

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM  
COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**GIANCARLO MARTINS**

UMA NOVA GEOGRAFIA DE IDÉIAS: DIVERSIDADE DE  
AÇÕES COMUNICATIVAS PARA A DANÇA

SÃO PAULO  
2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM  
COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**GIANCARLO MARTINS**

**UMA NOVA GEOGRAFIA DE IDÉIAS: DIVERSIDADE DE  
AÇÕES COMUNICATIVAS PARA A DANÇA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Doutora Christine Greiner.

SÃO PAULO  
2006

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---



Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processo de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura: \_\_\_\_\_ São Paulo, 11 de agosto de 2006

***Aos meus amores:  
Priscila, pela graça, amor e dedicação,  
sempre disposta a compreender e a incentivar-me;  
minha mãe Maria, pelo prazer e orgulho de ser seu filho.  
Os mais belos presentes que a vida me produziu.***

## AGRADECIMENTOS

À Christine Greiner, que desde o início acreditou na importância deste trabalho e, com seus ensinamentos, carinho e generosidade tornou-o mais fácil e prazeroso.

À Helena Katz, primeira provocadora das desestabilizações que abalroaram meu entendimento de corpo, de dança, de mundo.

Aos Professores Cecília Sales e Jorge Albuquerque Vieira que, pelos ensinamentos e gentileza, jamais será possível esquecê-los.

À Fernando Nunes, Mariusa Bregoli, Rosa Hércules, Sigrid Nora, Gilsamara Moura, Fernanda Bevilaqua, Marcelo Proença, Quadra Pessoas e Idéias, Verve Cia. de Dança pelas preciosas contribuições, sem as quais este trabalho não seria possível.

Ao programa de Comunicação e Semiótica que proporcionou a fertilidade de minhas idéias, em especial a Cida, sempre disposta a ajudar a todos.

Aos companheiros de turma que tornou mais prazerosa minha estada em São Paulo, após horas de viagem.

Pelo apoio afetivo, Gisele Kleimann, Dermeval, Maria Simone, Débora e tantos outros que, de uma forma ou outra, contribuíram para a conclusão desta etapa do meu percurso.

Ao CNPq, pelo auxílio-bolsa, sem o qual este sonho não se realizaria.

Enfim, a todos que contribuíram e contribuem para o meu desenvolvimento. Seria impossível nomeá-los todos.

## RESUMO

Nos últimos dez anos, ações desenvolvidas no campo da dança, em contextos presenciais e na mídia, deixaram de se concentrar no eixo Rio-São Paulo. Espreadas por diversas regiões do país, têm desenhado uma nova geografia de idéias que entende a dança como um processo comunicacional do corpo, organizado como um pensamento que questiona estruturas de poder, procedimentos artísticos e as fronteiras entre as linguagens. Esta Dissertação de Mestrado foca, como corpus de investigação algumas destas experiências empreendidas na área de educação, de circulação (festivais, mostras e encontros) e de pesquisa e criação em dança que, como estratégia de sobrevivência, criam pólos culturais descentralizados. O objetivo é demonstrar que essas experiências têm proposto novas ações comunicativas para a dança. Impulsionam transformações pontuais no mercado da dança e no desenvolvimento de políticas públicas de incentivo à cultura e reconfiguram não apenas o sistema estético em que estão inseridas, mas todo o sistema cultural contribuindo, dessa maneira, para a sobrevivência da dança e sua efetiva inserção no tecido social.

Como metodologia, trabalhamos a análise dos dados de maneira sistêmica, ou seja, entendendo as articulações entre os elementos investigados, a partir das teorias evolutivas propostas pelo cientista evolucionista Richard Dawkins (2000, 2001), do conceito de corpomídia proposto pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner (2000, 2001, 2003, 2005) e dos estudos culturais e políticos tais como os desenvolvidos por Bauman (1999), Agamben (2002), Bhabha (1998) e Foucault (1979, 1996). Tanto a pesquisa bibliográfica, quanto a investigação de campo (entrevistas e estudos de casos) evidenciaram que estratégias vêm sendo desenvolvida para propor novos modos de entendimento e organização de

eventos, circulação de informação e concepção de companhias e projetos educativos em dança. Ações que se dão na relação corpo e ambiente, num fluxo contaminatório, coevolutivo e não determinista.

Palavras-chave: Corpo e Comunicação, Política Públicas, Ações Educativas, Verve Cia. de Dança, Festivais de Dança.

## ABSTRACT

In the last ten years, actions developed in dance, live and in the media, left the focus in Rio-São Paulo. Spread through several places in the country had taken a new geography of ideas that understand dance as a communication process of the body, organized as a thought that questions power structures, artistic procedures and boundaries between languages. This masters' essay selects, as investigation *corpus*, some of these experiences employed in the education, in the circuit (festivals, shows and meetings), and in the research and creation in dance that, as survival strategy, creates decentralized cultural polar regions. The intend is to demonstrate that these experiences have propose new communication actions to dance. They push punctual changes in the dance market and in the development of public politics of cultural motivation and reconfigure, not only the esthetic system in which they are in, but the whole cultural system, contributing, in this way, for the dance survival and your effective insertion in the social fabric.

As methodology, it was used a data analysis in a systematic way, that being, understanding the articulations between the investigated elements, based in the evolution theories proposed by the evolutionist scientist Richard Dawkins (2000-2001), in the concept of body and media proposed by the researchers Helena Katz and Christine Greiner (2000, 2001, 2003 and 2005) and in the cultural and political studies such as the ones developed by Bauman (1999), Agamben (2002), Bhabha (1998) and Foucault (1979 and 1996). Both, the bibliographic research and the field investigation (interviews and case studies) show that the strategies have been developed to recommend new ways of understanding and event organization, information flow and company conception and educational projects in dance. Actions that

exist in the relation body and environment, in a contaminator flow, co evolutionary, and non-determinist.

Keys-words: Body and Communication, Public Politics, Educative Actions, Verve Dance Company, Dance Festivals.

## SUMÁRIO

Introdução:	
A constituição de uma geografia de idéias.....	12
Capítulo I :	
Repensando o campo de ação da dança.....	15
Capítulo II :	
Descentralização como estratégia de sobrevivência: A experiência da Verve Cia. de Dança.....	38
Capítulo III :	
Novos modos de organização de eventos de dança.....	53
Considerações finais:	
Ações que se espraiam no tempo.....	66
Bibliografia.....	69
Anexos.....	75



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1:

Escola Preparatória de Dança de Caxias do Sul.....24

Figura 2:

Hoje, a lua é cheia - Quadra Pessoas e Idéias.....26

Figura 3:

Intervenção performática - Quadra Pessoas e Idéias.....29

Figura 4:

Trujeja pra nós chorá – Verve Cia. de Dança.....38

Figura 5:

Gambiarra – Verve Cia. de Dança.....41

Figura 6:

(C2H4)n – Plástico – Verve Cia. de Dança.....44

Figura 7:

Feique – Em algum lugar, porém, aqui – Verve Cia. de Dança.....46

## INTRODUÇÃO

### A CONSTITUIÇÃO DE UMA GEOGRAFIA DE IDÉIAS

No Brasil, arte e cultura quase sempre são consideradas e tratadas como atividades diletantes, supérfluas e, por vezes, marginalizadas. Contrariando esses pressupostos, nos últimos dez anos, ações auspiciosas têm florescido e ganhado espaço em meio a esse cenário árido e conflituoso. No campo da dança, muitas destas ações vêm-se desenvolvendo fora do eixo cultural Rio-São Paulo. Iniciativas extra-oficiais de indivíduos que, mesmo condenadas à invisibilidade, seja pela falta de políticas culturais claras e efetivas por parte dos poderes públicos, seja pela pouca atenção dispensada pelos veículos de comunicação, se fazem presentes e apontam para outras possibilidades de produção e circulação, disseminando idéias e práticas diferenciadas, tanto no sistema artístico ao qual pertencem, como do seu ambiente cultural, propondo um novo *design* estrutural para o mercado e as políticas públicas de incentivo e fomento à cultura e as artes, modificando assim, aos poucos, o cenário da dança e o papel por ela ocupado dentro das relações estabelecidas no ambiente sócio-cultural.

Criando pólos culturais regionais descentralizados, estas ações vêm desenhando uma nova geografia de idéias, entendendo a dança como uma área de conhecimento que se estabelece como um processo comunicacional do corpo, organizado como um pensamento que questiona as estruturas de poder, os procedimentos artísticos e as fronteiras entre as linguagens. A diversidade dessas ações comunicativas demonstra novas possibilidades de ação, que independem da imitação e manutenção de um eixo hegemônico de

pensamentos, apontado assim, para a possibilidade da constituição de uma nova rede de idéias que venha a reconfigurar todo um eixo geográfico de dominância, colocando em cheque o discurso colonialista que norteia boa parte das produções em dança.

Com a intenção fornecer dados que nos levassem a refletir sobre a história cultural recente da dança, da qual se tem pouca informação, sobretudo as produções localizadas fora dos eixos habituais de produção cultural, conduzimos a pesquisa, de modo a analisar experiências no campo educativo, de circulação (festivais, mostras, encontros), de pesquisa e criação artística que vêm desenvolvendo estratégias para propor novos modos de organização de suas ações, conseguindo criar uma metaestabilidade em seu ambiente sistêmico. Para tal, elegemos eixos de análise que se intercambiam, reforçando a idéia que estas ações se dão num fluxo contaminatório coevolutivo e não determinista.

O primeiro capítulo se dedica a discorrer sobre ações educativas, tendo como referencial as experiências promovidas pela Quadra Pessoas e Idéias / Núcleo de Dança de Votorantim – SP, a Escola Preparatória de Dança de Caxias do Sul, a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira de Araraquara – SP e pelo Projeto Cidadança de Uberlândia – MG. O segundo capítulo é dedicado a apresentar a trajetória desenvolvida pela Verve Cia. de Dança que, numa estratégia de sobrevivência, migra de um grande centro para uma cidade do interior, para dar continuidade as suas realizações artísticas, demonstrando como tais ocorrências contribuem para a modificação do cenário cultural local. O terceiro capítulo se debruça sobre a problemática dos festivais de dança, apontando para a necessidade do desenvolvimento de propostas que apostam num comprometimento com o princípio da continuidade, ou seja, que promovam condições para que idéias se expandam e ganhem reverberação e continuidade, tanto quanto para o

ambiente de ocorrência, como para o de sua origem. Destaca-se aqui a relevância das ações empreendidas pelo Fórum Internacional de Dança – FID, de Belo Horizonte. Entendendo-o como exemplo pontual deste pensamento e de sua possibilidade de aplicação, seja em eventos profissionais, como para aqueles compostos, principalmente, por escolas e academias.

Os anexos incluem as grades curriculares de algumas das experiências desenvolvidas no campo educativo, como forma de proporcionar referências a futuras pesquisas a serem empreendidas neste âmbito.

## CAPÍTULO I

### REPENSANDO O CAMPO DE AÇÃO DA DANÇA

*“Não basta modificar currículos,... é necessária uma mudança de mentalidade, uma tomada de consciência diante do que significa educação e ensino, orientação e formação de pessoal”  
(Vieira, 2005)*

*“É preciso fazer da vida um exercício político de produção  
sêmica e partilhamento do saber.”  
(Greiner, 2005)*

Como qualquer ação, o ensino de dança no Brasil é histórica e temporalmente constituído. Assim, para se falar das novas propostas desenvolvidas no campo educativo e do entendimento do corpo e da dança que trazem consigo, se faz necessário entender como este processo se deu, sob quais conjunturas se configurou o entendimento de dança no país, que teve, na técnica do balé, a matriz para o desenvolvimento do ensino em escolas e academias.

Desde o século XIX, o Brasil já recebia excursões de companhias, coreógrafos, bailarinos e professores. Na primeira metade do século XX, movido por um grande fluxo migratório, muitos artistas e professores estrangeiros passam a se estabelecer no país, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Muito embora desde o início do processo colonizador, o balé, de certa maneira, já lançava raízes em terras recém-descobertas, em consonância com a empreitada colonizadora, pois não sendo uma questão isolada das práticas sociais, carrega consigo a

reprodução dos padrões hierárquicos da metrópole na colônia, servindo dessa maneira a um projeto ideológico<sup>1</sup>.

Em 1927 é criada a primeira escola oficial de dança do país, projeto idealizado e dirigido pela bailarina de origem russa, Maria Olenewa (1886–1965), para dar continuidade, em terras brasileiras, ao desenvolvimento e aplicação de um sistema formal preestabelecido de dança, visando à construção de um balé brasileiro (Pereira, 2003).

Com a instauração do Estado Novo<sup>2</sup>, projeto nacionalista que objetivava edificar a pátria, forjar a brasilidade, “transformar a nação em um todo orgânico, em entidade moral, política e econômica, cujos fins se realizariam no Estado” (Pereira, 2003:276), homogeneizando cultura, costumes e ideologia. Neste contexto o balé é elevado à condição de modelo padrão, capaz de contribuir com a empreitada de “*padronização do ensino*, no sentido de uma homogeneidade do saber (...), garantindo a *erradicação das minorias étnicas*, lingüísticas e culturais.” (ibid p. 277).

(...) tudo se casava perfeitamente com a ideologia do Estado Novo, na medida em que transformava negro e índio em história, mas uma história simbolizada, distante, mítica, cívica, ufanista. E o homem brasileiro inundado pela ânsia de progresso, poderia lançar-se para o futuro, podendo contar também com um corpo de baile e com um balé que fosse brasileiro, nos moldes das maiores capitais do mundo. (...). Num país que ainda perfazia rapidamente, em algumas décadas, o mesmo percurso que o balé percorreu durante todo o século XIX, na Europa, indo de uma herança que remonta há séculos, esse encantamento era quase uma ditadura. *Único* modo de fazer dança, *único* modo de pensar dança. (Pereira, 2003: 289)

---

<sup>1</sup> Monteiro (2006) chama a atenção que, séculos antes da vinda dessas primeiras companhias, o balé já tinha uma presença marcante nas festas político-religiosas das colônias portuguesas e espanholas, se pondo a serviço dessa empreita colonizadora. E, mesmo os jesuítas, já no século XVII, ao conceberem os balés e as festas, centravam nestas práticas, o fundamento de uma pedagogia da conversão do gentio e do africano.

<sup>2</sup> O Estado Novo (1937-1945) se inicia com o golpe de estado impetrado por Getúlio Vargas (1883-1954). Teve como característica um poder centralizador e intervencionista. Suprimiu o localismo, com controles ideológicos como a censura, na tentativa de viabilizar um projeto realmente nacional, tendo como pano de fundo a nação e o povo.

Dessa maneira, o balé, praticado de forma acrítica e descontextualizada, impregnado de valores e ideais das culturas dominantes européias, um sistema carregado de verdades universais, dentre as quais, a que traz o entendimento de uma técnica capaz de treinar um corpo para melhor desempenhar uma atividade artística, contamina o ensino da dança no país, disseminando uma proposta que entendia a cultura e fazer local como subjacente, estendendo para a arte o colonialismo e suas relações de dominação e exploração.

O ensino do balé clássico acaba representando um ideal fortemente enraizado de ensino, de corpo, de mulher e de arte que permeia o pensamento educacional na área de dança no ocidente, desde o século XVIII. Um corpo preparado, treinado, concebido e modelado sob a égide e a ideologia do balé clássico (...). (Marques, 1999:68).

As academias e escolas de dança criadas aplicavam este sistema formal pré-estabelecido, não levando em consideração as origens dessas práticas e estéticas e sua relação com a realidade do país, bem como o estabelecimento de uma pedagogia adequada ao ensino, muito embora a dança seja realizada por corpos distintos, dentro de suas particularidades, que por sua vez produzem ações distintas na cultura. Tratava-se de uma reprodução mimética do dançar e produzir dança, contribuindo dessa maneira com a disseminação do entendimento de dança advindo dos centros de hegemonia cultural e artística, reproduzindo de maneira precária, traços desses conceitos, desestabilizando a formação de uma dança em consonância com as idiossincrasias de seu ambiente cultural, não levando em consideração a relação entre o texto da dança e o seu contexto sócio-cultural.

O indo-britânico Homi Bhabha traz uma chave para o entendimento desta problemática. Segundo Bhabha “a mímica emerge como uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e saberes coloniais”.

