais.

Dois dos atores efetuaram trajetos que passaram pelo que designamos como *danças académicas* (balé e contemporânea), tendo o entrevistado de naturalidade cubana entrado muito jovem em formação vocacional artística (8 anos), convencido pela sua mãe de que seria uma forma de «sair da aldeia», ultrapassando o ator a sua perspetiva na altura de o balé e dança contemporânea «ser para maricas», tendo vindo a identificar-se com estas práticas de dança. Já Andreia ingressou numa Licenciatura em *danças académicas* com a qual não chegou a identificar-se desistindo.

No nosso ver, é ilustrativo as perspetivas diferenciadas dos atores por exemplo sobre a frequência da disciplina de História da Dança.

Gostava da História da Dança. História da Dança era importante. Conhecemos a história da dança no mundo inteiro em geral. Do balé no mundo inteiro. Bruno

Tínhamos História da Dança... que era só balé mas pronto. Parece que a dança é só balé. Não falavam em mais nada a não ser balé. Andreia

As trajetórias académicas dos atores são tendencialmente longas e díspares entre si, e mesmo entre os dois atores que efetivaram um trajeto académico num ponto de tipologia mais semelhante, na realidade são muito díspares na forma e na experiência vivida pelos mesmos, desde logo pela entrada de Bruno em muito jovem no ensino vocacional em arte, e de Andreia que entra comparativamente mais tarde, e de como os atores se identificam ou não com essa trajetória.

O dito pelos atores quanto à disciplina de História da Dança parece-nos refletir não só as diferenças de identificação com a tipologia de trajetória académica, mas também vão num sentido associável à «hegemonia» apontada por Apprill (2005) das *danças performativas* (académicas) refletida na literatura existente na área da dança.

As trajetórias profissionais dos atores ramificam-se de forma ainda mais díspar do que as trajetórias académicas.

O primeiro contacto com algumas das *danças sociais de par* que mobilizam em ofício é efetuado enquanto práticas de lazer dos atores fora dos trajetos académicos e dos trajetos profissionais. Primeiro contacto, que em cinco dos atores ocorre de forma tardia, em três deles através de espaços noturnos deste tipo de práticas em contextos de sociabilidade (salsa e kizomba), um entrevistado por ter ganho como prémio aulas de flamenco num sorteio de uma entidade bancária, uma entrevistada por ter procurado uma forma de ocupar o tempo ao não entrar na sua opção de Curso no Ensino Superior. Por sua vez três atores entram em contacto em jovens. O ator de naturalidade cubana através da salsa em contextos de socialização de rua, e dois atores por transmissão familiar na prática kizomba.

A nossa entrevistada Helena recebe a transmissão familiar do seu pai moçambicano, acrescentando ela que «ainda não havia nada destes passos», que a dança era sentida e não técnica, algo que segundo a mesma a kizomba agora é, sendo segundo ela necessário aprender-se a técnica, não se chegando lá por «*feeling*», tendo sido o seu parceiro de ofício Gabriel a ensinar-lhe a kizomba atual.

Julgamos que tendencialmente os atores iniciam o ofício através do vetor de transmissão *aulas*, sendo que só um dos entrevistados iniciou pelo vetor de *animação* como pessoa que já exercia atividade. Será através do vetor *aulas* que se realiza a construção de uma comunidade de alunos, e da respetiva demonstração de aptidão perante públicos (refletida em reputação), que os atores progressivamente começam a desmultiplicar-se em outros vetores de atividade, incrementando assim igualmente a diversificação de rendimentos, incrementando a sustentabilidade num modo de vida em práticas de *dança sociais de par*.

