UNESP - Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - IA

Programa de Pós-Graduação em Artes

Mestrado

DANÇA: DIFUSÃO E DISCUSSÃO – UM PROJETO SOCIAL NA CIDADE DE SÃO PAULO.

Rosana Aparecida Pimenta

São Paulo – 2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNESP - Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - IA

Programa de Pós-Graduação em Artes

Mestrado

DANÇA: DIFUSÃO E DISCUSSÃO – UM PROJETO SOCIAL NA CIDADE DE SÃO PAULO.

Rosana Aparecida Pimenta

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial
exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes,
área de concentração em Artes Visuais,
linha de pesquisa: Ensino e Aprendizagem da Arte,
sob orientação do Profº Drº João Cardoso de Palma Filho
e co-orientação da Profª Drª Kathya Maria Ayres de Godoy,
para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo – 2008

FICHA CATALOGRÁFICA

Pimenta, Rosana Aparecida.
Dança: difusão e discussão - Um Projeto Social na cidade de São Paulo. / Rosana Aparecida Pimenta. – São Paulo, SP: [viii, 125p.: il.; 31cm], 2008.

Orientador: Prof. Dr. João Cardoso de Palma Filho
Co-Orientador: Prof. Dr. Kathya Maria Ayres de Godoy
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes.

1. Arte e Sociedade. 2. Dança. 3. Educação. 4. Projetos Sociais.
I. Palma Filho, João Cardoso de. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À direção artística do Balé da Cidade de São Paulo nas pessoas de Mônica Mion e Ana Teixeira, e à Companhia 2, especialmente a Lilia Shaw.

À Inês Bogéa, pela entrevista concedida.

Aos meus orientadores, Professor Doutor João Cardoso de Palma Filho e Professora Doutora Kathya Maria Ayres de Godoy, que acolheram esse trabalho.

Aos meus professores.

Ao Programa de Bolsa Mestrado da Secretaria de Estado da Educação.

Ao Grupo de Pesquisa: Dança, Estética e Educação. Um grupo onde se compartilha o estudo, a pesquisa, a aprendizagem e as amizades. Por isso, Fernanda Sgarbi, Claudia Souza Rosa, Caroline Bazarim, Junia Pedroso, Kathya Godoy, Maria Carolina Macari, Nirvana Marinho, José Romero, Rita Antunes e Rita Ribeiro, obrigada!

Aos companheiros de mestrado Flávio Almeida, Erika Karnauchovas, Maria Christina Trevisan, e aos colegas do grupo "IA dança": Ítalo Rodrigues, Luiza Perez, Natasha de Jesus, Fernanda Oliveira, Lucilaine Savassa, Julianus, Kallu Whitaker e Flávia Coelho.

Aos amigos Felipe Martins-Páros, Ivete Takako Tamashiro, Tutti Madazzio, Nilva Luz, Victor Alexandria e Gládiston Coelho, pelo incentivo.

À minha família... especialmente, ao meu companheiro, Evandro Henrique, por sua generosidade, respeito e carinho.

RESUMO

A presente dissertação é fruto da inquietação sobre a disseminação da arte e da cultura por meio de Projetos Sociais, bem como do interesse da pesquisadora pela linguagem da dança.

A escolha pela reflexão envolvendo Projetos Sociais em Dança no contexto paulistano, justifica-se pela força da arte da dança, cuja matéria-prima de expressão, execução e veiculação do conhecimento é o corpo humano.

Assim, o que nos parece especial nessa linguagem é o fato do fazer artístico acontecer no corpo, afetando, intimamente, o indivíduo que (efetivamente) participa de sua realização.

Com isso, nosso objetivo é revelar ao meio acadêmico o projeto “O que é a Dança?”, desenvolvido pelo Balé da Cidade de São Paulo. Isso, com a finalidade, de questionar a relevância das ações de um projeto social na área de dança. Buscamos observar os critérios utilizados em sua fundamentação em relação ao contexto social contemporâneo.

Palavras-chave: Ação Social, Arte, Contexto Sócio-cultural, Dança, Educação, Projetos Sociais.

ABSTRACT

DANCE: DIFFUSION DISCUSSION – A SOCIAL PROJECT IN THE CITY OF SÃO PAULO

For present dissertation is inquietude fruit on the art sowing and of the culture by means of Social Projects, as well as of the researcher interest for dance.

The choice by the reflection involving Social Projects in Dance in the context of São Paulo, it justifies by the dance art force, whose expression raw material and execution of the knowledge is the human body.

That being the case, what it seems to us special in this language is the fact of the do artistic to happen in the body, affecting intimately, the individual that (indeed) takes part in its accomplishment.

This way, our goal is to reveal to the a little academic the project "*O que é a Dança?*" developed by the *Balé da Cidade de São Paulo*. That, with the purpose of questioning the actions relevance of a social project in the dance area. We seek to observe the criteria used in their bases, as well as its validity for our communities.

Keywords: Art, Context Partner-cultural, Dance, Education, Social Action, Social Projects.

SUMÁRIO

Apresentação 09

Capítulo Primeiro - Elementos para reflexão sobre um Projeto Social na cidade de São Paulo.....25

1.1 Da demanda por Projetos Sociais na cidade de São Paulo: Para entender em que sentido nos referimos à Ação Social.....25

1.1.2 Reflexos no papel social das instituições quando da passagem do Estado de assistência ao Estado neoliberal - O contexto atual.....29

1.2 Arte, Dança e Educação como meio de transformação social... 34

1.2.1 Sobre o Mercado de bens simbólicos de Bourdieu.....34

1.2.2 Educação como veículo de transformação?.....40

1.2.3 A arte como conhecimento vital.....42

Capítulo Segundo - Um Projeto Social em Dança na cidade de São Paulo.....46

2.1 Balé da Cidade de São Paulo 46

2.1.1 “O que é a Dança?”: Origem 49

2.1.2 “O que é a Dança?”: Estrutura.....51

2.1.3 “O que é a Dança?”: Objetivos.....60

Capítulo Terceiro – O sentido dos Projetos Sociais e suas políticas públicas.....69

6. **Considerações Finais**.....80

Bibliografia.....85

Glossário.....87

Anexos.....93

Apresentação

Apresentação

Origem do Problema

Desde o último ano da graduação em Artes Cênicas, concluída em dezembro de 2001, no Instituto de Artes da UNESP, tenho trabalhado em projetos de ação educativa. Além disso, participado de várias exposições de Artes Visuais, dentre elas: *25ª Bienal de São Paulo; Pop Brasil; Rembrandt e a arte da gravura; A Arte Brasileira na Coleção Fadel; Clara Luz – de Regina Silveira; Arte da África; Farnese de Andrade – Objetos; Mostra do Redescobrimento - Brasil+500; Globo.com e Associação Brasil+500* e *PARADE: Arte Moderna e Contemporânea/Coleção do Centre Pompidou de Paris.* Foram exposições nas quais atuava como arte-educadora ou monitora, ora organizando material de apoio para programas educativos, ora confeccionando e elaborando material didático.

Em 2003, iniciei minhas atividades no magistério como Professora de Artes no Ensino Fundamental e Médio da Rede Pública de Ensino do Estado de São Paulo. Após concurso público, efetivei-me como professora dessa rede. Dentro do planejamento que tenho que elaborar, e de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs[1] busco contemplar, nas aulas que ministro, as linguagens da Arte: visuais (plásticas), cênicas (teatro), sonora (música) e corporal (dança).

Além de professora, atuo em atividades artísticas, como orientadora ou coordenadora, em cursos e atividades livres em casas de cultura ou em programas como o "Recreio nas Férias", promovido no período de recesso escolar pela Prefeitura da Cidade de São Paulo.

[1] Parâmetros Curriculares Nacionais - PCNs, de 1996. Documento redigido e proposto pelo Ministério da Educação do Brasil, para a elaboração do planejamento anual do ensino na Educação Básica.

Por meio de minha breve experiência profissional, passei a ver na Arte uma forma de mudar o pensamento das pessoas, isso no sentido de ampliar e contribuir para a transformação do pensamento. Com isso, enxergava-a como instrumento de transformação social. A partir de então, passei a acreditar na necessidade de tornar a linguagem da arte acessível ao grande público. E mais, percebia que a acessibilidade à Arte não acontece pura e simplesmente por meio da produção artística, mas pela mediação das ações culturais.

Porém, algo me inquietava, e dessa inquietação surgia uma contradição. Pois, ao enxergar na Arte um potencial transformador, percebia, por outro lado, certa elitização das artes em geral. A partir de então, foi possível um questionamento pessoal sobre o tipo de ação social e cultural que eu, profissional, gostaria de tomar parte. E de como seria possível, para mim, transformar a sociedade por meio da Arte, se a mesma me parecia, de certa forma, elitista?

Pessoalmente, havia convivido com a disseminação cultural, por meio de programas desenvolvidos por museus e exposições de artes nos últimos anos. Trabalhei de fato algumas dessas ações, mas tive dúvida sobre seu caráter transformador.

Tinha ciência, da realidade da produção artística paulistana. Pois, havia participado de produções, e tentativas de produções teatrais, em São Paulo. Por meio do Teatro, havia constatado a dificuldade que os grupos iniciantes, desconhecidos dos meios de comunicação de massa, ou ainda, grupos experimentais, enfrentam para realizar suas produções artísticas. O que faz com que um sem número de espetáculos sobreviva da vontade de diretores e de atores. Que, os quais muitas vezes, financiam suas produções e até pagam para trabalhar.

Como freqüentadora de espetáculos de dança, notava também que não há uma “cultura” de dança para a população em geral - denominada “massa” - na cidade de São Paulo, e que a questão econômica é apenas parte do problema.

Enfim, ao reconhecer a contradição que residia em minha vontade de educar por meio da Arte[2], surgia o presente trabalho.

Como professora, apostei que seria pela reflexão com referência implícita na Educação que encontraria os caminhos para compreender o potencial transformador da sociedade. Por conseguinte, pensar que se o artista domina a linguagem da arte e por meio dela se expressa e se comunica, todos nós deveríamos conhecer os princípios das linguagens artísticas. Isso, não para nos tornarmos, todos, artistas, mas porque Arte é um conhecimento vital.

Ao aprender a ler e a escrever, o indivíduo inicia-se no universo da linguagem escrita. Com isso, pode utilizar-se dessa linguagem, tanto para ler uma receita de bolo quanto para se especializar em literatura. E é justamente, isso que chama a atenção ao trabalho do coreógrafo paulistano Ivaldo Bertazzo, que, quando apresenta e ensina a linguagem corporal (dança) aos meninos da periferia, o faz criando condições para torná-los todos profissionais da Dança.

Além da admiração pela estrutura adotada no trabalho de Ivaldo Bertazzo, menciono-o pelo fato de que, ao trabalhar com garotos da periferia, apresenta-lhes a dança e a música tanto étnicas quanto eruditas, sem limitar, no entanto, essa prática ao estilo folclórico ou ao popular, como o samba e o *funk*, ou a denominada "cultura de massa".

Ao nos referirmos aos jovens e à Dança nas periferias das cidades, corremos o risco de acreditar que lhes bastam suas produções locais como o *hip-hop*, o *funk* ou o samba, modalidades de dança que podem ser consideradas populares, e, portanto, próprias ao povo. No trabalho de Ivaldo Bertazzo, parece existir uma preocupação com a "alfabetização" do indivíduo no campo das Artes.

[2] Reforço, que via a Arte, nesse momento, com potencial transformador, mas com determinadas características elitistas.

Motivada pelo interesse que sempre tive por Dança, e pela inquietação sobre a disseminação da Arte e da cultura por meio de Projetos Sociais, é que busquei entrar em contato, com o auxílio da Professora Doutora Kathya Godoy, com algumas das instituições profissionais de dança que desenvolvem Projetos Sociais de Dança na cidade de São Paulo.

Por essa razão, levando-se em consideração que para a realização de um trabalho acadêmico na área de Artes é necessário conhecer o contexto intelectual e material no qual se produz o objeto artístico, é que me empenhei, com base em fontes primárias, em traçar um panorama da sociedade contemporânea e um esboço da trajetória da Dança na cidade de São Paulo. Isso, com o fito de verificar, mediante esse exercício, diversos pontos de vista sobre onde está situada a prática da dança nessa cidade.

Assim, destaco, sem maior interesse em desenvolver uma revisão bibliográfica, alguns nomes importantes: como Chinita Ullman, Mme Maria Olenewa, Márika Gidali, Décio Otero, Dona Maria Duschenes, Marilena Ansaldi, Hulda Bittencourt e Klauss Vianna, entre outros. Cito, primeiramente, a brasileira Chinita Ullman, aluna de Mary Wigman, que, na década de 1930, foi uma das primeiras professoras de dança que chegaram à cidade de São Paulo, acompanhada da alemã Kitty Bodenhein, com quem abriu, aí, uma escola de bailado.

A primeira geração de bailarinas, em São Paulo, foi de formação Clássica e, segundo SOARES (1996), a cena paulistana de Dança era herdeira, da mesma forma que outras cidades brasileiras, de um passado no qual (desde a vinda da missão artística francesa, em 1816, para o Brasil) se fundara, no Rio de Janeiro, uma escola de Belas-Artes e de Música, mas não de Dança.

Já o primeiro Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo constituiu-se em 1940, por ocasião da fundação da Escola Experimental de Bailados, sob direção de Vaslav Veltcheck. No entanto, as atividades desse grupo mantiveram-se apenas por dois anos, com Décio Stuart e Kitty

Bodenhein no elenco. Outra artista que teve grande importância para o desenvolvimento da Dança, especialmente nesta cidade de São Paulo, foi Maria Duschenes, nascida na Hungria e que, aos 18 anos, chegou ao Brasil, escapando da Europa em guerra. Lecionando em São Paulo, motivou a Dança paulista a ganhar identidade e autonomia. Mme Maria Olenewa foi outra personalidade do cenário de Dança paulistano que exerceu grande influência na formação de diversos bailarinos. É importante citar algumas das escolas e grupos responsáveis pelo desenvolvimento da história da Dança em São Paulo no Século XX: como a Escola Experimental de Bailados; o Ballet do IV Centenário, para o qual em 1953, Aurel von Milloss, húngaro, foi trazido pela colônia italiana para ser diretor artístico**,** coreógrafo e professor; o Ballet Experimental São Paulo de 1962; a Sociedade Ballet de São Paulo em 1969; a Escola de Dança de Márika Gidali, resultando em 1971 no Ballet de Câmara Stagium; o Corpo de Baile Municipal, criado em 1968, sob direção de Johnny Franklin; a Escola de Dança Hulda Bittencourt - Grupo de Dança Cisne Negro; o Teatro de Dança no Galpão em 1975 com destaque de Marilena Ansaldi extrapolando a fronteira entre dança e outras linguagens artísticas.

Já os cursos de nível superior surgiram, em sua maioria, na década de 1980. Porém, antes disso, Yanka Rudzka, Rolf Gelewski e Juliana Yanakieva passaram por São Paulo nos anos 1950, e fundaram, a partir daí, a Escola de Dança Moderna da Universidade Federal da Bahia em 1956.

A chegada da Dança às universidades do Estado de São Paulo data dos anos 1980, e, à cidade de São Paulo, somente nos últimos dez anos. Por isso, são recentes, também a pesquisa e a regulamentação profissional da área. No livro *Dança Moderna,* Navas e Dias (1992) argumenta, e critica o irregular desenvolvimento do ensino de dança no Brasil. Referindo-se assim, à tentativa de definição do mercado profissional, na década de 1980, por meio da criação de graduações em Dança. Surge, então, em 1985, a Faculdade de Dança da PUC, em Curitiba (PR);

o Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp, em Campinas (SP); e, em 1987, a Faculdade de Dança da Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes, em Santos (SP).

Passaram-se, talvez, uns quinze anos e não havia notícias de nenhuma escola de Dança com presença significativa no ensino superior de Dança na capital paulistana. Em meados da década de 1990, o quadro altera-se com a criação de uma graduação modulada da Universidade Anhembi Morumbi; e na PUC-SP, que oferece o Curso Artes do Corpo, o qual extrapola as questões da Dança propriamente, dividindo e comungando espaço com as artes dramáticas, a performance e a expressão corporal de maneira mais abrangente. Finalmente, no ensino formal, a Dança, é introduzida no currículo, por meio do componente curricular Arte. Dessa maneira, passou a ser ensinada nas escolas.

Em um primeiro momento, essas reflexões despertaram o interesse em buscar conhecer as companhias de Dança, sediadas em São Paulo, as quais, dedicavam-se à difusão da linguagem da Dança. Dessas, alguns nomes destacaram-se: o **Balé da Cidade de São Paulo** e **Balé Stagium,** entre outros.

Dentro desse universo, interessou-me, em particular, três das companhias que adotaram o compromisso de promoção e difusão da Dança por meio do desenvolvimento de **Projetos Sociais.** A primeira delas foi o **Balé da Cidade de São Paulo**, com a qual escolhemos trabalhar a análise nessa dissertação. Trata-se de uma instituição pública, financiada e administrada pela Prefeitura da Cidade de São Paulo, atualmente sob direção artística de Mônica Mion. Além de ocupar local de destaque na cena de dança paulistana, é também uma companhia com visibilidade e reconhecimento internacional. Desenvolve, além de outras ações educativas em Dança, o projeto educativo “O que é a Dança?”, no qual se presta atendimento regular à Rede Municipal de Ensino.

A segunda, uma tradicional instituição particular de ensino e de produção artística de Dança: o **Balé Stagium**, que desempenhou importante papel na construção de uma identidade para a dança paulistana. Atualmente, por meio das mãos de Márika Gidali e Décio Otero, desenvolve inúmeros projetos sociais tanto com a finalidade de recuperação social do indivíduo, como no caso do "PROJETO STAGIUM-FEBEM", como de formação de platéia "Projeto Professor Criativo", em parceria com a Secretaria de Estado da Educação e "Projeto Stagium leva estudantes ao Teatro". Como professora da rede pública, inscrevi-me para participar do "Projeto Professor Criativo", mas não trabalhamos na análise desses projetos, pois não nos foi permitido acompanhar suas atividades.

Por último, uma instituição particular em associação com uma organização social sem fins lucrativos: a equipe de **Ivaldo Bertazzo,** em parceria com o **Serviço Social do Comércio (SESC/SP)**. Diferente das instituições citadas anteriormente, essa parceria atua na sociedade por meio de projetos como o "Dança Comunidade", de ação educativa em Dança, com uma proposta que viabiliza a formação de possíveis novos profissionais para essa área[3], além da formação de platéia que também se dá nessa ação.

Enfim, percebemos, no contato com as citadas instituições, que atuações distintas interferem no meio social e, em certa medida, modificam alguma coisa nessa realidade, trazendo às comunidades afastadas do centro de produção erudita da cidade uma nova perspectiva:

> Aqui no projeto a gente não aprende só a dançar, porque fica alguma coisa na vida. Não é dizer que a minha vida mudou porque o Ivaldo me abraçou. Mudou em outro sentido. Mudou porque agora eu não preciso mais pedir um tênis emprestado, uma calça emprestada. Às vezes a gente queria sair, tinha que pedir para um colega emprestar. Hoje não, eu posso ter um tênis, uma roupa. Não é dizer que o projeto do Ivaldo era

[3] A proposta de Ivaldo Bertazzo não apresenta, como objetivo central, a formação de profissionais para a Dança. Mas há que se considerar essa possibilidade dada à qualidade e à profundidade que se desenvolve em seu trabalho com os adolescentes nesses projetos.

> para tirar a gente de um lugar ruim, porque a favela não dá nada. Não é isso. – Depoimento de José Mário, participante do projeto Dança Comunidade, de Ivaldo Bertazzo. (CAMPELLO, 2005, p.66)

Por isso, essa pesquisa visa questionar a relevância das ações de um projeto social na área de Dança, buscando observar quais são os critérios utilizados em sua fundamentação bem como sua validade para nossas comunidades.

Nesse sentido, a dissertação está organizada da seguinte forma: Apresentação, na qual consta um panorama da pesquisa; o primeiro capítulo, no qual apresentamos como pano de fundo o contexto social atual, e localizamos o objeto e a problemática da pesquisa. No segundo capítulo, apresentamos os pressupostos dos quais partimos para a análise do objeto de estudo e com isso, o referencial teórico. Na seqüência, o terceiro capítulo consta da descrição detalhada da instituição Balé da Cidade de São Paulo e do projeto “O que é a Dança?”. Um quarto capítulo contém uma reflexão acerca do sentido das ações dos Projetos Sociais e de suas políticas públicas. Finalmente, o capítulo dedicado às considerações finais.

Sobre o Percurso Metodológico

Adotamos um caminho pautado no entendimento de que, para a análise da obra artística e educativa, bem como às ações sociais por meio da Arte, além de dominar os códigos e técnicas de determinada linguagem, é necessário buscar conhecer o contexto social, político e econômico no qual esse objeto de estudo se desenvolveu. Nesse sentido, buscamos em Marcuse (1977, 2006) e, Bourdieu (1974), os fundamentos para essas escolhas. Antes disso, porém, tomamos contato, com textos de introdução à Sociologia. Por último, extraímos de Bauman (2003, 2006) características identificadoras do contexto social contemporâneo no qual está situado o objeto de pesquisa. A partir de então, apresenta-se, como pano de fundo, a necessária reflexão sobre o Estado Neoliberal e o fenômeno da Globalização, entre outros aspectos.

É importante considerar que, desde o término da graduação, a pesquisadora vinha estudando, individualmente, a Dança. Por isso, este projeto foi alimentado, em sua gênese, pela tentativa de compreender as tendências atuais da Dança, na esfera mundial e regional, com vista a relacioná-la com outras artes. Com isso, há presença, latente, de uma bibliografia em Dança, como os textos de Boucier (1987), Portinari (1989), Marques (1999, 2003), Godoy (2003, 2007), Anderson (1978), Faro (1988), Soares (1996), entre outros.

Assim, essa pesquisa tem por objetivo revelar ao meio acadêmico o projeto “O que é a Dança?”, desenvolvido pela Cia 2 do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP). E com isso, averiguar nessa companhia de dança os aspectos educativos e culturais envolvidos na fundamentação de um Projeto Social. Observar, descrever e analisar o projeto em termos de ação social. E, identificar elementos de preocupação do projeto “O que é a Dança?” com a formação de uma consciência crítica da realidade em que a criança (participante) está inserida.

Apresentamos um Estudo de Caso para o qual a escolha por um projeto desenvolvido pelo BCSP, deu-se, principalmente, pelo motivo de que não seria possível falar sobre um Projeto Social em Dança em São Paulo sem analisar o trabalho da única companhia fomentada diretamente pelo poder público, até então, na cidade. O BCSP é uma companhia oficial, financiada pela Secretaria Municipal de Cultura do Município da Cidade de São Paulo e, nos últimos dez anos, vem desenvolvendo, por meio dos bailarinos da Cia 2, alguns projetos sociais: "Educar Dançando", "Espaço Aberto", "O que é a Dança" e "Projeto Circulação".

Dentre os projetos desenvolvidos pelo BCSP, decidimos por analisar o projeto "O que é a Dança?", isso por dois motivos: o primeiro é o contato entre Dança e escola propiciado em sua aplicação; o segundo, deve-se ao fato de que o mesmo está regulado por um edital interno da prefeitura do Município de São Paulo o que garantiu sua continuidade ao longo do tempo de nossa pesquisa.

O projeto "O que é a Dança?" é um projeto educativo por meio do qual são oferecidas visitas monitoradas principalmente aos alunos da rede municipal de ensino da cidade de São Paulo, e também aos integrantes de ONGs e às escolas particulares de dança.

Assim, num primeiro momento, com o objetivo de nos familiarizarmos com a produção do BCSP, verificamos artigos e reportagens diversas. Depois, realizamos o levantamento bibliográfico com consultas ao acervo do BCSP e busca ao *website* do grupo. Realizamos assim, uma pesquisa documental na qual encontramos pequenas publicações e um catálogo comemorativo sobre o BCSP.

Apresentamos, a relevância das ações de um Projeto Social em Dança no contexto paulistano como a problemática dessa pesquisa. Essa reflexão envolve o questionamento acerca do papel social do Estado. Visto que, o objetivo dessa dissertação é revelar ao meio acadêmico

um dos Projetos Sociais de Dança desenvolvidos na cidade de São Paulo. E, com isso, identificar e analisar o discurso da instituição que o realiza, o BCSP. Para, enfim, discutir a validade de sua proposição em acordo com o contexto social para o qual foi desenvolvido.

Por objeto de pesquisa temos **a validade da difusão dos Projetos Sociais, tendo em vista as contradições no Estado Neoliberal, que promove a cultura para garantir a hegemonia do capitalismo, reproduzindo as desigualdades e o latente papel revolucionário da arte.** Assim, o Projeto Social "O que é a Dança?" é o campo empírico de nossa pesquisa.

Com a finalidade de coletar dados para a pesquisa, visitamos o local de desenvolvimento do projeto, a sede do (BCSP). Foi um total de doze visitas, sendo seis ao longo do ano de 2006, e duas no primeiro semestre de 2007. Nessas visitas, colhemos mostras de seu cotidiano por meio de observação direta. Retornamos à instituição por quatro vezes no ano de 2008. Isso com o objetivo de gravar e fotografar as visitas, além de conhecer as atividades de outros projetos em andamento.

Dessa forma, realizamos primeiro, no ano de 2006, duas entrevistas concomitantes, de pauta semi-estruturada, gravadas, transcritas, com: Mônica Mion, diretora artística do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP); Ana Teixeira, assistente de direção artística do BCSP, e responsável, naquele momento, pelo projeto "O que é a Dança?".

Realizamos, em agosto de 2007, uma entrevista de pauta semi-estruturada, gravada, transcrita, com a crítica de dança Inês Bogéa, que desenvolvia na época sua pesquisa de doutorado pela Universidade Estadual de Campinas, sob o título *Ivaldo Bertazzo – Dançar para Aprender o Brasil*. A pesquisadora é formada em Reeducação do Movimento pela Escola de Ivaldo Bertazzo e pela *Royal Academy Of Dancing*. Na ocasião que nos concedeu a entrevista, havia o objetivo de apresentarmos, nesse trabalho, outros Projetos Sociais paulistanos. Porém,

decidimos por explorar e aprofundar os dados coletados para a análise do projeto “O que é a Dança?”, devido aos motivos descritos anteriormente.

Todavia, a entrevista concedida por Inês Bogéa revelou-nos importantes aspectos de nosso objeto de estudo. Obtivemos, por meio dela, exemplos de situações ora semelhantes, ora diversas de nosso campo empírico. Desse modo, obtivemos exemplos de uma forma de reflexão sobre a problemática apresentada nesta pesquisa por parte da entrevistada. O que reforça a importância de nosso objeto de estudo, visto que a entrevistada é uma especialista na área de Dança e em Projetos Sociais em Dança. Assim, a experiência compartilhada por Inês Bogéa é um exemplo concreto e atual da situação do objeto de estudo apresentado nesta pesquisa.

Além das entrevistas, acompanhamos a visita de doze grupos distintos, cada qual em uma visita, realizada em datas diferentes, ao projeto “O que é a Dança?”. Isso, de acordo com a disponibilidade da instituição em receber a pesquisadora.

Participamos, ainda, na condição de aluno, do projeto “Professor Criativo”, do Ballet Stagium, e de apresentações artísticas, e *workshops* do projeto “Dança Comunidade”, de Ivaldo Bertazzo. Isso, com o objetivo de conhecer as ações de mais de um Projeto Social. A partir de então, foi possível escolher o projeto a ser observado.

As visitas ao projeto “O que é a Dança?” foram registradas em fotografia e vídeo. Sendo que, procuramos descrever fielmente as atividades do projeto gerando um relato das visitas[4].

Outra exploração possível foi tomar o depoimento dos bailarinos da Cia 2, responsáveis pela realização do projeto “O que é a Dança?”, por meio de questionário escrito.

Assim, os instrumentos utilizados para a coleta de dados foram os seguintes: entrevistas, coleta de depoimentos, gravação em vídeo, fotos e observação direta.

[4] Ver lista de escolas e entidades participantes do projeto em Anexos, ao final.