Em “Da mímica e do homem: A ambivalência do discurso colonial”<sup>3</sup> Bhabha aponta que as relações entre colonizado e colonizador se dão de maneira desigual em que o primeiro, menos potente, se transforma numa “presença parcial”, em que a mímica opera como uma imitação do modo de fazer e viver dos detentores do poder – o colonizador.

O discurso da mímica é um discurso produzido em torno da ambivalência em que, “para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença” (op. cit.:130). Dessa maneira, ao utilizar-se da mímica com a intenção de se aproximar do fazer produzido nos grandes centros de cultura e poder, o sujeito põe em risco o próprio fazer pretendido, pois os efeitos de ser “quase o mesmo, mas não exatamente” produz uma forma de ação vazia, enfraquecendo e impedindo a formação e expansão de um trabalho artístico, impossibilitando o desenvolvimento de uma prática profissional coerente, que proporcione uma efetiva intervenção no ambiente em que ela é produzida e não uma imitação “que não representa a arte, mas algo camuflado de arte e que, de modo sutil, porém arrebatador, recusa a existência desta.” (Bhabha apud Leão, 2004: 118).

Em grande medida, essa configuração da dança perdura até hoje mas, como tudo no universo está em processo de coevolução<sup>4</sup>, ações isoladas, mas pontuais, na tentativa de romper com tais padrões fazem emergir práticas e modos de organização que contemplam um outro entendimento não só da dança, mas também do corpo e de suas relações com o seu

---

<sup>3</sup> Capítulo IV do livro **O local da cultura**(1998), do referido autor.

<sup>4</sup> Coevolução refere-se ao desenvolvimento conjunto de diferentes organismos ou entre diferentes partes do mesmo organismo, num processo inter-relacional de trocas mútuas. Uma resposta evolutiva recíproca entre os diversos sistemas que compõem o universo. (e.g Dennett, 1998; Dawkins, 2000, 2001)



ambiente. O pensamento que emergiu dessas ações passou a não mais ignorar e sim levar em conta as transformações que o ambiente promove na ação e vice-versa, abrindo assim, espaços para a inclusão de outros corpos na dança, além de um outro tipo de inserção na esfera cultural, não relegando a dança tão somente a formatação de posturas e atitudes para um dado padrão social e uma alardeada disciplina que favorecia a aquisição de valores e comportamentos socialmente valorizados pela burguesia patriarcal (Canton, 1994:42), mas sim, que pudesse justamente trazer o reconhecimento do corpo como lugar de pensamento, reflexão e questionamento de si mesmo e de seu lugar na cultura. Lembrando que:

(...) a informação não permanece inalterada por muito tempo, se sofre contaminação do meio em que se encontra. Logo, esse único modo de fazer dança, esse único modo de pensar dança surgiram no Brasil fadados a serem pulverizados nas questões de um outro tempo, de outras danças e outros pensamentos. Antropofagicamente. (Pereira 2003:290)

Dentre diversas ações, destacam-se, como referências de práticas educativas desenvolvidas em dança, as experiências, empreendidas por Sigrid Nora<sup>5</sup> em Caxias do Sul – RS que culminaram com a criação da Escola de Preparatória de Dança; a de Fernanda Bevilaqua<sup>6</sup>, com o Projeto Cidadança em Uberlândia; Gilsamara Moura<sup>7</sup> e a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, em Araraquara - SP e a de Marcelo Proença e Rodrigo Chiba<sup>8</sup> com o Núcleo de Dança / Quadra Pessoas e Idéias na cidade de

---

<sup>5</sup> Coreógrafa e bailarina, ex-diretora da Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul e da Escola Preparatória de Dança. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

<sup>6</sup> Bailarina e coreógrafa. Diretora artística da Uai Q Dança– Uberlândia - MG

<sup>7</sup> Bailarina, coreógrafa e atriz. Diretora do Grupo Gestus e presidente da FUNDART (Araraquara-SP). Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

<sup>8</sup> Marcelo Proença e Rodrigo Chiba são intérpretes-criadores e coreógrafos. Coordenadores do Núcleo de Dança / Quadra Pessoas e Idéias, de Votorantim - SP.

Votorantim em SP, sobretudo por terem rompido o véu da invisibilidade e ganhado uma certa estabilidade.

Nestas experiências a dança emerge como pensamento do corpo (Katz, 2005). O que significa entender pensamento como uma maneira de organizar uma informação. “Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza o seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento de nossos pensamentos, então ele dança.” (Katz, 2005:2).

Corpo entendido não como uma tábula rasa, mas sim, como resultado de um longo processo evolutivo, um sistema de elevada complexidade que se encontra em permanente interação com seu ambiente relacional: natureza e cultura. Uma relação que se estabelece como processo comunicacional, não um processo que funciona no esquema *input/output*, mas sim como trocas de caráter coevolutivo em que, na medida que o corpo vai modificando o ambiente, o corpo vai também por ele vai sendo modificado, um processo onde “meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças” (Greiner e Katz, 2002:90). Lembrando que, neste fluxo, há taxas de preservação que garantem a sobrevivência e a unidade do organismo.

Nesses acordos de caráter transitório, o corpo se configura como mídia de si mesmo, um corpomídia onde as informações que adentram o corpo encarnam, a partir de acordos com o que lá já estava, “acordos contínuos entre mecanismos de produção, armazenamento, transformação e distribuição da informação” (ibid:97), constituindo assim o seu *design* em constante fluxo de transformação, no qual o corpo nunca é absolutamente igual, “... um sistema aberto, onde tudo o que se dá a ver (aparência) não está separado de forma alguma (nem temporalmente) do que o constitui (que não é a essência).” (Katz, 2005:121)

Assim, quando se fala em dança, está se falando de uma solução adaptativa e evolutiva da espécie que, como outras ações do corpo, “tem como fim último a comunicação e o processamento cognitivo das diversas possibilidades do real” (Greiner, 2003:49). Uma estratégia de sobrevivência, produzindo ações que incitam novas ações e não apenas agem como respostas para estímulos ou processos imitativos.

O corpo, ao dançar, apresenta, ações-movimento que implicam em modos de pensar e, onde, a organização das ações se dá através das mediações e nas relações entre interior e exterior. O ato de organizar coreograficamente o pensamento no ambiente do corpo, traz à cena o sujeito-agente que, num processo de subjetivação, produz subjetividade e significado num fluxo de troca entre o sujeito – entendido como aquele que não prescinde do mundo e, portanto, individualizado – e o mundo. (Setenta, 2005:11)

Em consonância com os conceitos acima delineados, as experiências entendem a dança como lugar de pesquisa e reflexão, em outras palavras, entendem a dança como forma de conhecimento, não um mero encadeamento de passos e formas corporais, diferentemente da maioria das escolas e academias de dança.

Permeáveis a informação constituem-se como estruturas transitórias, elaboradas e modificadas constantemente. Dessa maneira propõe relações nada ortodoxas entre teoria e prática, entendendo-as como acionamentos que se revezam<sup>9</sup> e que ao se revezarem, transformam informação em conhecimento, criando um campo de possibilidades para que os envolvidos neste processo possam desenvolver competências para intervir de maneira crítica em seu espaço social, a partir de suas experiências corpóreas.

---

<sup>9</sup> Foucault (1979), trata desse tema numa conversa com o filósofo Gilles Deleuze. Para eles “a prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra, e a teoria um revezamento de uma prática a outra.” (op. cit. p. 69-70), ou seja, composta por uma multiplicidade de elementos que se compõem por interação e não de maneira totalizadora, antes sim, multiplicadora e dinâmica. “(...) só existe ação: ação de teoria, ação de práticas em relações de revezamento ou em rede.” (ibid:70)

Ações coletivas que atuam descentralizando e democratizando a informação, expandindo os cenários culturais regionais com responsabilidade e discernimento, intervindo na realidade de modo a produzir operadores capazes de proporcionar a continuidade e a permanência de suas propostas. Para que, assim, possam criar instabilidades no sistema, provocando sua reconfiguração.

Essas experiências serão a seguir mais bem detalhadas, analisando suas características, configurações e as estratégias adaptativas que lançam mão para prover sua sobrevivência e suas intervenções no ambiente cultural.

#### ESCOLA PREPARATÓRIA DE DANÇA DE CAXIAS DO SUL – RS: Uma gestão colaborativa

A cidade de Caxias do Sul traz consigo um legado dentro da dança - o Grupo Raízes<sup>10</sup>. A existência do Grupo Raízes, na cultura local, pode ser evidenciado nos ecos que ele deixou no ambiente, como nos aponta Sigrid (2000:03):

O Grupo Raízes serviu de parâmetro para a modificação de práticas pedagógicas no ambiente local, desenhando um padrão para a dança de Caxias do Sul – RS, mostrando a importância e função social que uma companhia de dança estável pode proporcionar para o ambiente em que se inscreve.

A lacuna deixada pelo Grupo Raízes na cultura caxiense fez com que, por iniciativa de Sigrid Nora, se pensasse na criação de uma companhia municipal de dança que pudesse reeditar aquela experiência artística de

---

<sup>10</sup> O Grupo Raízes de Caxias do Sul foi, entre os anos de 1983 e 1990, a única companhia de dança estável do estado do Rio Grande do Sul a contar com um patrocínio privado.

grande valor para a cultura da dança e suprir a demanda deixada pela sua dissolução. O projeto entendia que deveria estar atrelado a essa nova iniciativa, não somente para suprir a companhia com mão-de-obra especializada, mas como atividade autônoma de caráter sócioeducacional.

Esta proposta teve no candidato eleito para a Prefeitura Municipal, Gilberto Spier Vargas, do Partido dos Trabalhadores – PT, ambiente propício para a sua realização. Com a proposta de uma cidade como espaço capaz de possibilitar a construção de uma sociedade sem exclusões, o candidato eleito destinou à cultura um papel de destaque dentro os pilares desta construção. Dentre as ações promovidas destaca-se a criação da companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul e a Escola Preparatória de Dança – EPD (Lei Municipal nº 4.677 de Julho de 1997), implementada em agosto de 1998.

Um fato importante a constar é que tal projeto integrava a plataforma eleitoral do candidato derrotado e, numa atitude atípica, o candidato eleito a encampou-a em seu plano de governo.

Com custo anual na casa de noventa mil reais, a EPD funciona num modelo de parceria em que, o poder público (Prefeitura Municipal) disponibiliza o espaço físico, sua manutenção, a estrutura de expediente e as merendas escolares, que é servida aos alunos. As despesas com o corpo docente, materiais para as atividades, uniformes das crianças, vales-transportes e custos de produção são de responsabilidade da Associação de Profissionais de Dança de Caxias do Sul, sendo que os valores são captados via Leis Municipal e Estadual de Incentivo à Cultura, com patrocínios diretos e contribuições voluntárias.

O curso tem duração de 10 anos divididos em dois módulos: o primeiro com uma carga horária de 2.700 horas/aulas dividida em 8 anos; e o segundo, com 621 horas/aulas, distribuídas em 2 anos (vide grade curricular em anexo)

Os alunos participantes são escolhidos mediante seleção (em virtude do número limitado de vagas) física e entrevista, sendo que os mesmos devem estar matriculados na rede pública de ensino ou ser integrante de uma instituição de assistência social.

Já entendida como contribuição social por si só, a EPD realiza apresentações de seus produtos cênicos, contribuindo com procedimentos públicos que visam educação e formação de platéia, sempre com entrada franqueada a todo o público.

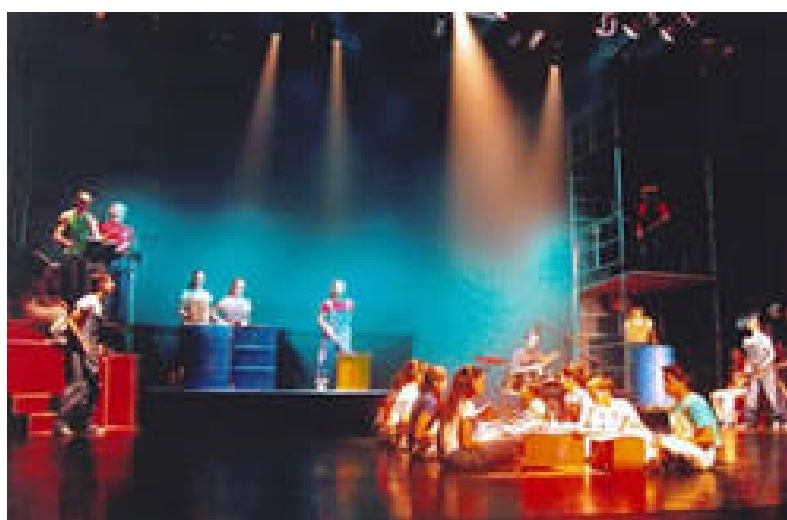


Figura 1: *Espetáculo da EPD de Caxias do sul*

Nos seus oito anos de funcionamento, a EPD goza de um reconhecimento tanto local como nacional e internacional, tendo sido tomada como exemplo de iniciativa para outras cidades brasileiras como: Araraquara – SP, Uberlândia – MG, Fortaleza – CE, entre outras.

É importante notar que as ações promovidas por experiências como esta têm produzido resultados que se expandem para além dos limites da

cultural local. Bom exemplo é o criador Carlos Garbim<sup>11</sup> que conquistou uma bolsa para estudar na PARTS<sup>12</sup> e, recentemente, foi contratado para integrar o mais novo projeto da escola - *Kid's Program*, demonstrando que o pensamento em dança lá desenvolvido, mesmo sendo realizado em uma região distante dos grandes centros de produção cultural, pode e está em íntima conexão com o pensamento desenvolvidos em outras partes do mundo, afinal, as informações não fazem distinções geográficas.

O modelo de gestão adotado pela EPD, uma ação colaborativa entre a Administração Municipal, entidade de classe – Associação de Profissionais de Dança e voluntários, se constitui num modo de organização que rompe com o modelo tradicional de constituição dessas ações sócioeducacionais, fazendo que os diversos componentes do tecido social sejam co-responsáveis pelo seu funcionamento. Este modo de gestão tem permitido que haja uma ação continuada, não tendo apenas na “vontade política” a sua possibilidade de sobrevivência. Também demonstra que uma prática em rede, com múltiplos fatores agindo ao mesmo tempo, produz ocorrências discretas que se tornam perceptíveis ao longo do tempo.

É importante salientar o papel fundamental de um governo com políticas públicas voltadas para a cultura, entendendo que, para oportunizar o acesso à informação, se faz necessário investir em processos de produção cultural. Desse modo, a criação da EPD pode ser entendida como consequência, e não como causa. Uma ação continuada a promover o crescimento cultural da comunidade.

---

<sup>11</sup> Bailarino e coreógrafo da cidade de Caxias do Sul, integrou a Cia. Municipal de Dança de Caxias de 1998 a 2004 e lecionou, no mesmo período, na EPD.

<sup>12</sup> Escola internacional de *performing arts*, sediada na cidade de Bruxelas – Bélgica. Criada em 1995 por Anne Teresa de Keersmaecker, diretora e coreógrafa da Rosas Cia de Dança.

NÚCLEO DE DANÇA DE VOTORANTIM / QUADRA PESSOAS E IDÉIAS: Uma tecnologia do convívio



Figura 2: *"Hoje, a lua é cheia"* (2004)

A Quadra Cia. de Dança nasceu em 1996, já com discussões de questões acerca da linguagem da dança, mercado de trabalho, parcerias, apoios e, sobretudo, a necessidade de estar incluído no todo ao qual se pertence.

Em 2001, com uma parceria firmada com a administração pública, criou-se o Projeto Núcleo de Dança, um projeto voltado para toda a cidade, com ações descentralizadas, sempre pensando e respeitando as necessidades de Votorantim, um pensar coletivo da e para a comunidade. "Não tivemos que sair de Votorantim para criar mercado de trabalho, possibilidades de aprimoramento técnico e intelectual, e o melhor,



evidenciamos algo latente em cada um, a importância do convívio” diz Marcelo Proença, Coordenador do Núcleo de Dança<sup>13</sup>

Para pôr em prática esse pensamento, todas as ações desenvolvidas se dão por via de processos colaborativos, propondo o corpo como mídia do pensamento em movimento. Não há hierarquias entre professor e aluno, e sim co-responsáveis pelas atividades que se definem a partir de processos e procedimentos, de acordo com as necessidades do grupo, do momento ou mesmo do ambiente. “Desde o começo, fizemos coletivamente nossa interferência, (...), mais difícil, mais trabalhoso, mais demorado, doloroso algumas vezes, mas incrivelmente potente e duradouro. Transformador.” (Marcelo Proença).