Verifica-se que os atores chegam ao ofício sem um trajeto deliberado nesse sentido, mas antes por uma transposição de práticas perspetivadas como atividades de lazer, dicotómicas das suas atividades profissionais. Tal ocorre por exemplo quando os atores auxiliam outros individualmente nas práticas de forma informal e lhes é reconhecido o talento, podendo ser convidados por outros atores já em função, ou por atores de espaços noturnos interessados em adquirir a prestação de serviço (ex: *animação*), acabando por emergir vetores do ofício como uma possibilidade de transposição de práticas de lazer de «paixão», em práticas de «paixão» efetuadas em contexto de ofício com um sentido de «vocaçã». Parece-nos ilustrativo o dito pelo entrevistado Gabriel sobre a chegada dos professores a este ofício artístico múltiplo:

...não existe propriamente uma profissão à partida, não há um trilho traçado para o professor de dança, porque o professor de dança é um estado que se forma, uma pessoa descobre que tem esse dom para transmitir algo às outras pessoas. E é um bocado assim. A fama vai-se passando, “olha aquela pessoa é boa a fazer isto e tal” e quando dás por ti está formado o professor de dança.

6. Resultados preliminares da investigação

Nos atores do nosso objeto não se verifica uma vinculação de tipo determinístico, como o ser natural de Angola logo ensina kizomba, mas antes correspondendo aos atores capazes de utilizar o processo identitário como instrumento necessário para a construção constante do ofício, perante contextos sociais heterogêneos, mutáveis e contraditórios.

Os atores em ofício naturais de Angola que ensinam kizomba no nosso ver, não são todos ou qualquer um, mas antes aqueles que são capazes de mobilizar os hábitos corporais adquiridos em socialização – podendo mobilizar a sua identidade como elemento de legitimidade na prática - mas que conseguem efetuar uma transposição de um ensino por transmissão individual informal, para uma transmissão para públicos, através da mobilização, da agregação, da construção de procedimentos metodológicos em contextos não regulados/estruturados. São os atores que detêm uma suficiente disposição para a *sociabilidade* necessária para a construção de uma comunidade na sua atividade, que lhes permita a sua desmultiplicação para lá do vetor de transmissão *aulas*.

Verificamos que os atores do ofício objeto do nosso trabalho são aqueles que se identificam com os papéis necessários para o exercer (*bailarino, professor, animador e coreógrafo*), detendo as correspondentes disposições para respetivos papéis (*aprender, artística, física, ensinar e socializar*). São os atores que se identificam com as práticas transmitidas (não necessariamente em igual grau entre atores), e que conseguem transmitir conteúdos por si agregados, a partir de uma pluralidade de elementos sociais contraditórios.

Os elementos contraditórios no contexto da prática de dança kizomba, encaminha-nos para algumas tensões sobre a origem da prática, e tensões entre a procura de uma maior fixação da prática numa defesa da “tradição”, *versus* posições de “criação”/“evolução” - indo no sentido do referido por Apprill *et al.* (2013) - num *spectrum* contínuo de posições possíveis, no qual os atores se posicionam através de um trabalho de identificação, que no nosso ver não se encerra, porque há mutabilidades na prática, alterando o *spectrum* de posições possíveis, requerendo a atualização dos atores no trabalho de identificação. Estes posicionamentos dos atores, são sobre práticas corporais não-verbais de qualidade transitória (Sparshott, 1998 *in* Thomas, 1995: pp. 5), difíceis de objetivar, sendo mais fácil de localizar os posicionamentos mais extremos, mas correspondendo a realidade mais frequentemente a interseções de posições mais complexas do que as em total oposição. No entanto estas tensões são centrais, pois requerem um trabalho de identificação dos atores sobre as práticas e como estas as incorporam, e por sua vez como as transmitem em ofício.