Adotamos a Análise Crítica de Discurso para a interpretação dos dados coletados para esta pesquisa, isso com base nos pressupostos teóricos dos, já citados, MARCUSE (1977, 2006) e, BOURDIEU (1974, 2007). Assim, nos detivemos em observar duas manifestações do discurso, a primeira o discurso verbal e depois, o discurso não-verbal.

O discurso verbal foi identificado por meio dos instrumentos de pesquisa apresentados na forma de textos como as entrevistas com os responsáveis pelo projeto “O que é a Dança?”, os depoimentos coletados por meio de questionário respondido pelos bailarinos da “Cia. 2”, gravação em vídeo. A segunda forma, discurso não-verbal, foi obtida, principalmente, por meio da observação direta que se deu durante as visitas à sede do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) e pela tomada de fotos. Localizamos, por meio da observação direta, o significado implícito nas apresentações da “Cia. 2” do BCSP, por meio do projeto “O que é a Dança?” e na observação da vivência corporal dos visitantes (crianças). Ressaltamos, ainda, que o discurso não-verbal está presente no discurso verbal, bem como nas pontes entre os mesmos e a estrutura social na qual foram produzidos. Construímos, nessa perspectiva, uma análise crítica.

Assim, identificamos como e onde se dá a aplicação do projeto “O que é a Dança?”. Isso, além de averiguarmos como a instituição elabora e conduz suas atividades visando identificar suas ações.

A presente dissertação é uma reflexão sobre a disseminação da linguagem da dança por meio de um Projeto Social. Por esse motivo, é importante ressaltar que como Linguagem, e de acordo com os PCN’s, a Dança é uma área a ser conhecida pelos professores de Artes nas escolas.

Portanto, não podemos perder de vista, a pertinência dessa discussão, uma vez que a Dança, nos últimos anos, tem ampliado sensivelmente o espaço que ocupa na educação formal. E que

profissionais da área de Dança levantam polêmica sobre a utilização dessa manifestação artística nos Projetos Sociais:

> Nos últimos anos, tornou-se crescente o número de reportagens apresentando gloriosas experiências de bailarinos (provenientes de balé clássico) junto à população de baixa renda. O feito mais exemplar foi a abertura de uma filial da escola do Ballet Bolshoi em Joinvile, Santa Catarina. Lamentavelmente, as múltiplas iniciativas relacionadas ao ensino de dança a que temos assistido, muitas vezes cercadas de ótimas intenções, têm sido amplamente apoiadas por órgãos governamentais, fundações, associações e pela mídia, sem que se avalie com critério, crítica e fundamentação o que significa ensinar e trabalhar com dança no Brasil. (MARQUES, 2006, p.7)

Enfim, esse trabalho de pesquisa justifica-se tanto pela relevância da Dança como área do conhecimento, quanto por seu ineditismo no meio acadêmico. Como área do conhecimento humano, sua difusão, estudo e pesquisa são, antes de tudo, um compromisso da Universidade. Ao revelar ao meio acadêmico um modelo de Projeto Social em Dança, essa dissertação destina-se a convidar à reflexão sobre a validade dessa prática em nosso contexto social.

Capítulo I

Capítulo I – Elementos para reflexão sobre um Projeto Social na cidade de São Paulo.

Este primeiro capítulo está dividido em dois tópicos, o primeiro - **Da demanda por Projetos Sociais na cidade de São Paulo: Para entender em que sentido nos referimos à Ação Social;** e o segundo - **Reflexos no papel social das instituições quando da passagem do Estado de assistência ao Estado Neoliberal - O contexto atual.** Nesses tópicos aparecem três aspectos que se apresentam articulados entre si. O primeiro aspecto diz respeito à demanda por Projetos Sociais na cidade de São Paulo; o segundo, trata do papel social das instituições na contemporaneidade; e, finalmente o terceiro ponto: Arte, Dança e Educação como meio de transformação social.

1.1 Da demanda por Projetos Sociais na cidade de São Paulo: Para entender em que sentido nos referimos à Ação Social

> O fervor que às vezes geram os espetáculos ao ar livre nas capitais, exposições às quais as técnicas de mercado habilitam públicos momentâneos não podem nos fazer esquecer da emergência cultural e educativa em que mergulhou a maioria das instituições estatais devido ao ajuste financeiro neoliberal (GARCIA CANCLINI, 2003, p.29)

Conceitos como ação social, projeto social, arte-educação, ação educativa, ação cultural, entre outros, são termos empregados com tanta freqüência que “viraram” moda. Ouve-se o jargão, tanto nos discursos políticos, quanto no meio artístico. No meio artístico, o discurso aparece no momento em que as companhias artísticas justificam a proposição de projetos de trabalho via leis de incentivo à cultura.

Nos últimos anos, e isso por vários motivos, o governo brasileiro, diversas empresas e grupos de capital privado, têm manifestado e apresentado alguma forma de discurso em relação

às ações culturais, educativas, ou sociais, e/ou a trabalhos e projetos sociais. Na década de 80, as ONGs passaram a atuar na área assistencial, oferecendo às crianças e aos adolescentes oriundos da classe menos privilegiada, sobretudo aos denominados "meninos de rua", uma diversidade de projetos de atendimento e de promoção dos direitos da criança. Programas educativos, profissionalizantes, de lazer ou de esportes são alguns exemplos dessa atuação. Em outubro de 1990, foi promulgado o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), e, a partir desse momento, o então denominado "menor" deixava finalmente de ser um problema social para se tornar um sujeito[5] de direitos. Para Eugênia Cunha (1998), isso imprimia força a uma questão social que ganhou amplitude e *"[...]começa a aglutinar um número cada vez maior de interessados representando variados tipos de atendimento..."* [6]. Daí em diante, a sociedade, por meio de suas instituições - Estado, Família, Igreja, Escola, entre outras – torna-se legalmente responsável pelo bem estar da criança e do adolescente.

Nesse sentido, e com vistas à complexidade do contexto em que nosso campo empírico está circunscrito (instituição artística que desenvolve projetos sociais em dança na cidade de São Paulo), que percebemos como necessário ter em conta a organização das relações e ações sociais nesse ambiente. Isso quer dizer que consideramos aqui aspectos como: a configuração instável das organizações sociais na contemporaneidade; o distanciamento cada vez maior entre poder e política, e com isso a transferência de várias funções do Estado para a iniciativa privada; a perda do interesse pelo bem comum por parte do cidadão, uma vez que o senso de comunidade é afetado pela fragilidade com que se constituem as relações interpessoais nos dias de hoje.

[5] Ao mencionarmos o termo sujeito nos referimos ao sujeito social em sua individualidade. Assim, do ponto de vista desse trabalho o indivíduo é um sujeito social.

[6] CUNHA, Eugênia. V. P. Primeiro Encontro de Redes de Pesquisas sobre o Terceiro Setor da América Latina. **Organização da Sociedade Civil, Filantropia e Exclusão Social:** Repensando os Projetos de Assistência a Crianças e Jovens Pobres no Brasil, 1998.

Assim, a reflexão sobre o papel social das instituições no contexto contemporâneo suscita-nos as seguintes questões: Qual o propósito de uma instituição artística? Uma instituição artística deve ser responsável pela criação de políticas que combatam a miséria, a violência e o desemprego? Qual a função social de uma companhia de dança? A instituição artística é responsável pelo ensino de dança? Se responsável por seu ensino, em que medida é responsável? É responsável pela formação de novos profissionais para a área? Pela formação de uma platéia? Não é responsável por absolutamente nada? Qual o papel do Estado?

Visto que, nesta pesquisa, nos propomos a analisar as atividades de uma companhia artística que realiza ação social por meio de projeto(s) social (ais) na cidade de São Paulo, e, com isso, apresentá-lo(s) ao meio acadêmico, que buscamos assinalar, primeiro, o significado de **ação social**[7] na literatura especializada. Com isso, vimos que é um termo que aponta para existência, e da consciência da existência, de pelo menos dois indivíduos tocados no momento da ação social. Situação na qual, geralmente, é provável a ocorrência de uma interação social.

Dessa forma, entendemos que a ação de qualquer companhia artística é uma ação social. Uma companhia atua na sociedade, por meio da sociedade, com o objetivo de dialogar com

[7] Ação social é um conceito amplo que empregamos aqui para auxiliar na observação e reflexão sobre nosso objeto de estudo. No livro *Sociologia Geral 1*, de Guy Rocher (1971), constam duas definições básicas: A primeira, de Max Weber, *"[...] define a acção social de modo subjectivo..."* (ROCHER, 1971, p. 41). Tal definição situa as características essenciais da ação social na percepção e compreensão, de acordo com critérios internos dos atores sociais, de um indivíduo em relação à conduta dos outros indivíduos. Na segunda definição, denominada por *"A definição objetiva de Émile Durkheim"* (ROCHER, 1971, p. 47), a ação social consiste em maneiras de agir, de pensar e de sentir, exteriores ao indivíduo, e dotadas de um poder de coerção, por meio de modelos que se impõem ao indivíduo dentro de uma coletividade. Porém, de acordo com a definição objetiva de Durkheim, é possível diferenciar **papel social** de **função social**, sendo que o primeiro é o elemento regulador do segundo. Para prosseguir nessa reflexão, consideramos ainda uma terceira definição para o verbete ação social, esta última, encontrada em um dicionário de ciências sociais, de BIROU (1971). Tal definição, afirma que há dois níveis de ação social: o primeiro seria o nível da assistência social ou do serviço social, com o intuito de atenuar problemas sociais; e o segundo, uma ação que implicaria em mudanças das estruturas sociais, operando em reformas políticas, institucionais, educativas ou econômicas. Ou seja, uma mobilização capaz de reformar determinado meio social. Isso no sentido estrito da definição. Porém, essa terceira definição contrapõe, e ao mesmo tempo complementa, ao conceito de papel social de Durkheim. Pois se refere à transformação de instituições sociais a partir da mobilização de indivíduos com interesses em uma mudança. Aqui, há o questionamento, por parte desses indivíduos **mobilizadores** do papel social que se ocupa na sociedade.

determinados grupos e indivíduos dessa mesma sociedade. E, ainda que não desenvolva um projeto social, estará interagindo socialmente por meio de sua arte. Portanto, é um ator social. Porém, a ação social dá-se de maneira mais aprofundada ou mais superficial, em decorrência dos objetivos predeterminados à intervenção social em questão, dado que nos permite identificar sua atuação na sociedade.

Uma vez que sabemos que a companhia artística escolhida, “Balé da Cidade de São Paulo”, opera em uma **ação social**, é possível refletir sobre o sentido e o significado das ações que empreende por meio de um Projeto Social. Para alimentar a reflexão consideremos o papel social dessa instituição artística em relação ao papel das outras instituições que constituem a sociedade: Família, Igreja, Escola, Estado etc., e quais funções exercem na sociedade contemporânea. Assim, apresentamos nesta pesquisa uma problemática que diz respeito ao papel social das instituições na sociedade contemporânea. E, com isso, relativa ao sentido de suas ações na esfera pública.

1.1.2 Reflexos no papel social das instituições quando da passagem do Estado de Assistência ao Estado Neoliberal - O contexto atual.

O Estado Moderno nasce com o compromisso de organizar e oferecer proteção e segurança a toda coletividade. Dessa maneira, surgiram, com seu nascimento, instituições e dispositivos para garantir o compromisso do Estado de administrar os interesses de seus membros:

> As instituições e dispositivos previdenciários (por vezes chamados de "salários sociais"), os serviços de saúde, escolares e habitacionais dirigidos ou apoiados pelo Estado, assim como as leis de trabalho nas fábricas que estabeleciam direitos e obrigações de todas as partes nos contratos de compra e venda de mão-de-obra, ao mesmo tempo em que protegiam o bem-estar e os direitos dos empregados, são exemplos da primeira categoria (BAUMAN, 2007, p.65).

Como vimos, ao estabelecer direitos e obrigações às fábricas e aos trabalhadores, o Estado é igualmente responsável por administrar os interesses de ambos. (E essa idéia de relação estável tranqüilizaria, principalmente, o trabalhador que acreditava estar longe dos perigos do desemprego.) Sendo que, aos indivíduos desfavorecidos socialmente, caberia solidariedade por parte da coletividade. O que quer dizer que neste modelo de Estado havia um ideário de estabilidade que se acreditava garantida.

Outra marca do Estado Moderno é a presença do conceito de democracia, sendo que, a partir desse conceito, dá-se o debate sobre os direitos pessoais e políticos do indivíduo. Porém, surgem ressalvas nesse debate, visto que:

> [...] se os direitos políticos podem ser usados para enraizar e solidificar as liberdades pessoais assentadas no poder econômico, dificilmente garantirão liberdades pessoais aos *despossuídos*, que não têm direito aos recursos sem os quais a liberdade pessoal não pode ser obtida nem, na prática, desfrutada (BAUMAN, 2007, p. 70).

Todavia, no Estado Moderno que não se configura como Estado Social, manifesta-se a necessidade do estabelecimento dos direitos sociais e políticos. Isso levou à adequação das instituições e dos procedimentos políticos, afim de que fossem utilizados para ***reformar*** *as realidades sociais*[8], ou seja, para que fossem estabelecidos os alicerces da sociedade civil, um novo modelo de Estado Social.

Porém, esse modelo de Estado desintegra-se gradualmente, e com isso dá-se a igual desintegração do conceito de solidariedade que cede espaço à competição entre os indivíduos. Da mesma maneira, a segurança, antes garantida pelas associações e sindicatos, bem como pelo Estado, cede lugar a novas incertezas como ao desemprego, à desregulamentação das relações de trabalho (ou terceirização), às privatizações das instituições administradas pelo Estado e ao medo gerado pela insegurança de garantia aos direitos sociais do indivíduo, e, principalmente, do direito ao trabalho. Sendo que, o medo passa a ser difundido, e manifestado, nas formas de terrorismo, epidemia, doença, criminalidade, violência ou revolta.

Assim, paralelo a *"[...] desregulamentação-com-individualização"*[9] surgem os medos especificamente modernos. Isso quer dizer que, enquanto as relações de vizinhança, solidariedade e colaboração entre os indivíduos se afrouxam, crescem, concomitantemente, o medo entre os indivíduos. Tal fato revela que as pessoas não reconhecem o outro como seu semelhante, mas como um estranho. Os sentimentos de estranhamento e de competitividade são alimentados ideologicamente:

> A exposição dos indivíduos aos caprichos dos mercados de mão-de-obra e de mercadorias inspira e promove a divisão e não a unidade. Incentiva as atitudes competitivas, ao mesmo tempo em que rebaixa a colaboração e o trabalho em equipe à condição de estratagemas temporários que precisam ser suspensos ou concluídos no

[8] Isso de acordo com, e nas palavras de Bauman (2007).
[9] BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

> momento em que se esgotarem seus benefícios. A "sociedade" é cada vez mais vista e tratada como uma "rede" em vez de uma "estrutura" ("para não falar em uma totalidade sólida")... (BAUMAN, 2007, p. 9).

A exposição dos indivíduos aos caprichos do mercado é empreendida, principalmente, pelos meios de comunicação de massa, pela Indústria Cultural. Se tomarmos a América Latina como exemplo, teremos, entre muitos outros fatores, a presença das corporações norte-americanas na produção, distribuição e exibição audiovisual, e dos benefícios, autorizações e facilidades para a difusão de seus produtos, que as mesmas obtém, dada a grande influência exercida pelos Estados Unidos na Organização das Nações Unidas (ONU), na Organização dos Estados Americanos (OEA), no Banco Mundial, e no Fundo Monetário Internacional (FMI). E não são apenas as corporações norte-americanas que estão interessadas na América Latina:

> No Brasil, os espanhóis ocuparam, em 1999, o segundo lugar dos investimentos estrangeiros, com 28%; na Argentina, passaram ao primeiro posto, deslocando os Estados Unidos, no mesmo ano. Esse avanço europeu é uma das razões pelas quais o governo estadunidense acelera as gestões para a ALCA (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 31).

Dessa forma, o cenário apresentado compreende desde o interesse de corporações norte-americanas, até o de empresas espanholas, francesas e italianas. Todas elas, interessadas em matéria-prima e mão-de-obra barata, em produção cultural, bem como no mercado latino-americano[10]. A idéia mágica de globalização é, com isso, aplicada de diversas maneiras.

Nesse contexto de globalização negativa, há uma série de conseqüências para o indivíduo[11] que não pode recorrer à coletividade quando fracassado em seus empreendimentos pessoais. E mais, há um considerável grupo de pessoas que não consegue inserção no mercado de trabalho,

[10] Entre outros aspectos, tomamos como exemplo, aqui, o mercado cultural, visto que a área de cultura é do interesse imediato nessa pesquisa. Porém, há outros fatores que poderiam ser citados como a área de tecnologia, de meio ambiente ou do mercado financeiro. Consideremos, ainda, a força da área cultural no que diz respeito à orientação ideológica dos indivíduos na sociedade.

[11] Entenda-se para o sujeito social em sua individualidade.

isso em escala mundial. Um grupo que fica à margem da sociedade, excluído e tido como uma "classe perigosa" nas palavras de Bauman (2007).

Esse grupo é temido pela sociedade que cultua o medo. E assim, o medo é cada vez mais valorizado e difundido pelos meios de comunicação. A crescente sensação de insegurança e medo é utilizada como estratégia política dos governos que discursam em relação ao combate à violência e à criminalidade no Estado Neoliberal, o que significa uma legitimidade política. Finalmente, nesse contexto, é obrigação do indivíduo resolver solitariamente os problemas gerados socialmente. Pois, no Estado Neoliberal, a sociedade não é mais uma estrutura sólida, mas uma rede de conexões e permutações submissa às exigências do mercado em escala mundial.

Frente ao panorama apresentado até aqui, destacamos dois pontos importantes, o primeiro diz respeito à **demanda por Projetos Sociais na cidade de São Paulo**, dado que no Estado Neoliberal, surgem grupos de pessoas para as quais, e sobre as quais, são gerados os chamados Projetos ou Programas Sociais mais diversos. O segundo ponto que destacamos é o **papel do Estado na contemporaneidade**, isso, principalmente, em relação ao novo grupo de pessoas tidas como excluídas ou marginalizadas no Estado Neoliberal. Os aspectos ressaltados aqui estão interligados, visto que um está refletido no outro.

Para compreendermos, como isso acontece, temos que ter clareza da contradição relativa a configuração do Estado Neoliberal posta nesse capítulo. Resumindo, temos que o Estado, que gradualmente, deixa de ser o gestor, regulador ou controlador, responsável imediato, das questões e demandas por educação, lazer, segurança, saúde, etc., desde as últimas décadas do Século XX, admite sua obrigação em garantir, e regular, formas de educação, lazer ou segurança. Ou seja, por meio de campanhas contra à violência, às doenças ou à criminalidade, ou pela

criação de ONGs, ou de Projetos Sociais, o Estado e a sociedade demonstram admitir a necessidade do gerenciamento dos problemas sociais atuais.

O assunto tratado aqui é, sem dúvida, bastante delicado. Não há a mínima intenção em esgotá-lo, mas sim, no que se refere a uma reflexão mais abrangente, de que se questione sobre a validade da proposição de Projetos Sociais de abordagem artística ou cultural no contexto neoliberal. E, que neste trabalho, possamos instigar a reflexão em relação aos projetos que envolvam a linguagem da dança especificamente. Isso considerando que no Brasil há notícia de poucos recursos financeiros destinados a área cultural, e, também, nenhuma tradição desse tipo de investimento. Entretanto, é importante considerar que o Estado brasileiro é **legalmente** responsável por promover a cultura, e assim financiar e viabilizar a produção artística nacional. Dessa maneira, partimos do entendimento de que um dos **papéis sociais** do governo brasileiro é garantir tais ações.

1.2 Arte, Dança e Educação como meio de transformação social...

Nesta parte, apresentamos pressupostos sobre Arte, Dança e Educação e de como acreditamos que sejam meios para a transformação social no contexto paulistano. Assim, apresentamos Arte e Educação como bens simbólicos[12], e por isso, com a finalidade de focar seu sentido, nessa dissertação, que discorremos sobre o conceito de bens simbólicos de Bourdieu (1974).

1.2.1 Sobre o Mercado de bens simbólicos de Bourdieu[13]

O sistema de bens simbólicos teve sua origem numa época na qual se deu o processo de libertação da vida intelectual e artística, até então, sob o comando da aristocracia e da Igreja na Europa. Naquele momento histórico, surgia uma nova demanda de pessoas interessadas em consumir os bens simbólicos.

Com isso, aumentava o número de indivíduos dispostos a se tornarem seus produtores e empresários. Tal fenômeno gerou restrições e a criação de normas para determinar a profissionalização daquela produção. Surgiam também as academias como novas instâncias de consagração e legitimação daquele conhecimento:

> Destarte, o processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato à constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras

[12] Adotamos, nesse trabalho o conceito de bens simbólicos, desenvolvido por Bourdieu (1974) e, com isso, não ignoramos outros conceitos, como o conceito de HABITUS, cunhados pelo pensador. Ademais, é importante esclarecer que a relação, que se segue nesta dissertação, entre esse autor e Marcuse (1977) não contraria em nada as teorias desenvolvidas por ambos. Visto que, o pensamento desses autores estão relacionados devido à complexidade posta nesta reflexão.

[13] Abrimos o subtítulo com a finalidade de apresentar uma síntese sobre o sistema de bens simbólicos de Pierre Bourdieu (1974) devido a sua complexidade, e para que fique clara sua utilização nesse trabalho de pesquisa.

> firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social, seja das censuras morais e programas estéticos de uma Igreja empenhada em proselitismo, seja dos controles acadêmicos e das encomendas de um poder político propenso a tomar a arte como instrumento de propaganda (Bourdieu, 1974, p.101).

Constitui-se um campo artístico relativamente autônomo resultante de um pensamento que mesclava o ideário da aristocracia e Igreja decadentes com o da burguesia em ascendência. Mais tarde, no período da Revolução Industrial, a autonomia do campo artístico se intensificaria até que finalmente se constituiria um mercado da obra de arte.

A partir do momento em que a obra de arte se configurou como mercadoria, surgiu o dilema: a Arte é simples mercadoria ou a Arte é pura significação.

De acordo com Bourdieu (1974), esse dilema pesaria mais para o lado da apropriação simbólica, *"[...] isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material"* [14]. Isso significa que o artista livre podia produzir arte por meio de sua genialidade, pois não respondia mais a um mecenas. Não era servo de uma exigência de seu mandante. Porém, havia uma contradição nessa nova condição do produtor de arte, que apesar de não responder mais ao mecenas, responderia aos responsáveis pela circulação do trabalho artístico como os *marchands* de quadros ou aos diretores teatrais.

Nesse contexto, estabeleceu-se o sistema de produção e circulação de bens simbólicos. Definição de Bourdieu:

> O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece

[14] BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

> entre, de um lado, o *campo de produção erudita*... e, de outro, o *campo da indústria cultural*... (BOURDIEU, 1974, p. 105).

Com isso, o sistema de bens simbólicos é composto pelo campo de produção erudita que está organizado para a produção de bens culturais e os instrumentos de apropriação destes bens, e pelo campo da Indústria Cultural cujo objetivo é produzir bens culturais para não-produtores de bens culturais.

No campo de produção erudita, a tendência é produzir as normas tanto de produção quanto os critérios de avaliação de seus produtos. Há a legitimação do conhecimento pelos indivíduos que determinam sua produção. Há também a exigência de um nível de preparo para a compreensão das complexas estruturas que se engendram nesse campo, e por esse motivo sua produção é acessível somente aos detentores dos códigos criados nesse campo. Isso possibilita o reconhecimento de seus pares. (Pares aos quais as produções culturais são destinadas, seu público de fato. Entretanto, esse público pode vir a ser também seus concorrentes).

Trata-se de um sistema encerrado em si mesmo, que rompe com o grande público e também com os grupos não intelectuais das classes dominantes.

No campo da Indústria Cultural, estabelece-se a lei da concorrência que visa a conquistar o maior mercado possível. Por isso, aquilo que é produzido nesse campo não depende tanto do preparo e conhecimento dos códigos por seus receptores. Este campo apresenta-se organizado para se ajustar à demanda de consumidores. Produz bens culturais ao grande público, ou seja, aos não-produtores de bens culturais.

Porém, para compreender, de fato, o funcionamento e as funções sociais no campo da produção erudita, Bourdieu (1974) nos convida a observar as relações entre as instituições

responsáveis pela conservação do conhecimento e as instituições disseminadoras do conhecimento:

> Logo, não se pode compreender inteiramente o funcionamento e as funções sociais no campo de produção erudita sem analisar as relações que mantém, de um lado, com as instâncias, os museus por exemplo, que têm a seu cargo a conservação do capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação e, de outro lado, com as instâncias qualificadas, como por exemplo o sistema de ensino, para assegurar a reprodução do sistema dos esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e de apreciação objetivamente disponíveis em uma determinada formação social (entre eles, os esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos) (BOURDIEU, 1974, p. 117).

Dessa forma, cabe ao sistema de ensino reproduzir e consagrar, como digna de ser conservada, seu próprio modelo de cultura, uma vez que o sistema de ensino e as Academias, instâncias oficiais de difusão dos bens culturais operam ao lado das instâncias semi-oficiais como museus, teatros e salas de concertos.

O sistema de ensino, ao lado das outras instâncias de reprodução e consagração dos bens simbólicos, transmite (reproduz) aos indivíduos, em pequenas doses, conceitos que ao longo do tempo lhes é inculcado. Por isso, para os indivíduos provenientes das classes dominantes, e familiarizados aos conceitos difundidos por exigência de sua classe de origem, sentem-se confortáveis no espaço das instâncias reprodutoras dos bens simbólicos. Ao contrário disso, os indivíduos excluídos da cultura legítima ficam deslocados naqueles ambientes.

Contudo, há hierarquias de legitimidades organizadas na seguinte estrutura: primeiro, das relações objetivas entre os produtores e a produção de bens simbólicos; segundo, das relações objetivas entre os produtores e as instâncias de legitimação e, por último, das relações objetivas nas diferentes instâncias que exercem o poder público dos produtores culturais.

Dessa forma, para Bourdieu (2007) as relações de hierarquia dependem diretamente da posição que o indivíduo (produtor) ocupa *"[...] na hierarquia propriamente cultural dos graus de*

consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados" [15]. Isso porque, há uma série de mecanismos, engendrados, desde a emancipação do capital, de qualquer dogma que lhe fosse externo. Ou seja, mecanismos organizados ao longo da história do capitalismo que orientam e condicionam desde as escolhas pessoais dos indivíduos por uma profissão ou curso, bem como sua conduta social. Dessa maneira, mesmo quando os produtores de bens simbólicos intencionam transgredir, por meio de novas técnicas a estética, e a produção cultural, de uma determinada época, estão apenas buscando seu lugar na hierarquia de produção cultural.

Em decorrência disso, faz-se surgir contradições, visto que há um lugar reservado ao detentor (proprietário do conhecimento) na hierarquia de legitimidades, bem como a busca, dos novos produtores de cultura, por inserção no gradiente cultural. Porém, as manifestações artísticas que não se adequarem ao padrão estipulado pelo grupo de detentores do conhecimento não são respeitadas no meio hierárquico:

> À medida que o campo de produção erudita fecha-se sobre si mesmo e afirma-se capaz de organizar sua produção com base em normas de perfeição que ele mesmo produziu – banindo todas as funções externas e excluindo da obra todo conteúdo social ou socialmente marcado -, a dinâmica das relações de concorrência pela consagração propriamente cultural, que se instauram num campo de produção, tende a tornar-se o princípio exclusivo da produção das obras e da dinâmica de sua sucessão (BOURDIEU, 2007, p. 176).

Desse ponto de vista o papel do Estado, e de suas instituições, é distinguir os grupos sociais. Isso, com o objetivo de garantir as legitimidades e assinalar as diferenças entre aquilo que é popular, erudito ou cultura de massa. Em decorrência desse entendimento, o sistema de ensino

[15] BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

fica desobrigado de propiciar igualdade de oportunidades ou por empreender **ações culturais**[16], visto que o papel social do estado é reforçar as desigualdades.