Tem-se como busca a interação e envolvimento completo de todos, em todas as esferas de elaboração e ações, corpos-protagonista e propositores de sua existência, conscientes de seu papel no mundo, que têm como premissa para a participação tão somente um querer, um querer consciente, esclarecido, atento e emocionado.

Esse modo de existir é denominado por eles como “Tecnologia do Convívio”. Almeja a feitura de uma dança que possa proporcionar outros conceitos, para se aprender a pensar a própria dança e o corpo do qual ela se faz. Para tanto são utilizados nos procedimentos de trabalho, técnicas de dança clássica, dança contemporânea e experimentos e improvisos norteados pela dança-teatro, sempre os adequando às potencialidades físicas de cada corpo, atentando assim para a diversidade física, a composição coletiva e o desenvolvimento de capacidades intelectuais e de relacionamento de cada aluno.

---

<sup>13</sup> Em entrevista concedida por *e-mail* em setembro de 2005.

Com mais de trezentos alunos, a manutenção do projeto dá com verbas diretas do município de Votorantim, via Secretaria de Cultura e Turismo, parceria com a empresa Votorantim Cimentos – unidade Santa Helena / Salto, incentivo fiscal (Lei Rouanet) e o trabalho voluntário de pais, pedagogos, médicos, pesquisadores, jornalistas e etc. Há no projeto oito profissionais remunerados; sendo os demais colaboradores voluntários. Os gastos anuais com o projeto giram em torno de cem mil reais.

#### Segundo Proença:

Não há maior reconhecimento ao projeto do que o envolvimento da comunidade a ponto de vermos a dança aqui feita no mesmo patamar (se assim pode-se dizer) que a educação, o esporte, geração de empregos, saúde. Vereadores vendo espetáculos, prefeito vendo aulas com crianças, sem repórteres e fotos. Só para ver e rir ... viver.

Na busca de promover efetivamente a inserção da dança no ambiente social, o núcleo de dança realiza atividades, intervenções nos espaços urbanos como: terminais de ônibus, agências bancárias, feiras livres. E, em parceria com a Secretaria de Educação realiza o ECO – Expressão e conteúdo, uma ação de familiarização com a dança que envolve tanto alunos como professores.

Mensalmente é realizado também um encontro com os pais dos alunos, o Papo Papai, onde discutem temas propostos pelos próprios pais e pelos integrantes do projeto, contando sempre com a presença de especialistas.

Outra promoção do Núcleo de Dança, é o Fórum Pública Dança – Cultura e Desenvolvimento Humano, evento que, desde 2003, tem como proposta disponibilizar um ambiente de reflexão e troca entre artistas e comunidade, com vistas à construção de conhecimento a partir de ações colaborativas, “não absolutas, mas que possam se reorganizar a cada instante num freqüente fluxo de recriação.” (Proença, 2006)



Figura 3: *Intervenção performática em agência do Banco do Brasil – Votorantim-SP*

O Núcleo de Dança / Quadra Pessoas e Idéias, também demonstra um modo de organização tecida por ações colaborativas entre as esferas públicas e privada que, inicialmente, partiram de mobilizações pessoais. Um projeto que tem na cooperação, na autonomia, no protagonismo, na inclusão e na criatividade os balizadores de suas ações. Ações coesas, o que não significa uma estrutura fixa e consolidada, mas uma construção bem estruturada que permite ao sistema um alto grau de permanência e possibilidades de tecer conexões entre suas partes e também com o ambiente.

Conexões estas que se refletem na participação que todos têm com relação à construção dos processos criativos e trabalhos. Uma experiência coletiva de corpos coletivos que, na ação performativa, criam “coletivos de enunciação que repõe em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível.” Rancière (2005:62)

Criando relações com outras esferas da experiência coletiva, busca-se que a comunidade seja mais que um mero público de produções culturais. Espera-se que se constituam atores sociais, com possibilidades de ação em seu ambiente contextual. Uma ação comunicativa que se baseia em vínculos humanos que entende a dança como espaço artístico “que não se restringe a representar e comentar a sociedade, mas que atua na sua produção, criando novas formas de subjetividade política.” (Lima, 2005:2)

PROJETO CIDADANÇA DE UBERLÂNDIA – MG: Construção de autonomia e protagonismo.

Funcionando nas dependências do Studio Uai Q Dança<sup>14</sup>, o projeto Cidadança, criado em 2001 por Fernanda Bevilaqua, tem como foco a dança e a reflexão sobre o corpo e a cidadania.

O projeto atua junto a jovens em risco social e pessoal, sendo que todos devem estar matriculados em uma escola regular e ter uma renda familiar que varie em torno de um salário mínimo, requisito único para participarem do projeto. Quanto ao número de participantes Bevilaqua<sup>15</sup> diz: “Acredito em ações que envolvam trocas e que não visem uma grandiosidade”.

Os participantes do projeto contam com aulas de dança, percepção musical, artes plásticas, teatro, além de discussões sobre corpo e cidadania e atendimento terapêutico aos alunos e familiares. Com uma formação focada na criação, todas as atividades propostas se pautam em práticas que propõem o desenvolvimento da autonomia.

A maioria dos profissionais envolvidos o projeto são alunos do Studio Uai Q Dança, que não pagam pelas aulas em troca dos serviços prestados ao

---

<sup>14</sup> Escola de danças criada e dirigida por Fernanda Bevilaqua, com sede na cidade de Uberlândia– MG.

<sup>15</sup> Em entrevista concedida por *e-mail* em setembro de 2005.

projeto, são eles: psicólogos, atores, músicos, assistentes sociais, antropólogos, etc. O projeto também recebe auxílio-transporte para os integrantes que são vinculados ao Programa de Erradicação do Trabalho Infantil – PETI, um programa do governo federal, administrado pelas prefeituras, sendo que para esse ano de 2006 o PETI deixou de disponibilizar os vales-transporte para todos os projetos que desenvolvem ações através da arte, alegando como motivo que **arte não é prioridade** (grifo meu). Como diz Bevilaqua “A impressão é de que avançamos e retrocedemos sempre quando ainda ficamos atrelados às ações do poder público. Neste caso, então é bom criarmos autonomia também no que diz respeito a incentivos de leis, poder público,...”

Atualmente os jovens, participantes do projeto têm ministrado aulas de dança para alunos das escolas onde estudam ou em associações em seus próprios bairros, além de oficinas e apresentações em escolas, teatros, universidades e praças públicas, disponibilizando assim informações por eles adquiridas, gerando acesso a novas experiências, do mesmo modo que eles próprios também experimentam novas maneiras de atuar e pertencer ao seu ambiente cultural.

Entendendo que estas iniciativas são de responsabilidade e interesse não só do poder público, mas de toda a sociedade, o Projeto Cidadança, aponta para a existência de diversos modos de emergência e gestão de uma ação educativa, que podem também emergir e serem geridas por ações coletivas de caráter voluntário. Uma mobilização social pautada no protagonismo e na construção de autonomia a propiciar a construção de uma nova identidade, um novo modo de estar no mundo.

## ESCOLA MUNICIPAL DE DANÇA IRACEMA NOGUEIRA DE ARARAQUARA – SP: A dança como capital social

A Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira – EMD - foi idealizada e implantada por Gilsamara Moura, na gestão do Senhor Edinho Silva como prefeito da cidade de Araraquara – SP (Gestão 2001-2004 / 2005-2008). O projeto da escola teve como inspiração as experiências bem-sucedidas da cidade de Caxias do Sul – RS e Votorantim – SP, mas apresentando características próprias para a cidade de Araraquara.

Inicialmente houve um movimento contra, de academias tradicionais, alegando que tal iniciativa poderia trazer prejuízos ao mercado da dança local, mas em agosto de 2002, a Câmara Municipal aprovou a Lei que criava a EMD, sendo ela inaugurada em outubro do mesmo ano e suas aulas foram iniciadas no mês de março do ano seguinte.

Atendendo crianças com idade mínima de 09 anos e regularmente matriculadas em escolas públicas, a estrutura pedagógica da escola tem como ênfase a dança contemporânea, entendida como ambiente propulsor de formação de redes entre os conhecimentos, como salienta Moura. Além das aulas de dança contemporânea, a grade curricular também conta com aulas de balé clássico, sapateado, capoeira, teatro, artes plásticas e musicalização. Tem-se como proposta incorporar, ao longo dos seis anos de duração do curso, aulas de canto, dança de rua, educação ambiental, contato-improvisação, filosofia e política, além de cursos extra-curriculares com coreógrafos renomados e estágio supervisionado no último ano de curso.

As aulas são realizadas num espaço físico com salas para as aulas de dança, teoria musical e artes plásticas, além de vestiários e parte administrativa e um Centro de Difusão e Documentação de Dança, com um acervo de vídeos, DVDs, jornais e revistas.

Com o desafio de trabalhar as áreas de conhecimento de maneira integrada a EMD tem, na gestão participativa, seu principal elo com a comunidade, mantendo com as famílias estreito diálogo, seja no que se refere aos filhos-alunos, quanto nas sugestões e críticas ao projeto, de modo tal que as famílias dos alunos se auto-organizaram e criaram uma cooperativa de costura (ainda informal) e um conselho de pais.

Os profissionais envolvidos, assim como os recursos necessários para a manutenção do projeto são oriundos da Administração Pública direta, via FUNDART – Fundação de Arte e Cultura, ao custo anual médio de cento e vinte mil reais. A EMD conta também com parcerias com outras secretarias: Secretaria de Saúde, Educação, Promoção Social, Centro de Referência do Jovem, com orientação sobre sexualidade, violência, drogas, etc, e com a Unesp – Universidade Estadual Paulista, para as aulas de filosofia.

Atualmente, a AMD, em seu quarto ano de atividade, atende aproximadamente trezentas crianças que regularmente participam de apresentações públicas, contando com o reconhecimento daqueles ligados diretamente ou indiretamente ao projeto. Segundo Moura, percebe-se atualmente uma enorme transformação no cenário local e regional da dança no estado de São Paulo, onde muitos jovens já manifestam interesse pela área e áreas correlatas para o futuro profissional.

A experiência a Escola de Danças Iracema Nogueira denota a importância de políticas públicas que levem em conta os anseios da comunidade, compartilhando com ela a gestão dos programas desenvolvidos.

É um modelo de gestão voltado para o desenvolvimento de ações de fortalecimento do capital cultural da sociedade, legitimando a existência de iniciativas que contemplem e colaborem para o desenvolvimento do seu

contexto de inserção, demonstrando a plausibilidade da produção artística como ação transformadora do meio sócio-cultural. "Aqui a transformação social que não beneficia apenas o aluno: vai além, chega à família e à sociedade." (Gilsamara Moura)

Tornando-se cada vez mais um referencial regional para a difusão da dança, a cidade de Araraquara, por meio da FUNDART, em parceria com o Centro de estudos da PUC de São Paulo, realiza o projeto *Corpos Que Falam*, que tem como principal objetivo oferecer aos profissionais da área um estudo aprofundado da dança como processo de comunicação. Para isso, são realizados palestras, *workshops* e debates, com temáticas que vão da história da dança às políticas culturais.

### **Redes colaborativas: A configuração de novos coletivos**

A constituição dessas experiências se dá por meio de uma rede tecida entre poder público, sociedade civil organizada, iniciativa privada e voluntários, configurando um mecanismo colaborativo que, partindo de um fazer-pensar a dança e o corpo que dança e seus lugares no tecido social, busca encontrar condições para sua permanência e coevolução. Nesse sentido, as ações promovidas por esses projetos produzem inserções no ambiente, através de suas atividades e produtos artísticos, gerando informações sígnicas que vão contaminando o ambiente e, desde que encontrem terreno fértil para sua propagação, se faz de maneira exponencial, produzindo uma permanência dinâmica do sistema que a gerou e das informações por ele produzidas.



A vida útil de um objeto artístico está relacionada com a continuidade dos seus efeitos, ou seja, a expansão do raio de ação contaminatória de seu *meme*<sup>16</sup>, para além da duração de seu organismo, reconfigurando não apenas o sistema estético em que está inserido, mas todo o sistema cultural de que faz parte. (Vieira, 2005)

Desse modo, as redes colaborativas propostas por esses coletivos apresentam-se como uma estratégia de sobrevivência, evidenciando que se faz cada vez mais necessário que a dança seja entendida como um fazer implicado e conectado às demais esferas do sistema cultural, nas mais diversas instâncias, desde as relacionadas à educação, quanto à economia e à política, num processo de intervenção crítica na cultura, na totalidade de sua diversidade - sua principal característica.

Um entendimento da arte como produção social, um sistema não circunscrito a uma elite de indivíduos, antes sim, inserida no grupo social do qual faz parte, buscando critérios estéticos que não reproduzam modelos advindos dos centros de hegemonia cultural e artística, mas propondo um diálogo com os mesmos, na tentativa de assim modificar o *status quo* cultural que impera, ao mesmo tempo em que “manifestam o desejo de reajustar a estratégia recebida da busca coletiva de interesses, procurando ou criando novos interesses e novos atores no jogo do poder.” (Bauman, 2005:62), na tentativa de romper com o mecanismo de exclusão dos poderes dominantes.

Exemplo disso é demonstrado tanto no modo de construir seus experimentos cênicos, como na organização de suas atividades, construídas e realizadas dentro de uma dinâmica colaborativa. Os projetos e seus agentes fazem-nos pensar em processos de criação, orientados para a elaboração e criação de uma ação composta por forças coletivas e não

---

<sup>16</sup> O cientista Richard Dawkins configura, em seu livro **O Gene Egoísta** (2001) a existência de uma unidade de transmissão cultural, à qual nomeou como “*meme*”. Tal unidade tem como característica a capacidade de transmitir, de replicar de um cérebro para outro, informações culturais, sejam elas uma idéia, uma moda ou um modo de fazer dança.

individuais. Por mais que muitas ações partam de indivíduos, elas só se concretizam por meio da ação coletiva.

O que se vislumbra é a possibilidade de uma redução cada vez maior das distâncias entre a arte e seu público. Uma dança em que criadores, fruidores, professores, instituições públicas e privadas, enfim, todos os envolvidos no processo de execução dessas ações se transformam em agentes co-responsáveis, buscando mudanças nas estruturas sociais que alimentam a distância entre as populações em relação à aquisição de bens simbólicos, reforçando o entendimento do fazer artístico como atividade social, implicada historicamente em seu sistema cultural, propondo "... novas relações sociais entre o artista, sua obra e o público, superando contradições que limitam as forças artísticas potencialmente acessíveis a toda a gente à propriedade privada de uns poucos." Santaella (1995:108)

As propostas e propósitos que estes coletivos evocam delineiam novas ações comunicativas para a dança, assim como novas formas de organização, inclusão, relação entre público e privado, individual e coletivo, como já dito anteriormente, propondo uma nova ordem que faz proliferar questões e a testagem de procedimentos que levem à geração de novos modos de organização, dotados de uma estrutura não hierarquizada, composta de heterogenias em permanente estado de autocriação, onde se entenda cultura e arte como sistemas de alta complexidade em permanente estado de evolução, pois:

A arte, e no caso, a dança, não é meramente uma expressão artística no sentido trivializado que esta expressão costuma receber; não é um devaneio de pessoas sem "praticidade" ou ainda um produto supérfluo diante de concepções mais "objetivas". É uma manifestação de complexidade e de evolução, um reflexo dos valores mais elevados, que a Humanidade tem tentado vivenciar. É assim, a tentativa de efetivação de formas elevadas de sobrevivência, formas essas, sabemos, bastante inacessíveis à maioria dos seres humanos, mas potenciais em todos eles. (Vieira, 2005:52)

A coexistência e a comunicação desses projetos demonstram que as experiências devem ser compartilhadas (atributos, interesses, idéias, hipóteses), pois a integração efetiva-se através de uma troca recíproca que repercute tanto sobre o todo, como também sobre suas partes de maneira complementar, uma mescla de disposições e investimentos, criando idéias e ações que auxiliem na transformação e oxigenação da dança e de seu ambiente de existência.