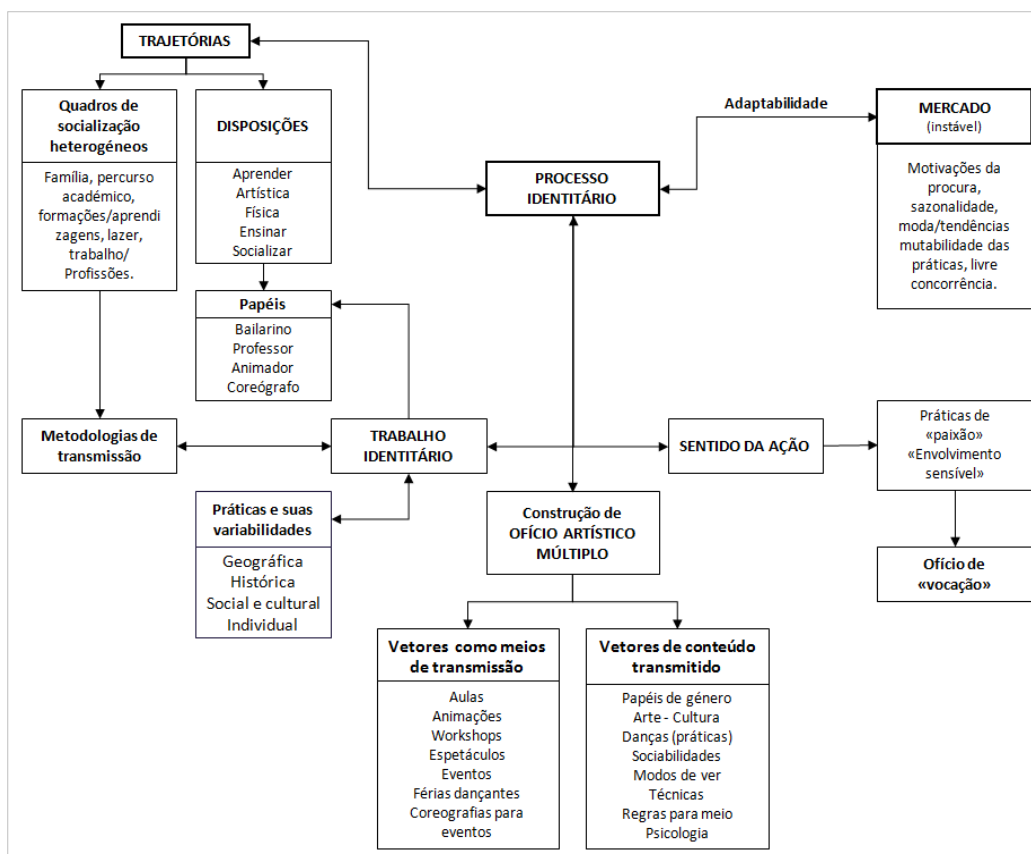
Assim como não é determinístico ser-se natural de Angola logo ensina kizomba, também não o é no sentido de exclusão ser-se de outras naturalidades, nem ter-se sociabilidades antagónicas a hábitos corporais associáveis à dança. É exemplo o nosso entrevistado Eduardo, cujo pai o socializa tendo em vista um trajeto militar - trajeto que ainda exerce em poliatividade - com correspondentes hábitos corporais de fixidez. Ator este que «detestava kizomba», mas que ao passar por um processo de rotura (divórcio) e em contexto de re-socialização, entra em contacto com espaços sociais da prática, identificando-se com atores no espaço, com «ambiente», vindo a identificar-se com prática que «detestava», ingressando nas aulas de Gabriel, tendo dificuldades em transpor dos hábitos corporais adquiridos de fixidez, para a fluidez necessária para o papel de *bailarino*. Num processo de identificação contínuo, que no nosso ver passa pelo trabalho de interiorização dos elementos, em que crescentes graus da sua incorporação permitem alcançar níveis de «envolvimento sensível» (Kaufmann, 2005), que incrementam a identificação do ator com as práticas e de estas como sentido de ação. O ator apesar de não deter *a priori* hábitos corporais de dança, detinha as disposições necessárias, incluído as

artísticas, expressas por exemplo no seu trajeto como baterista, e na sua atividade de fotógrafo profissional com fortes vínculos à dança, em fronteira não totalmente clara no objetivar entre a poli e a pluriatividade.

Quer com vínculos identitários associáveis à origem das práticas ou não, os atores em ofício são aqueles que são capazes de transpor de uma transmissão individual para uma transmissão para grupos, através de procedimentos metodológicos, que em contexto não regulado são agregados a partir das suas experiências nas suas trajetórias, trespassando uma pluralidade de círculos sociais (formações acadêmicas, profissionais, aprendizagens em lazer). São os atores que se identificam com as práticas, com os papéis necessários, e que são detentores das disposições necessárias, algo que no nosso ver ocorre no caso dos nossos entrevistados em ofício, achando-se que há atores que se identificam com papéis, mas que não são detentores de todas as disposições necessárias, sendo a de *sociabilidade* central, aparentando haver bailarinos com aptidões, mas que não se identificam com todos os papéis necessários no ofício, como por exemplo com o papel de *animador*, julgando-se que tal pode dever-se ao grau de disposição para a *sociabilidade* necessária para este tipo de papel.