[16] Ação Cultural, vide glossário ao final.

1.2.2 Educação como veículo de transformação?

Como vimos, o sociólogo francês Bourdieu (1974) demonstra como os mecanismos de afastamento entre o indivíduo e a Arte, são introduzidos já na escola, e, mais do que afastar o indivíduo da Arte, a escola é o lugar onde se agravam as desigualdades sociais, pois ali se privilegiam e também se reproduzem formas de conhecimento associadas aos padrões da elite:

> A exemplo da estrutura e da função do sistema das instâncias de reprodução e, em particular, do sistema de ensino - que, por sua tarefa de inculcação, consagra como digna de ser conservada a cultura que tem o mandato de reproduzir -, a estrutura e a função do campo de produção e do campo de difusão só podem ser inteiramente compreendidas se levarmos em conta a função específica que, em seu conjunto, o sistema das relações constitutivas do campo de produção, de reprodução e de circulação dos bens simbólicos, deve à especificidade de seus produtos (BOURDIEU, 1974, p.118).

> [...] o sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero fato de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas, e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas (BOURDIEU, 1974, p.120).

Reconhecidos os mecanismos de instauração e funcionamento do mercado dos bens simbólicos, bem como do papel de indivíduos e instituições sociais, localizamos por meio da análise de Bourdieu (1974), o contexto sócio-econômico-histórico-cultural, da Arte e da Educação, e de como se deu sua instalação, ao longo da história do Estado Moderno, no ambiente neoliberal.

Dessa ótica, temos que a transformação por meio da Educação não é possível, senão pela transformação dos mecanismos que regulam as relações de produção do conhecimento e da cultura.

Queremos ressaltar que a análise de Bourdieu (1974) é pertinente visto que, ao reconhecer na Cultura e na Educação formas de perpetuação das desigualdades sociais, o autor torna

evidente o lugar social que se quer ocupar, ou que **naturalmente** se ocupa, na construção cultural ocidental. Isso nos propicia a reflexão sobre a importância da Educação, da Cultura e da Arte e do significado dessas ações sociais. Além de viabilizar a reflexão sobre o papel social da Educação em relação à Arte, bem como da cultura na qual se produz Arte e Educação. E a partir daí, a busca consciente pela transformação da Educação pela Educação e pela Cultura.

Entretanto, consideramos um segundo aspecto, não apresentado diretamente por Bourdieu (1974), mas convergente à sua análise. Trata-se do potencial revolucionário da Arte, apresentado por Marcuse (1977).

É a articulação entre esses dois aspectos que, nas páginas que seguem, viabilizará, nessa dissertação, a reflexão sobre a validade de Projetos Sociais em Dança, bem como da função social da instituição proponente de uma ação social por meio de uma atividade artística.

1.2.3 A Arte como conhecimento vital

Partimos do pressuposto de que a Arte é uma necessidade humana que compõe parte vital do conhecimento humano. Isso tanto no que diz respeito à expressão quanto como veículo desse conhecimento.

Dentre as linguagens artísticas: visuais (plásticas), cênicas (teatro), sonora (música) e corporal (dança), elegemos, nesse trabalho, a Dança, cuja matéria-prima de expressão, execução e veiculação do conhecimento é o corpo humano. Por isso a pertinência da reflexão sugerida aqui sobre a validade da proposição de Projetos Sociais em Dança no contexto paulistano. Pois o que é especial na linguagem da dança é o fato do fazer artístico acontecer no corpo, afetando, intimamente, o indivíduo[17] que (efetivamente) participa de sua realização.

Outro pressuposto é que a Arte, e com isso as linguagens artísticas, portanto a Dança, apresenta potencial político no sentido abordado por Marcuse (1977, p.11), em *A dimensão estética*, livro no qual o autor aponta *"O potencial político da arte na própria arte, na forma estética em si"*.

O potencial político da Arte de que fala Marcuse (1977, p.11) tem a ver com a essência revolucionária da Arte, uma vez que por revolucionário entende-se a capacidade de propor transformações tanto no âmbito técnico e do estilo quanto no âmbito estético. Assim, a Arte não é revolucionária simplesmente por ter sido criada para a classe trabalhadora ou para a revolução, já que não é **apenas** o modo de fazer, a técnica ou o estilo que lhe é determinante, mas, nas palavras de Marcuse (1977, p. 14), *"[...] só em referência a si própria, como conteúdo tornado forma."*

Porém, percebemos, a referida capacidade revolucionária da Arte, de acordo com o contexto social na qual a Arte é manifestada:

[17] Ou o sujeito social em sua individualidade.

> A diferença, óbvia na representação do potencial subversivo deve-se à diferença de estrutura social com que estas obras se confrontam: a distribuição da opressão entre a população, a composição e a função da classe dominante, as possibilidades existentes de mudança radical. Estas condições históricas estão presentes na obra de vários modos explicitamente ou como pano de fundo e horizonte, na linguagem e nas figuras de retórica. Mas são expressões e manifestações históricas específicas de mesma substância trans-histórica da arte: a sua própria dimensão de verdade, protesto e promessa, constituída pela forma estética. Assim, o Woyzeck, de Büchner, as peças de Brecht, mas também os romances e as histórias de Kafka e de Beckett são revolucionárias em virtude da forma dada ao conteúdo (MARCUSE, 1977, p. 13).

Desse ponto de vista, a essência revolucionária da Arte dá-se em virtude da forma empregada ao conteúdo e de sua manifestação no tempo e no espaço.

Para concluir, temos a Arte como conhecimento vital e universal, familiar a todo indivíduo independente de gênero, etnia, credo ou classe social (desde os tempos mais remotos), é a confluência da cultura material e intelectual que viabiliza a percepção do mundo e se opõe à sociedade existente.

Porém, *"A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência de homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo."* (MARCUSE, 1977, p. 42) Isso significa que para mudar o mundo é necessária a tomada de consciência do potencial político da Arte e de sua essência revolucionária por parte dos indivíduos. Contudo, como isso seria possível no contexto neoliberal?

Marcuse (2006), que nos anos 1930, realiza uma análise sobre o caráter afirmativo da cultura, prevê que, naquilo que denominou *ambiente do capitalismo monopolista avançado*[18], a produção artística seria controlada por uma lógica específica. No ambiente social, de que falava o sociólogo frankfurtiano, a produção artística se distanciaria do povo. Isso porque, nesse modelo

[18] MARCUSE, Hebert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: **Cultura e Sociedade.** 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006. V. 1, p. 89-136

de sociedade não haveria a intenção em compartilhar o conhecimento entre os indivíduos, mas em torná-lo produto a ser consumido. Esse modelo social do qual falava o autor configura-se hoje como neoliberalismo.

Nessa perspectiva, buscamos articular Educação e Arte, para tanto, apresentamos Bourdieu (1974, 2005) ao lado de Marcuse (1977, 2006), visto que ambos os autores realizam uma análise **amarga** da cultura hegemônica. Isso, porque reconhecem-na com caráter afirmativo. O que quer dizer que observam na sociedade, a perpetuação das diferenças sociais pelas vias da cultura. Nesse sentido, ideologias hegemônicas podem "abafar" as características revolucionárias da Arte, daí a necessidade da tomada de consciência por meio do conhecimento sobre a produção cultural pelos indivíduos.

Capítulo II

Capítulo II – Um Projeto Social em Dança na cidade de São Paulo

2.1 Balé da Cidade de São Paulo

De acordo com o Navas e Couri (2003), José Luiz Paes Nunes, na época chefe do Departamento de Cultura da Secretaria Municipal de Educação, foi o responsável pela criação do BCSP - Balé da Cidade de São Paulo, em 1974. Isso, na gestão, do então prefeito Faria Lima.

Assim, o Corpo de Baile do Municipal que havia sido criado no ano de 1968, surgiu como uma companhia de dança clássica, sob a direção artística de Johnny Franklin. Naquela época a companhia tinha por finalidade absorver uma parte dos alunos egressos da Escola Municipal de Bailados, e depois, fornecer bailarinos para as óperas encenadas no Teatro Municipal.

Por volta de 1973, o jovem coreógrafo e bailarino, Antônio Carlos Cardoso, assumiu a direção artística daquele corpo de baile. O coreógrafo espanhol, Victor Navarro, e as bailarinas Marilena Ansaldi, e Iracity Cardoso, integraram a equipe de Antônio Carlos Cardoso. E, entre os anos de 1974 e 1975, soma-se ao grupo o coreógrafo argentino, Oscar Araiz.

Ao final do ano de 1974, a referida equipe estreava seu primeiro espetáculo composto de quatro obras inéditas: “Uma das quatro”, “Sem título”, “Medéia” e “Paraíso?”. Para as quais foram criadas trilhas sonoras modernas, atitude que significou inovação para a dança na época, dessa maneira, em 1974, o Corpo de Baile se transformava em uma companhia de dança contemporânea. Da qual, Luis Arrieta foi o sucessor de Antônio Carlos Cardoso, e, depois de Arrieta, Klauss Vianna assumiu a direção do grupo com a colaboração de Julia Zaviani. Klauss Vianna estimulou a criação em equipe e o surgimento de novos coreógrafos criando um grupo experimental dentro da companhia.

Em 1989, Rui Fontana Lopes, crítico de dança, passa a responder pela direção, ao lado de Hugo Travers, Susana Mafra e Sergio Funari, que ao final daquele ano, é substituído por Suely Sciedlarczyk. Posteriormente, na primeira gestão de Ivonice Satie, que, se deu entre os anos de 1993 e 1996, a companhia conquista o reconhecimento internacional. Entre os anos de 1997 e 1999, José Possi Neto assume a direção da companhia. E, em 1999, Ivonice Satie retorna à direção.

A "Cia. 2" foi criada na segunda gestão de Ivonice Satie, e surgiu com o objetivo de oferecer aos bailarinos e intérpretes, mais experientes do elenco, uma proposta de trabalho fundamentada no estudo e aprofundamento da arte e da dança. A partir dessa experiência, surgem coreografias como "Solo em Questão"**,** "206", no ano de 2004; e "Todos os 12", em 2005; premiadas pela APCA.

Atualmente, formada por Andréa Maia, Lilia Shaw, Mara Mesquita, Armando Luiz Aurich, Osmar Zampieri, Claudia Palma, Agnaldo Bueno e Raymundo Costa, a "Cia. 2" é responsável, entre outras atribuições, pelo desenvolvimento de projetos educativos diversos. Os integrantes desse núcleo possuem anos de experiência em dança clássica. Sendo que, além dessa formação em dança, cada um desses profissionais apresenta um currículo especial: Lilia Shaw cursa a graduação em Artes do Corpo na PUC-SP, Raymundo Costa fez diversos cursos de técnicas e pedagogias de dança, Osmar Zampieri trabalha com fotografia e vídeo, Mara desenvolve um trabalho como artista plástica, Claúdia Palma é graduada em Educação Física, Agnaldo Bueno é pianista, e Armando Luiz Aurich possui formação em dança contemporânea.

Nos últimos dez anos, por meio da "Cia. 2", o BCSP vem desenvolvendo alguns projetos sociais: "Educar Dançando", "Espaço Aberto", "O que é a Dança?" e "Projeto Circulação".

O projeto "Educar Dançando" foi desenvolvido em parceria com o Espaço Criança Esperança[19] no Jardim Ângela; o segundo, o projeto "Espaço Aberto" é um trabalho, por meio do qual, são promovidas apresentações, palestras, *workshops* e debates sobre políticas públicas e dança contemporânea, isso em parceria com diversas instituições. Ambos foram idealizados por Ana Teixeira.

Já, o projeto "O que é a Dança?", oferece visitas monitoradas aos alunos da rede municipal de ensino da cidade de São Paulo, aos integrantes de ONGs e às escolas particulares de dança.

Por último, o "Projeto Circulação", criado em comemoração aos quarenta anos do BCSP, tem por objetivo a difusão da dança em regiões, economicamente, menos favorecidas, da cidade.

Assim, o BCSP é uma companhia oficial, financiada pela Secretaria Municipal de Cultura do Município da Cidade de São Paulo, sob a direção artística de Mônica Mion[20]. A sede da companhia abriga salas de ensaio, equipe técnica e administrativa. Os bailarinos trabalham, diariamente, por seis horas e meia, integrando a equipe fixa do BCSP. Para a produção de espetáculos, é comum convidar coreógrafos, músicos ou figurinistas.

[19] De acordo com informações obtidas por meio do **Instituto Sou da Paz**, o Espaço Criança Esperança (ECE), foi criado em dezembro de 2001 no Jardim Ângela – Zona Sul - e contava com uma área de 40 mil metros quadrados que oferecia atividades esportivas, culturais e de complementação escolar para cerca de 2 mil crianças e adolescentes da comunidade local. O espaço foi gerado pela parceria entre o UNICEF, a Rede Globo e o Governo do Estado de São Paulo. O ECE, com sede no Jardim Ângela, foi inaugurado em dezembro de 2001, e teve suas atividades encerradas em 2005.

[20] Mônica Mion, que é integrante do Balé da Cidade de São Paulo há vinte e oito anos, assumiu sua direção artística no ano de 2001. Sua formação como bailarina foi iniciada em São Paulo com Nice Leite, e, depois, no *Centre de Danse Internactional Rosella Hightower*, em Cannes, França. De 1974 a 1976, dançou no Ballet Stagium. Posteriormente, foi para o BCSP, onde recebeu premiações e menções honrosas ao longo de sua carreira. Assumiu, gradativamente, responsabilidades como ensaiadora, assistente de coreografia, até chegar à direção da companhia.

2.1.1 “O que é a Dança?”: Origem.

O projeto “O que é a Dança?” é um projeto educativo desenvolvido pela “Cia. 2” do BCSP e atua como um trabalho de disseminação da linguagem da dança. Foi organizado pela “Cia. 2” com o objetivo de apresentar a rotina de trabalho na sede do BCSP. Com isso, a “Cia. 2” criou uma visita conduzida por bailarinos, que é oferecida, principalmente, aos alunos da rede municipal de ensino. Para tanto, foi criado um percurso de visita pré-determinado, mas flexível, o qual procura-se manter a fim de que seja possível levar os visitantes a todos os espaços da sede do BCSP.

De acordo com Mônica Mion, o projeto “O que é a Dança?” acontece há cerca de dez anos, e é o projeto social desenvolvido há mais tempo pela companhia. Para a diretora da companhia, o formato do projeto se deu a partir da expectativa da equipe, que o estruturou, que entendia que as crianças (os visitantes) não apenas vissem a dança pronta, mas do que era “feita” a dança.

Dessa forma, a equipe optou por percorrer junto aos visitantes por todos os espaços da sede do BCSP: como a sala de fisioterapia, o ateliê de costura, a sala de ensaio, e passar pelos técnicos de luz, e etc.. E, assim, contar-lhes, primeiro, um pouco da história do balé. Depois, mostrar-lhes seqüências de movimentos corporais realizadas por alguns bailarinos e, com isso, propiciar a observação de características elementares do balé clássico, do balé contemporâneo e da dança moderna.

Porém, a diretora nos contou, em entrevista, que havia a preocupação em fazê-lo de forma dinâmica, pois lidavam com um espaço de tempo muito curto. As visitas haviam sido programadas para ocorrerem entre as nove horas da manhã e meio dia. Durante o mês, são realizadas cerca de três visitas, totalizando trinta e seis atendimentos por ano. No ano de 2006, cerca de setecentos e trinta e quatro visitantes passaram pela sede do BCSP, no primeiro semestre

de 2007, foram setecentos e um visitantes. Ao agendar a visita, a equipe do BCSP oferece quarenta vagas, mas esse número de visitantes é variado. São oferecidas quarenta vagas em virtude das dimensões espaciais do local e de sua rotina de funcionamento.

O projeto surgiu por meio de um edital da prefeitura da cidade de São Paulo, que, em princípio, tinha como objetivo incentivar a participação dos profissionais da prefeitura nesse tipo de atividade. Esse incentivo se daria por meio de uma gratificação em seu salário. E o projeto teve início a partir do interesse de profissionais que se dispuseram a empreender tal ação. De acordo com os bailarinos da “Cia. 2”, isso resultou, que atualmente, o projeto é garantido graças a uma parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura e Secretaria Municipal de Educação da cidade de São Paulo. Tal parceria estabelece uma verba destinada ao BCSP por meio do Departamento do Teatro Municipal.

2.1.2 “O que é a Dança?”: Estrutura.

O projeto “O que é a Dança?” conta, para seu funcionamento, com a equipe da Companhia 2 e com o prédio da sede do Balé da Cidade de São Paulo. Mencionamos anteriormente que a sede é equipada com instalações bastante simples, como salas de ensaio, escritórios, ateliê de costura, e sala de fisioterapia.

O projeto consiste em uma visita à sede do Balé da Cidade de São Paulo, inteiramente conduzida pelos bailarinos da já citada “Cia. 2”. Não há estagiários ou profissionais contratados para auxiliar nessa visita, nem qualquer assessoria externa à companhia.

Em entrevista concedida para a realização desse trabalho, a diretora artística, Mônica Mion, declara, entusiasmada, que a companhia possui acervo de figurino, um pouco de equipamento de luz, e técnica que são mobilizados nos dias em que as visitas acontecem:

> Aqui/porque o Balé fica sediado aqui (breve suspensão da fala) E a gente tem acervo de figurino/a gente tem um pouco de equipamento de luz/ a gente tem os técnicos que estão aí pra mostrar (suspensão da fala, respira fundo e prossegue) Então mostra o que é um refletor/ o que é (suspensão da fala, respira, faz menção de quem busca as palavras para se expressar e prossegue em tom de explicação) mostra que o bailarino se machuca/ que ele faz aula/ conversa com o bailarino/ conversa com o professor que está dando aula/ a oportunidade de ver que as pessoas (Breve suspensão da fala. Ana Teixeira sai da sala. Mônica Mion prossegue falando) que isso é um trabalho/ uma profissão/ tudo isso (breve suspensão da fala) A gente não quer só que eles vejam a dança em si mas como isso é feito... (informação verbal).[21]

Dessa forma, o Balé da Cidade de São Paulo conta com o empenho da “Cia. 2” e da direção da companhia para a continuidade desse e de outros trabalhos.

[21] Entrevista realizada com Mônica Mion e Ana Teixeira, em 16/08/2006, 14h00min, na sede do Balé da Cidade de São Paulo.

Ana Teixeira[22], conta que os colegas se dedicam totalmente aos projetos, mesmo quando há dificuldades. Como, por exemplo, quando chegam antes de seu horário habitual a sede da companhia, ou ainda quando se coloca algum dinheiro do bolso para acertar um ou outro detalhe.

Dentre os projetos desenvolvidos pelo BCSP, escolhemos observar "O que é a Dança?", que é um projeto garantido graças a publicação, em Diário Oficial, de um edital que regulamenta seu oferecimento às escolas públicas da rede municipal. As escolas são informadas por meio de uma circular interna do sistema municipal de ensino sobre o oferecimento dessa visita. Com isso, essas instituições de ensino agendam a visita por telefone, e é necessário que sejam persistentes, pois são oferecidas poucas datas e se trabalha com cerca de quarenta crianças por agendamento. Até o final do ano de 2006, providenciar o transporte para a realização das visitas ficava a cargo das próprias escolas. No ano de 2008, a Prefeitura de São Paulo está oferecendo transporte (A equipe não afirmou que esse oferecimento de transporte seja definitivo.). Ana Teixeira e Mônica Mion contaram que muitas vezes, esse fator dificultava a realização das visitas, pois nem sempre as escolas inscritas, para participar da visita, podiam fretar um ônibus, isso devido à falta de recursos econômicos de sua parte.

Porém, Ana Teixeira afirma que a equipe do "O que é a Dança?" busca, na medida do possível, oferecer aos participantes algum incentivo para o cultivo do gosto pela Dança. Para tanto, oferecem, por exemplo, ingressos de espetáculos da companhia, para que os visitantes possam, após a visita, irem ao Teatro Municipal.

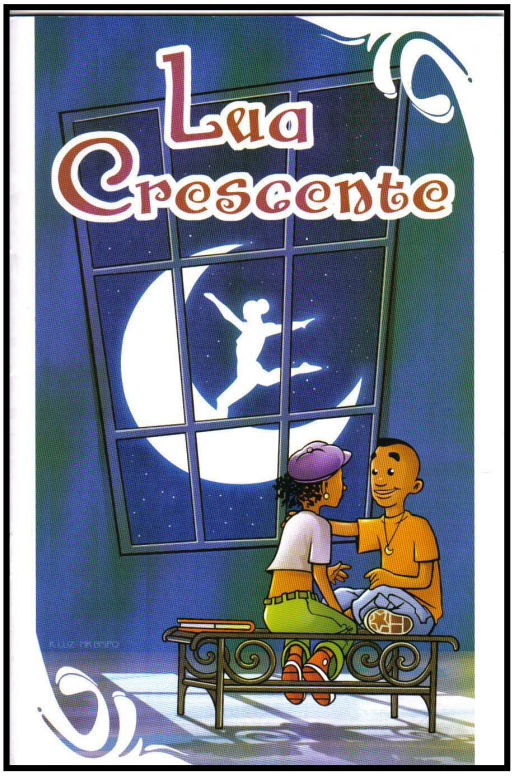
Além disso, outra tentativa de ampliar o trabalho foi a de criação de um material de apoio, no formato de revista em quadrinhos (Material que se ofereceria aos visitantes até que acabasse o

[22] Ana Teixeira é diretora artística do Balé da Cidade de São Paulo desde o ano de 2003. É bailarina, Mestre em Comunicação e Semiótica, graduada em Educação Física pela Universidade Caxias do Sul, e possui especialização em Dança pela *Université Paris VIII Vincennes Saint-Dennis* (Paris-França) em *Arts du Spectacle Mention.*

número de exemplares publicados no presente momento. Não havia, na ocasião da entrevista, previsão para nova publicação).

O nome do referido material é *Lua Crescente*, uma revista, no formato de história em quadrinhos, de dimensões: 15cm x 23cm, na qual é narrada a história de duas crianças. Trata-se de personagens que participaram de uma visita à sede do BCSP. A partir desse dia de visita, elas sonham com o mundo da Dança. E, ao alimentarem novos sonhos, enfrentam desafios na busca deles.

(Abaixo as reproduções da revista Lua Crescente: Capa, figura a esquerda; Página 08, figura a direita.)



(Abaixo reprodução da página 18 da revista Lua Crescente.).

Ana Teixeira foi responsável pela criação do material, o qual viabilizou a partir de uma iniciativa individual. Por isso, ela mesma escolheu a linguagem adotada em sua criação, o formato dos quadrinhos e a diagramação. Dessa forma, a bailarina, que também é professora, decidiu-se por uma publicação na qual é adotada uma linguagem simples para contar a história do Balé da Cidade.

Acompanhamos seis visitas, ao longo do ano de 2006, duas visitas em 2007. Retornamos no ano de 2008 com o objetivo de capturarmos imagens em foto e vídeo. Com isso, foi possível, além de realizar algumas anotações, registrar quatro visitas em vídeo, sendo que três dessas visitas registradas foram no primeiro semestre, e a última, no segundo semestre de 2008. Desse registro, criamos um vídeo clipe ilustrativo. Assim, as visitas foram acompanhadas com o objetivo de observarmos o percurso e espaços percorridos, a forma de organização, o ritmo, temas e assuntos trabalhados pelos bailarinos em seu decorrer.

Desse modo, foi possível observar que a equipe do BCSP segue um cronograma que se inicia com a recepção do grupo de visitantes, que acontece já na calçada. Primeiramente, são conduzidos a uma sala de ensaio, e convidados a se sentarem no chão. Assim que todos são acomodados, dá-se início à apresentação daquilo que a equipe chama de *"Jogral Dinâmico com explanação do histórico do BCSP"*. O jogral consiste de uma breve dramatização realizada pelos bailarinos sobre a história do Balé da Cidade de São Paulo. Na seqüência, é projetado um vídeo, sobre a Companhia do Balé da Cidade, os estilos de dança e o Teatro Municipal.

Depois, enfatizam a história da dança por meio de uma explanação na qual se utilizou, por vezes, de cartazes para ilustrar. Geralmente, naquela mesma sala, os bailarinos faziam uma explicação sobre a estrutura e o funcionamento de uma companhia de dança comparada a um time de futebol. Porém, na última visita acompanhada no ano de 2008, após a exibição do vídeo,

o bailarino Raimundo Costa conduziu uma conversa junto aos participantes instigando aos visitantes com várias perguntas.

Terminada a conversa ou a explicação, os alunos são conduzidos à sala de costura, na qual um dos bailarinos fala sobre os figurinos, e convida a costureira a comentar sobre sua confecção. Ao exibirem um figurino, procuram fazê-lo mediante explicações de sua função na cena e sobre o modo de produção. Mostrou-se, por exemplo, o figurino de um dos espetáculos do repertório da companhia, chamado “Baile na Roça”. Com isso, explicou-se que esse foi desenvolvido a partir da obra do pintor Cândido Portinari. Daí, para ilustrar a explicação, um dos bailarinos demonstrou reproduções desse artista, e nas quais os elementos que compõem o figurino em relação às características aí encontradas. Houve ocasião em que o bailarino falou da profissão de estilista.

Em seguida, os alunos são convidados a conhecer a sala de fisioterapia e, onde a fisioterapeuta conversa com os visitantes. Na seqüência, são chamados para subir, em silêncio, até a sala de ensaio. Ali, ficam disponíveis cadeiras para observarem, sentados, parte da aula de balé clássico ou dança contemporânea.

A seqüência da visita dá-se, exatamente, como prevista no programa. Cada item do cronograma é seguido com rigor. Terminado o ensaio da Companhia principal, há uma explicação sobre o repertório de Balé Contemporâneo e da aplicação das técnicas de Balé Clássico em seu treinamento, bem como da utilização da nomenclatura francesa para os passos de dança.

Há demonstração das posições do balé e da barra na qual se começa uma aula de dança clássica. Isso é seguido de uma apresentação prática e teórica sobre as diferenças entre os estilos clássico e contemporâneo. A equipe faz uma demonstração com dois bailarinos para cada estilo.

Logo após, é apresentado o professor de balé, com o qual há um debate. Nesse momento, se estiverem presentes, são apresentados os ensaiadores e coreógrafo. Seguindo a apresentação dos profissionais, é chamada a iluminadora que traz uma maquete e explica como está organizado o mapa de luz no palco. Mostra, também, um canhão de luz e folhas de gelatina utilizadas em iluminação para teatro.

Depois de tudo isso, é chegado o momento da apresentação de uma das coreografias do repertório, talvez o momento de **maior impacto** da visita, pois a companhia exibe sua especialidade que é dançar. Tomamos a liberdade de assinalarmos esse momento da visita como o de maior impacto na frase anterior, visto que consideramos importante apontar as impressões pessoais da pesquisadora para o relato que se apresenta. A dificuldade expressada para realizarmos tal descrição é dada ao fato de se tratar de uma experiência marcante. Isso devido a proximidade que se estabelece entre os dançarinos e a platéia na sala de ensaio. A disposição da platéia de visitantes, geralmente formada por crianças, naquela sala, nos permite sentir a respiração dos bailarinos e a trepidação promovida pelo deslocamento de seus corpos no espaço. Todos os detalhes da coreografia apresentada pela companhia principal do BCSP a um palmo do rosto.

Diferente de uma apresentação no palco convencional, na sala de ensaio, estabelecem-se outros pontos de vista, observa-se a coreografia do ponto de vista dos bailarinos que se preparam para entrar em cena, do ensaiador, dos operadores de luz ou de som. Trata-se de uma experiência estética, para a qual não nos detemos em encontrar metodologia adequada à sua descrição, visto que a aproximação é a de quase dividirmos o espaço do palco com os dançarinos. Depois da "apresentação/ensaio", estabelece-se um debate entre os bailarinos e os visitantes.

Por último, é oferecida, na mesma sala de ensaio, uma "Oficina de Movimento", que dura entre 40 e 45 minutos. Trata-se de uma aula na qual se aplicam diversas técnicas para o ensino da dança e do movimento. Ana Teixeira explica que isso se dá de acordo com a pesquisa pessoal de cada bailarino: capoeira, dança contemporânea, um pouco de balé contemporâneo ou artes marciais.