Longe de serem as únicas, estas ações servem como exemplo para outras experiências e, sobretudo, como atratores para pessoas e idéias que entendem esses processos de organização como um lugar privilegiado de geração do pensamento crítico a romper com estruturas deterministas, que têm na arte uma ferramenta fundamental para a comunicação entre os indivíduos para a "transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade". (Rancière, 2005:67).

## CAPÍTULO II

### DESCENTRALIZAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA: A EXPERIÊNCIA DA VERVE CIA DE DANÇA



Figura 4: *Truveja pra nós chorá* (1999)<sup>17</sup>

Atualmente, não apenas ações educativas e eventos, mas muitas companhias de dança vêm sendo criadas em regiões fora dos grandes eixos de produção cultural, dado o ambiente favorável ao desenvolvimento de uma pesquisa em dança proporcionada por estas cidades, possibilitando tanto que artistas locais continuem fixados em suas cidades, desenvolvendo suas produções artísticas, como a profissionais advindos de outras localidades. Tal característica tem se mostrado como uma estratégia de sobrevivência a artistas e companhias, ao mesmo tempo em que tem proporcionado uma

---

<sup>17</sup> Segundo trabalho criado pela Verve Cia. de dança com direção coreográfica de Fernando Nunes. *Truveja...*, promove uma interface entre o regional e o contemporâneo, promovendo uma incursão no universo do interior do país, não de maneira grosseira ou estereotipada, mas com uma sutileza que a faz escapar ao lugar comum dessas representações. O espetáculo foi ganhador do prêmio Estímulo na categoria dança, concedido pela Associação Paulista de Críticos de artes – APCA no ano de 1999.

significativa modificação no panorama artístico-cultural destas regiões. Dentro deste cenário, a Verve Cia. de Dança migra de um grande centro cultural para se estabelecer numa cidade do interior.

Sua história tem início no ano de 1994 em Curitiba, capital do estado do Paraná, com o artista plástico e *designer* carioca Fernando Nunes. No Rio de Janeiro, Nunes já havia realizado incursões na dança, principalmente com a Móbilis Cia. de Dança<sup>18</sup> onde passou a ser responsável pelo roteiro, direção e criação coreográfica do grupo. Inicialmente também acompanhava Fernando Nunes, Fernando Azevedo<sup>19</sup>, integrante da Móbilis Cia. de Dança que, juntamente com as bailarinas Silvana Silva, Mariusa Bregoli e Maria Cecília Gama da Paz (então formandas do Curso Superior de Dança da Faculdade de Artes do Paraná), compuseram o primeiro elenco daquele grupo que, posteriormente se chamaria Verve Cia de Dança.

A Verve foi criada em 1995, e a escolha do seu nome se deu de forma curiosa. A escolha foi realizada pela abertura aleatória de um dicionário, na eminência que entre aquela miríade de palavras e significados emergisse uma que pudesse satisfazer e sintetizar os anseios e inquietações desse grupo de artistas. Então, aparece o substantivo *verve*<sup>20</sup>, que seria a partir de então o nome da companhia.

O primeiro trabalho realizado foi uma coreografia de curta duração, criada pelos dois Fernandos, o Nunes e o Azevedo, e recebeu o nome de *365*, tendo como trilha sonora a música *Haiti*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A coreografia *365* explorava a condição aludida pela letra da canção, além de trazer referências ao confinamento e a condição humana diante do caos social e a discriminação.

---

<sup>18</sup> Cia. de dança de Niterói-RJ. Fundada em 1989, encerrando suas atividades no ano de 1997 por falta de verbas. Iniciou como uma companhia de jazz e aos poucos foi traçando um perfil contemporâneo.

<sup>19</sup> Bailarino e coreógrafo. Em 1999 fundou a Spoudaios Cia. de Dança em Niterói-RJ, da qual é diretor.

<sup>20</sup> *Verve (s.f.)*: Calor, imaginação que anima o poeta, o orador, o artista, o escritor; vivacidade no conversar; graça, chiste. Companhia de dança, atualmente sediada na cidade de Campo Mourão – PR.

Rapidamente, as dificuldades endêmicas, da qual padecem quase todas as experiências em dança com vistas a uma profissionalização, começam a aparecer: altos custos de manutenção (aluguel de estúdio, pagamento dos artistas, custos de produção, etc.) e dependências de editais de Leis de Incentivo à Cultura - LIC que, no caso de Curitiba, muitas vezes demandam uma fila de espera que pode ultrapassar dois anos para que o projeto seja apreciado.

Na LIC do município de Curitiba, os projetos de dança são acolhidos em um grande núcleo denominado artes cênicas que engloba: teatro, dança, circo e ópera, e são avaliados na proporção de três por um, ou seja, para cada três projetos de teatro é avaliado um de dança, depois mais três de teatro e um de circo, e assim sucessivamente.

Frente a essas dificuldades, o grupo começa a pensar e avaliar estratégias para que a companhia possa levar a diante seus projetos e não passe a somar a lista de centenas de experiências que, mesmo com propostas efetivas, sucumbem frente aos percalços impostos por nossas políticas culturais.

Na tentativa de encontrar um ambiente que trouxesse condições para a companhia administrar seus projetos, a companhia decide pela migração para uma cidade do interior do estado. Inicialmente tentou-se Maringá, mas a cidade não proporcionava um ambiente para que a Verve pudesse ganhar a estabilidade necessária à concretização de seus anseios. Surge então um convite da Fundação Cultural de Campo Mourão - FUNDACAM para que lá se estabelecessem, montando seu núcleo de produção e criação.



Figura 5: *Gambiarra* (2001)<sup>21</sup>

A cidade é um município do Noroeste do Paraná, distante 477 quilômetros da capital, com vocação essencialmente agrícola. A FUNDACAM já desenvolvia ações voltadas para as áreas artísticas, artesanato popular e também contava com um teatro, com ótimas condições físicas e técnicas. Campo Mourão é a única cidade do interior do estado a ter um Núcleo Experimental Operístico e um Corpo de Baile Municipal, sendo que este último fazendo parte da Academia Municipal de Ballet que, com 23 anos de existência, representa a cidade em eventos de dança. Recentemente, a Academia introduziu aulas de dança contemporânea como proposta diferenciada, utilizando técnicas corporais diversas, trabalhando a pesquisa do movimento e a experimentação, levando em conta as especificidades de

---

<sup>21</sup> *Gambiarra* é a interseção das três influências básicas responsáveis pela formação do povo brasileiro - o índio, o português e o africano - e as conseqüências dessa miscigenação até os dias de hoje, apresentando um Brasil ácido e repleto de contrastes culturais, onde o precário consolidou-se como um modo de vida. Paineis das contradições brasileiras, aproxima o trágico e o ridículo, a sobrevivência e a criatividade, a confusão e o entendimento, o humor e a seriedade. Misturando diversas linguagens, o espetáculo traz à luz alguns paradoxos nacionais, cuja população, em meio a processos repletos de violência em sua formação, apesar de tudo, consegue viver com um bom humor singular.

cada indivíduo. A introdução desta ação se deve em grande medida à professora e bailarina Samantha Andrade, que se graduou no ano de 2003 no Curso Superior de Dança da Faculdade de Artes do Paraná e para a cidade retornou, assumindo a direção da Academia Municipal de Ballet.

Outra ação relevante no campo da dança é o projeto Dança Integrada Masculina – DIM, que tem como objetivo despertar em meninos e adolescentes o gosto pela dança e seu aperfeiçoamento artístico. Além de aprender fundamentos básicos do balé clássico e dança contemporânea, os integrantes do projeto têm aulas de diversas formas de expressão e manifestações artísticas como complemento de sua formação técnica.

É possível observar, com o ingresso da Verve no ambiente cultural de Campo Mourão, a emergência de novas ações. Já em 1997 - ano da instalação da Verve na cidade - é criada a Lei de Incentivo Municipal (mecenato e fundo especial de promoção às atividades culturais). Ao longo desse período houve uma sensível transformação na gestão cultural, na referência artística e valorização do artista local. Também ocorreu uma significativa sofisticação dos espetáculos, aprimoramento de suas produções e em sua apresentação nas mídias, expandindo outras atividades ligadas às artes, o que gerou uma maior necessidade de qualificação dos profissionais das artes e de atividades a elas ligadas.

Isso que fez com que muitos procurassem se atualizar e aperfeiçoar suas práticas em outras regiões, retornando posteriormente à cidade, como é o exemplo de Samantha Andrade, acima descrito, lembrando que, tanto a incorporação de aulas de dança contemporânea, quanto à criação de projetos voltados ao público masculino e de abrangência sócioeducativas também se deram após a inserção da Verve no cenário local, fato que nos faz crer que: "A criação de uma companhia estável possibilita o assentamento de profissionais na sua região – geralmente sem oferta de emprego para bailarinos, professores de dança e coreógrafos" (Sigrid, 2000:05), além de



instaurar no ambiente uma demanda para tais eventos e profissionais de áreas afins.

Mariusia Bregoli<sup>22</sup>, integrante da companhia, aponta Campo Mourão hoje como uma cidade mais aberta para trabalhos contemporâneos, ávida por conhecer os trabalhos de outras companhias. Também salienta que hoje a população está mais atenta com a qualidade de ensino de dança oferecida a seus filhos e a qualidade dos espetáculos e eventos artísticos, que contam cada vez mais com a participação da comunidade. Uma clara demonstração que a entrada de uma nova informação no sistema desestabiliza-o, provocando novas configurações, assim como a interação é condição para a emergência de novas ações. Sua atuação "rompe com a expectativa do que seja a dança de quem vive isolado numa cidade pequena, distante do circuito por onde a informação circula." (Katz, 1999)

A Verve tem se dedicado, além da criação de suas produções, a levar novas informações à cidade. Foi assim que criou um jornal, com circulação bimestral, que além de ter como enfoque a cultura e as artes, traz relatos dos passos percorridos pela companhia e de como e onde ela vem utilizando as verbas conseguidas por intermédio da Lei de Incentivo. Essa é uma preocupação em mostrar aos poderes públicos, patrocinadores e à população, tanto a viabilidade, quanto a necessidade da manutenção de políticas públicas voltada para a cultura.

Atualmente, a maior parte dos integrantes da companhia são moradores da própria cidade, que tiveram suas primeiras experiências com a dança por intermédio da Companhia. "Esses bailarinos que agora fazem a Verve eram aqueles menininhos que ficavam na beira do palco a espreitar o

---

<sup>22</sup> Diretora assistente e intérprete-criadora da Verve Cia de Dança em entrevista concedida por *e-mail* em 26 de fevereiro de 2006.

que lá acontecia, ou seja, já se passou quase uma geração que tomou contato com a dança pela Verve." (Fernando Nunes)

Hoje, alguns desses "meninos", agora integrantes da companhia, também estão começando a desenvolver seus trabalhos próprios, realizando ações de cunho artístico e educacional, tendo como referência as experiências por eles adquiridas dentro do ambiente da companhia.



Figura 6: *(C2H4)n-Plástico* (2002)<sup>23</sup>

Como o contexto onde a ação se realiza não está apartado daquilo que se produz nele, as escolhas criativas da Verve trazem uma profunda relação com o ambiente local, sem, no entanto, encerrar-se nas fronteiras territoriais.

---

<sup>23</sup> Com *(C2H4)n-Plástico*, também com direção coreográfica de Fernando Nunes, a Verve quer discutir um possível "pensamento plástico" e o poder de sua influência no nosso comportamento. Assim como em um certo dia de nossa existência criamos o plástico e aceitamos sua presença em praticamente todos os aspectos cotidianos de nossas vidas, teremos de nos acostumar com as grandes mudanças que ocorrerão na biologia durante este século: com a idéia de um homem "moldável" discutindo seu destino genético. *(C2H4)n-Plástico* realça a emergência de novas tendências. Tenta sintonizar conceitos eletrônicos com conceitos artísticos, fundindo corpo e tecnologia.

Um entendimento de ambiente como sistema dinâmico e adaptativo, um agente ativo no processo de criação dos processos comunicacionais do corpo que dança, um fluxo, entre interno e externo, que infere implicações múltiplas, tanto no corpo, quanto no contexto relacional. Um discurso formulado nas intermediações com o mundo. Como diz Bregoli: “Somos um sistema aberto e recebemos informações todo o tempo do ambiente em que estamos inseridos, portanto, somos resultado de informações que buscamos, mesmo à distância, e informações que absorvemos aqui e agora.”

Esta dinâmica pode ser percebida no trabalho *Truveja pra nós chorá*, de 1999, que traz o interior do país como temática, promovendo uma interface entre o regional e o contemporâneo.

Truveja Pra Nós Chorá, é daqueles espetáculos que alimenta a certeza de que se faz, sim, dança de muita qualidade fora dos grandes centros (...) A obra constrói-se de uma maneira que a distingue. O gestual e os movimentos são tecidos de uma forma em que o compromisso de dançar o que é nosso ou o desejo de homenagear as nossas raízes se instaura como uma moldura. Dentro dela, não são os personagens prontos, mas sim aquilo que os produz que é desenvolvido. Nesse movimento, ao abandonar a aparência fácil, Truveja Pra Nós Chorá passa a tratar poeticamente o trivial do cotidiano. O que mais importa, em termos de construção cênica, talvez seja a capacidade da Verve de entender a dança como um campo de produção de conhecimento. Quer se comunicar, mas não abre mão de acompanhar os experimentos do seu tempo”. (KATZ in: O Estado de São Paulo - 03/12/1999)



Figura 7: *Feique – Em algum lugar, porém, aqui* (2005)<sup>24</sup>

O ambiente favorável encontrado para a construção e propagação das idéias trazidas pelos artistas integrantes da Verve foi, e tem sido, precioso para a manutenção da companhia. No entanto, nem tudo é favorável. A companhia, como a dança brasileira, carece ainda de uma estrutura que permita uma independência financeira frente aos recursos oriundos de Leis de Incentivo à Cultura. Hoje, com a retirada do patrocínio da Brasil Telecon<sup>25</sup>, a companhia teve que adotar outras estratégias para sua manutenção e contar apenas com o patrocínio das empresas locais o que, por um lado, demonstra o estágio de valoração da companhia diante da comunidade local, também fica aquém do necessário para a devida manutenção da companhia.

---

<sup>24</sup> O espetáculo discute, ora com olhar crítico, ora com pura ironia, signos que trazem à tona questões como morte, banalidade, diferenças, dependência física e psicológica, entre outras. Seis intérpretes, sendo cinco bailarinos e um músico, relacionam-se em cena, produzindo a linha dramática da obra, construindo personagens que vivem numa linha tênue de exclusão social.

<sup>25</sup> Empresa da área de telecomunicações com atividades no país.

Os patrocínios que chegam, via Lei de Incentivo Municipal, cobre somente as despesas com aluguel, água, luz e telefone. Nos últimos dois anos, a companhia conta com a disponibilidade de seus integrantes, pois não oferece salário. Aos integrantes, é destinada uma pequena soma de cerca de trezentos reais, a título de ajuda de custo e, como extras, os cachês advindo das apresentações realizadas.

Esta problemática tem trazido dificuldades à sobrevivência da companhia. Sem receber salários, os profissionais, em busca de melhores condições, acabam por migrar para outras companhias ou mesmo passam a se dedicar a outras atividades, e assim as produções ficam comprometidas.

Outras experiências como a da Verve e, mesmo intérpretes criadores com trabalhos solos, atualmente se encontram em situação de crise e lutam por sua permanência, demonstrando a necessidade em se buscar modelos próprios de gestão e organização, assim como a necessidade do poder público atuar de fato frente às responsabilidades que lhe são inerentes.

(...) uma das funções do estado é evitar que os bens e as atividades culturais sejam reduzidos a mercadorias e defender aquilo que na vida simbólica das sociedades não pode ser comercializável, é necessário que haja espaços como os museus nacionais, as escolas, as universidades públicas e os centros de pesquisa e experimentação artística subsidiados pelo Estado, ou por sistemas mistos onde a colaboração de governos, empresas privadas e agrupamentos independentes garantam o interesse e as necessidades de informação e recreação da maioria não sejam subordinadas às rentabilidades comerciais. (Canclini, 2003:181-182)

Atualmente, a maioria das companhias tem nas Leis de Incentivo à Cultura, sua principal fonte de recursos. O repasse desses recursos, por parte dos poderes públicos, são realizados por meio da renúncia fiscal, onde

o estado abre mão de impostos a serem recolhidos por empresas privadas para que elas invistam em cultura.