No nosso ver, a disposição para a *sociabilidade* é fulcral para o vetor de transmissão de ofício de *animador* de espaços noturnos, havendo um coreografar de atividades construídas tendo em conta os públicos específicos no momento animando-os, procurando o ator motivá-los a participar na *animação*. Mas julgamos igualmente ser fulcral essa mesma disposição para a *sociabilidade* no vetor de transmissão *aulas*, em práticas nem sempre fáceis de interiorizar, em que os atores *motivam* e *animam* o seu público (alunos) do qual, em contexto de aprendizagem de lazer não obrigatório, dependem. Pela alegria, sociabilidades, pelo apoio na aprendizagem, motivam os alunos a voltar às aulas apesar das dificuldades, e apesar de não existirem graus, títulos, metas objetivas que estes tenham como sentido da ação a atingir. O sentido da ação na aprendizagem pelos alunos tem de ser alcançado de forma imediata em cada aula, sob a pena do não retorno do aluno e inerente perda de rendimento, algo que é bastante díspar de muitos outros contextos de aprendizagem académicos e formativos, e inclusivamente díspar de aprendizagens em *danças performativas académicas* tendo em vista performances para públicos, e das danças aprendidas tendo em vista a competição. Este contexto de aprendizagens de dança em lazer sem metas objetivas (nem compromissos temporais), contribui para a fluidez de entradas e saídas dos alunos, segundo um quadro próprio de orientação de sentido. Os atores procuram reter os públicos no seu ofício de «vocaçã», criando e mantendo interesse por práticas (até «paixão») como sentido de aprendizagens, indo para lá da integração em sociabilidades, que é frequentemente a principal motivação inicial da procura dos alunos destas aprendizagens.

Verifica-se que durante o desempenho em qualquer vetor de transmissão do ofício, os atores estão perante contextos «muito dinâmicos», como nos refere o entrevistado Gabriel, com uma multiplicidade elevada de elementos a ter em conta em simultâneo, sob o condicionalismo do tempo no sentido horário e do tempo no sentido rítmico, em atividades em geral não condizentes com pausas para agregação reflexiva, havendo expectativas dos públicos que os atores demonstrem o domínio das práticas, como se tal domínio fosse algo “natural”, quando os próprios públicos têm dificuldade em interiorizar apenas o elemento do seu papel de género na prática de dança, sem outras desmultiplicações em simultâneo como ocorre com os atores do nosso objeto.



Modelo analítico

Reflexões finais

Emerge do nosso trabalho os atores exercerem um *ofício múltiplo de danças sociais de par* com vários vetores de transmissão das práticas e vários conteúdos transmitidos, entre os quais a prática da dança kizomba. O ofício surge em contexto histórico específico da «segunda modernidade», ainda sem transmissão geracional da atividade, sem formações obrigatórias para o seu exercício, sem estruturas reguladoras nem agentes de controlo de entrada na atividade, num contexto que associamos à perspectiva de Kaufmann (2005: pp. 59) de existirem novos tipos de papéis, «flexíveis, mutáveis, autodefinidos colectivamente».

Os atores do nosso objeto têm trajetórias que trespassam uma diversidade de quadros de socialização heterogêneos e dispares entre si, havendo em comum, a transposição de práticas de «paixão» em lazer (custos) para práticas como modo de vida em ofício (rendimento) de forma não programada e tendencialmente por reconhecimento de aptidões por outros.