Em todas as vezes que acompanhamos a visita, notamos que a maioria das crianças participa dessa atividade, sendo que, meninos e meninas participam demonstrando entusiasmo. Ao final, a equipe passa a programação cultural do município de São Paulo e do Teatro Municipal aos alunos e aos professores encerrando-se a visita.

Em entrevista, que nos foi concedida na sede do BCSP, Ana Teixeira, argumenta que a maneira escolhida pela equipe para trabalhar caracteriza-se como um Projeto Social, de fato, por ter como objetivo à apresentação da linguagem da dança aos visitantes, e isso acontece de maneira que esses se sintam mais próximos e "acolhidos" por essa arte:

> Eu acho que esse molde (breve suspensão da fala) eu não diria molde/ mas o formato como esse projeto está acontecendo agora se caracteriza assim como um projeto social porque objetiva alguma coisa (suspensão da fala, prossegue em tom explicativo) Estou falando de agora não sei como era antes mas de como está funcionando agora / então as crianças vêm aqui já está tudo preparado pra elas/ é o dia dela/ não é ela vindo espiar o que estamos fazendo aqui/ é o dia dela/ então todo o prédio se mobiliza/ desde o seu guarda que coloca os cones lá para estacionar o ônibus/ como os bailarinos da Companhia 2 (enfatizando) que também chegam com muita antecedência (breve suspensão da fala) E é todo esse cuidado que gera obviamente um outro interesse pois eles estão sendo acolhidos dentro de um lugar e não simplesmente vindo a um lugar/ isso já difere completamente/ aí eles chegam tem todo esse encontro com os bailarinos eles (os bailarinos) fizeram de uma forma que enchesse os olhos deles e eles tivessem interesse mesmo depois de duas horas andando de ônibus e chegar aqui e querer saber de dança (interjeição para confirmação) né/ então eles criaram um jogral no qual eles vão contando a história de uma maneira lúdica/ a história toda brincada então eles criaram o que eles chamam de jogral/ todo o vídeo que mostra as diferenças de linguagens da dança/ ele é feito com 2001/ trilha de Fantasia/ então começa com Fantasia/ depois vai entrando/ aí começam os bailarinos da Companhia um fazendo aula/ o Vídeo (...) (informação verbal).[23]

[23] Entrevista realizada com Mônica Mion e Ana Teixeira, em 16/08/2006, 14h, na sede do Balé da Cidade de São Paulo.

Ao participar dessas visitas, é possível observar que a companhia adotou caminhos para educar por meio da Dança, e ao observarmos o objetivo desse projeto vimos que o mesmo está estruturado como o de um projeto educativo. Por isso, com o intuito de refletir sobre a contribuição dessa equipe para a educação no município da cidade São Paulo, analisaremos, em seguida, o objetivo descrito e proposto pelo BCSP para o projeto “O que é a Dança?”.

2.1.3 “O que é a Dança?”: Objetivos

Analisamos aqui a concepção de Projeto Social por parte das “Cia. 2” e direção do BCSP. Para tanto, decidimos por analisar a redação do objetivo do projeto “O que é a Dança?”. A importância de analisarmos do objetivo do projeto “O que é a Dança?”, disponível no *site* oficial do BCSP, é dada pelo seguinte motivo. O BCSP é uma companhia municipal que se utiliza de um meio de comunicação para publicar oficialmente suas ações. Portanto, o material publicado em sua página na *internet* é um documento oficial no qual constam as formas de pensar sobre Projeto Social adotadas pelo BCSP. É importante ressaltar que essa análise leva em consideração, principalmente, as visitas à sede do BCSP, desenvolvidas por meio do projeto “O que é a Dança?”, acompanhadas pela pesquisadora.

Assim, no intuito discorrer sobre as idéias apresentadas em seqüência no objetivo do projeto “O que é a Dança?”, dividimos o texto em blocos formados por frases ou sentenças. Dessa forma, comentamos o discurso apresentado pela companhia com base nos pressupostos apresentados anteriormente nessa dissertação. Além dessa análise, nos debruçamos sobre questionários, respondidos por *e-mail*, pelos bailarinos da “Cia.2”. Assim, reunimos um material por meio do qual nos detivemos em observar a relação entre a **demanda por Projetos Sociais na cidade de São Paulo** versus **o papel social das instituições no contexto contemporâneo** e a utilização da **Arte, Dança e Educação como meio de transformação social** no Projeto Social “O que é a Dança?”

Assim, reproduzimos, na seqüência, a redação do objetivo do projeto “O que é a Dança?”, encontrada, no *site* oficial do BCSP:

> Este projeto tem como objetivo introduzir conceitos básicos para compreensão da dança pela observação e apreciação estética do trabalho dos bailarinos no seu dia-a-dia, como

> também fazer com que os estudantes percebam e entendam as várias profissões/tarefas envolvidas desde a criação até a apresentação de um espetáculo de dança. Pretende-se, através de uma oficina com noções básicas de movimento, estimular a criatividade, as qualidades motoras e a auto-estima através de um trabalho de integração social. O intento é formar um público consciente e capaz de apreciar e avaliar um espetáculo artístico (www.amigosbaledacidade.com.br – acesso em 17/08/2006).[24]

No primeiro trecho selecionado para esta observação está escrito: *"Este projeto tem como objetivo introduzir conceitos básicos para compreensão da dança pela* ***observação*** *e* ***apreciação estética*** *do trabalho dos bailarinos no seu dia-a-dia, ..."* Ao observar essa linha, nota-se a preocupação, por parte da companhia em introduzir conceitos básicos, que nada mais são do que os primeiros códigos para a apreensão dessa linguagem artística. No desenrolar da visita, vê-se a tentativa de introdução desses conceitos, de maneira lúdica, como quando há a comparação entre uma companhia de balé e um time de futebol. Com isso, a companhia demonstra preocupação em relação ao público que não conhece a linguagem da dança. Demonstrando também que se consideram capazes de divulgar essa linguagem. Nessa proposição, há a intenção, por parte da "Cia. 2" do BCSP, de viabilizar os elementos técnicos para que seja possível **ver** em Dança.

No segundo trecho, observa-se a preocupação com a valorização do profissional de dança: *"[...] como também fazer com que os estudantes percebam e entendam as várias profissões/tarefas envolvidas desde a criação até a apresentação de um espetáculo de dança."* Nessa parte estão apresentadas duas idéias, a primeira é a da necessidade de afirmação diante da sociedade de toda a seriedade que envolve a profissão do bailarino, das habilidades desenvolvidas para o trabalho nessa área, da formação de profissionais e da relação desta com outras áreas do conhecimento. A segunda é a possibilidade de se despertar o interesse dos visitantes pela dança como profissão, ou por qualquer outra das profissões envolvidas em sua fatura. Em uma das

[24] Os projetos do BCSP encontram-se disponíveis em sua página na *internet.*

visitas realizadas, foi possível presenciar a manifestação das crianças curiosas sobre o aprendizado e a profissionalização em Dança. Na visita do dia 29/08/2006, no momento da conversa com os bailarinos da Companhia 1, os alunos da escola EMEF Frei Francisco de Mont'Alverne, fizeram-lhes perguntas específicas como, por exemplo, se havia uma idade apropriada para iniciar o aprendizado em dança. Se algum deles também era ator, se era possível exercer as duas profissões ao mesmo tempo. E saber também qual a diferença entre dançar profissionalmente ou por *hobby*. Por fim, é claro, perguntaram sobre coisas menos específicas como se havia algum casal entre os bailarinos. Se as bailarinas já tinham namorado, se os bailarinos já tinham namorada. Contudo, nessa linha está apresentado o **contexto** despertado a partir do **ver**, e vice-verso. Visto que, na prática da companhia, anteriormente apresentada, é proposto um aquecimento no qual se mostram os elementos técnicos que compõem a dança, do que é feita essa arte, para, em seguida, apresentar a obra artística propriamente. E, a partir de então, retomar a discussão sobre a sua produção, ou seja, de seu fazer no tempo e no espaço.

No terceiro trecho está escrito o seguinte: "*Pretende-se através de uma oficina com noções básicas de movimento, estimular a criatividade, as qualidades motoras e a auto-estima através de um trabalho de integração social."* Nesta frase, revela-se a necessidade da experimentação no corpo, situação na qual é proposto ao indivíduo a vivência no corpo daquilo que viu e ouviu. Fecha-se, dessa forma, uma vivência com começo, meio e fim. Observe que é considerado na proposição desse objetivo, que um trabalho dessa natureza, promove tanto a auto-estima que é individual, é o indivíduo que aprende e ensina, quanto à integração do grupo que retorna a sociedade.

Para compreendermos como isso acontece basta retomarmos os pressupostos sobre **a Arte, a Dança e a Educação como veículo de transformação social,** apresentados, no primeiro

capítulo dessa dissertação**.** Até aqui, temos que estão propostos no objetivo do Projeto Social "O que é a Dança?", primeiro a oportunidade de que os participantes assistam a uma apresentação de uma coreografia pela companhia principal do BCSP. Tal possibilidade, de fruição, de ver a obra de arte propicia o encontro com sua **dimensão estética**.

Na seqüência observamos a proposição de que os indivíduos recebam informações sobre o contexto no qual se produz a obra de arte, sobre a profissão do artista, sobre o surgimento do BCSP em São Paulo num contexto de ditadura militar, sobre as diferenças históricas e técnicas entre dança clássica e a dança contemporânea. Ou de como está grafado no texto do objetivo do "O que é a Dança?": *"[...] com que os estudantes percebam e entendam as várias profissões/tarefas envolvidas desde a criação até a apresentação de um espetáculo de dança."*

Assim temos, sinalizada nesse trecho, a necessidade de revelar o contexto material e humano na produção de uma obra de arte. O terceiro ponto destacado diz respeito ao espaço para experimentação da Arte no corpo. Este terceiro ponto gera, em acordo com os pressupostos apresentados anteriormente, novo confronto com a dimensão estética da Arte. Confronto somado a possibilidade inventiva e imaginativa de organizar e reorganizar no corpo, individualmente ou em grupo, uma experiência estética e criativa. Dessa maneira, identificamos, na seqüência de trechos destacados do texto do objetivo do "O que é a Dança?", a expressão do entendimento de que a dança é um instrumento de transformação social pelo BCSP.

Por último, em separado, destacamos a última parte do texto do objetivo do projeto "O que é a Dança?": *"O intento é formar um público consciente e capaz de apreciar e avaliar um espetáculo artístico."* Se analisarmos essa frase em seu sentido denotativo somos levados a pensar que não é possível cumprir o que aí está afirmado, visto que o período de tempo de uma manhã não é suficiente para a formação de um público consciente e capaz de apreciar e avaliar

um espetáculo artístico. O BCSP consegue plantar uma semente e, considerando que as visitas a sua sede são oferecidas, principalmente, para escolas municipais, faz sentido pensar na continuidade dessa reflexão na instituição escolar. Isso, não para exigir que os bailarinos o façam. Mas, para que nós como professores ou pesquisadores, possamos pensar em estratégias de ampliar, por meio de capacitações, cursos, palestras a formação do professor.

Ao retomar, os pressupostos apresentados, anteriormente, sobre **a Arte, a Dança e a Educação como veículo de transformação social,** entendemos que se a instituição escolar apresentar condições de dar continuidade a esse trabalho, isso aprofundaria a ação gerada a partir desse projeto e de outros. Pois, ainda que, a "Cia. 2" reúna nesse trabalho o contexto, a experimentação da Arte no corpo e a contemplação estética imaginativa, há um limite para a atuação do projeto. Trata-se de algo que está para além de sua esfera de atuação.

Quando questionados sobre os objetivos do projeto "O que é a Dança?", os bailarinos da "Cia. 2", sinalizaram, por meio de suas respostas, consciência do alcance de sua atuação por meio da ação que empreendem[25]:

> **Estimular** o conhecimento e a prática da dança, e conseqüentemente um aprendizado em relação a si mesmo, através do movimento e do **contato** com a sua estrutura corporal. Um outro ponto que considero igualmente importante, é a criança adquirir, através das atividades que o projeto proporciona, a noção de que o bailarino é um artista/atleta, que tem que estudar muito para se tornar um bailarino e que pode fazer da dança uma profissão como por exemplo um jogador de futebol (Lilia Shaw – por *e-mail*).
>
> **Despertar**, **sensibilizar**, informar e aproximá-los do universo da dança. E assim proporcionando conhecimento do dia a dia de uma Cia. Promovendo um trabalho sócio-educativo que **colabore** para a formação de um público apreciador de dança (Mara Mesquita - por *e-mail*).
>
> Educar e **sensibilizar** através da dança (Arnaldo Aurich - por *e-mail*).
>
> **Despertar** nos estudantes **o interesse pela dança** enquanto forma de arte e profissão (Raymundo Costa - por *e-mail*).

[25] Grifamos palavras que aparecem no depoimento dos bailarinos, em sua maioria verbos, que sugerem a idéia de incentivo e estímulo ao conhecimento e aproximação à linguagem da dança: estimular, despertar, sensibilizar, provocar, colabore.

> **Provocar interesse e aproximação**, mostrar que eles tem a possibilidade de serem como nós e esclarecer que dança também é uma profissão como outra qualquer (Andréa Maia - por *e-mail*).

Ao falar sobre outras ações desenvolvidas pela "Cia. 2", a bailarina Andréa Maia, discorre sobre uma estrutura, maior e mais intensa, de possibilidade de ampliação das ações do projeto "O que é a Dança?", para a qual sugere a seleção de grupos que pudessem participar de encontros semanais para o desenvolvimento de um trabalho corporal contínuo. Seu comentário revela o entendimento que tem da necessidade de ampliação da estrutura do projeto "O que é a Dança?", e da finalidade de aprofundamento do trabalho que desenvolvem[26] por meio de tal projeto.

O depoimento dos bailarinos revela que o projeto "O que é a Dança?" não é desenvolvido com a pretensão de oferecer formação ou aprofundamento de conceitos. Mas, de estimular a vivência, o contato e a oportunidade do encontro com a Dança. Isso, dado que outro aspecto identificado, por meio das respostas apresentadas pelos bailarinos da "Cia. 2", é a questão da **demanda por projetos sociais na cidade de São Paulo**.

Quando questionada sobre o que motiva a criação e instalação desse tipo de projeto a bailarina Mara Mesquita responde: *Levar informação e um pouco de cultura aos alunos da rede pública.* Resposta reiterada no depoimento de Raymundo Costa: *Informação e o interesse em levar cultura às escolas públicas*. E, ainda, Lilia Shaw responde:

> Acho de extrema importância as crianças (no caso, da rede Municipal de Ensino), entrarem em contato com artes diversas, dentro de um projeto educativo como este. Ações como esta ampliam os horizontes culturais, estimula a curiosidade, através de conhecimento sobre dança, e de uma Cia de dança, principalmente sendo o Balé da Cidade que é o balé que representa a cidade onde eles moram (Lilia Shaw – por e-mail).

[26] Vide ao final em Anexos o Instrumento – Questionário: Bailarinos Companhia 2 – Balé da Cidade de São Paulo.

O depoimento dos bailarinos citados acima demonstra que de seu ponto de vista **falta** alguma coisa aos alunos das escolas públicas, e que esse elemento do qual sentem falta é nomeado, por eles, ora por informação, ora por conhecimento sobre Dança, ou ainda, por Cultura. Dessa forma, os bailarinos da "Cia. 2" demonstram por meio de seus depoimentos a demanda por informação, por conhecimento e cultura na cidade de São Paulo. Ao afirmar: "*Acho de extrema importância as crianças..., entrarem em contato com artes diversas, dentro de um projeto educativo como este. Ações como esta ampliam os horizontes culturais...*", Lilia Shaw revela a importância que esse tipo de projeto têm para ela. E, dessa forma, de como entende a responsabilidade de instituições como o BCSP no contexto social atual, bem como de seu papel social.

Outro depoimento que revela a crença na responsabilidade de que uma Cia oficial tem de promover projetos de atuação social é o de Mara Mesquita. Ao escrever sobre outras possíveis ações a serem desenvolvidas pelo BCSP afirma que:

> É sempre muito importante numa Cia oficial se concretizar qualquer ação que fomente a dança dentro de suas especificidades e necessidades. Lembrando que a arte é um agente transformador e que agrega valores indispensáveis a sociedade (Mara Mesquita – por e-mail).

O que quer dizer, que de seu ponto de vista, é importante para a sociedade a contribuição do BCSP. Em decorrência do entendimento que a companhia tem da existência de uma demanda de estudantes provenientes da escola pública, a qual é carente de informação, conhecimento e cultura, e da consciência que acreditam ter de seu papel social, que organiza um projeto com preocupações educativas. Para tanto, adotam, como vimos na estrutura do projeto "O que é a Dança?", uma conduta lúdica, didática e ilustrativa durante o percurso da visita.

Não esquecemos de considerar que o BCSP demonstra, há pelo menos dez anos, que, além de um grupo artístico, é uma instituição que tenta aprofundar sua atuação social, e, portanto, não está engessada no papel de companhia artística apenas. Nesse sentido, sua atuação é insubstituível. Em nossa análise isso revela a essência revolucionária da Dança.

Porém, nossas observações não se esgotam aqui. Há necessidade de manifestarmos nosso respeito em relação ao trabalho desenvolvido pelo BCSP ao longo de seus quarenta anos na cidade de São Paulo, bem como da "Cia. 2". Contudo, numa perspectiva crítica, no sentido apontado por Bourdieu (1974, 2005), o qual visa o questionamento da cultura hegemônica queremos observar o BCSP é uma companhia oficial. E que, sendo assim, está ligada a administração pública. Por isso, se a administração pública perder o interesse por essa instituição sua existência se torna inviável. Isso quer dizer que para que a companhia exista e sobreviva é necessário o interesse do poder público por suas ações artísticas, culturais ou educativas.

Assim, a tarefa de empreender uma ação educativa por parte do BCSP, por meio da "Cia. 2", é uma ação paradoxal, na qual os bailarinos da "Cia. 2" protagonizam o papel de agentes renovadores do papel social original de uma instituição social[27].

Por isso, a partir desse entendimento faz-se necessário o permanente questionamento sobre a configuração das estruturas sociais por meio das quais desenvolvemos, produzimos e difundimos o conhecimento.

[27] Discorremos sobre o que sentido o qual nos referimos à ação social, e de seu aprofundamento, no Capítulo I desta dissertação.

Capítulo III

Capítulo III – O Sentido dos Projetos Sociais e suas políticas públicas

> Eu me questiono muito em relação a projetos sociais/ porque hoje existem vários com o objetivo de se conseguir uma lei (...) Quando não há a continuidade do trabalho eu me pergunto qual a validade de um projeto (...) - ANA TEIXEIRA (informação verbal[28]).

Refletimos, nesse capítulo, sobre o sentido dos Projetos Sociais e suas políticas públicas para nossas comunidades.

No "VI *Encuentro Corpolíticas en las Américas*[29]", (encontro do qual participamos com o intuito de aproximar-nos do contexto latino-americano de ativismo cultural), em meio ao debate, um comentário chamou bastante a atenção. Alguns jovens participantes, artistas norte-americanos, defendiam que não havia a necessidade de se trabalhar Arte com o grupo de imigrantes latino-americanos[30], com os quais eles lidavam. Entretanto, apenas algumas "atividades artísticas" com a finalidade de oferecer-lhes um passatempo em contrapartida a sua dura existência. Muito embora aqueles jovens artistas não parecessem mal intencionados, algo contrariava o bom senso naquela colocação. Isso apesar de se mostrarem crentes de que sua ação era reparadora à condição de excluídos daqueles trabalhadores imigrantes.

A ocasião, contudo, propiciou que aquele comentário provocasse uma inquietação pertinente aqui. Ao nos propormos a trabalhar com projetos culturais, ou educativos, que oferecem contrapartida social, qual a abordagem apropriada para que os mesmos propiciem melhorias para a sociedade?

---

[28]Entrevista realizada com Mônica Mion e Ana Teixeira, na sede do Balé da Cidade de São Paulo, no dia 16/08/2006.

[29] *Corpolíticas en las Américas: Formaciones de Raza, Clase y Gênero*, foi o tema do VI Encontro, realizado pelo *Instituto Hemisférico de Performance y Política*, um instituto que pertence à Universidade de Nova Iorque. O evento ocorreu entre os dias 08 e 17 de junho de 2007. Os encontros do *Instituto Hemisférico* são organizados com o objetivo de compartilhar experiências entre artistas, acadêmicos e ativistas dedicados a explorar as performances e a vida social e política nas Américas.

[30] De acordo com o depoimento dos participantes do mencionado evento, o referido grupo de latino-americanos, mencionado aqui, encontrava-se em situação ilegal nos Estados Unidos.

E mais, quando se trabalha dança ou teatro, práticas artísticas cuja matéria prima é o corpo sobre o qual exercem interferência. De qual maneira essa abordagem seria construtiva?

Isso, principalmente, se partirmos do pressuposto de que a Arte contém em si, potencial político e essência revolucionária (MARCUSE,1977, p.11). E, considerando, que a Dança é a linguagem que veicula essas características da Arte no corpo. Nesse sentido, as inúmeras possibilidades de movimento, as formas que o corpo toma, os deslocamentos pelo espaço, são, todas, formas de imaginar outra realidade àquele corpo que dança, bem como de seu entorno (meio social).

Com isso, apresentamos uma reflexão que articula três aspectos: o primeiro é a demanda por **Projetos Sociais na cidade de São Paulo;** o segundo, um reflexo do primeiro, diz respeito **ao papel social das instituições na contemporaneidade;** e, por último, **Arte, Dança e Educação como meio de transformação social.**

Antes, porém, é importante ressaltar que há diferença de objetivo, entre a **ação**[31] de pessoas, grupos ou associações, que, descontentes com o modelo social atual, reivindicam mudanças sociais. E a ação do Estado Neoliberal, quando gerenciado por corporações e empresas, que, ao reconhecer as demandas sociais, geradas nesse estado, adota e aplica medidas para seu reparo.

Notamos que ações sociais, originadas com diversos propósitos, confundem-se e se mesclam. Não ignoramos o empenho e a boa intenção de grupos, e de pessoas, que atuam nos mais variados Projetos Sociais. Mas a confusão de idéias e de objetivos, propostos por iniciativas distintas, dificulta o entendimento do sentido dessas ações.

[31] Ação cultural, ação social, ação educativa ou ação afirmativa – vide glossário ao final.

Visto que a demanda por Projetos Sociais é um fenômeno do contexto neoliberal, sabemos que são criados com o intuito de amenizar as diferenças sociais. Destacamos assim, o primeiro aspecto considerado, aqui, a **demanda por Projetos Sociais na cidade de São Paulo**.

Com o objetivo de apresentarmos um exemplo concreto na articulação entre demanda por Projetos Sociais e o papel das instituições sociais, trazemos à luz a recente criação e aprovação, por parte do governo brasileiro, de Leis de Incentivo à Cultura.

As Leis de Incentivo à Cultura são reguladas por editais anuais ou semestrais e se apresentam como forma de investimento na área cultural. Na esfera federal, deu-se a criação da Lei Rouanet[32]; na esfera municipal, foram aprovados os editais para o fomento de projetos artísticos em teatro e dança, e também o programa municipal VAI[33] de São Paulo.

Trata-se de medidas que favorecem ao investimento e a produção artística, sempre ligadas a idéia de arte como contrapartida social. Com isso, valoriza-se esse tipo de "ação social" por parte de companhias artísticas que se empenham na realização de projetos de caráter sociocultural.

Porém, há uma série de exigências postas nesses editais que dificultam bastante a composição de projetos por parte das companhias. No entanto, as companhias artísticas precisam trabalhar e esse tipo de fomento interessa, principalmente, às novas companhias que buscam formas de patrocínio. Assim, tanto companhias jovens, quanto companhias consolidadas empreendem projetos com a finalidade de obterem recursos para suas produções. E, em geral, as companhias jovens além de criadoras, são produtoras, são administradoras e executoras de suas propostas.

---

[32] A Lei Rouanet é uma lei brasileira, a Lei Federal de Incentivo à Cultura. O benefício para quem se utiliza dessa lei é a dedução de até 80% do imposto de renda do valor investido pelo patrocinador em um projeto cultural.

[33] O VAI sigla de Valorização de Iniciativas Culturais criado pela prefeitura da cidade de São Paulo por meio da lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003.

No ano de 2005, na cidade de São Paulo, quando uma companhia elaborava um projeto de captação de recursos para suas produções, devia considerar, entre outros artigos que compõem a LEI Nº. 14.071, DE 18 DE OUTUBRO DE 2005, referente à Dança, o que segue logo abaixo:

> Art. 15. A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:
>
> I - os objetivos estabelecidos no art. 1º desta lei;
>
> II - planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra;
>
> III - a clareza e qualidade das propostas apresentadas;
>
> IV - o interesse cultural;
>
> V - a compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho;
>
> VI - a contrapartida social ou benefício à população, conforme plano de trabalho;
>
> VII - o compromisso de temporada a preços populares, quando o projeto envolver produção de espetáculos;
>
> VIII - a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

Se prestarmos atenção ao item IV (**interesse cultural),** ao VI (**a contrapartida social ou benefício à população**, conforme plano de trabalho) ou ainda ao VII (o **compromisso de temporada a preços populares**, quando o projeto envolver produção de espetáculos), nota-se que há um apelo para que as companhias construam projetos artísticos que possam ser oferecidos ao público em geral, e que esse público seja beneficiado. Desse ponto de vista, a lei contempla os grupos sociais desprovidos de condições sócio-econômicas para o consumo da arte. Fica a indagação: de que maneira a Arte pode beneficiar as pessoas, senão como Arte? O que seria esse benefício à população? Note-se que muitos desses projetos são designados ao atendimento de crianças e adolescentes, um público em formação.

Da mesma forma que na cidade de São Paulo, em Florianópolis, companhias artísticas passam a produzir espetáculos via leis de incentivo. Em sua pesquisa de mestrado, Xavier (2002)

faz o levantamento detalhado desse cenário na capital catarinense. Sua pesquisa demonstra o financiamento da produção de espetáculos de dança via leis de incentivo. A pesquisadora afirma que a iniciativa por parte do governo **revela seu reconhecimento da cultura como agente promotor da evolução econômica e social do país**. Entretanto, o investimento que se faz na área não ultrapassa mais do que 1% do orçamento nacional.

Visto que os editais de leis de incentivo à cultura exigem a criação de projetos e ações, de contrapartida social, é importante assinalar que as companhias, que concorrem aos editais, não estão necessariamente interessadas no aspecto educativo da Arte. Isso quer dizer que podem estar preocupadas, naquele momento, com sua produção estética, a experimentação artística ou o aperfeiçoamento de uma técnica. Assim, a companhia em questão, poderá participará do concurso, posto pelos editais que exigem contrapartida social, com um objetivo diverso, o de financiar suas demandas internas. O artista que se presta a essa situação, o faz, porque para ele, trata-se de uma oportunidade de trabalho.

O debate sobre o investimento na área de cultura, por parte do poder público, compõe a pauta de discussões da classe artística e de especialistas da área de dança. Helena Katz afirma, em palestra ministrada, que leis criadas para estimular ao investimento na área cultural, tornaram-se a principal, ou ainda, em suas palavras, *a única possibilidade de orçamento*[34] para os grupos artísticos.

Com isso, não desconsideramos que a criação dessas leis estimularam ao investimento a área de cultura por parte das empresas. Porém, nosso questionamento refere-se ao papel social do

[34] "*Hoje a Lei Rouanet é a única possibilidade de orçamento"*. Informação verbal retirada de palestra proferida pela Prof. Dr. Helena Katz, em 08/05/2008, na abertura do V CURSO DE HISTÓRIA DE SÃO PAULO, promovido pelo Centro de Integração Empresa-escola/CIEE.

Estado quanto ao oferecimento de projetos para o desenvolvimento da cultura e da arte visto que trata-se de demandas do próprio Estado Neoliberal.