Este modelo, que tem início em âmbito federal com a criação da Lei Sarney<sup>26</sup>, cria um cenário em que o estado transfere para a iniciativa privada a gestão e destinação dos recursos que, em última estância, são públicos, ou seja, coloca nas mãos de organizações particulares o poder de tomada de decisão sobre quem deve ou não ter suas produções viabilizadas. Com isso, os departamentos de *marketing* dessas empresas passam a ter a poder de decisão, restringindo o patrocínio de projetos que não contenham características que sejam lucrativas do ponto de vista da empresa e de seus produtos, criando uma nefasta exclusão das produções de teor investigativo, um dirigismo estético que deve ser seguido caso se queira obter os tais patrocínios.

O que se evidencia nesta estrutura é um processo de exclusão pela inclusão, que remete a uma figura do direito romano arcaico, o *homo sacer*, sendo aquele que possui uma vida insacrificável, mas todavia matável, exposto ao poder soberano, “a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sobre a forma de sua exclusão (ou seja, de sua absoluta matabilidade)” (Agamben, 2002:16). Ou seja, o *homo sacer* poderia ser morto sem que o seu assassino sofresse qualquer penalidade. Isso significa que só estava incluído na lei para ser excluído.

Sujeito ao poder político de decisão das instâncias fomentadoras, a dança se vê capturada pela dominação do poder soberano, ou seja, está incluída no ordenamento (mecanismos de incentivo), todavia incluída de maneira excludente, sob a forma de sua matabilidade, pois, na medida em que não são promovidas “adequações” nos projetos artísticos, para

---

<sup>26</sup> Primeira lei federal destinada à cultura (Lei n.º 7.505 de 02 de julho de 1986). Caracterizada pela renúncia fiscal de parte do imposto de renda devido de empresas a serem investidos em iniciativas de cunho cultural e artístico.

enquadrá-los aos critérios que norteiam a concessão de patrocínios, a dança fica impedida de pertencer ao conjunto no qual está incluída. Exposta ao cerceamento da autonomia e liberdade artística, ficando à *mercê* do exercício de poder e controle dos sistemas dominantes, políticos e econômicos.

Viver em função das Leis Federais e das leis de mercado é um desafio para pequenas companhias como a Verve, por estar fora do eixo do esquema político de interesse dos governantes. (Fernando Nunes – Diretor da Verve Cia de Dança)<sup>27</sup>

Outro imbróglio que se criou nos últimos tempos, deve-se à canhestra associação entre produção artística e contrapartida social (e.g Leão, 2004). Com a premissa de fazer as produções artísticas chegarem a populações excluídas do acesso a bens culturais, por meio da nomeada inclusão cultural, demonstra-se, por parte do estado, um total desentendimento das implicações das produções artísticas no sistema social, que por si só já se caracteriza como uma ação no ambiente cultural. Carece entender a arte como um bem simbólico que possibilita a expansão das interfaces do homem com seu ambiente, contribuindo para o refino de sua sensibilidade e capacidade de leitura da realidade com altos ganhos de complexidade, parece que:

É preciso esclarecer imediatamente que artistas, enquanto cidadão, tem mesmo uma responsabilidade social a cumprir. E que cumpre quando aquilo que se sabe fazer ao público. Se sua obra não consegue atingir parcelas expressivas da população, políticas públicas precisam ser construídas para sanar essa deficiência. (Leão, 2004: 85)

---

<sup>27</sup> Em entrevista concedida por *e-mail* em 01 de abril de 2006.

Quanto ao papel da arte na sociedade a jornalista e pesquisadora da dança Helena Katz sintetiza com clareza:

Um cidadão que tem acesso à produção artística de seu tempo consegue entender com mais clareza a complexidade da vida e qualifica-se para aprender a reivindicar melhor a sua participação na sociedade. A arte é uma estratégia evolutiva que o homem desenvolveu para garantir a sua permanência no seu habitat. Ela é tão indispensável quanto a alimentação, saúde e a segurança. (Katz, 10/01/2003 In: Jornal O Estado de São Paulo pág. D4)

Fica evidente a imensa importância das iniciativas dos atores sociais, através de suas propostas, de importância ímpar para que esta mudança de paradigma nas relações entre arte e políticas públicas de fato ocorram. O professor Jorge Albuquerque<sup>28</sup> nos lembra que:

Uma das possibilidades que podem levar a uma efetiva melhoria na qualidade de vida que dispomos em um sistema onde a complexidade tem sido continuamente degradada repousa nas atividades dos indivíduos. Mesmo admitindo que ainda dispomos de subsistemas ativos e produtores dessa forma de autonomia (afinal, as escolas e universidades ainda funcionam e eventos artísticos ainda ocorrem) será nas iniciativas muitas vezes “extra-oficiais” que a complexidade poderá crescer. (Vieira 2005:07)

Expostas a essa problemática endêmica, tanto a Verve Companhia de Dança, como outras experiências, pouco conhecidas e divulgadas, quase sempre ignoradas pelos meios de comunicação, fato agravado com as distâncias geográficas, têm lutado para sobreviver e dar continuidade a seus trabalhos de pesquisa e criação em dança. Podemos ainda citar, dentre tantas outras espalhadas por todo o território nacional, o Grupo Gestus de Araraquara-SP, Cia. de Dança de Rua de Uberlândia –MG, Mouverre e Térpsi Teatro de Dança de Porto Alegre –RS, o Ballet de Londrina, de Londrina – PR

---

<sup>28</sup> Professor Doutor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica e da graduação em Comunicação e Artes do Corpo, ambos pertencentes à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



e a Companhia Municipal Dança de Caxias do Sul – RS, sendo esta duas últimas criadas e geridas a partir de outros modelos de gestão, apontando para a inexistência de um modelo padrão de estratégias e conexões para a viabilização de ações artísticas e, que os mesmos, se constroem a partir de seus ambientes contextuais, como resultado sistêmico de vários fatores a determinar as escolhas e possibilidades.

Não se pretende realizar um panorama dos modos de gestão de todos os empreendimentos artísticos que permeiam o país, mas apenas apontar algumas experiências e como as mesmas se relacionam com as esferas públicas de poder.

O Ballet de Londrina<sup>29</sup>, dirigido por Leonardo Ramos, que já conta com 12 anos de existência. Tem sua gestão vinculada à Funcart (Fundação Cultura Artística de Londrina), uma organização não governamental – ONG que, em parceria com o governo municipal, também é responsável pela Escola Municipal de Dança e diversos projetos sociais, dentre eles, o Rede Cidadania, onde professores de dança participam da educação municipal formal e o Faces de Londrina, onde crianças de baixa renda têm seus primeiros contatos com a dança.

Já a Companhia Municipal de Dança Caxias do Sul é uma companhia gerida por recursos advindos do poder público mas que, no entanto, escapa ao modelo tradicional de corpos estáveis, que se mostra ineficiente para a gestão de grupos artísticos, quer seja pela estrutura do funcionalismo público e suas legislações, como a inexistência de planos de carreira específicos para dançarinos, quer seja pelas imposições verticais e políticas às quais tais grupos estão expostos.

O que se configurou em Caxias foi um modelo que garantisse a estabilidade da companhia e não de seus integrantes e, que desse modo,

---

<sup>29</sup> Companhia de dança criada no ano de 1993, por Leonardo Ramos e Marcos Leão.

não comprometesse o caráter investigativo inerente à atividade de criação artística. Foi adotada uma estrutura funcional em que apenas o coordenador artístico é incorporado ao Quadro de Cargos em Comissão da Administração Pública, os demais: *maître*, ensaiador e bailarinos, sem vínculos empregatícios, são remunerados por meio de *jettons*<sup>30</sup> pagos por ensaios cumpridos, com recursos captados via Fundo Especial para a Cultura.

Independente do modelo de gestão e estratégias de sobrevivência promovidas por grupos e companhias, sua atuação demonstra que a dança brasileira acontece além dos circuitos tradicionais de produção cultural, o que reforça a necessidade da construção de políticas públicas que contemplem suas demandas de desenvolvimento, levando em conta suas características, estimulando as produções culturais regionais. Faz-se necessário entender a arte como produção social de sentido a contribuir para a evolução do ambiente. Cabe aos governantes entender a cultura como área de grandes possibilidades de agregar valor às administrações públicas, tendo sempre como princípio norteador, o diálogo entre os envolvidos nestas experiências.

Um novo pensar sobre as possibilidades de promoção e distribuição dos bens culturais, de modo descentralizado e multideterminado, de modo que novas iniciativas possam ser geradas e mudanças serem provocadas.

---

<sup>30</sup> *Jettons* – Sistema adotado pela Administração Pública Municipal para remuneração de alguns serviços prestados ao poder público, sem se criar vínculo empregatício. (Nora, 2005:22)

## **CAPÍTULO III**

### **NOVOS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DE EVENTOS DE DANÇA**

*“Quando as pessoas se encontram, elas se comunicam. Depois de se separarem elas se lembram do seu encontro, e encontros ulteriores levam disseminação de seus efeitos: fluxos de comunicação.” (Prigogine, 1996:83)*

A dança, historicamente, sempre careceu de mecanismos que favorecessem efetivamente a circulação e o compartilhamento de suas produções, sobretudo para aquelas realizadas em cidades localizadas no interior do país, fora do consolidado eixo Rio–São Paulo.

Esse panorama se vê agravado com a proliferação dos festivais competitivos por todo o país. Eventos quase sempre sazonal e localizado, pautados em interesses de grupos e setores restritos da sociedade, sem compromisso com o desenvolvimento de uma política de continuidade, que possa incitar um processo cultural que caminhe engendrando contaminações e desencadeando transformações, no campo da dança e em seu público.

Sem assumir um perfil específico, os festivais produziram inúmeras confusões, seja nas distinções entre eventos profissionais e amadores, e em relação a seus propósitos, a que e a quem se destinam. Soma-se a isso as precárias e ambíguas políticas públicas para o setor, que não contemplam as especificidades e diversidade da dança brasileira.

Para melhor compreender essas questões, é preciso analisar a história recente dos festivais no Brasil, assim como a diferença entre experiências amadoras e profissionais, competitivas ou que tenham um caráter de mostra e discussão das produções contemporâneas, analisando as questões que as envolvem, bem como as informações por elas geradas, no sentido de

contribuir para a emergência e propagação de novos modos de organização para os eventos de dança.

### **Festivais competitivos: A propagação de um modelo hegemônico de dança**

Nos anos 80 do século passado, começa a emergir no cenário nacional uma série de festivais e encontros relacionados à dança, que trazem a formatação de um modelo de evento que tem como base o caráter competitivo por meio de concurso. Destaca-se entre eles o Encontro Nacional de Dança - ENDA, o extinto Festival SESC-Mobil de Ginástica e Dança e o Festival de Dança de Joinville, hoje um megaevento que, a cada edição, arrebanha centenas de escolas e grupos de dança de todo o país e até mesmo de países vizinhos. Atualmente, o Festival de Joinville é tido como modelo de referência para diversos festivais espalhados por todo o território nacional.

A criação desses festivais, num primeiro momento, mostrou-se como possibilidade de solução para o problema enfrentado pela dança, principalmente para grupos amadores e academias e escolas de dança, pois fatores como os altos custos de produção impediam a circulação e, por conseguinte, desestimulavam a criação. Vislumbrava-se a criação de um circuito que viesse a promover o fluxo e a troca das informações produzidas em diversas partes do país, estreitando o contato com produção nacional de dança e de outros países que, além de contribuir, para essa partilha de experiências entre profissionais e estudantes de dança, fomentassem também a formação de um público para a dança.

Com o passar do tempo, essa cultura dos festivais começou a mostrar seu viés ideológico, cada vez mais dependente de um mercado bastante específico e fora do âmbito profissional. Tamanha era a influência desses

eventos, que escolas de dança começaram a ter sua sobrevivência condicionada à participação e aos prêmios alcançados nestes festivais, participação esta vinculada ao enquadramento ao modelo por eles proposto. Uma série de premissas a regular e promover uma uniformidade estética impondo como condição de participação o aceite irrestrito das regras estabelecidas.

Aquilo que antes se mostrou como uma possível solução, passou a exercer o cerceamento das produções que não partilhassem da estética adotada, ou seja, configurando-se como uma força de controle com vista à manutenção de uma vontade de verdade.

(...) vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como os sistemas dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (Foucault, 2004, p. 17)

O que se observa nesta “estética dos festivais” passou a ser a difusão de uma dança de consumo fácil, puro entretenimento, onde a aceitação se dá por meio de enquadramentos às filiações estilistas que se encontram em seus regulamentos e fichas de inscrição. Festivais, que tem no virtuosismo de jovens dançarinos executando, ao som de palmas e urros (é a invasão da torcida organizada) coreografias que, após a avaliação dos profissionais que compõem o corpo de jurados, são “hanqueadas” elegendo o primeiro nisso, o melhor naquilo. Um sistema de exclusão que fixa limites, regras e controla a produção do discurso, impedindo que o novo, o “diferente e inadequado” adentre ao sistema, legitimando assim um padrão às custas de outro.

Esse panorama demonstra claramente que a capacidade de replicação de uma idéia ou conceito está diretamente relacionada ao encontro de condições favoráveis, no ambiente, para a sua permanência e replicação, como demonstra Dawkins (2001). Uma vez que podemos entender que a permanência deste modelo de festival ganhou sobrevivência e projeção devido às condições propícias para a manutenção de sua vontade de verdade que, fortalecida por uma ordem social, em que determinados consumos e utilização caracterizam um escalão social, a informação nova só é admitida “se for primeiro naturalizada, desbastada de toda estranheza e afinal subjugada.” (Bauman, 1999:235).

Para sua expansão e manutenção, tais eventos contaram, além das já mencionadas “condições adversas” enfrentadas pela dança brasileira, com estratégias comerciais, sendo que a mídia contribuiu de maneira significativa para a construção da imagem destes festivais e para torná-los conhecidos em larga escala.

A repercussão que se seguiu possibilitou, além de um volumoso número de participante, ampliado a cada edição, a angariação de grandes somas de valores, oriundos de patrocínios<sup>31</sup>, quase sempre via leis de Incentivo à Cultura – ou seja, dinheiro público corroborando para a disseminação de um modelo de fazer artístico, baseado em conceitos universalizantes, que estimulam uma cadeia de produção que emperra a dança brasileira, não só a amadora como também a profissional, pois se baseiam num entendimento de que a dança “progride” a partir de um sistema matriz de construção técnico-estético, o balé, entendido neste modelo de festival, como ponto a partir do qual se configura a multiplicidade de nossa dança, sem levar em conta os nexos criados com o ambiente cultural que, evolutivamente modifica corpos e técnicas, apontando para a

---

<sup>31</sup> Neste ano de 2006, o valor anunciado de patrocínio é de 2,2 milhões de reais, recebidos das empresas Petrobrás (empresa de prospecção, exploração e distribuição de petróleo e derivados) e Vivo (empresa da área de telecomunicações).

emergência de outras configurações estéticas e a geração de novos corpos e novas danças.

No entanto, toda ação normatizadora, na tentativa de eliminar a diferença, provoca a produção de mais ambivalência (Bauman, 1999) pois, os eventos não ocorrem de maneira descontextualizada de seu ambiente, não é uma abstração a ser tratada independentemente do seu lugar de inserção, fazem, antes sim, parte desta rede e se entrelaçam com os demais eventos, numa somatória de processos e estados a se reconfigurar constantemente.