Observa-se que os atores em ofício não correspondem a formas identitárias determinísticas para a sua efetuação, sendo antes os atores que são capazes de mobilizar experiências dos seus trajetos como recursos na construção da sua atividade, mobilizando os atores o «processo identitário» como instrumento dessa construção segundo uma «imagem de si» (Kaufmann, 2005), num trabalho de identificação que não só efetivam sobre os seus trajetos, mas igualmente sobre as práticas e suas «variabilidades», numa pluralidade de elementos sociais contraditórios geradoras de tensões entre atores, em práticas que não se encerram declinando em novas «variabilidades», requerendo um constante trabalho de identificação, ao qual não é alheio as exigências de adaptabilidade a um mercado instável nos seus condicionalismos e potencialidades, do qual dependem na totalidade. Estes atores são igualmente aqueles que se identificam com os papéis desenvolvidos no ofício e que são detentores das disposições necessárias para o seu desenvolvimento, em

particular para os papéis de *professor*, *animador* e *coreógrafo*, em concomitância ao papel de *bailarino* já desenvolvido em práticas de lazer.

O processo identitário desenvolve-se tendo como sentido a persecução de um modo de vida relacionado com práticas de *danças sociais de par* através de um *ofício artístico múltiplo*, tendo como sentido a persecução de uma «vocação» como apontado por Freidson (1986).

Procurámos especificar o que leva os atores a perceberem um sentido de «vocação», achando-se pertinente a perspetiva de Kaufmann (2005: pp. 99) sobre o «envolvimento sensível» (sobretudo se este último for fisicamente sentido), como correspondendo a sensação que com frequência consegue pôr de lado o conteúdo cognitivo, em que as «sensações elementares são mais importantes do que os detalhes da imagem de si mesmo», a sensação de «sentir-se a viver verdadeiramente a vida», de «liberdade» como nos refere o entrevistado Eduardo, que no nosso ver só é possível através de elevados graus de incorporações das práticas corporais de «paixão», que os atores procuram desenvolver enquanto ofício de «vocação».

Referências

- Apprill, C. (2005). *Sociologie des Danses de Couple: une pratique entre résurgence et folklorisation*. Paris: L'Harmattan.
- Apprill, C., Djakouane, A., & Nicolas-Daniel, M. (2013). *L'Enseignement de Danses du Monde et des Danses Traditionnelles*. Paris: L'Harmattan.
- Bureau, M.-C., & Shapiro, R. (2009). Introduction: «Et à par ça, vous faites quoi?». In M.-C. Bureau, M. Perrenoud, & R. Shapiro, *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 17-31). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Conde, I. (2009). *Artists as Vulnerable Workers*. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos de Sociologia.
- Emerson, R. M., Fretz, R. I., & Shaw, L. L. (2011). *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Freidson, E. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27-3, pp. 431-443.
- Guerra, I. C. (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso*. Cascais: Principia.
- Kaufmann, J.-C. (2005). *A Invenção de Si: uma teoria da identidade*. Lisboa: Piaget.
- Kaufmann, J.-C. (2016). *L'entretien compréhensif* (4ª Edição ed.). Paris: Armand Colin.
- Lahire, B. (2002). Reprodução ou prolongamentos críticos? *Educação & Sociedade*, XXIII 78, pp. 37-55.
- Lahire, B. (2003). *O Homem Plural*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Lahire, B. (2005). Patrimónios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 49, pp. 11-42.
- Martuccelli, D., & Singly, F. d. (2012). *Les Sociologies de L'Individu: domaines et approches*. Paris: Armand Colin.
- Maxwell, J. A. (1999). *La modélisation de la recherche qualitative: une approche interactive*. Fribourg: Editions Universitaires Fribourg Suisse.
- Perrenoud, M. (2009). “Formes de la démultiplication chez les «musicos»”. In M.-C. e. Bureau, *L'Artiste Pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp. 83-94). Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Pinto, M. T. (2014). *Danças africanas e interculturalidade*. Braga: APPACDM de Braga.

Ritchie, J., Spencer, L., & O'Connor, W. (2003). "Carrying out Qualitative Analysis". In J. Ritchie, & J. Lewis, *Qualitative Research Practice. A Guide for Social Science Students and Researchers* (pp. 248-262). Sage.

Santos, H., & Mendonça, G. (1 de Abril de 2016). *Elementos das danças cabo-verdianas na kizomba*. Obtido de <http://www.helio-santos.com/#!pt/maykm>

Silva, S. d. (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.

Thomas, H. (1995). *Dance, Modernity and Culture: explorations in the sociology of dance*. London: Routledge.