Ao entrevistarmos Bogéa (2007), que além de ser uma especialista da área de Dança, desenvolveu, nos últimos anos, Projetos Sociais em Dança ao lado do coreógrafo Ivaldo Bertazzo. Indagamos-lhe sobre qual sua concepção da função dos Projetos Sociais os quais desenvolveu junto aquele coreógrafo. A entrevistada, entre outras coisas, respondeu:

> Sempre que a gente pensa que a sociedade se mobilizou e se organizou para minimizar as ranhuras e as fissuras sociais, o governo precisa se responsabilizar pela continuidade, mesmo que não seja do Ivaldo, mas de tipos de ofertas que dêem possibilidades aos meninos da periferia. Assim, como os meninos da classe média têm, de uma continuidade de formação educacional - INÊS BOGÉA (informação verbal[35]).

A afirmação de Bogéa (2007) revela a preocupação com a criação de formas para garantir a continuidade de formação educacional no modelo de sociedade atual. Para tanto, ela evoca a responsabilidade do governo, e de sua função social.

Trata-se de um questionamento que diz respeito à nova função do Estado no contexto neoliberal, ou seja, o segundo aspecto articulado em nossa reflexão sobre **a função social das instituições no contexto contemporâneo**. No Estado Neoliberal, a sociedade não é mais uma estrutura sólida, mas uma rede de conexões e permutações submissa às exigências do mercado em escala mundial. Em decorrência disso, o Estado, e as diversas instituições criadas para garantir a segurança do indivíduo, perdem sua função social original cedendo espaço para terceirização dos serviços sociais. (BAUMAN, 2007, p. 65-70).

Assim, não é exagerado afirmar que no Brasil, o investimento na área cultural ainda é modesto. (XAVIER, 2002, p. 41-42) E que esse investimento está, em boa parte, vinculado a projetos de contrapartida social. O que nos leva a refletir sobre a efetividade das funções sociais

[35]Entrevista realizada com Inês Bogéa, em seu escritório na cidade de São Paulo, no dia 08/08/2007.

do Estado e da forma pela qual assume tais funções. Pois, por meio dessas leis, a função do Estado de promover projetos de ação social passa ora para as mãos de produtores de grupos artísticos, ora para as mãos do diretor de *marketing* de determinada empresa investidora.

Assim, dá-se o exercício privado com o dinheiro público, o que sinaliza a transferência da função do Estado para a iniciativa privada. Dessa maneira, nos perguntamos quais são os projetos artísticos contemplados com esse dinheiro? Seriam aqueles que interessam ao diretor de *marketing* de determinada empresa? Se assim for, o que interessa ao diretor de *marketing* de uma empresa?

Na maioria das vezes, o que interessa ao diretor de *marketing* da empresa é aquilo que pode oferecer visibilidade aos investidores, e, por isso, são privilegiadas produções artísticas que contenham apelo comercial. Para as empresas, isso é legítimo, pois sua função é a de obter lucro por meio de seus empreendimentos, são as regras do mercado.

Uma vez que o dinheiro destinado a cultura passa pelas mãos dos diretores de *marketing* das empresas, de que forma o Estado, por meio das Secretarias de Cultura, assume seu papel? O Estado perde, gradualmente, seu poder de administrar, e por conseqüência, o indivíduo perde o sentimento de cidadania.

Por outro lado, muitos dos artistas, ao elaborarem Projetos Sociais, acumulam funções e responsabilidades para si. Então, ao obter o fomento por meio de um edital a companhia X que desejar explorar uma nova técnica não poderá dedicar-se exclusivamente para isso. Assim, o artista é compelido a acumular a função de educador ou agente social ao trabalho artístico.

Hoje, há ainda, aquelas companhias artísticas que apresentam-se, de certa forma, consolidadas. Assim, contratam produtores para elaborarem um projeto de trabalho que se adéqüe às exigências das leis de incentivo. Temos com isso, mais um fator que pode contribuir

para distanciar, ainda mais, determinada companhia do objetivo educativo. Nesse contexto, podem ser geradas ações sociais com o objetivo de atender expectativas igualmente legítimas às regras do mercado[36].

É nesse sentido que Inês Bogéa (2007) questiona a responsabilidade que se impõe ao artista:

> Será que o artista é responsável por tudo isso? Será que tudo tem que ficar nas costas do artista? O artista ser educador já é mérito de alguns, você não pode cobrar de todo artista que...
> (...)
> É um desdobramento, a profissão dele é outra. Ele é artista, né? E o que ele faz são espetáculos. Se por acaso ele tem, como o Ivaldo, uma característica de educador, ótimo! E aí, isso permite que ele esteja ligado com os meninos. E fazer esses projetos que de fato modifica - INÊS BOGÉA (informação verbal[37]).

O bailarino Raymundo Costa, ao responder uma questão sobre a possibilidade e necessidade da "Cia. 2" desenvolver outras ações sociais, afirma que "*a função maior de uma companhia de dança é se apresentar para o seu público...*"

As profissões de artista e de educador são distintas. Há, contudo, artistas que são, também, educadores, e vice-versa. E mais, os Projetos Sociais, na forma em que estão estruturados, são paliativos no reparo de problemas sociais. Por isso, são instrumentos que podem instigar a mudança, mas não realizá-la por si só.

Visto que, na contemporaneidade, as instituições prestam-se a um "novo" papel social[38]. Chegamos, aqui, ao terceiro, e principal, ponto dessa reflexão: **a Arte, a Dança e a Educação**

[36] É importante considerarmos que há um reduzido número de artistas os quais buscam outras formas de patrocínio para suas produções, isso dada sua visibilidade no mercado cultural. Trata-se de profissionais os quais tem seus trabalhos veiculados pela mídia televisiva ou impressa. Porém, as produções de **maior** visibilidade no mercado cultural estão invariavelmente ligadas (ou diretamente ligadas) a Indústria Cultural.
[37] Entrevista com Inês Bogéa, em seu escritório na cidade de São Paulo, no dia 08/08/2007.
[38] Nessa pesquisa, a companhia analisada não é uma instituição filantrópica, nem é uma organização de assistência social. Portanto, não teria, em princípio, motivo para se ocupar com esses assuntos.

como meio de transformação social. Para tanto, articulamos as análises de Bourdieu (1974) e Marcuse (1977, 1997) à questão do papel social das instituições.

Se para Bourdieu (1974), o sistema escolar não pretende igualar as oportunidades para a aquisição do conhecimento; ao contrário disso, reforça as desigualdades. Para Marcuse (1977), a Arte não pode mudar o mundo.

Ambos os autores apresentam uma perspectiva amarga na análise que fazem da cultura hegemônica. Isso, porque reconhecem-na com caráter afirmativo[39]. O que quer dizer que ambos observam, na sociedade, a perpetuação das diferenças sociais pelas vias da cultura.

Explicitamos, com isso, a presença de ideologias que regem o fenômeno da cultura em nossa sociedade. Ideologias apresentadas nas formas da cultura de massa, mas também na forma elitista da cultura erudita. Porém, ao apresentarmos essas ideologias, o fazemos com o objetivo de tornar clara a necessidade da **tomada de consciência, por parte dos indivíduos, do potencial político da Arte e de sua essência revolucionária.**

Muito embora, ao longo da história da cultura, tenham sido criados códigos na elaboração das regras da Arte, a manifestação artística em si, extrapola esses códigos, e aí reside sua potencialidade política.

Dessa forma, visto que a Arte não pode mudar o mundo, ela pode ser instrumento de imaginação de outras formas de mundo, outras maneiras de pensar o mundo. E, com isso, contribuir para a *"consciência de homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo"* (MARCUSE, 1977, p. 42).

Por tal motivo, a partir da tomada de consciência, principalmente sobre o funcionamento do sistema escolar como o lugar da perpetuação das desigualdades sociais, que apresentamos

[39] MARCUSE, Herbert. Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura. In: **Cultura e Sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006. v.1.

Bourdieu (1974). Pois, se quisermos romper com a perpetuação das desigualdades, é necessário o estudo dos códigos da linguagem erudita, além de ter claro os mecanismos em que foram geradas a Cultura e a Educação. Extraímos, a partir daí, um olhar social para a Arte, da análise, de Bourdieu (1974), e um olhar estético e imaginativo para a sociedade de Marcuse (1977).

Em decorrência desse entendimento, Projetos Sociais em Dança fazem sentido na medida em que se conjuga, nessa ação, primeiro a participação criativa do indivíduo que experimentar essa prática artística em seu corpo, isso em relação ao segundo aspecto que é o da contemplação estética no sentido imaginativo proposto em Marcuse (1977). Por último, na perspectiva apresentada por Bourdieu (1974, 2005), a contextualização da Dança no tempo e no espaço, por meio de sua história, e da história da cultura, com o objetivo de tornar conscientes as diversas maneiras de pensar sobre Cultura e Arte, bem como as implicâncias decorrentes para o sujeito.

Nesse sentido, entendemos como significativo o desenvolvimento do projeto "O Que é a Dança?[40]", por parte da "Cia. 2" do BCSP. A companhia consegue reunir o contexto, a experimentação da Arte no corpo e a contemplação estética imaginativa o que deverá resultar, se houver aprofundamento, em reflexão sobre ser e estar no mundo. Ainda que saibamos que o período de tempo de uma manhã para a formação de um público crítico não baste.

Levemos em consideração que as visitas à sede do BCSP são oferecidas, principalmente, para escolas municipais, faz sentido pensar na continuidade dessa reflexão nas escolas. Nesse sentido, a escola, principalmente a pública, possui a função social de oferecer, e desenvolver, o conhecimento a população. A escola pode ser o lugar no qual se constrói, junto aos indivíduos,

[40] Nos últimos dez anos, o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), desenvolve projetos sociais: como o "Educar Dançando", "Espaço Aberto", "O que é a Dança?" e "Projeto Circulação". Assim, o projeto "O que é a Dança?", é desenvolvido pela Companhia 2 do BCSP, e atua como um trabalho de disseminação da linguagem da dança. Trata-se de um roteiro de visita à sede do BCSP com o objetivo de apresentar a rotina dos profissionais alojados nesse local. Com isso, os bailarinos da Companhia 2 conduzem uma visita, que é oferecida, principalmente, aos alunos da rede municipal de ensino, além de ONG's e escolas particulares de dança.

os instrumentos de apropriação do conhecimento, com vistas a transformá-lo, mas sem alimentar a ilusão de que esse seja o objetivo do sistema educacional. Sem alimentar a ilusão e sem perder a esperança na Educação.

Considerações Finais

Considerações Finais

Atualmente são muitos os fatores que empurram, principalmente os jovens, para a criminalidade e para violência. O medo instaurado nos faz acreditar que as periferias das metrópoles, as periferias urbanas, são também periferias do conhecimento.

Somos induzidos, por meio do medo, a acreditar que morros e favelas são centros de produção do narcotráfico e da violência. E, em contrapartida, os centros de produção de cultura erudita, circunscritos nas regiões mais nobres das cidades, encerram igualmente, por trás de suas grades de segurança, um paradoxal mundo sem fronteiras.

Um mundo sem fronteiras para quem tem dinheiro no bolso, fala inglês e visto no passaporte. Um mundo de condomínios fechados e de automóveis blindados. Um mundo sem fronteiras, para quem constrói muros para impedir a entrada de imigrantes (em sua maioria mexicanos) no território norte-americano.

Nesse contexto de extrema desigualdade social, de exposição dos indivíduos aos caprichos do mercado e instabilidade pessoal, são geradas revoltas vazias ou sem bandeiras. Revoltas derivadas de problemas como o de baixos salários, da precariedade do sistema de saúde pública, do desemprego e da instabilidade no emprego. Problemas considerados particulares e individuais uma vez que se perde, gradualmente, o senso de comunidade.

Por isso, diante desse contexto, antes de apontar nossas considerações, nos perguntamos de que forma um jovem afastado da escola, ou inserido num sistema educacional (que não suporta atender suas necessidades), adquire ou constrói os instrumentos conceituais dos quais poderia se utilizar na compreensão, interpretação, re-interpretação, des-construção e reconstrução do objeto artístico cultural?

Isso, visto que o sistema de ensino, ao lado das outras instâncias de reprodução e consagração dos bens simbólicos, tem por função promover o afastamento entre o indivíduo e as formas eruditas de arte e conhecimento. E, mais do que afastar o indivíduo da “cultura”, a escola é o lugar no qual se agravam as desigualdades sociais.

Se o papel social das instituições é o de reproduzir as desigualdades, contraditoriamente, e de maneira confusa o Estado cria formas de amenizar as desigualdades. Percebemos, com isso, que uma ação por meio da cultura poderá reforçar as desigualdades sociais, ao invés de amenizar.

Nesse sentido, ação social, não possui, qualquer validade, se não instigar outros pontos de vista para o problema social para o qual foi idealizada. Se para apaziguar, não tem validade. Se, o objetivo, é reproduzir uma manifestação artística erudita, com a qual o indivíduo não se identifica é desnecessária.

Porém, se é possível, por meio de um Projeto Social, a ação de desvelamento do código da linguagem, e com isso, o oferecimento dos instrumentos para o questionamento e renovação da arte e da cultura. Somado a provocação do pensamento crítico e consciente do indivíduo, e de seu lugar no mundo, sim, trata-se de uma ação necessária. Por isso, reiteramos a potência de um trabalho em dança e do quanto se faz necessário no contexto atual.

Identificamos, na estrutura e proposição do projeto “O que é a Dança?”, a articulação entre a apreciação de um espetáculo de dança, seu contexto de produção e a oportunidade de explorá-la no corpo, como características que nos levam a pensar que se trata de uma iniciativa significativa para o contexto social atual.

Assim, a pesquisadora percebe como necessária a continua reflexão (que poderá ser individual, por meio da escola, por meio da sociedade, ou ainda, pela articulação com outros

Projetos Sociais) sobre a difusão do conhecimento em Artes. Reflexões que deverão resultar, posteriormente, em estudos e pesquisas.

Por isso, ao exemplo de outros trabalhos, desenvolvidos nos programas de ação educativa dos museus e centros culturais paulistanos, que consideramos importante pensar na continuidade dessa ação nas escolas. Isso, contudo, numa perspectiva crítica, no sentido apontado por Bourdieu (1974), o qual visa o questionamento da cultura hegemônica.

Inspirados pelo pessimismo de Bourdieu (1974) e Marcuse (1977, 2006), que nos apresentam elementos para compreendermos o desconforto do indivíduo, proveniente das classes mais humildes, no universo da cultura erudita. Que nos percebemos equivocados quando pensamos que devemos criar projetos para difundir (impor) uma forma de cultura. Dessa maneira estaremos apenas reproduzindo as desigualdades e injustiças sociais.

Nesse sentido, a pesquisadora, que é educadora, entende que a escola, principalmente a pública, possui uma função social - a qual deve ser aproveitada em benefício da população. Com vistas as características da estrutura escolar, queremos ressaltar que somos muitos os professores, de Artes e Educação Física, que necessitamos de preparo técnico para desenvolvermos um trabalho mais aprofundado em dança na cidade de São Paulo.

A escola pode ser o lugar no qual se constrói junto aos indivíduos, os instrumentos de apropriação do conhecimento, com vistas a transformá-lo. Porém, sem alimentar a ilusão de que esse seja o objetivo do sistema educacional. Sem alimentar a ilusão e sem perder a esperança na educação. Assim, entendemos que da consciência crítica e da capacidade de indignação surge a busca[41] por novas formas de reorganização da arte e educação por meio da arte e da educação.

[41] E as condições ou a capacidade de busca.

Com isso, nosso trabalho de pesquisa não esgota o assunto, mas revela os procedimentos e o posicionamento (político) envolvidos na objetivação e realização do Projeto Social “O que é a Dança?”. Aspectos que revelamos para compreendermos a ação social da companhia BCSP, por meio da “Cia. 2”, como potencialmente transformadora. O que quer dizer em que nível isso acontece.

Acreditamos que nossas reflexões instigam a necessidade do desenvolvimento de uma pesquisa maior na qual se possa explorar no contexto escolar a continuidade do trabalho desenvolvido pelo BCSP, por meio do projeto “O que é a Dança?”, e, ou por outros Projetos Sociais desenvolvidos na cidade de São Paulo.

Bibliografia Geral

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BIROU, Alain. **Dicionário das Ciências Sociais.** 3. ed. Lisboa: Ed. Dom Quixote,1997.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** Arte. Brasília: MEC/SEF, 2000.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais:** Introdução. Brasília: MEC/SEF, 1996.

BRUNI, J. C. e ANDRADE, José A. Reis. **Introdução às técnicas do Trabalho Intelectual.** (folheto disponível na Biblioteca do IA-Unesp).

CHAUÍ, Marilena. **O que é Ideologia?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em Ciências Humanas e Sociais.** Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

COELHO, Teixeira. **O que é Ação Cultural?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural?** 21. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

CUNHA, Eugênia. V. P. Primeiro Encontro de Redes de Pesquisas sobre o Terceiro Setor da América Latina. **Organização da Sociedade Civil, Filantropia e Exclusão Social:** Repensando os Projetos de Assistência a Crianças e Jovens Pobres no Brasil, 1998.

ENCUENTRO DE PERFORMANCE Y POLÍTICA, 6. **CORPOLÍTICAS EN LAS AMÉRICAS:** Formaziones de Raza, Clase y Género, 2007, Buenos Aires. Instituto Hemisférico de Performance & Política, Centro Cultural Recoleta.

FORACCHI, Marialice Mencarini; MARTINS, José de Souza. **Sociologia e Sociedade:** Leituras de introdução à Sociologia. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1998

GIL, Antonio C. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa.** São Paulo: Atlas, 2002.

GARCIA CANCLINI, Néstor. Reconstruir políticas de inclusão na América Latina. In: **Políticas Culturais para o desenvolvimento:** uma base de dados para a cultura. Tradução Elga Perez Laborde. Brasília: UNESCO, 2003. p. 21-39.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Sociedade.** 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006. v. 1.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1998. v. 2.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 1977.

MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

MOEHLECKE, Sabrina. **Ação Afirmativa:** Histórias e Debates no Brasil. Cadernos de Pesquisa. São Paulo, 2003. v.117, p. 197-218
ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.
RAMPAZZO, Lino. **Metodologia Científica.** São Paulo: Ed. Loyola, 2002.
ROCHER, Guy. **Sociologia Geral 1**. Lisboa: Editorial Presença, 1971. v. 1.
SANTAELLA, M.L. **Cultura das Mídias.** São Paulo: Experimento, 1996.
VARELLA, Drauzio. **Maré, vida na favela**: Drauzio Varella, Ivaldo Bertazzo e Paola Berenstein Jacques. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

Bibliografia Dança

ANDERSON, J. **Dança.** Lisboa: Verbo, 1978.
BAIOCCHI, M. **Butoh:** Danças Veredas d'Alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.
BOUCIER, P. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.
BOGÉA, Inês (Org.). **Espaço e Corpo:** Guia de Reeducação do Movimento – Ivaldo Bertazzo. São Paulo: SESCSP, 2007.
CAMINADA, E. **História da Dança:** evolução Cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
CAMPELLO, Carmute. (Org.) **Tenso equilíbrio na dança da sociedade.** 1. ed. São Paulo: SESC, 2005.
DIAS, L. **Corpo de Baile Municipal.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.
FARO A. J & SAMPAIO, L.P. **Dicionário de Balé e Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
FARO A. J. A **Pequena História da Dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
FARO A. J. A **Dança no Brasil e seus Construtores.** Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1988.
GODOY, Kathya Maria Ayres. **Dançando na escola:** o movimento da formação do professor de Arte. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.
GODOY, Kathya Maria Ayres. O espaço da dança na escola. In: KERR, D. M. (org). **Pedagogia cidadã: caderno de formação**: Artes. 2ª Ed. São Paulo: Páginas & Letras Editora e Gráfica, Unesp. Pró-Reitoria de Graduação, 2007.
GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. **Chinita Ullman e os Primórdios da Dança Moderna em São Paulo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA-USP, 2003.
GREINER, C. **Butô, pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.
KATZ, H. **Danças Populares Brasileiras.** São Paulo: Rhodia, 1989.
KATZ, H. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil.** São Paulo: DBA, 1995.
LABAN, R. **Domínio do Movimento.** Org. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.
LABAN, R. **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.
MARQUES, I. A. **Ensino de Dança Hoje, textos e contextos.** Cortez: São Paulo, 1999.
MARQUES, I. A. **Dançando na Escola**. Cortez: São Paulo, 2003.

MARQUES, I. A. O Balé e a Favela. **Traição Pública Dança**, Votorantim, n.1, p. 7, maio 2006.
MENDES, M. G. **A Dança.** São Paulo: Ática,1989.
MONTEIRO, M. **Noverre:** cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp, 1998.
NAVAS, C. & COURI, N. **Balé da cidade de São Paulo**. São Paulo: Formarte, 2003.
NAVAS, C. & DIAS, L. **Dança Moderna.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
NAVAS, C. Danza Nacional en Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo. In: **Itinerario por la Danza Escénica de América Latina.** Caracas: CONAC, 1994.
NAVAS, C. **Dança e Mundialização:** políticas de cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec, 1999.
NAVAS, C. **Imagens da Dança em São Paulo**. São Paulo: IMESP/Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
OTERO, D. **Stagium**: As paixões da Dança. São Paulo: Hucitec, 1999.
ROCHA, Deborah. Bertazzo decanta o gestuário humano. In: **Na Dança**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
PORTINARI, Maribel. **História da Dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
RODRIGUES, G. **Bailarino, pesquisador, intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
SANTOS, Claúdia Leonor G. **A. Ballet do IV Centenário:** Estudo sobre a profissionalização da dança em São Paulo. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas ECA-USP, 2002.
SOARES, Marília Vieira. **Ballet ou Dança Moderna?** São Paulo na década de 30. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA-USP, 1996.
SOTER, Silvia. Elementos de uma cartografia da dança carioca. In: **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. v.4, p. 203-249.
VIANNA, K. **A Dança.** São Paulo: Siciliano, 1990.
XAVIER, Jussara J. **"A política de Dança nos anos 90 em Florianópolis".** Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica do PUC-SP, 2002.

Sítios na *Internet*

www.amigosbaledacidade.com.br - Acesso em 19/08/2005
www.cisnenegro.com.br - Acesso em 19/08/2005
www.stagium.com.br - Acesso em 19/08/2005
http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestBolo.htm - La Cultura y la Mercancia, por Mário Fernando Bolognesi – Acesso em 10/10/2006
www.soudapaz.org/projetos/texto.asp? – Acesso em 19/08/2005

GLOSSÁRIO

Com o objetivo de averiguar a ação, de idealização e realização, por meio de Projetos Sociais criados pela instituição artística analisada nessa dissertação, que organizamos uma relação concisa dos termos que poderiam ser citados em sua descrição.

Dessa maneira, foram selecionadas cinco formas relacionadas a nossa abordagem, nessa dissertação, para o termo **ação social**: ação afirmativa, ação cultural, arte educação e ação educativa, arte-ação e acesso cultural. Cada forma revela implicações específicas na sociedade.

Para tanto, consultamos um dicionário de cultura, elaborado pelo teórico Teixeira Coelho (1999), do qual foi retirada a maior parte dos conceitos. Isso resultou em um exercício interessante, que permitiu perceber os diversos aspectos da atuação de um projeto social: culturais, educativos, econômicos.

A - Ação Afirmativa

Há três idéias por trás desse conceito: a primeira tem a ver com a necessidade de uma ação reparatória, com o objetivo de corrigir uma situação de discriminação ocorrida no passado; a segunda, bastante semelhante à primeira, tem a ver com a restituição de um bem ou direito jurídico específico negado a alguém no passado; a terceira aposta na convivência entre os diferentes grupos de diferentes culturas, a fim de familiarizar esses grupos, o que resultaria numa ação preventiva contra o preconceito e a discriminação.

O termo “ação afirmativa” originou-se, nos anos 1960, nos Estados Unidos. Na época, segmentos e minorias da população norte-americana, principalmente o movimento negro, reivindicava a igualdade de oportunidade a todos. Exigiu-se que o Estado assumisse uma postura

ativa que promovesse a melhoria das condições de vida da população negra. Mais tarde, na Europa, utilizar-se-ia, para isso, a expressão “ação ou discriminação positiva”.

Uma prática originada da idéia de ação afirmativa é o sistema de cotas. Esse sistema estabelece um percentual de vagas a serem ocupadas em uma área específica. Trata-se de uma ação que visa promover a representação de certos tipos de pessoas provenientes de grupos “excluídos”. Viabilizar o acesso de minorias étnicas e raciais a um determinado tipo de emprego, ao sistema educacional, e, principalmente, no ensino superior, é um exemplo dessa ação.

De acordo com Moehlecke (2003), muitas das definições para esse termo apontam para a idéia de restituição de uma igualdade que foi, em determinado momento, rompida ou que nunca existiu. Entretanto, não basta que o indivíduo pertença a um grupo discriminado, é necessário que ele possua determinadas qualificações para ser beneficiado por esse tipo de ação.

B - Ação Cultural

Esse termo é utilizado tanto para nos referirmos ao público profissional quanto ao amador de arte e de cultura. Trata-se de um processo de criação ou organização das condições necessárias para aproximar as pessoas de um determinado universo cultural (ou artístico) sem uma meta estabelecida. Essa ação pode se voltar tanto para a produção, quanto para distribuição, troca ou uso (consumo) da cultura e da arte.

De acordo com Teixeira Coelho (1999), é o conjunto de procedimentos empregados na prática de uma política cultural específica. O autor alerta ainda que há dois tipos de ação cultural, o primeiro refere-se à **ação cultural** *de serviços* que atua por meio das relações públicas ou da propaganda, com o objetivo de comercializar um determinado produto “cultural”; a segunda definição refere-se à **ação cultural de criação**, que é a ação cultural propriamente dita, e tem por

objetivo dissipar a *incomunicabilidade social* que se ergue entre as obras de arte e as pessoas por motivos de natureza econômica, política ou outra. O autor diferencia, ainda, o termo **ação cultural** do termo **fabricação cultural.**

C - Arte Ação

Trata-se de uma idéia muito similar ao conceito de ação cultural. E foi anotada aqui para que se saiba que, por volta de 1944, Mário de Andrade já expressava crítica (que aparece na redação do livro *O banquete*, um texto inacabado) em relação aquilo que chamou de "fazer arte-gratuita" convocando a necessidade de uma "arte-ação".

> Este aspecto antecipatório da proposta de Mário de Andrade surge também em destaque quando se pensa em outros fenômenos culturais que adotaram a palavra ação como emblema. A referência imediata, embora não de todo ligada ao contexto imaginado pelo autor de Macunaíma, é *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956), que em 1947 – portanto três anos depois de Mário - abandonou o uso de pincéis e passou a pingar tinta sobre uma tela diretamente a partir dos tubos, espalhando-a com as mãos e os pés (o que não raro provocava ferimentos no artista, cujo sangue misturava-se então aos pigmentos coloridos). Pollock dizia que sua pintura era"direta" e antes expressava seus sentimentos do que os ilustrava. Mário de Andrade, apesar da dose de profecia passadista contida nesta afirmação, sem dúvida teria dito que era exatamente isso que ele desejava para a arte brasileira" (TEIXEIRA COELHO, 1999, p. 53).

Como se pode observar, o trecho acima revela arte-ação como uma maneira de produzir e pensar em arte constituída de uma nova atitude em relação a esse fazer artístico. E essa atitude deverá refletir no público consumidor de arte. Contudo, o termo não se limita ao problema estético da arte, mas ao seu emprego como ação artística em favor de uma mobilização social, é a arte entendida como elemento para reflexão acerca dos problemas sociais. A partir de uma temática crítica abordada pela arte, bem como uma maneira de produção alternativa dessa arte, poder-se-ia propiciar uma discussão de valores na sociedade. São exemplos dessa postura o Teatro-Laboratório de Grotowiski, *Living Theatre* (EUA) e as performances teatrais realizadas

na Bienal de Veneza de 1972. Entretanto, todos esses exemplos, na época, foram denominados **ação cultural**.