### **Um compromisso com a continuidade**

Dentro desse quadro endêmico, diversos eventos de dança têm desenvolvido ações que se propagam no tempo e no espaço. Experiências que se desenvolvem majoritariamente no campo da dança profissional, e promovem mais do que a exposição de trabalhos coreográficos e seus artistas. Constituindo-se como atratores e difusores de conhecimento, fomentam a partilha da diversidade de experiências e pensamentos que compõem a dança contemporânea brasileira, proporcionando a criação de terrenos favoráveis para a informação seguir um fluxo contaminatório, trazendo “possibilidades de todo o ambiente se reconfigurar, assim como os que dele fazem parte. Toda reconfiguração, no entanto, precisa de tempo para poder dar continuidade ao processo que a desencadeou.” (Katz, 2006:5)

Essas experiências no campo da dança profissional deveriam nortear o que se faz no campo dos festivais amadores, que não deveriam constituir-se como um universo paralelo, pelo fato de serem dirigidos a artistas em fase de formação mas, ao contrário, alimentar os trânsitos de informação com os contextos de onde emergem, tendo como princípio ampliar e difundir as

discussões desencadeadas nos eventos profissionais, ampliando seu raio de apreensão, criando novos públicos ao mesmo tempo em que possam servir como plataforma para novos artistas e, sobretudo para discussões no que tange as esferas de formação, educativas em dança.

O que se pretende com a demonstração desses modos de organização de eventos de dança é propor uma nova configuração para este sistema. Segundo Britto (2004) os eventos de dança (como os festivais), são mecanismos eficientes na promoção do confronto crítico entre idéias diversas e que, ao congregar, num espaço de tempo e lugar, produções geograficamente dispersas, “atualiza referências, mobiliza reflexão crítica, desafia hábitos de pensamento. Mas acima de tudo, cria demanda – apontam novas perspectivas de investigação.”

Mas como aponta a própria pesquisadora, tal vocação só se efetivará de fato se tais eventos estiverem comprometidos com o princípio da continuidade, ou seja, proverem condições para que idéias se expandam e ganhem reverberação e continuidade, tanto quanto para o ambiente de ocorrência, como para o de sua origem. Há assim a necessidade de fazer circular idéias e informações - pois só dessa maneira elas podem sobreviver, o que demonstra a relevância de eventos que tenham como pensamento norteador o entendimento da dança como produtora de conhecimento, promovendo espaços que favoreçam a discussão, a troca e a diversidade.

Não basta ser vitrine expositiva de produtos renovados anualmente sem um programa de ação contextualizadora que permita esclarecer o campo de referências que foram gerados e, ao mesmo tempo, delinear uma plataforma de vôo para essas idéias. (Britto, 2004 p. 75-76)



O Fórum Internacional de Dança – FID, é um bom exemplo deste entendimento de programa continuado. Idealizado por Adriana Banana e Carla Lobo<sup>32</sup>, o FID tem seu início em 1996, ainda com a denominação de festival. A mudança caracterizou não só uma troca de nomenclatura, mas de necessidade adaptativa às necessidades da dança contemporânea, um processo evolutivo e de aumento da complexidade, que o transformou numa ação continuada desenvolvida ao longo do ano, com projetos artísticos e educacionais.

O FID tem apostado na produção e difusão do conhecimento e na promoção de criadores locais que, através do Território Minas - programa de apoio a produção - têm seus processos de criação e investigações apoiados, além do acesso a cursos e palestras, objetivando o desenvolvimento da dança contemporânea local. Outra frente de atuação que surgiu foi o FID – Extensão Brasil, um programa de difusão da dança nacional, que proporciona a circulação da produção, democratizando as informações geradas nas diversas regiões do país.

Num híbrido que conecta a produção de conhecimento em diversos formatos, no FID, a dança é entendida como uma experiência teórico-prática do corpo, através de *workshops*, conversas, debates e discussões que compõem o evento, atrelado às demandas criadas pelo ambiente contextual da dança brasileira, ações que se expandem e reverberam para além do conglomerado aglutinador espaço-temporal do fórum.

O contato com a informação nova insemina o contexto de tal maneira que modifica o ambiente, e esse ambiente já modificado passa a produzir corpos também modificados para habitá-lo. Esses novos habitantes, então, passam produzir a um contexto mais complexo, que vai modificar outros corpos, etc, etc. Uma vez estabelecido o fluxo de

---

<sup>32</sup> Adriana Banana, coreógrafa e dançarina co-fundadora da Cia. de Dança Burra (1987-95) e do projeto Ur = Hor (1999) ; Carla Lobo, Formada em psicologia, atua como bailarina e coreógrafa tendo participado do Grupo de Dança Tereza Rico.

alterações contínuas entre corpos e ambientes, ele se torna inestancável. Isso significa que não apenas Belo Horizonte pós-FID é outra, mas que seus habitantes (e, portanto, as suas produções) também estão diferentes. (Katz, In: O estado de São Paulo 12/07/2000)

Ainda com o intuito de consolidar o entendimento da dança como área de conhecimento o FID inaugurou em 2005 o projeto FID-Editorial. Constituído como ação alternativa às dificuldades editoriais do país, o FID-Editorial traz como proposta, baseada na prática de economia solidária, a edição de obras de pesquisa sobre dança a preço de custo, sem a associação a nenhum tipo de Lei de Incentivo. Sua distribuição se efetiva a partir de suas redes de relação, sem intermediações que oneram o custo das publicações. As publicações se iniciam com uma trilogia nomeada de "Corpo, Espaço, Tempo". O primeiro livro lançado é livro *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*, de Helena Katz. Completando a trilogia, estão programados para edição os livros de Fabiana Britto e Dulce Aquino, todos os três frutos de teses de doutoramento.

Com esta iniciativa espera-se demonstrar existência de um mercado editorial para a dança, chamando a atenção do mercado editorial a existência de público para a comercialização de publicações do gênero.

Outro exemplo a ser mencionado é o Panorama RioArte de Dança do Rio de Janeiro. Embora não esteja fora do eixo de concentração da produção cultural no país, o Panorama apresenta estratégias diferenciadas para repensar os modos tradicionais de produzir e criar o no campo da dança. O que reforça que essas ações se conectam numa geografia de idéias, que não se limita às barreiras da geografia territorial.

O Panorama, desde sua criação em 1992, vêm propondo uma ação sempre renovada, um discurso que emerge da combinação de idéias ali apresentadas, entendidas como pesquisas que emergem do corpo que

dança, lembrando que "... o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação." (Greiner 2005:132)

Promovendo parcerias com instituições culturais nacionais e internacionais, esses eventos intentam promover uma rede de propagação do pensamento produzido em dança. No entanto, por questões de custos, muitas vezes se tem uma maior participação de artistas de outras nacionalidades em detrimento dos nossos próprios, pois enquanto governos como o da Inglaterra, Alemanha e França subvencionam com verbas expressivas seus artistas, promovendo suas produções, o Brasil ainda não proporciona mecanismos efetivos e continuados para fazer circular artistas, que se vêm impedidos de circular e difundir seus trabalhos, tendo em vista os altos custos de produção como: transporte, passagens aéreas, estadias e alimentação.

Criam-se assim, zonas de exclusão, nas quais a produção internacional, ganha visibilidade e produz ondas de influência, ao mesmo tempo em que a dança brasileira se vê numa situação de interdição, impossibilitada de promover a circulação de seu discurso, fazendo com que mais uma vez prevaleça a vontade de verdade eurocêntrica de nossos colonizadores.

Tal qual o FID e o Panorama, outros eventos configuram-se como pólos disseminadores de informações, exemplos deles são: o Festival de Dança de Araraquara – SP, o Fórum Pública Dança de Votorantin – SP, o Festival de Dança do Recife, a Bienal de Santos e do Ceará e o Festival Internacional de Nova Dança em Brasília. Outros festivais, mesmo com certa resistência, também têm buscado outros formatos, exemplos são o Festival Curta Dança, realizado pelo SESI (Serviço Social da Indústria) em Sorocaba-SP e o

Festival de Londrina-PR que aboliram o caráter competitivo de seus eventos, e dessa maneira tem contribuído para abalroar os velhos padrões de eventos destinados a escolas e academias de dança.

Também merecem destaques iniciativas de caráter mais local que, ao criar circuitos de encontros, favorecem a disseminação das informações – fluxos contaminatório, podem que servir como inspiração para outras ações. É o caso do Tubo de Ensaio e do Conexão Sul, ambos eventos realizados na região Sul do país.

Idealizado por Sandra Meyer, Vera Torres e Jussara Xavier<sup>33</sup>, com o intuito de promover a circulação de informações e impulsionar novas ações no contexto cultural local, contribuindo assim para a qualificação da dança local, Tubo de Ensaio, ao longo de cinco anos de existência (desde 2001), têm promovido um espaço para que artistas possam mostrar e discutir trabalhos, propiciando encontros e troca de experiências. Importa salientar que, entendendo que a dança opera não somente no ambiente local, o Tubo de Ensaio também oportuniza espaços para artistas de outras regiões e mesmo de outros países, configurando-se como:

Ponto de encontro para intervenção, questionamento, apreciação, reflexão e discussão sobre a dança e as demais artes. Propondo ações capazes de incentivar processos criativos e formativos, além de aproximar artistas, críticos, pesquisadores e público. (Meyer et al, 2006:12)

---

<sup>33</sup> Sandra Meyer é doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), coordenadora da Especialização em Dança Cênica do Centro de Artes da UDESC e professora do curso de Artes Cênicas (CEA RT/UDESC). Crítica de dança do Jornal A Notícia (SC). Integrante da Persona Cia. de Teatro; Jussara Xavier é mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), especialista em Dança Cênica (UDESC), membro do Conselho Municipal de Cultura de Joinville – SC. Atua na gestão de projetos da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil; Vera Torres é DEA (Diplome d'Etudes Approfondies) em Arts du Spectacle / Danse (Universidade Paris 8), mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Professora do Departamento de Educação Física da UFSC.

Sua estrutura conta, desde o seu início, com o apoio da Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC e pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Os recursos para a produção como os cachês de artistas e técnicos provem da bilheteria dos eventos – venda de ingressos e dos Editais de estímulo à extensão de ambas as universidades e de seu corpo discente: acadêmicos dos cursos de artes cênicas e educação física.

Neste ano de 2006 foi lançado o livro *Tubo de Ensaio*, composto por artigos, entrevistas, relatos de experiências e depoimentos de artistas e pesquisadores que participaram das vinte e duas edições já realizadas, mais uma demonstração que há sim espaço e público para as produções de dança.

Na tentativa de vencer as dificuldades de circulação, visando um espaço de troca de informação que fortaleça iniciativas já existentes e aponte para a produção de outras, os artistas da dança de Porto Alegre Cibele Sastre, Tatiana da Rosa e Marco Fillipin<sup>34</sup>, idealizaram o Conexão Sul. O evento teve sua primeira edição em Porto Alegre – RS, em maio de 2002 e em outubro do mesmo ano foi realizada a segunda edição, na cidade de Curitiba – PR, organizada pelas artistas Rosemeri Rocha, Cíntia Kunifas, Mônica Infante e Marila Velloso<sup>35</sup>. Em 2003, sob a coordenação de Sandra

---

<sup>34</sup> Cibele Sastre é intérprete-criadora e coreógrafa. Graduada em Artes Cênicas (UFRGS) e especialista em Consciência Corporal (FAP-PR). Professora do curso de Pedagogia da Arte – Qualificação em Dança (FUNDARTE/UERGS – Montenegro), do Curso de Educação Física (UNISINOS) e do Curso de Especialização em Dança (PUC-RS); Tatiana da Rosa é intérprete-criadora, coreógrafa. Professora do Curso de Graduação em Pedagogia da Arte (FUNDARTE/UERGS – Montenegro). Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS; Marco Fillipin é intérprete-criador, coreógrafo. Graduado em Artes Cênicas (UFRGS).

<sup>35</sup> Rosemeri Rocha é intérprete-criadora e coreógrafa, licenciada em dança (PUC-PR), especialista em Consciência Corporal (FAP-PR). Professora do Departamento de Dança da FAP-PR, onde dirige o Grupo de Dança da instituição. Mestranda em Artes Cênica na (UFBA); Cíntia Kunifas é intérprete-criadora, licenciada em dança (PUC-PR), especialista em Consciência Corporal (FAP-PR). Professora do Departamento de Dança da FAP-PR. Mestranda em Artes Cênica (UFBA); Mônica Infante é intérprete-criadora, coreógrafa e professora formada pelo London Studio Centre – Universidade de Middlesex, Londres, Inglaterra. Desenvolve estudos e trabalhos sob a assessoria de Joel Kendall – Diretor do Centro Americano da Técnica de Alexander, USA; Marila Velloso é intérprete-criadora, licenciada em dança (PUC-PR), especialista em Consciência Corporal (FAP-PR). Professora do Departamento de Dança da FAP-PR. Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Atualmente é a Coordenadora de Dança da Fundação Cultural da cidade de Curitiba-PR.

Meyer, Vera Torres e Jussara Xavier, Florianópolis-SC recebe a terceira edição.

Sempre contando com a disposição dos próprios artistas que arcavam com a maioria dos custos operacionais. Neste ano de 2006 o Conexão Dança, conseguiu apoio financeiro da Petrobrás, para a realização de sua quarta edição na cidade de Porto Alegre.

Com palestra, debates, ciclo de vídeos e mostra de trabalhos de dança contemporânea, o evento sempre buscou reunir tanto bailarinos como produtores culturais, coreógrafos, pesquisadores e jornalistas não só da Região Sul, mas também convidados de outras localidades. Propondo ações que pudessem incentivar tanto processos criativos como formativos e de aprimoramento, ao mesmo tempo em que aproximasse artistas, pesquisadores, críticos e público, de modo a torná-los mais familiarizados com questões relacionadas à produção artística contemporânea.

Na tentativa de dirimir as dificuldades encontradas pela dança para fazer circular suas informações, tanto o Tubo de Ensaio como o Conexão Dança, se estabeleceram como um espaço continuado de desenvolvimento de ações, canais de comunicação que se expandem espaço-temporalmente, em práticas associativas de um pensar coletivo, um importante caminho para a replicação de informações, afinal "As idéias precisam circular para sobreviver. Não há expansão sem confronto, nem confronto sem diversidade" (Britto, 2004: 75).

Sempre exposto a uma incondicional ameaça de morte, os sistemas estão sempre em busca de brechas, mecanismos para a sua sobrevivência, acionamentos que possam conduzir a uma possível transformação da condição atual.

No campo da dança, estas estratégias apontam para a configuração de uma nova conjuntura que impulse a geração de novas estruturas de sentido. Daí a necessidade de eventos atrelados ao princípio da

continuidade, que ajam de maneira virótica e que, numa atitude de resistência, passem a disseminar suas idéias e propostas, compartilhando experiências, fortalecendo dessa maneira a atuação política dos artistas da dança, criando, dessa maneira, organizações que possam resistir à soberania do já determinado, impelindo a revisão dos conceitos que regem as ações empreendidas em prol da arte, questões que envolvam tanto o âmbito de criações como educacionais, de maneira a reverter o quadro de dificuldades que se encontram aqueles que buscam fazer dança neste país, num cenário onde impera a competição, os jogos de poder e influência, disseminados sob a égide de uma lógica de mercado.

Um fazer que se constrói num processo de continuidade que conta com a participação de sujeitos-agentes que trabalham de modo comprometido, num esforço de conduzir para frente e para além do pessoal, propostas criativas atravessadas por questões sociais, políticas e culturais. Importa entender que o sujeito-agente de um processo em dança contemporânea é um sujeito encarnado que atua performativamente num espaço onde existe a possibilidade de negociar, transformar e traduzir práticas, pensamentos, posicionamentos, idéias e ideais. Um processo que se põe em andamento, **num fluxo contínuo de atuação** (grifo meu). (Setenta, 2005:107)

Um processo de coevolução, de ações implicadas em que o evento modifica o ambiente, que modifica os corpos nele inseridos, que modifica as ações deste corpo. Nessa rede de acontecimentos, as idéias e pensamentos transmitidos pelo corpo que dança, contaminam público e criadores, fazendo dos mesmos poderosos agentes de propagação desta informação, que lentamente vão infectando outros e outros corpos. Informações que apontam para a diversidade de pensamentos e o diálogo entre afinidades e contrastes, numa atitude de tolerância entre os diversos pensamentos da dança.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **AÇÕES QUE SE ESPRAIAM NO TEMPO**

Como todo processo, a percepção de seus efeitos se dá ao longo do tempo. Neste trabalho, mais do que definir modelos operacionais, procuramos entender os acionamentos e efeitos provocados no ambiente por estas ações, bem como quais são as estratégias que têm possibilitado a emergência de novas estruturas e suas permanências. Entendemos que o fortalecimento das ações se amplia na medida em que se realizam coletivamente e se conectam a outras ações, o que resulta numa rede que possibilita expansão. As soluções locais alimentam não só os contextos de onde emergem, mas também reverberam em todo o sistema.