Um aspecto interessante da definição elaborada por Teixeira Coelho (1999), no **Dicionário de Crítico de Política Cultural**, é que os exemplos de produção artística apresentados são, em sua maioria, produções artísticas em um contexto em que as experimentações artísticas, nas diversas linguagens, passam pela valorização do corpo humano e pela exploração desse como objeto criativo e significativo. Isso vai de encontro à valorização do indivíduo como agente social. Aqui, há a relevância do estatuto do artista.

D - Arte-Educação e Ação Educativa

Arte-educação é o ensino de arte propriamente dito. Atualmente, utilizamos o verbete tanto para designar o ensino da arte nas escolas de ensino formal, por professores especialistas na área de artes, quanto para a formação de professores de arte.

Existem duas correntes distintas no campo da arte-educação: a primeira é voltada para as "belas artes"; e a segunda, para a formação de professores.

Teixeira Coelho (1999) demonstra que, no campo da política cultural, o tema é controverso:

> Na concepção de política cultural vigente no mundo anglo-saxão, embora de modo implícito, o ensino das artes, pelas artes e a educação para a arte, figura freqüentemente entre as atividades próprias do *arts administrator* (v.**administrador cultural**), e portanto integra o elenco de objetivos de uma **política cultural**, tanto quanto o do professor de arte dos três níveis de ensino – e assim, sob este aspecto, lá como aqui, é assunto de uma política educacional. Já a política cultural assentada sobre o princípio da **ação cultural** não se ocupa das questões de educação formal (TEIXEIRA COELHO, 1999, p. 58).

Nessa concepção, o "arte-educador" é um mediador entre o público e a obra artística, e sua função é permitir que os indivíduos busquem, por si mesmos, o encontro com a obra de arte.

Na cidade de São Paulo, dada as condições de instabilidade que a profissão oferece, muitos "arte-educadores" não podem limitar-se a essa prática profissional. Boa parte deles trabalham em dois empregos, e, com isso, atuam como professor de arte no ensino formal. Acabam mesclando a função de professor à de mediador. Vez por outra, as instituições que oferecem o serviço de **ação educativa**, fazem questão de enfatizar o aspecto cultural dessa ação.

É certo que no Brasil os assuntos culturais e educacionais andam entrelaçados, é comum a proposição de feiras e eventos culturais nas escolas, e da necessidade de afirmação na promoção de atividades culturais. Por outro lado, instituições culturais empenham-se em manter programas educativos em arte.

Contudo, é imprescindível que as políticas educacionais considerem, sempre, as artes como linguagem e como área de conhecimento, com conteúdos próprios, os quais devem ser desenvolvidos ao longo da vida escolar do aluno.

E - Acesso cultural

Resumidamente, é possível afirmar que acesso cultural é a condição material que viabiliza a produção e o consumo de produtos culturais (acesso físico, econômico, intelectual, à informação, a equipamentos de produção, à reprodução.).

Anexo A - “O QUE É DANÇA?” RELAÇÃO DAS ESCOLAS PARTICIPANTES

2006 (JANEIRO / DEZEMBRO)
Mês de Janeiro

Dia 17 – Escoteiros do Brasil – Região S. Paulo – Polo Desenvolvimento / Borda do Campo – 182º Grupo Escoteiro Hongwanji de Santo André
26 Alunos – 01 Professor

Dia 18 – Escoteiros do Brasil – Região S. Paulo – Polo Desenvolvimento / Borda do Campo – 182º Grupo Escoteiro Hongwanji de Santo André
24 Alunos – 01 Professor

Dia 19 – Especial Academia de Ballet
36 Alunos – 01 Professor

Mês de Fevereiro

Dia 08 – Superintendência Municipal de Educação “Fundação Orsa”
21 Alunos

Dia 14 – Superintendência Municipal de Educação “Fundação Orsa”
08 Adultos

Dia 16 – Superintendência Municipal de Educação “Fundação Orsa”
19 Alunos

Mês de Março

Dia 07 – EMEF Coronel Romão Gomes
17 Alunos – 02 Professores

Dia 09 – EMEF “Desembargador Euclides Custódio da Silveira”
29 Alunos – 02 Professores

Dia 14 – EMEF “Profª Maria Helena Faria Lima”
38 Alunos – 02 Professores

Mês de Abril

Dia 13 – EMEF “Raimundo Correia” (São Miguel Paulista)
29 Alunos – 01 Professor

Dia 18 – EMEF “ Anália Franco Bastos” (Penha)
37 Alunos – 03 Professores

Dia 19 – EMEF “Profº Luiz Roberto Mega” (Guaianazes)
36 Alunos – 03 Professores

Mês de Maio

Dia 04 – Céu Meninos
39 Alunos – 02 Professores

Dia 09 – EMEF “Luis Washington Vita”
26 Alunos – 03 Professores

Dia 11 – FED (Força Expedicionária Brasileira) – Pracinhas da FEB
30 Alunos – 02 Professores

Mês de Junho

Dia 01 – EMEF “ Prof. Antônio Rodrigues de Campos” (Pirituba)
40 Alunos – 03 Professores

Dia 06 – EMEF “Major Silvio Fleming” (Penha)
40 Alunos – 02 Professores

Dia 08 – EMEF “Presidente Prudente de Morais (Ipiranga)
35 Alunos – 02 Professores

Mês de Julho

Dia 18 – Formação Glicério / Fundação Orsa
18 Alunos – 01 Professor

Dia 19 – Formação Glicério / Fundação Orsa
22 Alunos – 01 Professor

Dia 20 – Formação Glicério / Fundação Orsa
20 Alunos – 01 Professor

Mês de Agosto

Dia 01 – EMEF "Frei Francisco de Mont'Alverne" (Penha)
37 Alunos – 01 Professor

Dia 03 – EMEF "Euclides da Cunha" (Campo Limpo)
30 Alunos – 02 Professores

Dia 08 – EMEF "Céu Navegantes" (Socorro)
38 Alunos – 02 Professores

2007 (JANEIRO / JULHO)

Mês de Janeiro

Dia 17 – Instituto da Cidadania Empresarial – Projeto Casulo
24 Alunos – 01 Professor

Dia 18 – Instituto da Cidadania Empresarial – Projeto Casulo
20 Alunos – 01 Professor

Dia 19 – Instituto da Cidadania Empresarial – Projeto Casulo
18 Alunos – 01 Professor

Mês de Fevereiro

Dia 06 – Formação Glicério / Fundação Orsa
31 Alunos – 06 Professores

Dia 07 – Formação Glicério / Fundação Orsa
30 Alunos – 02 Professores

Dia 08 – Formação Glicério / Fundação Orsa
33 Alunos – 03 Professores

Mês de Março

Dia 21 – PROGER – Projeto Gerações (organização não governamental)

Dia 22 – PROGER – Projeto Gerações (organização não governamental)

Dia 23 – PROGER – Projeto Gerações (organização não governamental)

Mês de Abril

Dia 16 – EMEF "Professor Máximo de Moura Santos" (Jaçanã-Tremembé)
35 Alunos – 02 Professores

Dia 17 – EMEF "Almirante Tamandaré" (Jaçanã-Tremembé)
40 Alunos – 02 Professores

Dia 18 – EMEF "Jardim das Jaranjeiras" (Jardim das Laranjeiras)
38 Alunos – 02 Professores

Mês de Maio

Dia 02 – EMEF "Maurício Simão" (Campo Limpo)
22 Alunos – 02 Professores

Dia 03 – EMEF "Martin Francisco Ribeiro de Andrada" (Jaçanã-Tremembé)
30 Alunos – 04 Professores

Dia 04 - EMEF "Jardim Monte Belo" (Pirituba)
40 Alunos – 02 Professores

Mês de Junho

Dia 05 – EMEF "Altino Arantes" (Ipiranga)
32 Alunos – 02 Professores

Dia 06 – EMEF "Professor Wladimir de Toledo Pizza" (São Mateus)

34 Alunos – 02 Professores

Dia 12 – EMEF “Professor Aldo Ribeiro Luz” (Pirituba)
29 Alunos – 02 Professores

Dia 20 – Ação Comunitária (preparando pessoas p/ a vida) ONG
28 Alunos – 02 Professores

Dia 21 – Ação Comunitária (preparando pessoas p/ a vida) ONG
17 Alunos – 04 Professores

Dia 22 – Ação Comunitária (preparando pessoas p/ a vida) ONG
37 Alunos – 03 Professores

Anexo B - LEI Nº 14.071, DE 18 DE OUTUBRO DE 2005

(Projeto de Lei nº 508/04, dos Vereadores Tita Dias - PT, José Américo - PT e Nabil Bonduki - PT)

Institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e dá outras providências.

JOSÉ SERRA, Prefeito do Município de São Paulo, no uso das atribuições que lhe são conferidas por lei, faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 14 de setembro de 2005, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º Fica instituído o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, que tem por objetivos:

I - apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea;

II - fortalecer e difundir a produção artística de dança independente;

III - garantir melhor acesso da população à dança contemporânea;

IV - fortalecer ações que tenham o compromisso de promover a diversidade dos bens culturais.

§ 1º Entende-se por dança contemporânea um modo de produção artística, que envolve investigação, pesquisa e criação, não diretamente relacionadas a critérios biográficos de artistas ou a categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnicas.

§ 2º A pesquisa mencionada no § 1° deste artigo refere-se às práticas de pesquisa da linguagem cênica coreográfica e investigação de parâmetros técnicos corporais próprios, mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico.

Art. 2º (VETADO)

§ 1º (VETADO)

§ 2° (VETADO)

Art. 3º Sem prejuízo do disposto no art. 2º, o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo poderá vincular-se e receber recursos provenientes de fundos municipais, convênios, contratos e acordos no âmbito cultural celebrados entre instituições públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras, e a Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 4º Para a realização do Programa serão selecionados no máximo 30 (trinta) projetos por ano de pessoas jurídicas, aqui denominadas proponentes, com sede no Município de São Paulo,

respeitado o valor total de recursos estabelecido no orçamento.

§ 1º Os interessados devem se inscrever na Secretaria Municipal de Cultura ou em local por ela indicado, nos meses de janeiro e junho de cada exercício.

§ 2º (VETADO)

§ 3º (VETADO)

§ 4º Não poderá se inscrever nem concorrer ao Programa nenhum órgão ou projeto da Administração Pública direta ou indireta, seja ela municipal, estadual ou federal.

§ 5º Um mesmo proponente não poderá inscrever mais de 1 (um) projeto no mesmo período de inscrição, com exceção do disposto no § 6º deste artigo.

§ 6º Cooperativas e associações com sede no Município de São Paulo, que congreguem e representem juridicamente núcleos artísticos sem personalidade jurídica própria, podem inscrever 1 (um) projeto em nome de cada um destes núcleos.

Art. 5º Para efeitos desta lei, entende-se como núcleo artístico apenas os artistas e técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade.

§ 1º É vedada a participação de um mesmo integrante do núcleo artístico em outro núcleo, mas um artista ou técnico pode ser incluído em fichas técnicas de diferentes projetos.

§ 2º Poderão participar dos projetos núcleos artísticos com sede profissional na cidade de São Paulo nos últimos 3 (três) anos.

Art. 6º (VETADO)

Art. 7º No ato da inscrição, o proponente deverá apresentar o projeto em 8 (oito) vias contendo as seguintes informações:

I - dados cadastrais:

a) data e local;

b) nome, tempo de duração e custo total do projeto;

c) nome da empresa jurídica, número do CNPJ e do CCM, endereço e telefone;

d) nome do responsável pela pessoa jurídica, número de seu RG e CPF, seu endereço e telefone;

e) nome, endereço e telefone de um contato ou representante do núcleo artístico;

II - objetivos a serem alcançados;

III - justificativa dos objetivos a serem alcançados;

IV - plano de trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não poderá ser superior a 1 (um) ano;

V - (VETADO)

VI - currículo completo do proponente;

VII - núcleo artístico responsável pelo trabalho com o currículo de seus componentes;

VIII - ficha técnica do projeto relacionando as funções a serem exercidas e o nome de artistas e técnicos já confirmados até a data da inscrição;

IX - as seguintes informações quando o projeto envolver produção de espetáculo:

a) argumento, ou roteiro, ou texto (quando houver) com autorização do autor ou da SBAT;

b) proposta de encenação;

c) concepções de cenários, figurinos, iluminação e música quando prontas na data da inscrição;

d) compromisso de temporada a preços populares discriminando o período das apresentações e o preço dos ingressos;

X - informações complementares que o proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto.

§ 1º (VETADO)

§ 2º (VETADO)

§ 3º Uma das vias da documentação entregue à Secretaria Municipal de Cultura deverá ser acompanhada dos seguintes documentos:

I - cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG do responsável;

II - declaração do proponente de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho;

III - declaração de igual teor do núcleo artístico responsável pelo plano de trabalho;

IV - declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo expressos nesta lei.

Art. 8º (VETADO)

Art. 9º O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo e os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora, no prazo máximo de 30 (trinta) dias após sua primeira reunião, determinada pelo art. 12.

Art. 10. À Comissão Julgadora caberá a análise, seleção e acompanhamento dos projetos, por meio da leitura dos relatórios apresentados pelos grupos selecionados e participação nas reuniões promovidas pelos integrantes do Programa.

Art. 11. A Comissão Julgadora será composta por 7 (sete) membros, todos com notório saber em dança, conforme segue:

I - 4 (quatro) membros nomeados pelo Secretário Municipal de Cultura, que indicará, dentre eles, o presidente da Comissão Julgadora;

II - 3 (três) membros escolhidos conforme art. 13 desta lei.

§ 1º Para cada período de inscrição deverá ser formada uma Comissão Julgadora.

§ 2º Os integrantes da Comissão Julgadora poderão ser reconduzidos à função.

§ 3º Somente poderão participar da Comissão Julgadora pessoas de notório saber em dança, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino, sendo vedada a indicação ou nomeação de pessoas com atuação restrita à promoção, divulgação ou captação de recursos.

§ 4º Nenhum membro da Comissão Julgadora poderá participar de projeto concorrente no respectivo período.

§ 5º Em caso de vacância, o Secretário Municipal de Cultura completará o quadro da Comissão Julgadora, nomeando pessoa de notório saber em dança.

§ 6º O Secretário Municipal de Cultura terá até 3 (três) dias úteis, após o prazo fixado no § 6º do art. 12 desta lei, para publicar no Diário Oficial do Município a constituição da Comissão Julgadora.

Art. 12. Os 3 (três) membros de que trata do inciso II do art. 11 serão escolhidos por meio de votação.

§ 1º As entidades de caráter representativo em dança, de artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários, sediadas no Município de São Paulo há mais de 3 (três) anos, poderão

apresentar à Secretaria de Cultura, até o dia 15 de janeiro ou 15 de junho de cada exercício, lista indicativa com até 3 (três) nomes para composição da Comissão Julgadora.

§ 2º Cada proponente votará em até 3 (três) nomes das listas mencionadas no § 1º deste artigo.

§ 3º Os 3 (três) nomes mais votados nos termos do § 2º deste artigo formarão a Comissão Julgadora juntamente com o presidente e outros 3 (três) representantes do Secretário Municipal de Cultura.

§ 4º Em caso de empate na votação prevista nos §§ 2º e 3º deste artigo, caberá ao Secretário Municipal de Cultura a escolha dentre aqueles cujos nomes apresentarem empate na votação.

§ 5º O Secretário Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município, e divulgará por outros meios, sua lista de indicações e as listas das entidades, quando houver, até o dia 20 de janeiro ou 20 de junho de cada ano para formação da Comissão nos respectivos períodos.

§ 6º Encerrado o prazo de inscrição dos projetos, cada proponente terá 2 (dois) dias úteis para entregar seu voto, por escrito, à Secretaria Municipal de Cultura.

§ 7º A Secretaria Municipal de Cultura deixará à disposição de qualquer interessado, até o final de cada ano, cópia de todos os documentos referentes à formação da Comissão Julgadora.

§ 8º As indicações mencionadas no § 1º deste artigo dependem de concordância dos indicados em participar da Comissão Julgadora, o que será feito através de declaração expressa de cada um conforme modelo a ser fixado pelo Secretário Municipal de Cultura em publicação no Diário Oficial do Município até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 13. A Comissão Julgadora fará sua primeira reunião em até 5 (cinco) dias úteis após a publicação de sua nomeação.

§ 1º O Secretário Municipal de Cultura definirá o local, data e horário da mesma.

§ 2º Nesta reunião, cada membro receberá da Secretaria Municipal de Cultura uma via dos projetos inscritos e uma cópia desta lei.

Art. 14. A Secretaria Municipal de Cultura providenciará espaço e apoio para os trabalhos da Comissão, inclusive à assessoria técnica mencionada no § 7º do art. 15.

Art. 15. A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:

I - os objetivos estabelecidos no art. 1º desta lei;

II - planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra;

III - a clareza e qualidade das propostas apresentadas;

IV - o interesse cultural;

V - a compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho;

VI - a contrapartida social ou benefício à população, conforme plano de trabalho;

VII - o compromisso de temporada a preços populares, quando o projeto envolver produção de espetáculos;

VIII - a dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

§ 1º É vedada a participação de uma mesma pessoa em mais de um núcleo artístico ao mesmo tempo, mas um artista ou técnico pode ser incluído em fichas técnicas de diferentes projetos.

§ 2º (VETADO)

§ 3º (VETADO)

§ 4º (VETADO)

§ 5º A Comissão poderá não utilizar todo o orçamento do Programa se julgar que os projetos apresentados não têm méritos ou não atendem aos objetivos desta lei.

§ 6º A seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada, uma vez o projeto concluído, a cada nova inscrição, sempre que a Comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior.

§ 7º A seu critério, a Comissão poderá solicitar esclarecimentos a assessores técnicos para análise dos projetos e seus respectivos orçamentos.

Art. 16. A Comissão Julgadora tomará suas decisões por maioria simples de votos.

Parágrafo único. O Presidente somente poderá ter direito ao voto de desempate.

Art. 17. Para a seleção de projetos, a Comissão Julgadora decidirá sobre casos não previstos nesta lei.

Art. 18. A Comissão Julgadora é soberana e não caberá recursos das suas decisões.

Art. 19. Até 5 (cinco) dias após o julgamento, a Secretaria Municipal de Cultura deverá notificar os vencedores, que terão o prazo de 5 (cinco) dias, contados após o recebimento da notificação, para se manifestar, por escrito, se aceitam ou desistem da participação no Programa.

§ 1º A concordância do proponente obriga-o a adaptar o plano de trabalho apresentado, de acordo com o orçamento aprovado e mediante aprovação da Comissão Julgadora.

§ 2º A ausência de manifestação por parte do interessado notificado será tomada como desistência do Programa.

§ 3º Em caso de desistência, a Comissão Julgadora terá o prazo de 5 (cinco) dias para escolher novos vencedores, repetindo-se o estabelecido no "caput" deste artigo, sem prejuízo para os prazos determinados para a contratação dos demais selecionados e ressalvado o disposto no § 4º desse artigo.

§ 4º A seu critério, a Comissão poderá não selecionar novos projetos em substituição aos desistentes, ainda que isso signifique a não-utilização do total dos recursos disponíveis para o Programa.

Art. 20. O Secretário Municipal de Cultura divulgará, homologará e publicará no Diário Oficial do Município a seleção de projetos da Comissão Julgadora e as alterações previstas nos §§ 3º e 4º do art. 19.

Parágrafo único. (VETADO)

Art. 21. Até 20 (vinte) dias após cada publicação prevista no art. 20, a Secretaria Municipal de Cultura providenciará a contratação de cada projeto selecionado.

§ 1º Para a contratação, o proponente será obrigado a entregar à Secretaria Municipal de Cultura certidões negativas de débitos junto à Prefeitura do Município de São Paulo.

§ 2º Cada projeto selecionado terá um processo independente de contratação, de forma que o impedimento de um não poderá prejudicar o andamento da contratação dos demais.

§ 3º O objeto e o prazo de cada contrato obedecerão ao plano de trabalho correspondente.

§ 4º (VETADO)

§ 5º O pagamento das parcelas de um novo contrato só poderá ser feito após a conclusão do projeto anterior.

Art. 22. O contratado terá que comprovar a realização das atividades através de relatórios à Secretaria Municipal de Cultura ao final de cada um dos 3 (três) períodos de seu plano de trabalho.

Art. 23. O não-cumprimento do projeto tornará inadimplentes o proponente, seus responsáveis legais e os membros do núcleo artístico.

§ 1º Os proponentes, seus responsáveis legais e os membros dos núcleos artísticos que forem declarados inadimplentes não poderão efetuar qualquer contrato ou receber qualquer apoio dos órgãos municipais por um período de 5 (cinco) anos, com exceção do disposto no § 2º deste artigo.

§ 2º (VETADO)

§ 3º O proponente inadimplente será obrigado a devolver o total das importâncias recebidas do Programa, acrescidas da respectiva atualização monetária.

Art. 24. (VETADO)

Art. 25. O contratado deverá fazer constar em todo seu material de divulgação referente ao projeto aprovado os seguintes dizeres: "Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo".

Art. 26. (VETADO)

Art. 27. (VETADO)

Art. 28. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, aos 18 de outubro de 2005, 452º da fundação de São Paulo.

JOSÉ SERRA, PREFEITO
Publicada na Secretaria do Governo Municipal, em 18 de outubro de 2005.

ALOYSIO NUNES FERREIRA FILHO, Secretário do Governo Municipal

Anexo C - Transcrição canônica de entrevista realizada com Mônica Mion e Ana Teixeira, em 16/08/2006, 14h00min, na sede do Balé da Cidade de São Paulo.

Entrevistadora pergunta (em tom de interrogação): Quais são e quantos são os projetos sociais desenvolvidos pelo Balé da Cidade de São Paulo.

Mônica Mion responde: (inicia falando em velocidade normal da fala) O que é a Dança é o projeto mais antigo/acontece há cerca de dez anos/ todo esse projeto já existe há muito tempo/ no momento ele se chama O que é a Dança/ e o roteiro foi organizado pela Companhia 2/ eles seguem esse roteiro quase sempre (confirmando) né (*suspensão da fala*) Optam conforme o dia que (...) Hã (*pensando*) uma obra mais curta ou menos curta/ mas tem uma pequena flexibilidade/ mas quase sempre eles seguem esse roteiro pra poder passar por todos os espaços/ que a gente achava que seria o interessante de as crianças verem/e não era só a dança (confirmando) né (breve suspensão da fala, retoma falando mais rápido do que no início) Então eles passam pela fisioterapia/pela costura/pela parte de técnica de luz/ eles contam um pouquinho da história do balé/eles vêem uma demonstração realizada por alguns bailarinos (explicando) que tem uns bailarinos que mostram a diferença entre balé clássico e balé contemporâneo/ dança moderna (...) é um tempo muito curto/eles ficam aqui das nove ao meio dia (interjeição confirmação na fala) né / Não dá pra perder um segundo/é muito pouco (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de interrogação): Trata-se de uma visita nesse prédio, aqui, na sede do Balé da Cidade

Mônica Mion responde: Aqui/porque o Balé fica sediado aqui (breve suspensão da fala) E a gente tem acervo de figurino/a gente tem um pouco de equipamento de luz/ a gente tem os técnicos que estão aí pra mostrar (suspensão da fala, respira fundo e prossegue) Então mostra o que é um refletor/ o que é (suspensão da fala, respira, faz menção de quem busca as palavras para se expressar e prossegue em tom de explicação) mostra que o bailarino se machuca/ que ele faz aula/ conversa com o bailarino/ conversa com o professor que está dando aula/ a oportunidade de ver que as pessoas (Breve suspensão da fala. Ana Teixeira sai da sala. Mônica Mion prossegue falando) que isso é um trabalho/ uma profissão/ tudo isso (breve suspensão da fala) A gente não quer só que eles vejam a dança em si mas como isso é feito (Ana Teixeira volta trazendo nas mãos uma pequena publicação, a revistinha “Lua Crescente”, e Mônica Mion, comenta apontando à mesma.) A Ana desenvolveu isso a uns dois anos (se dirige à Ana Teixeira confirmando) né Ana/ daí a gente já vai começar a falar do outro projeto/ Então que essa história é baseada nisso são duas crianças que vem aqui/ Desenvolveu-se a história dos quadrinhos contando a história do Balé com uma criança personagem que veio aqui pra participar desse dia (respira) E que também envolveu outro projeto/ que aí a Ana pode falar mais / que foi o Educar Dançando Que a companhia 2 trabalhou com o pessoal do Jardim Ângela (suspensão da fala) que foi desenvolvido lá no Jardim Ângela e aqui na sede do Balé (respira) Mas eu acho que a gente tem todos esses projetos/ mas o único que tem continuidade dentro de todo esse tempo é o projeto O que é a Dança porque ele tem que acontecer sai um edital em

Diário Oficial / as escolas ligam pra marcar / é uma disputa pra conseguir um dia pra visita (breve suspensão da fala, retoma explicando) não dá pra vir duas três escolas / se fosse no teatro municipal daria mas acho que não é o caso aqui o trabalho é mais específico/ aqui o trabalho é mais amplo (breve suspensão da fala) E os outros nós estamos tentando manter / com muito esforço/ com esforço pessoal da gente / mas, não há assim um apoio oficial (interjeição confirmando) né / da parte de ninguém (Ana Teixeira fala em tom de questionamento sobre os editais para o projeto O que é Dança).

Ana Teixeira *(se dirigindo à Mônica Mion*): Eu tenho uma dúvida quanto a esse edital para esse projeto/ o projeto existiria se não houvesse essa obrigatoriedade administrativa (em tom de questionamento)

Mônica Mion lhe responde: Eu não sei se na época quando surgiu ele tinha isso / porque há uma questão muito particular/ que é a composição salarial das pessoas/ isso justifica umas gratificações que compõem o salário (suspensão da fala) Mas acho que começou (suspensão da fala) eu não sei se começou por isso tem esse lado/ mas eu acho que no fim é uma coisa muito interessante/ você vê isso foram eles que fizeram (apontando um desenho, fixado na parede, enviado por crianças que participaram de um dos encontros) alguns mandam relatórios vão assistir aos espetáculos/ tudo porque eles vem aqui/ se interessam/ você vê que a gente agora tem essa revista pra dar pra eles/ até o dia que acabar (suspensão da fala) se a gente puder fazer de novo (em tom de dúvida).

Ana Teixeira fala na seqüência: Eu acho que esse molde (breve suspensão da fala) eu não diria molde mas o formato como esse projeto está acontecendo agora se caracteriza assim como um projeto social porque objetiva alguma coisa (suspensão da fala, prossegue em tom explicativo) Estou falando de agora não sei como era antes mas de como está funcionando agora / então as crianças vêm aqui já está tudo preparado pra elas/ é o dia dela/ não é ela vindo espiar o que estamos fazendo aqui/ é o dia dela/ então todo o prédio se mobiliza/ desde o seu guarda que coloca os cones lá para estacionar o ônibus/ como os bailarinos da Companhia 2 (enfatizando) que também chegam com muita antecedência (breve suspensão da fala) E é todo esse cuidado que gera obviamente um outro interesse pois eles estão sendo acolhidos dentro de um lugar e não simplesmente vindo a um lugar/ isso já difere completamente/ aí eles chegam tem todo esse encontro com os bailarinos eles (os bailarinos) fizeram de uma forma que enchesse os olhos deles e eles tivessem interesse mesmo depois de duas horas andando de ônibus e chegar aqui e querer saber de dança (interjeição para confirmação) né/ então eles criaram um jogral no qual eles vão contando a história de uma maneira lúdica/ a história toda brincada então eles criaram o que eles chamam de jogral/ todo o vídeo que mostra as diferenças de linguagens da dança/ ele é feito com 2001/ trilha de Fantasia/ então começa com Fantasia/ depois vai entrando/ aí começam os bailarinos da Companhia um fazendo aula/ o Vídeo (Mônica interrompendo)

Mônica Mion fala para a entrevistadora: Seria interessante você vir acompanhar alguns encontros (...)

Ana Teixeira prossegue contando: E vai passando e vai passando até mostrar o Teatro Municipal e eles ensaiando aqui/ que é o que eles vão ao final chegar (...)

Mônica Mion complementando: Muitos não sabem nem o que é um teatro/ nunca foram a um teatro/ então o que é o palco (em tom de questionamento) às vezes se mostra a luz/ mas tem que mostrar o que é o palco/ O que é a luz (...)

Ana Teixeira retoma a fala: Aí tem o palquinho que eles vêem com os bailarinos em cima/ é tudo muito explicativo/ é extremamente didático/ tem o pessoal da fisioterapia/ da costura/ eles vão passeando por todo prédio/ depois eles assistem um trabalho da Companhia 1/ e conversam com os bailarinos/ depois sobram entre quarenta e quarenta e cinco para eles fazerem uma aula com os bailarinos da Companhia dois (...)

Mônica Mion complementa: Para quem quiser (...)

Ana Teixeira confirma: Faz a aula quem quer (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): O grupo que lidera esse projeto é a Companhia dois/ vocês não contam com estagiários/ voluntários/ pessoas contratadas a mais/ além dos bailarinos/ com qual estrutura vocês podem contar

Ana Teixeira responde: Sim, são os bailarinos que coordenam o trabalho/ tudo é realizado pelos bailarinos (breve suspensão da fala) Eu me questiono muito em relação a projetos sociais, porque hoje existem vários com o objetivo de se conseguir uma lei (...) Quando não há a continuidade do trabalho eu me pergunto qual a validade de um projeto mas existe um lado que eu acho interessante/ que são os professores que acompanham que se apaixonam pela história (pegando a revistinha mostrada anteriormente e um folheto com a programação cultural da cidade) Então quando eles saem daqui eles recebem isso toda a programação que nós temos/ da prefeitura/ da secretaria/ levam um questionário e todos retornam é a minoria que não retorna (Mostrando os desenhos enviados por crianças que participaram de visitas anteriores) Isso é retorno e tem vários desse daí/ tem cada um de um jeito/ também é tipo de continuidade/ também é uma maneira/ o que acontece/ quando envolve/ com todo respeito o público/ não quer dizer que você vai ter a possibilidade de realização (breve suspensão da fala, prossegue apreensiva) Às vezes há a dificuldade da escola conseguir um ônibus pra vir para cá/ então (respira) essa é a nossa maneira/ que nós encontramos de fazer alguma coisa interessante/ que eles possam querer futuramente de fazer alguma coisa do gênero/ a gente convida pra assistir todos os espetáculos/ a gente dá convite/ a gente liga para o teatro pede os convites/ eles vão quando é possível/ mas mais que isso a gente ainda não conseguiu/ não houve maior interesse em se investir nesses projetos/ Acaba que a gente/ os artistas/ é que se envolve muito/ Isso aqui por exemplo/ é um custo (com a revista Lua Crescente nas mãos)

Entrevistadora pergunta (em tom de interrogação): A propósito, como vocês conseguiram publicar esse material/ como foi financiado

Ana Teixeira responde: Primeiro isso o projeto de realização não é pago eu vou atrás eu faço/ eu falo o que eu quero falar (em tom interrogativo diz) Como (depois fala em tom de resposta) se vai atrás de alguém que também é de outro universo/ que não são os bam bam bans/ a pessoa que fez isso eu encontrei no Parque da Água Branca/ eu cheguei lá e ele estava pintando as pessoas correndo/ ai eu perguntei (fala em tom interrogativo) você faz/ Trabalha com quadrinhos (prossegue contando) Aí foi/ foi/ foi e nós chegamos a esse formato/ que conta toda a história do Balé da Cidade de São Paulo/ com uma linguagem simples/ que todo mundo pode ler/ quando acabar acabou (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Vocês não conseguem um patrocínio/ a própria prefeitura não demonstrou interesse em repor esse material

Ana Teixeira: Não se pensa nisso/ já fizemos projeto com a Lei Rouanet/ mas (pausa) o que mais pesa é a cultura/ a própria história da dança/ prefiro não me declarar. (Ana Teixeira prossegue a conversa, mas, pede para desligar o gravador). Posteriormente conta que: Um outro projeto é o Educar Dançando que também estão desenvolvendo com dificuldade por falta de verba/
(Nessa entrevista fica claro que os dançarinos desenvolvem as atividades mencionadas dentro de seu horário de trabalho normal. Mas, nem sempre contam com o auxílio de transporte, e que em algumas situações, até colocam dinheiro do próprio bolso para acertarem um ou outro detalhe. Nesse sentido, esses profissionais são também voluntários desses projetos).

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Qual o objetivo de cada Projeto

Ana Teixeira responde: Você pode ver o *site* do Balé da Cidade de São Paulo (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Qual modalidade ou estilo, ou técnica de Dança se aplica nesses encontros

Ana Teixeira fala: Dança de hoje/ o que chamamos de Dança contemporânea/ mas também buscamos relacionar com as artes plásticas e outras técnicas/ se um bailarino atualmente pratica alguma técnica específica/ ele aplica nas aulas

Anexo D – Instrumento – Questionário Bailarinos Cia 2 – Balé da Cidade de São Paulo. (Modelo)

I. Identificação

Nome:

Formação:

II. Sobre o Projeto "O que é a Dança".

1. Como você se aproximou do projeto?

2. Para você, o que motiva a criação e instalação desse tipo de trabalho? (ação, projeto)

3. Do seu ponto de vista, qual o objetivo desse projeto?

4. Você percebe interesse por parte da gestão pública, ou de outras instituições, em garantir ao a continuidade desse trabalho?

5. Quem financia os custos do projeto?

6. Você consegue perceber o *"feedback" (*retorno), por parte dos os participantes (crianças, visitantes)? Ou a reverberação dessa ação nos indivíduos?

7. O projeto contribui para sua experiência profissional ou pessoal? Como?

III. Pedagogias adotadas para a execução do referido projeto

1. Quais técnicas, estilos ou metodologias, são empregados por você no momento da oficina (vivência oferecida ao final da visita)?

IV. Outras ações desenvolvidas pela Companhia

1. Você participa de todos os projetos promovidos pela Companhia? Por quê?
2. Há outra ação que a Companhia poderia desenvolver? Por quê?

(Os bailarinos Cláudia Palma, Osmar Zampieri e Agnaldo Bueno não responderam ao questionário).

Instrumento – Questionário Bailarinos Cia 2 – Balé da Cidade de São Paulo – Armando Aurich

I. Identificação

Nome: *Armando Luiz Aurich*

Formação: *Dança Clássica e Contemporânea*.

II. Sobre o Projeto "O que é a Dança".

1. Como você se aproximou do projeto? *Através do B.C.S.P.*

2. Para você, o que motiva a criação e instalação desse tipo de trabalho? (ação, projeto). *Ampliar o campo de atuação da Cia 2.*

3. Do seu ponto de vista, qual o objetivo desse projeto? *Educar e sensibilizar através da dança.*

4. Você percebe interesse por parte da gestão pública, ou de outras instituições, em garantir ao a continuidade desse trabalho? *Sim*

5. Quem financia os custos do projeto? *É uma parceria entre a Secretaria de Cultura e Secretaria de Educação, com a verba destinada ao Balé da Cidade de São Paulo, através do Departamento do T. M.*

6. Você consegue perceber o *"feedback" (*retorno), por parte dos os participantes (crianças, visitantes)? Ou a reverberação dessa ação nos indivíduos? *Sim*

7. O projeto contribui para sua experiência profissional ou pessoal? Como? *Sim. Eu posso dizer que este projeto está mais ligado ao meu trabalho de educador.*

III. Pedagogias adotadas para a execução do referido projeto

3. Quais técnicas, estilos ou metodologias, são empregados por você no momento da oficina (vivência oferecida ao final da visita)? *Não destacaria técnicas nem estilos, porém uma metodologia mais relacionada ao ensino Laban.*

IV. Outras ações desenvolvidas pela Companhia

3. Você participa de todos os projetos promovidos pela Companhia? Por quê? *Participo dos projetos nos quais sou convidado. Porque trabalho no B.C.S.P.*

4. Há outra ação que a Companhia poderia desenvolver? Por quê? *Nenhuma que eu tenha como idéia.*

Instrumento – Questionário: Bailarinos Companhia 2 – Balé da Cidade de São Paulo – Andréa Maia

I. Identificação

Nome: *Andréa Maia*

Formação: *Bailarina*

II. Sobre o Projeto "O que é a Dança".

1. Como você se aproximou do projeto?

R: Já existia a visita das crianças três vezes ao mês, elas vinham e assistiam o que a cia estava fazendo, então a direção pediu a cia 2 para desenvolver um projeto (o que é dança) mais didático.

2. Para você, o que motiva a criação e instalação desse tipo de trabalho? (ação, projeto)

R: A possibilidade de uma integração sócio-cultural. Informar, trocar e proporcionar momentos neste espaço desconhecido para eles.

3. Do seu ponto de vista, qual o objetivo desse projeto?

R: Provocar interesse e aproximação, mostrar que eles tem a possibilidade de serem como nos e esclarecer que dança também é uma profissão como outra qualquer.

4. Você percebe interesse por parte da gestão pública, ou de outras instituições, em garantir ao a continuidade desse trabalho?

R: Sim, afinal só projeto o que é dança já existe há 4 anos.

5. Quem financia os custos do projeto?

R: Uma parceria entre a Secretaria de Cultura e Secretaria de Educação, com a verba destinada ao Balé da Cidade de São Paulo, através do Departamento do Teatro Municipal.

6. Você consegue perceber o *"feedback" (*retorno), por parte dos os participantes (crianças, visitantes)? Ou a reverberação dessa ação nos indivíduos?

R: Sim, sempre um ótimo retorno e também uma ótima reverberação. Conseguimos perceber os indivíduos saírem daqui diferentes de como chegaram em vários sentidos. Como, mais próximos de nós, com menos preconceito em relação à dança, com mais segurança em relação ao próprio corpo, com alguma informação em relação a história

da dança, disciplina, contato físico, com admiração, resumindo eles parecem sair daqui gostando mais deles mesmos.

7. O projeto contribui para sua experiência profissional ou pessoal? Como?

R: Sim. A troca com as crianças de diferentes idades e localidades da São Paulo.Cada turma me ensina uma nova maneira de informar e provocar interesse.O conhecimento da realidade deles.

III – Pedagogias adotadas para a execução do referido projeto

4. Quais técnicas, estilos ou metodologias, são empregados por você no momento da oficina (vivência oferecida ao final da visita)?

R: Formas Lúdicas de noções básicas de espaço e movimento,que implica, disciplina concentração, musica,improvisação assistida e conhecimento da própria da criatividade.

IV – Outras ações desenvolvidas pela Companhia

5. Você participa de todos os projetos promovidos pela Companhia? Por quê?

R: Sim, Porque acho que é uma oportunidade de ampliar conhecimentos e doar toda a experiência que acumulamos nestes anos.

6. Há outra ação que a Companhia poderia desenvolver? Por quê?

R: Sim, um projeto que selecionasse uma destas turmas do projeto o que é dança ou outras crianças de ongs para ter um tempo maior,como um,dois ou três meses seguidos,mais ou menos duas vezes por semana,trocando sempre por uma outra turma que ainda não participou,como um rodízio de turmas,tendo assim mais tempo para aprofundar todos os objetivos citados acima como,noções de movimento,conhecimento,percepção e observação do corpo. Não tendo apenas como objetivo eles serem bailarinos, mais sim perceberem que a expressão do corpo ajuda a lidar com a vida, principalmente com a realidade deles.

Instrumento – Questionário: Bailarinos Companhia 2 – Balé da Cidade de São Paulo – Lilia Shaw

I. Identificação

Nome: *Lilia Shaw*

Formação: *Cursando o segundo semestre de Artes do Corpo na PUC- SP*

1- *Básica e principalmente por estar no Balé da Cidade de São Paulo - Cia 2*

2- Acho de extrema importância as crianças (no caso, da rede Municipal de Ensino), entrarem em contato com artes diversas, dentro de um projeto educativo como este. Ações como esta ampliam os horizontes culturais, estimula a curiosidade, através de conhecimento sobre dança, e de uma Cia de dança, principalmente sendo o Balé da Cidade que é o balé que representa a cidade onde eles moram.

3- Estimular o conhecimento e a prática da dança, e conseqüentemente um aprendizado em relação a si mesmo, através do movimento e do contato com a sua estrutura corporal. Um outro ponto que considero igualmente importante é a criança adquirir, através das atividades que o projeto proporciona, a noção de que o bailarino é um artista/atleta, que tem que estudar muito para se tornar um bailarino e que pode fazer da dança uma profissão como, por exemplo, um jogador de futebol.

4- Sem dúvida. Acho que a ação social que a arte/dança pode proporcionar conta com o interesse de vários órgãos.É necessário no entanto, sempre estar repensando os projetos e alimentando-os e isso deve partir especialmente de quem faz dança por exemplo.....dificilmente os empresários e outros têm uma noção disso que não envolva o aspecto financeiro.

Estamos num momento da sociedade que carece de estímulos para as crianças que permancem poucas horas na escola. A dança pode contribir tanto quanto em relação ao que engloba a sua própria história, que é muito rica, como ao que se refere ao movimento em si (como já comentei acima)...sem contar a riqueza que a música traz através do ritmo, que envolve também a dança.

5- É uma parceria entre a Secretaria de Cultura e Secretaria da Educação com a verba destinada ao BCSP, através do Departamento Theatro Municipal.

6- *Sem dúvida. É um retorno imediato e sensível, especilamente após a realização de um pequeno laboratório de movimento que realizamos com eles. Criança cresce brincando, através do movimento, eleas realmente (no geral) se empenham no que é proposto.Para não dizer também dos professores que têm a chance de se reconectar com o movimento, pois para se viver com qualidade o movimento é essencial!!!! Em gera, a maioria esmagadora dos adultos, perde esta noção, acelerando portanto o envelhecimento biológico que é inevitável...mas podemos nos manter mais sadios no que se refere a função do movimento...e isso exige um esforço, e empenho como tudo na vida que depende essencialmente (somente) de nós...*

7- Sim. Principalmente porque gosto de dar aulas e pretendo seguir na dança como professora também, desenvolvendo um caminho através da minha experiencia e conhecimento através de estudos atuais cobre o movimento.

II-

I- Eu não diria que são técnicas, muito menos etilos. Basicamente o que procuramos fazer é estimular cada criança a entrar em contato com o movimento, através da percepção do corpo em si, percepção de si mesmo em relação às tarefas simples que são propostas e também em relação ao meio ambiente onde elas se encontram - ou seja, naquele momento, a sala de ensaios do BCSP, e seus colegas de escola juntamente conosco, bailarinos da Cia 2 e Cia 1.

III

1- Sim.É uma de minhas funções profissionais dentro da Cia2.

2-No momento não tenho nenhuma idéia para expor aqui. Acho que o BCVSP está dando conta de vários psrojetos, como este que voce conhece já e está estudando; outro projeto é o Educar Dançando que está em desenvolvimento, conteporaneamente à todas as outras atividades artísticas da Cia, e o projeo CIRCULAÇÃO que é um projeto específico que faz parte das comemorações de 40 anos de existência do Balé da Cidade.

No momento estamos empenhado também em ampliar a qualidade do O QUE É DANÇA, buscando meios de situar e contextualizar professores e alunos em relação ao conteúdo vivido e propsto nas atividades , para que assimilação seja mais completa. LILIA SHAW

Instrumento – Questionário: Bailarinos Companhia 2 – Balé da Cidade de São Paulo – Mara Mesquita

I. Identificação

Nome: *Mara Mesquita*

Formação: *Bailarina*

II. Sobre o Projeto "O que é a Dança".

1. Como você se aproximou do projeto?

R: Entrando para a Cia 2

2. Para você, o que motiva a criação e instalação desse tipo de trabalho? (ação, projeto)

R: Levar informação e um pouco de cultura aos alunos da rede pública.

3. Do seu ponto de vista, qual o objetivo desse projeto?

R: Despertar,sensibilizar,informar e aproxima-los do universo da dança.E assim proporcionando conhecimento do dia a dia de uma Cia.Promovendo um trabalho socio-educativo que colabore para a formação de um público apreciador de dança.

4. Você percebe interesse por parte da gestão pública, ou de outras instituições, em garantir ao a continuidade desse trabalho?

R: Sim

5. Quem financia os custos do projeto?

R: Uma parceria entre a Secretaria de Cultura e Secretaria de Educação,com a verba destinada ao Balé da Cidade de São Paulo,através do Departamento de Teatro Municipal.

6. Você consegue perceber o *"feedback" (*retorno), por parte dos os participantes (crianças, visitantes)? Ou a reverberação dessa ação nos indivíduos?

R.Sim.Observando a maneira que chegam (displicentes e sonolentos) e como vão embora (atentos e curiosos). E diretamente, conversando com os professores e as crianças no final.

7. O projeto contribui para sua experiência profissional ou pessoal? Como?

Sim. Me faz refletir, pensar sobre como se ensina e aprende arte.E acredito que isso reverbera em meu trabalho.

III. Pedagogias adotadas para a execução do referido projeto

5. Quais técnicas, estilos ou metodologias, são empregados por você no momento da oficina (vivência oferecida ao final da visita)?

- *Noções de movimento no espaço*
- *Princípios básicos e fundamentais de movimento*
- *Jogos corporais*

IV. Outras ações desenvolvidas pela Companhia

7. Você participa de todos os projetos promovidos pela Companhia? Por quê?

R.*Sim.Todos aqueles que me dão oportunidade de participar.*

8. Há outra ação que a Companhia poderia desenvolver? Por quê?

R: É sempre muito importante numa Cia oficial se concretizar qualquer ação que fomente a dança dentro das suas especificidades e necessidades.Lembrando que a arte é um agente transformador e que agrega valores indispensáveis a sociedade.

Instrumento – Questionário: Bailarinos Companhia 2 – Balé da Cidade de São Paulo – Raymundo Costa

I. Identificação

Nome: *Raimundo Afonso Almeida Costa / Raymundo Costa*

Formação: *Escolar - 2º Grau Completo / Artística – Diversos cursos de técnicas e pedagogia de dança.*

II. Sobre o Projeto "O que é a Dança".

1. Como você se aproximou do projeto?

Como integrante da Cia 2, a direção do Balé da Cidade pediu que desenvolvêssemos um projeto com algumas atividades para os participantes do didático.

2. Para você, o que motiva a criação e instalação desse tipo de trabalho? (ação, projeto)

Informação e o interesse em levar cultura ás escolas públicas.

3. Do seu ponto de vista, qual o objetivo desse projeto?

Despertar nos estudantes o interesse pela dança enquanto forma de arte e profissão.

4. Você percebe interesse por parte da gestão pública, ou de outras instituições, em garantir continuidade desse trabalho?

Acredito que sim, pela duração que este projeto vem sendo realizado no Balé da Cidade. Se não houvesse interesse, acredito que ele já não existiria mais.

5. Quem financia os custos do projeto?

Uma parceria entre a Secretaria de Cultura e Secretaria de Educação, com a verba destinada ao Balé da Cidade de São Paulo, através do Departamento do Teatro Municipal.

6. Você consegue perceber o *"feedback" (*retorno), por parte dos os participantes (crianças, visitantes)? Ou a reverberação dessa ação nos indivíduos?

Sim, principalmente na quebra de barreiras preconceituosas quanto à profissão e de um melhor entendimento sobre a dança artística. Geralmente, o retorno que temos dos professores que acompanham os estudantes é bastante positivo e para todos nós que participamos, é possível observar o interesse despertado nos estudantes durante a realização do projeto.

7. O projeto contribui para sua experiência profissional ou pessoal? Como?
Sim, profissionalmente posso colocar em prática, ferramentas aprendidas no curso de pedagogia, baseado no método de Análise do Movimento Labaniano, que participei em Nova Iorque, no ano 2000. Pessoalmente, é um grande aprendizado o contato com crianças e adolescentes de diferentes classes sociais e formação educacional, onde podem-se observar as diferenças de comportamento propiciados pelo nível de educação familiar e escolar.

III. Pedagogias adotadas para a execução do referido projeto

6. Quais técnicas, estilos ou metodologias, são empregados por você no momento da oficina (vivência oferecida ao final da visita)?

Conceitos básicos de movimento através do Método de Análise do Movimento Labaniano, que propiciam aos estudantes desenvolverem compreensão da dança pelo aprendizado, sem a rigidez de técnicas de dança específicas, numa abordagem que privilegia a criatividade. O que move? Como move? Onde e para onde move? Com quem move?

III. Outras ações desenvolvidas pela Companhia

9. Você participa de todos os projetos promovidos pela Companhia? Por quê?

Sim, tenho o maior prazer em participar de todas as suas atividades, porque eu acredito no trabalho artístico desta companhia e é onde me realizo profissionalmente desde 1980.

10. Há outra ação que a Companhia poderia desenvolver? Por quê?

Talvez sim, mas a função maior de uma companhia de dança é se apresentar para o seu público, o que o Balé da Cidade vem realizando com bastante freqüência, além disso, ela já desenvolve outras ações como: O projeto O que é Dança? 3 vezes ao mês; a Jam de Contato Improvisação que é realizada toda última terça do mês; O projeto Espaço Aberto, realizado esporadicamente; Oficinas gratuitas de dança contemporânea para a comunidade, realizadas pelos integrantes da Cia 2; Projetos sociais realizados em comunidades carentes (Jardim Ângela, Capão Redondo, CEU's, etc.). No ano passado realizou uma mostra de coreografia dos integrantes da Cia 1 e este ano vem realizando ações para comemorar seu 40 anos de atividades. Talvez um ciclo de debates? Uma mostra de vídeos do repertório da companhia?

Anexo E - Transcrição Canônica de Entrevista com Inês Bogéa em 08/08/2007, em seu escritório em São Paulo.

Parte I – Projeto Social

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Você acredita que os projetos desenvolvidos por Ivaldo Bertazzo se enquadram em algum dos termos: Ação social, ação educativa, ação cultural, projeto social?

Inês Bogéa fala: Ele faz Projeto Social/ Desde os anos 2000 (pausa) ele trabalha com projetos sociais/ com começo meio e fim/ Então/ ele teve três anos na Favela da Maré e ele saiu de lá (breve suspensão da fala) Ele trabalhou com uma única ONG junto com ele/ E ele saiu de lá por término das verbas/ Então sempre que a gente pensa que a sociedade se mobilizou e se organizou para minimizar as ranhuras e as fissuras sociais/ o governo precisa se responsabilizar pela continuidade/ mesmo que não seja do Ivaldo/ mas de tipos de ofertas que dêem possibilidades aos meninos da periferia/ assim como os meninos da classe média têm/ De uma continuidade de formação educacional (...) Aí depois/ ele vem pra São Paulo e junto com o SESC ele tem três anos com o dança comunidade/ no dança comunidade ele transformou/ até impulsionado pela Petrobrás/ num grupo profissional de dança (breve suspensão da fala) Então/ a passagem foi de uma outra natureza (respira) e claro/ houve uma seleção (breve suspensão da fala) E esses meninos/ então de um projeto social eles passaram a serem profissionais da área de dança/ No começo o Ivaldo falava muito que ele tinha a intenção de formar professores, arte educadores (suspensão da fala) aqui em São Paulo/ porque ele não via tanto mercado de trabalho para bailarinos/ seria mais eficaz/ seriam/ multiplicadores da metodologia dele/ então ele trabalhou no sentido amplo do entendimento dos meninos da técnica dele (suspensão da fala) Foi quando eu me aproximei dele na sistematização da metodologia/ Pra que a gente pudesse acelerar ainda mais o aprendizado deles não só no seu próprio corpo mas a capacidade de como ensinar ao outro e alguns deles trabalham nas suas ONG's nas suas comunidades (confirmando com uma interjeição) né (breve suspensão da fala) a partir desses princípios que o Ivaldo trouxe/ mas contando com o que eles já tinham antes/ Porque esses meninos eles não chegam ao Ivaldo sem nenhuma informação/ Eles já fizeram capoeira/ outros já fizeram Hip-Hop/ outros (suspensão da fala) pela própria manifestação/ pela própria organização das comunidades de periferia que perceberam que essa talvez fosse uma chance de diminuir essas desigualdades/ muitas ONG's/ esse é um termo genérico também/ associações de bairros e tudo/ oferecem cursos aos adolescentes de forma gratuita (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): O que motiva a criação e instalação desse tipo de trabalho/ação/ projeto/ E/ de seu ponto de vista/ o que motivou/ Ivaldo Bertazzo/ em particular

Resposta: Ele (em tom de questionamento) Ele começa a pensar o Brasil na década de 1990/ e ele então (suspensão da fala) Sempre apresentou o Brasil para o Brasil de alguma forma (em tom de questionamento) o quê que eu quero dizer com isso (em tom de afirmação prossegue) Ele coloca no palco diversas facetas da nossa sociedade/ por exemplo/ índios ao lado dos brancos/ (em tom de questionamento) Quem são os índios

pra nós (em tom afirmativo responde) São estrangeiros/ Nós não sabemos nada deles/ E aculturados por uma pressão econômica (suspensão da fala) Ele coloca no palco/ cantadores de aboio/ vindos do nordeste/ e cria um espetáculo (breve suspensão da fala) transforma a linguagem deles/ mas ao mesmo tempo eles estão ali/ a própria presença dessas pessoas num palco paulista põem em xeque alguns valores sociais/ éticos e culturais/ então um dos espetáculos marcantes dele que a gente pode considerar o marco disso em 1997 que é Palco Academia e Periferia/onde ele traz vários convidados que dividem a cena. São vários grupos(...) Vários trabalhos de ONG's e que dividem a cena com bailarinos profissionais (breve suspensão da fala) E aí ele vai se intensificando até os anos 2000/ fazê esses dois projetos que eu te falei (...) E o último projeto que foi que eu participei como co-diretora junto com ele/ foi o CIDADANÇA (suspensão da fala) Teve uma duração de onze meses e onde os meninos apresentaram o espetáculo ao final da temporada que foi o TUDO O QUE GIRA PARECE A FELICIDADE (...)

Então/ sempre as questões são/ (em tom de questionamento) e a transição (breve suspensão da fala, continua em tom de questionamento) Como se dá essa transição depois que o projeto acaba/ (fala em tom explicativo) Então/ pra evitar a ruptura/ tão grande que teve na Maré/ fazia parte do projeto pensar a possibilidade de livre trânsito na cidade (...) Mostrar para os meninos os acessos que eles poderiam ter/ indicar outros projetos que eles poderiam se inscrever/ e mostrar que a partir de uma escolha individual é que você vai traçando seus caminhos (em tom de questionamento diz) Mas como escolher/ (Prossegue em tom explicativo) Desde que tenham possibilidades/ desde que tenham ofertas/ E as ofertas estão tanto nos bairros deles quanto em outros lugares/ que eles precisam aprender a ter acesso/ E foi essa a tentativa que foi feita no projeto CIDADANÇA/ onde nós os levamos a cinemas/ a museus/ Eles nos levaram às periferias/ nos apresentaram as ONG's/ as instituições (breve suspensão da fala) Então/ tinha um trânsito de mão dupla/ Tanto a gente foi à periferia/ como eles vieram freqüentar lugares que nós usamos normalmente/ Tipo Parque Ibirapuera (em tom exclamativo) muitos nunca tinham ido/ (prossegue em tom explicativo) Fomos ver à exposição do Corpo/ o auditório do Ibirapuera oferece ingresso pra eles gratuito até hoje/ (Em tom de conclusão) Então tem esse tipo de coisa (...)

(Retomando) E acho que o Ivaldo é uma criatura que pensa o palco como o lugar das possibilidades/ E isso começa na década de 1970/ quando ele não põe no palco/ somente corpos perfeitos no sentido da dança (...) Altos/ magros/ gordos/ baixos/ todos os tipos físicos podem dançar/ que a dança pra ele é a expressão/ (Interjeição para confirmar) né (...) Individual/ Portanto/ todo mundo pode se expressar (breve suspensão da fala) por meio do movimento/ que é o que a gente já faz diariamente (...) Só que de uma outra forma/ uma forma artística em que tem um conceito por trás/ e que se discute uma idéia na cena e que a pessoa aprende como esse gesto quotidiano tão massacrado/ às vezes/ pode se tornar expressivo (...) (em tom de questionamento diz) Como/ (prossegue em tom explicativo) Entendendo como é feito esse aparelho locomotor humano de músculos/ ossos e como você lida com ele no dia-a-dia (...) O ponto de partida é sempre o corpo (...) O entendimento do seu corpo. De como esse corpo se estrutura no espaço e a partir desse entendimento você lida com o espaço ao redor. Expandido pro macro é do micro (interjeição para confirmar) né (Prossegue em

tom explicativo) De uma micro sociedade que é a sociedade que está no palco pra uma macro sociedade que é a nossa (...)