Sistemas dinâmicos como a arte e ciência, estão em constante processo de evolução. Abertos ao ambiente estes sistemas são contaminados pelas informações nele contidas, em constante processo evolutivo. A dança se insere nesse contexto de relação, e como tal, é também constantemente redesenhada, em face às possibilidades conectivas que estabelece, tanto com seus elementos internos, como com o contexto externo.

As experiências analisadas demonstram que esses acionamentos têm gerado novos modos de organização de ações comunicativas para a dança. Os novos coletivos não seguem formatos, mas testam seus próprios procedimentos, reformulam experiências e germinam questões, construindo espaços complexos e múltiplos.

Esses coletivos propõem ações desestabilizadoras e conectam, pela familiaridade de pensamentos, pólos culturais descentralizados permeáveis à ebulição de conhecimentos. Formam uma geografia de idéias que apontam



para a “mudança das relações sóciopolíticas para outras descentralizadas e multideterminadas.” (Canclini, 2003: 345).

Repensando seu campo de ação, as experiências educativas, muito mais do que promover o ensino de uma técnica de dança, agem de maneira a transformar a inserção de cada um no ambiente social. As transformações já se iniciam na configuração estrutural. Tecidos por redes colaborativas, entre as esferas públicas e privadas, os projetos pedagógicos, em permanente estado de criação, se realizam no diálogo entre os indivíduos que os compõem (coordenadores, professores, alunos e pais), desenvolvendo uma espécie de co-responsabilidade.

Trata-se de experiências coletivas de corpos coletivos, num diálogo horizontal, sem hierarquias definidas que promovem a autonomia, o protagonismo e o pertencimento, para buscar a inserção de cada um ao ambiente contextual, de maneira atuante e crítica. Rompem com estruturas deterministas e reduzem as distâncias entre arte e sociedade. Incluindo a arte no cotidiano das cidades, democratizam a informação.

Do mesmo modo que ações educativas emergem em regiões fora do eixo de produção cultural, companhias profissionais também têm emergido nesses contextos. Pode-se observar que a presença dessas companhias alterou significativamente os ambientes culturais locais, impulsionando o refinamento das produções e a melhoria da qualificação dos profissionais ligados às artes. Transformando as políticas públicas de gestão cultural e a valorização do artista local, ampliaram o mercado de trabalho e modificaram o olhar da população com respeito aos eventos artísticos e ao ensino de dança oferecido a seus filhos.

As informações necessitam circular para sobreviver, a interação é condição para a emergência de novas ações. Nesse sentido, os eventos de dança proporcionam um precioso espaço para a circulação de produções e o confronto crítico entre idéias, é um local de convergência de diversas informações. O que se evidenciou na pesquisa é que essas características só se concretizam na medida em que estes eventos promovem condições para que as idéias se expandam espaço-temporalmente e ganhem reverberação e continuidade. “Não há expansão sem confronto nem confronto sem diversidade.” (Britto, 2004:75). Fazendo-se necessária à manutenção e criação de novos espaços que atuem em sintonia, contemplando a diversidade, apresentado a artistas e espectadores mais do que produtos, questões e propostas que suscitem a reflexão.

Outro aspecto importante a considerar é que os processos de modificação dependem de ações continuadas, pois hábitos sedimentados permanecem, tais como dicotomias, estruturas de poder e dominação, práticas deterministas, lógicas de mercado e políticas públicas ineficientes que minam o desenvolvimento e a efetiva implementação e manutenção dessas práticas. Neste sentido, muitas das experiências descritas são ainda bastante frágeis e necessitam de continuidade para repercutirem de forma ainda mais efetiva.

A sobrevivência se dará na medida em que sejam estabelecidos mecanismos eficientes de propagação de suas qualidades informativas, abrindo caminho para a emergência de novas ações que, aos poucos vai modificando as estruturas existentes, criando novos ambientes e corpos.

Uma vez estabelecido o fluxo, ele não pára de coevoluir, numa permanente invenção de modos e estratégias, dentre as infinitas possibilidades de um mundo indeterminável, em busca da permanência.

## BIBLIOGRAFIA

- AGABEM, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BEY, Hakim. *Zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- BAUMAM, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BHABHA, Homi . *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BRANT, Leonardo. *Políticas culturais*. São Paulo: Manole, 2002.
- BRITTO, Fabiana. *Evolução da dança é outra história*. In: ROBERTO, Pereira (org.). *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2006. p. 127-134
- \_\_\_\_\_. *Dança e política: Uma questão de tempo*. In: NORA, Sigrid (org.). *Húmus1*, Caxias do Sul 2004. p. 73-78
- \_\_\_\_\_. *Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: Parâmetros para uma história contemporânea*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC/SP, 2002.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Cartografia da dança: criadores-intépretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DAWKINS, Richard. *O Gene Egoísta*. Belo Horizonte: Edições Itatiaia, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Desvendando o arco-íris: Ciência, ilusão e encantamento*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- DENNETT, Daniel. *A perigosa idéia de Darwin: a evolução e os significados da vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREIRE, Rosa M. *A política cultural em dança: SESC Santos e a co-autoria cultural*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2001.
- GREINER, Christine. *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal*. In: Logos 18. Ano 10 n°.18, 1º semestre de 2003. p. 48-61
- \_\_\_\_\_. *Por uma dramaturgia da carne: O corpo como mídia da arte*. In: *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, Salvador: GIPE-CIT, 2000. p.353-364
- GREINER, Christine & KATZ, Helena. *A natureza cultural do corpo*. In: PEREIRA, Roberto (org). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2001. p. 77-102
- \_\_\_\_\_. *O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação*. In: NORA, Sigrid (org.). *Húmus1*, Caxias do Sul, 2004. p. 11-20
- KATZ, Helena. *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira*. In:CAVALCANTI, Lauro (org.). *Tudo é Brasil*. São Paulo:Itaú Cultural, 2004. p.121-132
- \_\_\_\_\_. *A dança, pensamento do corpo*. In: ADAUTO, Novaes (org). *O homem – máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 261-274
- LAKA, Vanilton. *Quanto à dança contemporânea*. Disponível em:  
<[http://www.jornaldadanca.com.br/artig\\_76\(contemp\).htm](http://www.jornaldadanca.com.br/artig_76(contemp).htm)> Acesso em: 22 jun. 2005.

- LEÃO, Doralice. *O papel da mídia impressa no embate marketing cultural x marketing social*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2004.
- LOUPPE, Laurence. *Corpos Híbridos*. In: PEREIRA, Roberto (org). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2001. p. 27-40
- MARQUES, Isabel. *Ensino de dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.
- MATTELART, Armand. *A invenção da comunicação*. Lisboa: Editora Instituto Piaget, 1994.
- MONTERIO, Mariana. *Balé, tradição e ruptura*. In: PERREIRA, Roberto (org) *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2006.
- NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- NORA, Sigrid. *Comunicação em rede: A dança em Caxias do Sul de 1997 à 2004*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC/SP, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Dança e cultura: A experiência do Grupo Raízes*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2000.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PAIXÃO, Paulo. *Um modo de programar cada vez mais complexo*. Disponível em: < <http://www.idanca.net/index.php?idi> > Acesso em 10 jun. 2006.
- PAVLOVA, Adriana e PEREIRA, Roberto (org). *Coreografia de uma década: A história do Panorama RioArte de Dança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- PEREIRA, Roberto. *Gruas vaidosas*. In: *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

- SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Comunicação & Pesquisa*. São Paulo: Hacker, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.
- SEBEEK, Thomas. *Comunicação*. In: Rector, Mônica e Neiva, Eduardo (org.). *Comunicação na era pós-moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 50-64
- SETENTA, Jussara. *Da potência ao ato. Da idéia para a ação: O corpo em estado de definição*. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/pos/filosofia/pragmatismo/cognitio\\_estudos/cognitio\\_estudos.htm](http://www.pucsp.br/pos/filosofia/pragmatismo/cognitio_estudos/cognitio_estudos.htm)> Acesso em 28 maio 2006.
- SOBRAL, Sônia. *Políticas públicas para a dança: três destaques*. Disponível em: <<http://www.idanca.net/index.php?idi>> Acesso em 09 maio 2006.
- XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (org). *Tubo de ensaio – experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis, 2006.
- XAVIER, Jussara. *A política da dança nos anos 90 em Florianópolis*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2001.
- VELLOSO, Marila. *A imagem do Teatro Guaíra e da dança em Curitiba: influência e contaminação através da mídia*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2005.
- VIEIRA, Jorge. *Ontologia sistêmica e complexidade - Formas de conhecimento: arte e ciência*. No prelo
- \_\_\_\_\_. *Ciência, arte e o conceito de Umwelt*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002. p. 47-54

\_\_\_\_\_. *Caos e Semiótica*, Revista Face. V. 5, nº 1 – jan/jul. 62-68, 1996

\_\_\_\_\_. *Semiótica, Sistemas e Sinais*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 1994.

## JORNAIS

BERGAMO, Mônica. *Eles são os verdadeiros donos da cultura*. Jornal Folha de São Paulo, ilustrada, 14/09/2003.

KATZ, Helena. *Ballet de Londrina festeja 10 anos de sucesso*. O Estado de São Paulo, caderno2, 08/04/2004.

\_\_\_\_\_. *Setor merece respeito fora do país*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 24/03/2003.

\_\_\_\_\_. *É chegada a hora de enfrentar a subnutrição cultural*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 10/01/2003.

\_\_\_\_\_. *O estado e a produção cultural*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 29/10/2002.

\_\_\_\_\_. *Tube de ensaio mostra a fertilidade da dança*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 27/02/2002.

\_\_\_\_\_. *Projeto atesta valor da dança na integração social*. O Estado de São Paulo, caderno2, 28/01/2002.

\_\_\_\_\_. *Uma luta criativa pela dança contemporânea*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 31/10/2001.

\_\_\_\_\_. *Circuito do SESC garante visibilidade dos grupos*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 26/07/2001.

\_\_\_\_\_. *Projeto define o mapa da criação contemporânea*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 05/02/2001.

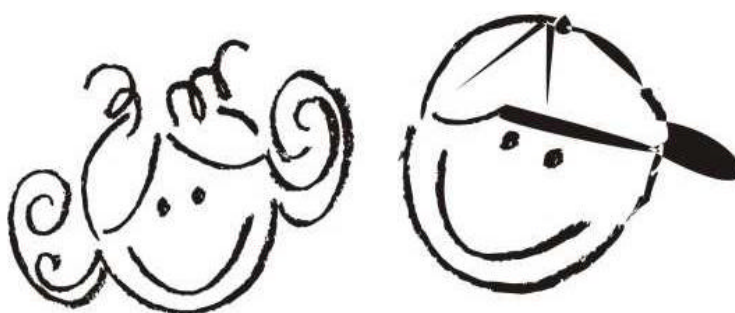
\_\_\_\_\_. *Na dança movimentos de norte a sul*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 15/11/2000.

- \_\_\_\_\_. *A dança deixou de ser o patinho feio da teoria*. O Estado de São Paulo, caderno2, 03/12/2000.
- \_\_\_\_\_. *Grupo do interior completa 10 anos de dança*. O Estado de São Paulo, caderno2, 21/12/2000.
- \_\_\_\_\_. *Regionalização pode ser a salvação*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 30/12/2000.
- \_\_\_\_\_. *Ceará insere sua dança no mapa da criação do país*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 11/07/2000.
- \_\_\_\_\_. *FID atesta vigor da dança contemporânea*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 12/07/2000.
- \_\_\_\_\_. *Singular e precioso, FID aposta na ousadia*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 29/06/2000.
- \_\_\_\_\_. *Verve combina sutileza e competência*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 03/12/1999.
- \_\_\_\_\_. *Verve põe artes visuais a seu serviço*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 01/12/1999.
- KONDER, Karla. *FID: Fórum abre eventos internacionais e debate sobre política cultural e social*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 15/10/2002.
- KONDER, Karla. *Projeto faz mapeamento da dança contemporânea*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 03/05/2000.
- \_\_\_\_\_. *Panorama amplia debate em dança*. Jornal O Estado de São Paulo, caderno2, 09/10/2000.
- MIGLIACIO, Inês. *Investimento em cultura valoriza empresa*. Jornal O Estado de São Paulo, painel de negócios, 11/11/2003.
- ROLNIK, Sueli. *A cafetinagem da criação*. Jornal Folha de São Paulo, caderno mais! 02/02/2003.
- SARKOVAS, Yacoff. *Cultura continua fora da agenda política do país*. Jornal Folha de São Paulo, 23/09/2003.

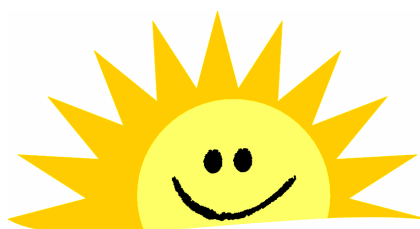


## **ANEXOS**

**ANEXO 1**  
**PROJETO DA ESCOLA MUNICIPAL DE DANÇA IRACEMA**  
**NOGUEIRA DE ARARAQUARA - SP**



ESCOLA MUNICIPAL  
DE DANÇA  
"IRACEMA NOGUEIRA"



*Morada da Cidadania*  
PREFEITURA DE ARARAQUARA

*Projeto:* ESCOLA MUNICIPAL DE DANÇA  
“TRACEMA NOGUEIRA”

Endereço: Rua Carlos Gomes, 2.007  
Araraquara – São Paulo  
14801-340

Fone/fax: (16) 3336-8047

Email: [fundart@techs.com.br](mailto:fundart@techs.com.br)

Proponente: FUNDAÇÃO DE ARTE E CULTURA DO  
MUNICÍPIO DE ARARAQUARA

Sigla: FUNDART

Atividade Profissional do Empreendedor:

Difusão de atividades artístico-culturais

CNPJ: 50.505.049/0001-74

Endereço: Rua São Bento, 909

Cidade: Araraquara

CEP: 14.001-300

Telefone: (16) 3301-5169 – 3322-2770

Área Geográfica de Abrangência do Projeto: Municipal,  
Estadual, Regional, Inter-regional, Nacional, Internacional

Idealizadora e Responsável pelo Projeto: Gilsamara  
Moura

Presidente da Fundart (2001-2004)

## **1.Lei de autorização do funcionamento da Escola**

### **Lei nº 5.899 de 09 de setembro de 2.002**

Institui a Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira” e dá outras providências.

O Prefeito do Município de Araraquara, Estado de São Paulo, no exercício de suas atribuições legais, e de acordo com o que aprovou a Câmara Municipal, em sessão ordinária de 27 de agosto de 2.002, promulga a seguinte lei:

**Artigo 1º** - Fica instituída a Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, como órgão vinculado à Fundação de Arte e Cultura do Município – Fundart, com a finalidade de desenvolver ações e projetos para o ensino da arte da dança, música e teatro.

09 de setembro de 2.002

## **2. Organizações Proponentes**

*Órgãos Públicos envolvidos na promoção do projeto:*

Prefeitura do Município de Araraquara

Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara

Secretaria Municipal de Cultura

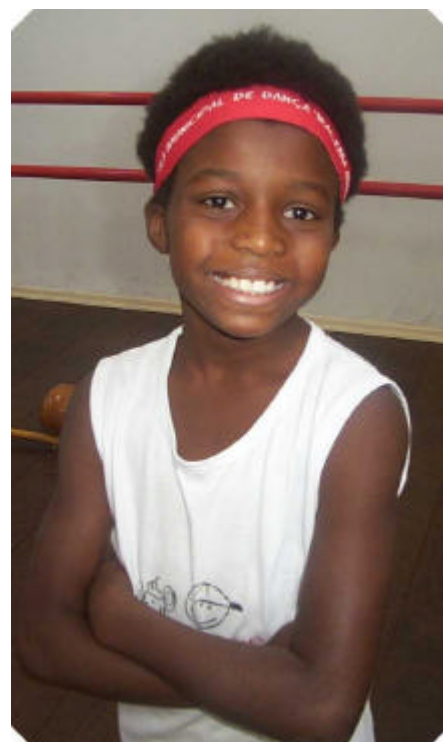
Secretaria Municipal de Educação

Secretaria Municipal de Saúde

Centro de Referência do Jovem e do Adolescente

Secretaria Municipal de Promoção Social

Companhia Troleibus de Araraquara



### **3.Fundamentos do Projeto**

O Projeto foi baseado na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei Federal nº 9.394), aprovada em 20 de dezembro de 1.996, que consolida e amplia o dever do poder público para com a educação em geral e em particular para com o ensino fundamental.