(Eu interferi com um comentário: há menção a algum tipo de reivindicação na dramaturgia do trabalho?)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Alguns espetáculos sim (breve suspensão da fala) Por exemplo/ MÃE GENTIL (...) MÃE GENTIL tinha explicitamente uma tentativa de falar do Brasil/ dos problemas do Brasil e para tal ele usou estereótipos como a empregada/ o moto-boy/ o executivo/ ou isso/ ou aquilo (breve suspensão da fala) Mas eu não vejo isso no Ivaldo como a coisa mais forte que ele tem (...) Acho que a grande força do Ivaldo está no movimento do corpo no espaço e pela percepção de como um corpo tem que ceder lugar a outro (...) De como vários corpos tem/ de cento e cinqüenta corpos podem se organizar na cena (interjeição para confirmar) né (Prossegue em tom explicativo) De forma que você veja o coletivo/ mas ao mesmo tempo as individualidades emergem (suspensão da fala) pra mim é grande força dele (...) É uma maneira de pensar que não passa pela palavra, né? Pela expressão verbal. É por uma expressão de um corpo em movimento que se torna palavra a partir da própria colocação cênica e dos elementos que ele vai trazendo. Então, quando ele põe o índio ninguém precisa dizer nada! Porque está aí! Está no movimento do índio que diferente de nós. Mesmo que ele não esteja vestido, necessariamente, de índio. Nesse caso estava. Né? Mas, você... Ele traz os africanos... não precisa dizer. O africano/ na hora que você vê uma cultura africana (interjeição para confirmar) né (prossegue, tom afirmativo) A maioria da periferia é negra/ que nós temos um problema de discriminação que é latente/ mas ele está presente na sociedade (suspensão da fala) Dançando aquele tipo de dança que é mais terrestre que usa a gravidade de uma outra forma/ depois passando por uma linguagem de uma dança mais européia com raízes neoclássicas/ estou falando de MILÁGRIMAS/ por exemplo (breve suspensão da fala) Pra depois chegar numa dança urbana que apresenta o *HIP-HOP* / e que tem até um pouco de axé transformado e ainda essa dança universal que é do homem que é a partir dos gestos organizados no espaço (breve suspensão da fala) Você tem toda uma trajetória que está co (suspensão da fala) cheia de palavras/ mas elas não precisam ser verbais (...) Acho que na dramaturgia dos gestos é que está a força do Ivaldo/ E não na (suspensão da fala) na tentativa de uma teatralização (interjeição para confirmar) né (breve suspensão da fala) De uma realidade ou de uma(faz menção de quem busca encontrar as palavras adequadas) ou de um discurso ufanista/ ou de um discurso moralista que por vezes permeia o espetáculo de dele/ mas que eu acho que é o lado mais forte(...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Qual o objetivo (tom explicativo) Vou pedir pra você falar do objetivo desse projeto social/ com começo meio e fim /Se possível definir em poucas palavras o objetivo do trabalho (...)

Resposta: São vários (interjeição) né (Prossegue em tom afirmativo) O principal objetivo é a recolocação do corpo no espaço/ tanto no espaço individual quanto no espaço coletivo(...) Que isso implica em muitas questões/ se eu no dia-a-dia consigo

vencer mínimas barreiras (interjeição) né (Prossegue, tom explicativo) De estruturar o meu movimento/ de pensar como minha costela se coloca em relação a minha bacia (...) De perceber o meu corpo e estruturar esse corpo a partir do entendimento desse corpo/ isso se expande para o corpo coletivo/ o primeiro limite com que eu tenho que lidar é comigo mesmo/ é com meu próprio corpo (...) A partir das pequenas conquistas que eu tenho no meu corpo surge uma auto-estima que vem relativa ao trabalho (...) Essa auto-estima me dá condição de encarar novos desafios e maiores que estão fora do meu corpo que dizem respeito ao outro (interjeição) né (Prossegue, tom explicativo) Quando eu estruturo o meu corpo no espaço eu também penso/ de novo/ repenso/ a minha colocação em relação ao outro(...) De alguma maneira é o próprio olhar do outro que me recoloca em pé também (...) Então/ é sempre /de novo/ os dois lados (...) Você nunca está sozinho (...) (Em tom explicativo) Agora/ se o Ivaldo tem um princípio básico dentro da metodologia dele é colocar o seu corpo/ entender o seu corpo e a partir do seu corpo relacionar com o outro (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): A Petrobrás impulsionou o trabalho (pausa) Havia algum pedido/ alguma exigência em relação a esses garotos/ ou uma expectativa talvez

Resposta: Todo fim de ano é aquele sofrimento (interjeitção) né (Prossegue, tom explicativo) Projetos/ eles tem a durabilidade (suspensão da fala) Projetos sociais/ via lei de incentivo/ tem a duração de um ano (...) Não tem como/ isso é a lei do país (interjeição) né (Prossegue, tom explicativo) Os projetos sociais que tem maior continuidade são ligados ao governo/ suportados pelo governo e são de outra natureza/ Não posso falar deles/ num participei ainda/ Comecei agora a participar do projeto Fábricas/ mas é recente (Prossegue) Então a cada término é uma ruptura (...) Em algum tempo o Ivaldo ficava sem patrocínio/ tinha que interromper/ por exemplo/ de dezembro a março sem saber se ia voltar ou não/ Se ia conseguir dinheiro ou não/ E esse ano a Petrobrás chamou e disse olha/ você é um dos representantes fortes nessa área de dança/ de reestruturação da sociedade a partir da arte (...) E então, a gente gostaria de continuar com o patrocínio com você e acha que está na hora de você continuar com esse mesmo grupo e não recomeçar de novo. Então/ é a primeira vez em trinta anos que ele vai ter uma companhia de dança/ E ela estreou agora com Mar de Gente/ (em tom exclamativo) Veja que ralação que é (...) Com o nome todo que ele tem (tom de indignação, confirmação do diálogo aparece na fala na forma de questionamento) E isso sempre aconteceu ta/ Rosana (...) (Retoma, ainda em tom de moderada indignação) Todo fim de ano (...) Então/ acabou de sair um livro que fala um pouco sobre o término da MARÉ e inclusive coloca uma série de críticas/ E eu pergunto o seguinte mesmo sem ler/ (Tom de questionamento) Será que o artista é responsável por tudo isso (prossegue em tom de questionamento) Será que tudo tem que ficar nas costas do artista (retoma em tom de argumentação) O artista ser educador já é mérito de alguns/ você não pode cobrar de todo artista que (suspensão da fala)

Eu (entrevistadora) interferi concordando: É um desdobramento (interjeição) né (em tom exclamativo) Do profissional (...)

(Prossegue em tom explicativo) É um desdobramento a profissão dele é outra (...) Ele é artista(interjeição) né (Prossegue em tom explicativo/argumentativo) E que ele faz é espetáculos(...) Se por acaso ele tem/ como o Ivaldo/ uma característica de educador (tom exclamativo) ótimo (...) E aí isso permite que ele esteja ligado com os meninos (breve suspensão da fala) E fazer esses projetos que de fato modifica (...) Que o que modifica independente do tempo que ele ficou ali é uma percepção individual (...) E essa percepção você leva em toda sua vida/ capacidade de concentração/ capacidade de atenção/ modificação de sua percepção individual e do entorno/ respeito ao outro/ como conviver em sociedade (Em tom explicativo) Adolescência é um momento aonde você vai pro mundo (...) E tanto faz se é adolescente da periferia ou da classe média/ tudo a mesma coisa (...) Todos nós temos as mesmas questões hormonais/ fisiológicas (breve suspensão da fala) E claro se você tem uma família desestruturada se você não tem dinheiro para outras complementações de educação isso se torna mais duro (...) Então/ o Ivaldo age/ de alguma forma como uma complementação escolar também (...) E ele adoraria estar mais em contato com as escolas públicas/ Mas não é fácil esse trânsito (...) Ele já consegue fazer um trabalho junto as ONG's que são parceiras dele/ muitas vezes/ mas não em escolas públicas (...) (complementando) Ainda não (...)

Eu (entrevistadora) Interferi novamente: (em tom de questionamento) Não por falta de tentativas

Responde: Uma tentativa pequena (...) teria que se pensar quais os mecanismos (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Você percebe interesse do governo e de outras instituições em garantir de fato a continuidade desse trabalho

Resposta: É engraçado/ Eu já estive junto com o Ivaldo em várias instâncias governamentais pra discutir os projetos/ Sempre existe muito interesse/ Rosana (...) Mas a dificuldade é enorme (breve suspensão da fala, retoma em tom explicativo) Porque é o seguinte/ tem a ver com valor (...) Então por exemplo o último projeto/ o Cidadança/ ele foi feito com a secretaria/ em parceria/ com a secretaria municipal de cultura de São Paulo (...) Depois eu posso te mandar isso por e-mail ou pegar pra você um programa que tem aí/ Participação e Parceria da Secretaria/ E o que eles argumentam como o Ivaldo/ ele dá bolsa de estudo para os meninos/ o projeto é diário (em tom exclamativo) a gente precisa dar lanche e transporte (...) Isso é caro (...) Cada criança sai em torno de (suspensão da fala) depende do valor da bolsa/ era cento e cinqüenta reais a bolsa/ mais cada um gasta cento e cinqüenta de passagem (breve suspensão da fala) são trezentos (...) Mais o lanche que é mais ou menos uns cem reais também (...) Quatrocentos Reais cada criança (...) Eu não posso te precisar esse número mas é torno disso aí (...) Então é assim eles sempre tem isso como um projeto caro (...) É um projeto pouco multiplicador no olhar do governo (...) E atinge pouca gente (...) O projeto/ por exemplo/ o Cidadança/ ele tinha 1 milhão (...) É 1 milhão a verba e a gente trabalhava com cem adolescentes(...) Então num outro projeto com 1 milhão você pode trabalhar com um mundo de crianças porque você não dá bolsa (suspensão da fala) porquê você (suspende a fala) Agora o Ivaldo não acha justo que eles não recebam bolsa (tom de questionamento) Por quê (tom de explicação) Primeiro

que nessa idade eles já precisam ajudar em casa (...). E eles ficam quatro horas com a gente (...) De quatro a seis horas/ diariamente/ com a gente (...) Então é uma bolsa de estudos para que ele não precise ser trocador/ ele não precise ser (suspensão da fala) Nesse sentido é que ele acha (julga) importante a bolsa (...) E no projeto social todos são remunerados/ do Ivaldo/ não tem voluntário (...) Então/ porque também a corda vai arrebentar do lado/ exatamente/ dos mais frágeis que são eles (...) Então/ (se referindo ao Ivaldo) ele acha que tem que ter essa ajuda pra que eles (se referindo aos participantes) possam se dedicar a estudar(...) Porque os pais não teriam como mantê-los por muito tempo dentro do projeto (...) Isso é um dado de realidade (...) Então/ essa é a grande questão/ A Secretaria de Educação já procurou o Ivaldo/ tem muito interesse em fazer projeto com ele/ Só que ele não abre mão de determinadas questões/ E também não abre mão (suspensão da fala, retoma com quem pergunta) Vamos fazer só três vezes por semana (em tom exclamativo) Não (em tom afirmativo) Tem que ser todos os dias (prossegue tom de argumentação) E tem que ter assistente social/ e tem que ter psicólogo/ e tem que ter professor de música e tem que ter (suspensão da fala) Tem que ter uma série de coisas/ uma série de profissionais que ele acha fundamental para que de fato você esteja modificando essa percepção do adolescente do entorno (...) A partir do entendimento de ele é capaz de se estruturar nele mesmo e reivindicar pelas suas coisas ele poderá/ de fato/ ter uma outra voz ativa na sociedade (...) E pra isso precisa dessa série de subsídios (...) Precisa do assistente social que lide com as famílias/ que lide com as ONG's/ que lide com as questões do menino na escola (...) Precisa do psicólogo pra que ele (suspensão da fala) ajude a ele conviver em grupo/ que é uma encrenca enorme/ cem crianças juntas ao mesmo tempo (...) Enfim/ precisa do vale transporte para que ele chegue/ porque é muito caro pra uma família de periferia pagar cento e cinqüenta reais pro menino se deslocar (...) Ele não acredita que o projeto deva ser na periferia/ ele acredita que o projeto deva ser no centro pra provocar esse trânsito/ Pra evitar os guetos/ E ele evitou/ depois do Rio de Janeiro/ de trabalhar com uma ONG só/ Então/ os meninos vem via ONG/ eles se inscrevem na ONG (...) É a ONG que é responsável por eles/ junto ao Ivaldo (...) A bolsa de estudos vai pra ONG que distribui pra os meninos (...). No Cidadança era um pouco diferente/ porque era com (pelo) Capacitação Solidária (...) O dinheiro vinha para Capacitação Solidária e o Capacitação Solidária distribuía via conta bancária pros meninos (...) Porque eles acharam importante os meninos terem uma conta bancária e (se referindo ao transporte) era bilhete único e não van/ como era antigamente(...) Muitos ajustes a gente vai fazendo durante o percurso/ mas é também relativo ao dinheiro que existe (...)

Entrevistadora (em tom de questionamento): O que é o mais difícil de lidar nesse trabalho/ O que é mais complicado dentro do trabalho

Resposta: Conseguir articular o todo que vai desde a conquista de uma verba (Interjeição) né (segue em tom explicativo) Inscrever o projeto na Lei de Incentivo operar verba/ ter o espaço/ fazer com que esses jovens entendam a responsabilidade de não faltar aos ensaios (...) Criar um coletivo (...) Uma pequena comunidade dentro de uma grande comunidade que a gente vive (...) E que as pessoas que estejam lá dentro/ estejam completamente envolvidas com isso/ com um objetivo comum (...) Que

esse quando termina ele não terminou só para o menino/ ele terminou também para todos os profissionais que estavam envolvidos/ ele terminou também pra o Ivaldo Bertazzo (...) Terminou pra todo mundo (...) E a cada passagem dessa ele tem (há) um custo emocional envolvido nisso (...) Por mais que você queira fazer as transições (Em tom de questionamento) Mas afinal não é sempre assim na vida da gente (...) Quando você termina de entregar a sua monografia não te dá um vazio existencial (...) E que você não sabe pra onde você vai (...) Então eu acho que o mais difícil são essas articulações e ter esperança que esse país vai ter continuidade de ação (Em tom explicativo e afirmativo) Porquê você não teria esse vazio tão grande (Em tom de questionamento) Porquê você acaba a universidade e você tem (sente) uma angústia enorme (em tom argumentativo) Porque você não sabe se você tem emprego (em tom exclamativo) Então/ você acaba o projeto e você não sabe se você tem outro/ Não sei se eu respondi sua pergunta/ mas enfim é uma (suspensão da fala)

Comentário meu (entrevistadora): Não é só isso/ é ter certeza que isso encaminha (Interjeição) né(...)

(Prossegue) É (Em tom explicativo) É a procura de ampliar as ações de fato dentro dessa sociedade/ quer dizer (em tom de questionamento) Porquê trabalhar com as ONG's (em tom argumentativo) Pra se criar redes de relações (em tom de questionamento) Porquê quando o menino sai daqui ele volta pra onde (em tom argumentativo) Pra ONG (repete) Pra ONG (em tom especulativo) Pode ser que se ele ficou num projeto mais longo prazo/ três anos/ ele pode voltar como arte-educador (...) Se ele ficou dez meses ele pode voltar como agente motivacional (em tom de questionamento) O que que vem a ser isso (em tom explicativo) Alguém que entende que através da cultura e da arte você pode transformar a realidade (em tom argumentativo) Então ele vai querer (como quem busca as palavras adequadas) ele que foi ao cinema (em tom de questionamento) você acha que ele vai querer deixar de ir ao cinema (...) E quantas pessoas adultas nós temos nas periferias que jamais freqüentaram o cinema (interjeição)né (prossegue, tom de questionamento) Então ele vai desejar só comprar o tênis (em tom afirmativo) Ele vai desejar comprar o livro (...) Isso seria uma grande vitória (...) Porque é um outro tipo de entendimento de mundo (...) E isso não se dá fora do corpo (suspensão da fala) Tem que acontecer no corpo (...) Que corresponde pra mim/ corpo e mente/ estão ligados na ação (interjeição) né (Prossegue tom afirmativo) Não existe separação (...) Quando eu digo corpo estou me referindo ao indivíduo inteiro apto a se relacionar consigo mesmo e com o mundo (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Quando encerrou o último trabalho

Responde: O Dança Comunidade se transforma em Cia. Teatro Dança Ivaldo Bertazzo em 2007 (...) É com verba de 2007/ até o final desse ano existe esse grupo/ sabe Deus depois(...)
Eu (entrevistadora) Interferi novamente: Então/ agora há uma companhia de dança
(Prossegue em tom explicativo) Uma companhia de Teatro Dança/ se chama Cia Teatro Dança Ivaldo Bertazzo e ele estreou Mar de Gente(...) Nesse espetáculo eu não

estou envolvida(...) Eu ajudei o Ivaldo até a escrever o projeto e fazer a captação da verba (...) E o Cidadança durou de agosto do ano passado a maio desse ano/ foram dez meses (...) Terminou em maio (...) Esse relacionado a secretaria de participação e parceria (...) Que aí já estava junto do governo(...)
(Inês Bogéa acrescenta uma observação) Existe/ por exemplo/ um projeto pra se fazer uma sede pro Ivaldo Bertazzo na Rua Prates junto com a Secretaria de Educação/ Tem "trezentos" projetos/ Do governo que tenta mas/ cai vira e mexe nessa questão (interjeição) né (...)
Pedi um esclarecimento: Que não atende todos os itens exigidos por Ivaldo?
(Prossegue) É que o Ivaldo vem/ todo mundo está encantado/ mas aí na hora de fechar o contrato não fecha (...) Enfim/ tem que ter parâmetros (...)

Entrevistadora pergunta (em tom de questionamento): Desde a sua aproximação dos projetos até agora/ você comentou que você já está desligada deste último

(Responde imediatamente) Eu me desliguei por causa da tese (interjeição) né (em tom explicativo) Não dá pra ter o objeto e (suspensão da fala) É/ eu estou escrevendo a tese e eu tive a oportunidade de fazer um estudo de caso no Cidadança/ Porque o Cidadança o Ivaldo esteve mais longe/ fui eu quem coordenei/ ele não veio praticamente ao projeto (...) Ele dava aula para os professores na própria escola dele(...) E preparava as aulas (...) Os professores aplicavam a metodologia sob minha supervisão (...) Então isso me deu condição de testar que a metodologia dele é eficaz independente dele (...) Ou seja existe uma técnica que é possível de ser replicada (...) E a gente tinha esse acordo de que quando acabasse o Cidadança em maio eu me desligaria dele para escrever a tese (...) Para separar um pouco do objeto pra poder visualizar de outra forma (...)

Entrevistadora (em tom de questionamento): Desde a sua aproximação dos projetos até agora quais aspectos ou o que te chama mais/ O que você acha que tem mais a ver com você/ O que você desenvolve melhor(...)

Responde: Acho que é essa história da articulação do todo (...) Que é desde pensar o projeto então (em tom de questionamento) o que foi o projeto da Maré (...) E que foi o projeto Dança Comunidade (...) E esse agora que vão ser só dez meses como a gente faz (em tom explicativo) Então a gente criou uma coisa que se chamava percurso que é aquilo que eu te contei de trânsito pela cidade (...) Desde pensar o projeto/ articular as diversas pessoas/ qualidades distintas que se encontram na equipe/ então/ fazer com que a metodologia dele possa ser aplicada na sua essência máxima pela capacidade de cada indivíduo compreender o mundo que o cerca a partir da sua linguagem (...) Por exemplo/ é fundamental/ no entendimento dos projetos sociais do Ivaldo a complementariedade das diversas disciplinas (...) Então/ você não tem uma cisão entre corpo e mente/ entre o entendimento da música e da dança/ entre as artes plásticas (...) A tentativa é de união e entrelaçamento disso (...) Eu tenho o professor de reeducação do movimento junto com o professor de fisioterapia/ que ensina os meninos entenderem músculos/ ossos/ o nome de tudo(...) Ou seja/ vai racionalizar mas vai ter a

percepção do movimento no seu próprio corpo (...) Eu tenho o professor de música e o professor de reeducação do movimento/ que esse seria o professor de dança (...) E as duas linguagens interagem (...) Eu tenho o professor de comunicação verbal que é a possibilidade da expressão na fala (...) Criava um estresse/ isso foi percebido/ os meninos estavam capazes de se comunicar mas faltava o vocabulário/ faltava saber se colocar (...) Então tem aula de comunicação que às vezes é dada pela música/ Tem o assistente social e tem o psicólogo/ por entender que esse menino não está sozinho no mundo/ ele está relacionado com outras questões/ outras entidades/ outras sociedades/ micro-sociedades/ Então/ acho que a grande força do Ivaldo está aí (...) Está nesse entendimento amplo das diversas linguagens que se unem para habilitar esse jovem e encarar as dificuldades que ele tem (...) Não é mais só um projeto de dança (...) É um projeto de consciência de que o corpo/ através do corpo você pode adquirir as potencialidades necessárias para se relacionar com o todo a sua volta (...) E é só através dele porque na verdade é o nosso primeiro limite/ é com quem a gente lida todo o tempo/ nós mesmos (...) Só a partir de um entendimento um pouco maior da minha personalidade/ das minhas potencialidades é que eu consigo lidar com o outro que é o meu espelho e que me reflete (interjeição) né(...)

Entrevistadora (em tom de questionamento): Como você se aproximou do projeto

Eu fui bailarina do Grupo Corpo durante doze anos. O Ivaldo deu aula no Grupo Corpo, e depois quando eu vim pra São Paulo eu fiz toda a metodologia. Eu me formei na metodologia dele. Então, eu fiquei um ano e meio estudando. Eu era crítica da Folha de São Paulo, eu escrevi algumas matérias sobre ele. E ele me convidou pra escrever o livro da metodologia a partir do que ele tinha visto. Ele achava que eu era uma pessoa que tinha um entendimento do trabalho. Então, a gente fez junto o Espaço Corpo, que é o livro que foi lançado em 2003, e que procura tanto revelar o corpo no dia-a-dia do projeto Dança Comunidade, quanto as pedras de base da metodologia dele.

12. Quem financia de fato os custos dos projetos?

São os patrocinadores.

13. Dinheiro público?

Lei de Incentivo é dinheiro público.

14. Na relação com esses jovens, você percebe a reverberação desses projetos na comunidade?

Cada vez mais eu fui me aproximando do Ivaldo e do trabalho dele junto aos jovens. Antes, a gente tinha reuniões familiares e era pelo olhar dos pais, que sempre orgulhosos, os pais que entraram pela primeira vez no teatro, os pais que se acostumaram a ver seus filhos na televisão, os pais que enfim viam a possibilidade de um caminho profissional menos árduo pros meninos. Então, a gente tinha sempre esse contato com eles e com algumas pessoas das **ONG's**. A partir do **Cidadança** que eu

fui à periferia eu comecei a ver os meninos agindo. Uma das propostas do **Cidadança** era uma ação comunitária, ou seja, eles eram **agentes "motivacionais".** Foi quando a gente começou a conseguir convencer a Secretaria de que esse projeto não era só pra cem crianças e sim pra duas mil. Uma vez que cada uma dessas crianças ia propor algumas ações a partir do que ele aprendeu. Claro, nós estamos falando de crianças de quinze a dezessete anos. Então/ eles vieram com alguma informação/ a partir dessa informação eu, junto com a minha equipe/ escrevemos com ele o projeto que ele faria na periferia dele. Podia ser por exemplo, ler um livro dentro da biblioteca pra outras crianças, podia ser dar uma aula de reeducação do movimento, podia ser dar uma aula de capoeira, podia ser... cantar com os meninos/ cada um escolheu uma coisa pra fazer em grupos, e outros individualmente. E quando eles foram pra periferia, junto conosco, e que eu observei esses meninos na ação deles, numa ação social, eu pude ver a força do projeto. A capacidade de um adolescente de quinze anos de encarar um grupo de adolescente/ às vezes desdenhando do trabalho dele, e pouco a pouco ele ganhando a confiança daquele outro jovem que vem pra perto dele e termina numa aula coletiva. A doçura com que ele sabia enfrentar as asperezas do outro. O entendimento que essa recusa vem do não saber. E que na hora que você começa a saber aquilo você se interessa por aquele outro mundo. E a organização que eles tiveram, porque eles tinham que indicar pra gente o caminho, que ônibus que eu pegava, como é que eu chegava lá, eles tinham que me esperar - em determinado lugar. Tinham que nos levar até a região dele, apresentar, eles que fizeram a ponte com a ONG, eles tinham que pedir espaço pra ONG, sala pra ONG. Se organizar para que aquela ação deles acontecesse. Então, ali eu pude ver o quanto, a partir desse entendimento do corpo e da relação com o corpo maior, de fato você pode modificar alguma coisa. Porque modifica o indivíduo. Agora, cada um num nível, né? Sem utopia de que ah, eu estou mudando o mundo!!! Não. E isso também não tiver mais apoio nenhum pra eles... em três anos eu não sei o que pode acontecer. Ele pode ter que trabalhar num período em que ele poderia estar se profissionalizando.

Parte II – Pedagogias adotadas para a execução dos referidos projetos sociais.

1. Quais técnicas, ou estilos ou metodologias ...

A reeducação do movimento. Agora, a reeducação do movimento ela implica principalmente na Dança Indiana como geometria corporal. Os pés são bastante apoiados no chão, a bacia é o centro do movimento, o olhar tem um foco muito preciso. Existe um trabalho muito forte nas mãos e nos pés. Existe um trabalho da musculatura facial que a gente não costuma ter. Agora, ele se vale absolutamente de todas as gramáticas de movimento na época de criação. Hip-hop, flamenco, contemporâneo, clássico, o que der na cabeça dele e o que o menino trouxer.

Então, o trabalho está dividido em duas etapas?

Você tem uma fundamentação de base: a construção de um entendimento de uma geometria corporal que vem da metodologia dele que é a técnica de reeducação do movimento que une a dança indiana a duas correntes de fisioterapia que é Cadeias

Musculares e Coordenação Motora/ As cadeias musculares elas vão te falar do circuito de tensão que passa pelo músculo. Então/ se eu to movendo o pé eu to mobilizando o meu corpo inteiro/ entre outras coisas/ A coordenação motora ressalta isso também/ Como eu lido com o meu corpo na gravidade/ uns com a cabeça mais pra frente/ outros com o tronco mais pra trás. O entendimento dessa estrutura de base ele vem da metodologia/ Agora na hora da criação do espetáculo tudo é bem vindo. Todas as linguagens, todos os tamanhos, todos os pesos/ todas as idéias/ qualquer influência é bem vinda/ Claro que organizado a favor de uma idéia que vai conceber aquele espetáculo/ Então/ por exemplo/ em **Milágrimas** eles trabalharam fortemente a dança africana/ mas tinha a dança neoclássica/ mas tinha o *hip-hop*/ mas tinha a dança do Ivaldo que são gestos reconhecidos dele também.

Anexo F – DVD1

Este DVD contém um videoclipe ilustrativo, cenas de uma oficina desenvolvida com visitantes no projeto “O que é a Dança?” e um álbum digital.

Anexo G – DVD2

Este DVD é o registro de uma visita de escolares à sede do BCSP por meio do projeto “O que é a Dança?”. Contém a visita do dia 09/10/2008 na íntegra e é parte desta Dissertação de Mestrado não podendo ser utilizado para fins comerciais.

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