**Art. 22** – A educação básica, da qual o ensino fundamental é parte integrante, deve assegurar a todos “**a formação comum indispensável para o exercício da cidadania e fornecer-lhes meios para progredir no trabalho e em estudos posteriores**”, fato que confere, ao mesmo tempo, um caráter de terminalidade e de continuidade.

Essa lei reforça a necessidade de se propiciar a todos a formação básica comum, o que pressupõe a formulação de um conjunto de diretrizes capaz de nortear os currículos e seus conteúdos mínimos, incumbência que, nos termos do art. 9º, inciso IV, é remetida para a União.

Tanto para o ensino fundamental quanto para o ensino médio, deve obrigatoriamente propiciar oportunidades para o estudo da língua portuguesa, da matemática, do mundo físico e natural e da realidade social e política, enfatizando-se o conhecimento do Brasil, Assim como

**Arte** e Educação Física, necessariamente integradas à proposta pedagógica, o ensino de pelo menos uma língua estrangeira moderna que passa a se constituir um componente obrigatório, a partir da Quinta série do ensino fundamental (art. 26 § 5º).

#### **4.Caracterização da Clientela Escolar**

A Escola atende a clientela oriunda de escolas municipais e estaduais da cidade de Araraquara, de todos os bairros, principalmente da periferia. O nível sócio-econômico é baixa renda, constituído, predominantemente, de famílias de operários e trabalhadores nos diversos tipos de mão-de-obra.

#### **5.Descrição do Projeto**

A Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, atende crianças desfavorecidas socialmente, matriculadas em



escolas públicas, municipais e estaduais com idade mínima de 9 anos. O corpo



docente é formado por profissionais de dança, teatro, música, artes, com nível superior ou comprovada experiência na área.

Uma escola de dança diferenciada, com formação em: dança, música, canto, capoeira, teatro, artes visuais, filosofia, artes marciais, entre outras, possibilitando a formação e educação de artistas preparados para o mercado de trabalho.

## **6. Disciplinas Fundamentais**

Dança Contemporânea: desenvolvimento dos fatores do movimento, reconhecimento do espaço, iniciação a anatomia.

Ballet Clássico: desenvolvimento da coordenação motora, ritmo, postura, concentração e iniciação à técnica clássica.

Sapateado: desenvolvimento da capacidade rítmica a partir de sons tirados dos pés.

Capoeira: aprendizado da origem da criação da capoeira angola e regional, história afro-descendente e prática de movimentos utilizados no jogo de capoeira.

Teatro: aprimoramento da capacidade de leitura e interpretação de texto, dramatização e construção de personagens.

Musicalização: reconhecimento de sons, iniciação à leitura de notas musicais, desenvolvimento rítmico, percussivo e integração com a disciplina de sapateado.

Artes Plásticas: desenvolvimento da criatividade, observação e análise de formas, relações entre ponto, linha, plano, cor, textura, forma, volume, luz, ritmo, movimento e equilíbrio.

Disciplinas a serem incorporadas ao longo dos seis anos do projeto: Dança de Rua, Canto, Educação Ambiental, Contato-Improvisação, Filosofia, Política, entre outras, além de cursos extra-curriculares com coreógrafos renomados e estágios supervisionados no 6º. ano.

### **IMPORTANTE**

**Obs: toda e qualquer referência a este projeto deverá, obrigatoriamente, constar os seguintes créditos:**

- 1- Gilsamara Moura – idealizadora e responsável pela implantação em 2002 na cidade de Araraquara;**
- 2- Prefeito Edinho Silva (Gestão 2001-2004/ 2005-2008);**
- 3- Prefeitura do Município de Araraquara-SP.**

**ANEXO 2**  
**GRADE CURRICULAR DA ESCOLA PREPARATÓRIA DE**  
**DANÇA DE CAXIAS DO SUL - RS**

**A grade curricular é estruturada através de 2 módulos:**

Módulo1 contempla um conteúdo programático desenvolvido através de: 16 disciplinas e 2 oficinas totalizando uma carga horária de 2700 horas-aula, distribuída em 8 anos de estudos.

Módulo2 contempla um conteúdo programático desenvolvido através de: 5 disciplinas totalizando uma carga horária de 621 horas-aula, distribuída em 2 anos de estudos.

## MÓDULO 1: (8 anos de duração/2700horas-aula)

**Grade Curricular:**

	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA		
		SEMANAL	MENSAL	ANUAL
1º ANO	INICIAÇÃO A DANÇA (RECREAÇÃO)	1h 15mim	05hs	50hs
	CAPOEIRA	1h 15mim	05hs	50hs
	NOÇÕES GER AIS DE TEATRO	1h 15mim	05hs	50hs
	INICIAÇÃO MUSICAL	1h 15mim	05hs	50hs
	CRIAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	<b>TOTAL</b>	<b>6h15mim</b>	<b>25hs</b>	<b>250hs</b>
2º ANO	BALE CLASSICO	2h 30mim	10hs	100hs
	DANÇA CONTEMPORÂNEA	2h 30mim	10hs	100hs
	MUSICALIZAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	CRIAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	<b>TOTAL</b>	<b>7h30mim</b>	<b>30hs</b>	<b>300hs</b>
3º ANO	BALE CLÁSSICO	2h30mim	10hs	100hs
	DANÇA CONTEMPORÂNEA	2h30mim	10hs	100hs
	EXPRESSÃO RÍTMICA (RITMOS BRASILEIROS)	1h 15mim	05hs	50hs
	DANÇAS DE SALÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	CIRAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	<b>TOTAL</b>	<b>8h45mim</b>	<b>35hs</b>	<b>350hs</b>
4º ANO	BALE CLASSICO	2h30mim	10hs	100hs
	DANÇA CONTEMPORÂNEA	2h30mim	10hs	100hs
	NOÇÕES DE ANATOMIA	1h 15mim	05hs	50hs
	HISTÓRIA DA DANÇA	1h 15mim	05hs	50hs
	DANÇAS FOLCLÓRICAS DO RGS	1h 15mim	05hs	50hs
	CRIAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	<b>TOTAL</b>	<b>10h</b>	<b>40hs</b>	<b>400hs</b>
5º ANO	BALE CLÁSSICO	2h30mim	10hs	100hs
	DANÇA CONTEMPORÂNEA	2h30mim	10hs	100hs
	DESIGN CÊNICO	1h 15mim	05hs	50hs

	WORKSHOP: FIGURINO E MAQUIAGEM	---	---	10hs
	CRIAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	IMPROVISAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	<b>TOTAL</b>	<b>8h45mim</b>	<b>35hs</b>	<b>360hs</b>
<b>6º ANO</b>	BALÉ CLASSICO	2h30mim	10hs	100hs
	DANÇA CONTEMPORANEA	2h30mim	10hs	100hs
	WORKSHOP: CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO	---	---	10hs
	CRIAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	IMPROVISAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	<b>TOTAL</b>	<b>7h30mim</b>	<b>30hs</b>	<b>310hs</b>
<b>7º ANO</b>	BALÉ CLÁSSICO	2h30mim	10hs	100hs
	DANÇA CONTEMPORANEA	2h30mim	10hs	100hs
	COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA	1h 15mim	05hs	50hs
	ESTÁGIO DE CONVIVENCIA	1h	04hs	40hs
	CRIAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	IMPROVISAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	<b>TOTAL</b>	<b>9h45mim</b>	<b>39hs</b>	<b>390hs</b>
<b>8º ANO</b>	BALÉ CLÁSSICO	2h30mim	10hs	100hs
	DANÇA CONTEMPORANEA	2h30mim	10hs	100hs
	ESTÁGIO DE CONVIVENCIA	1h	04hs	40hs
	CRIAÇÃO	1h 15mim	05hs	50hs
	IMPROVISAÇÃO	1h 15mim	05hs	50h
	<b>TOTAL</b>	<b>8h30mim</b>	<b>34hs</b>	<b>340hs</b>
<b>TOTAL GERAL</b>				2700hs

**Disciplinas:*****EXPRESSÃO RÍTMICA (Ritmos brasileiros)***

Desenvolver a musicalidade e o ritmo, pesquisando e experimentando suas relações com a movimentação corporal.

***CAPOEIRA***

Desenvolver habilidades corporais (flexibilidade, coordenação motora e musicalidade) e oportunizar o contato com uma das manifestações populares da cultura brasileira por meio de um trabalho recreativo e cooperativo.

***DANÇAS DE SALÃO***

Proporcionar o conhecimento de noções básicas da dança de salão (condução, postura, equilíbrio, relação cavalheiro-dama, musicalidade), enfatizando o vocabulário específico de cada ritmo proposto.

### ***HISTÓRIA DA DANÇA***

Proporcionar ao aluno informações gerais sobre a História da Dança, relacionando-as aos acontecimentos históricos e períodos da História da Arte, buscando um entendimento do presente e objetivando uma contribuição mais consciente deste futuro profissional para a seqüência dessa História.

### ***INICIAÇÃO MUSICAL***

Introduzir ao estudo da música, oportunizando contato com as noções elementares da área. Preparar ambiente para a disciplina de Musicalização.

### ***MUSICALIZAÇÃO***

Estimular a percepção sonora identificando:

- a paisagem sonora: altura, intensidade, timbre e duração;
- os ritmos: compasso binário, ternário e quaternário;
- o valor das figuras de ritmos e suas respectivas pausas;
- a família dos instrumentos musicais: cordas, madeiras, metais e percussão.

Capacitar o aluno para a leitura de partituras e sua execução no instrumento musical (flauta doce).

### ***DANÇAS FOLCLÓRICAS DO RGS***

Oportunizar o conhecimento de uma das manifestações da cultura popular regional. Valorizar nossas raízes. Vivenciar parte de seu repertório.

### ***DESIGN CÊNICO***

Oferecer subsídios (teóricos e práticos) visando o suporte técnico para a elaboração do espaço cênico na construção coreográfica.

### ***INICIAÇÃO A DANÇA (RECREAÇÃO)***

Despertar, sensibilizar e incentivar a disponibilidade corporal para o aprendizado futuro. Reforçar a idéia do coletivo (sociabilização).

### **FUNDAMENTOS DE ANATOMIA**

Oportunizar o conhecimento das estruturas presentes no corpo humano (ossos, músculos, articulações e órgãos em geral) e suas relações com os mecanismos que possibilitam a movimentação do corpo humano.

### **DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Desenvolver uma consciência corporal em conformidade com a contemporaneidade, através de um processo plural, investigativo e criativo.

### **IMPROVISAÇÃO**

Propondo o desenvolvimento de uma linguagem contemporânea, esta disciplina busca despertar no aluno o interesse pelo processo criativo, através da valorização das habilidades individuais. Experimentar uma movimentação proveniente do diálogo com seu próprio corpo deixando fluir caminhos que contribuam para ampliar e enriquecer o vocabulário da dança é a meta desejada.

### **CRIAÇÃO**

Esta disciplina é destinada a construção de produto artístico a ser levado a cena, através da orientação, organização e elaboração do material gerado pelos alunos, proveniente das propostas dos componentes curriculares.

### **BALÉ CLÁSSICO**

Desenvolver a técnica clássica acadêmica, adequando-a ao contexto e ao processo cultural evolutivo.

### **NOÇÕES GERAIS DE TEATRO**

Abordar aspectos gerais da linguagem teatral, estimular o ato criativo, oportunizar ações corporais expressivas e estabelecer relações com as demais artes do corpo.

### **COMPOSIÇÃO COREOGRAFIA**

Oferecer orientação e subsídios teórico-práticos visando a iniciação do aluno na prática da construção de pequenas seqüências coreográficas.

#### **Workshop:**

CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO – Fornecer informações técnicas (práticas e teóricas) direcionadas para sua aplicação na área da dança e oportunizar experimentações.

MAQUIAGEM E FIGURINOS – Oferecer noções básicas da utilização destes artifícios, destacando a importância de seu papel como elemento integrante da obra.

#### **Estágio de Convivência:**

Oportunizar a participação ativa dos alunos da EPD nas diversas atividades desenvolvidas pelo elenco profissional da Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul, objetivando experiência na área.

## **MÓDULO 2: (2anos de duração/621horas-aula)**

#### **Grade Curricular:**

	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA		
		SEMANAL	MENSAL	ANUAL
1º	DANÇA CONTEMPORÂNEA	3hs	12hs	108hs
ANO	PROJETOS ARTÍSTICOS 1 (Instrução, orientação e acompanhamento na elaboração de projetos /teórico).	1h15min	5hs	45hs



	CRIAÇÃO E PESQUISA DE MOVIMENTO - GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA (atuação como integrante do elenco)	3hs	12hs	108hs
	<b>TOTAL</b>	<b>7h15min</b>	<b>29hs</b>	<b>261hs</b>
<b>2º ANO</b>	GRUPO DE ESTUDOS (iniciação a leitura e discussão de textos)	1h	4hs	36hs
	DANÇA CONTEMPORÂNEA	3hs	12hs	108hs
	PROJETOS ARTÍSTICOS 2 (Orientação e acompanhamento na construção, produção e execução/prática).	3hs	12hs	108hs
	CRIAÇÃO E PESQUISA DE MOVIMENTO - GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA (atuação como integrante do elenco)	3hs	12hs	108hs
	<b>TOTAL</b>	<b>10hs</b>	<b>40hs</b>	<b>360hs</b>
<b>TOTAL GERAL</b>				621hs

### **DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Dar continuidade e intensificar os conteúdos desenvolvidos no módulo 1.

### **PROJETOS ARTÍSTICOS:**

**Disciplina 1** - Estimular a construção e o consumo do conhecimento através de formas sistematizadas e procedimentos metodológicos.

**Disciplina 2** - Oportunizar a realização de projetos, estimular o surgimento de novos talentos e incentivar percursos de construção criativa.

### **CRIAÇÃO E PESQUISA DE MOVIMENTO**

Esta disciplina é destinada à construção de produto artístico com a finalidade de gerar pequenas obras para comporem um repertório a ser executado e apresentado pelos alunos sob o nome de Grupo Experimental de Dança. Tem como objetivo o exercício da composição coreográfica e a experiência cênica. Para esta proposta são convidados criadores, pesquisadores ou coreógrafos.

### **GRUPO DE ESTUDOS**

Despertar e incentivar a prática da leitura de textos. Introduzir e orientar o aluno nos processos de discussão. Gerar indagações, incentivar a reflexão e ampliar as fontes de informações.

Carga Horária total do projeto: 3321 horas-aula

**- Inscrições:**

São informados (data, horário, local, vagas) para inscrições através de ofícios as escolas públicas e instituições de assistência social da cidade e através dos meios de comunicação.

*Critérios:*

Para o módulo 1

Faixa etária (ingresso entre 8 e 12 anos de idade).

Ser aluno matriculado na rede pública de ensino formal, ou integrante de alguma instituição de assistência social.

Para o módulo 2

Ter concluído o módulo 1.

**- Seleção:**

Para o módulo 1

Tendo em vista o número limitado de vagas e o grande número de inscritos, fez-se necessário um processo de seleção para o preenchimento das referidas vagas.

*Critérios:*

Avaliação (através de exercícios teste) de:

- Possibilidades físicas;

- Coordenação motora, desenvoltura;
- Conversa com o candidato para detectar o que o motivou a procurar um curso de dança.

Para o módulo 2

Não existe processo seletivo.

**- Para permanecer no projeto**

Avaliação: (módulo1/módulo2)

processual – através da análise e reflexão das direções do plano de curso das atividades curriculares e do desenvolvimento do aluno.

contínua – feita ao longo do desenvolvimento do processo formativo.

São considerados os seguintes aspectos:

- Expressão do conhecimento da área.
- Expressão de construção colaborativa entre alunos.
- Expressão de criatividade.
- Expressão da compreensão das relações entre diversas áreas do conhecimento.

Procedimentos:

Observação permanente da participação e aproveitamento do(a) aluno(a) em aula.

Frequência e pontualidade.

Apresentação de trabalhos práticos e teóricos.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)