

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

RODRIGO AUGUSTO DE SOUZA ANTERO

MODOS MUNDOS POSSÍVEIS: Abordagem Metodológica da
Área de Dança da Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA)

BELO HORIZONTE

2015

RODRIGO AUGUSTO DE SOUZA ANTERO

MODOS MUNDOS POSSÍVEIS: Abordagem Metodológica da
Área de Dança da Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA)

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Dança, apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Dança.

Orientadora: Profa. Ma. Gabriela Córdova Christófar

BELO HORIZONTE

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Curso de Licenciatura em Dança

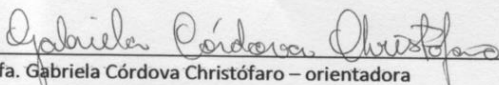
**ATA DA SEÇÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE LICENCIATURA
EM DANÇA**

Às 22 horas do dia 09/12/2015 reuniu-se no Prédio do Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG a Banca Examinadora constituída pelos professores **Gabriela Córdova Christófar** (orientadora do Trabalho de Conclusão de Curso/Escola de Belas Artes da UFMG), **Ana Cristina Carvalho Pereira** (Escola de Belas Artes da UFMG) e **Paulo José Baêta Pereira** (Escola de Belas Artes da UFMG) para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do estudante **Rodrigo Augusto de Souza Antero**, intitulado

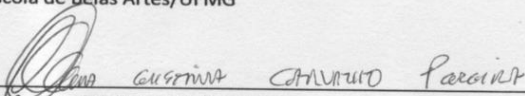
Modos mundos possíveis: Dança na Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA)

Após a apresentação do trabalho, os examinadores realizaram a arguição respeitando-se o tempo máximo de quinze minutos para cada um, tendo a candidata igual tempo para resposta. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do seguinte resultado final, que foi comunicado publicamente: o candidato foi considerado aprovado (aprovado/reprovado). Encerrou-se a sessão com a assinatura da presente ata.

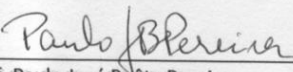
Belo Horizonte, 09 de dezembro de 2015



Profa. Gabriela Córdova Christófar – orientadora
Escola de Belas Artes/UFMG



Profa. Ana Cristina Carvalho Pereira
Escola de Belas Artes/UFMG



Prof. Paulo José Baêta Pereira
Escola de Belas Artes/UFMG

Prof. Arnaldo Leite de Alvarenga
Coordenador do Colegiado de Graduação
Curso de Dança
EBA/UFMG

NOTAS ATRIBUÍDAS À CANDIDATA	
Profa. Gabriela Córdova Christófar	100
Profa. Ana Cristina Carvalho Pereira	100
Prof. Paulo José Baêta Pereira	100
MÉDIA FINAL	100,0

Dedico este trabalho à minha família, sempre presente em minhas experiências. Dedico à equipe de Dança da ELA, objeto de estudo da pesquisa: Benjamin Abras, Charles Davidson, Consuelo Rosa, Ester França, Fábio Dornas, Flávia Soares, Karina Collaço, Márcia Neves, Marise Dinis, Priscila Patta, Samantha Vianna, Sandra Barbosa. E por fim, dedico a todos os meus alunos indistintamente...

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, aos meus pais: Elizabeth de Souza Antero, “a mãe do candidato” (minha melhor amiga e confidente de todos os momentos), e Otacílio Antero (meu pai, um homem, o qual me orgulho muito). Meus irmãos: Adalgiza Maciel “a melhor irmã” (sempre muito preocupada e atenciosa comigo) Pedro Henrique “meu melhor amigo e companheiro” (sem palavras para descrever o que ele representa na minha vida). E meus queridos sobrinhos: João Pedro e Maria Clara “lindos do titio”. Pessoas que sempre me apoiaram e me deram auxílio ao longo de toda minha experiência de vida, trajetória artística, docente e acadêmica.

Agradeço à minha orientadora Gabriela Córdova Christófar, mais comumente chamada “Gabi”, que é uma pessoa muito sensível e generosa, e que sempre foi para mim um grande exemplo de artista-professora.

Agradeço a toda minha turma de dança, pessoas maravilhosas, com as quais dividi muitos processos, alegrias e tristezas. Em especial, “as caroneiras”, Jéssica Borges e Sarah Villar Lignani, que me ofereceram caronas de volta para casa ao longo de todo o curso. Essas caronas eram verdadeiros divãs de compartilhamento das relações estudantis, profissionais e amorosas. A Poliana Costa que me ajudou na leitura e revisão dessa pesquisa e Danielle Ferry, que me ajudou com a normalização do texto, conforme a ABNT.

Agradeço a todos os professores do curso de Licenciatura em Dança e do curso de Teatro, com os quais eu apreendi muita coisa... E a toda a Escola de Belas Artes, em geral, um grande “ambiente formador”. Destaco nesse agradecimento, os professores: Arnaldo Alvarenga, também atual coordenador do curso de Dança, pela coragem e luta na criação do primeiro curso de Licenciatura em Dança, em Belo Horizonte; Ana Cristina Pereira, por ter me iniciado na atividade da pesquisa com o Projeto de Iniciação Científica, “Conceituando dança: A voz do artista de dança em Minas”; Raquel Pires Cavalcanti, “pelas “orientações”, no contexto informal.

Agradeço a toda a equipe de profissionais da ELA, sobretudo, meus colegas artistas-professores e minha coordenadora Marise Dinis, da área de Dança, um grupo muito especial, onde vivi experiências incríveis e inimagináveis no meu processo de constituição artístico-docente e que cederam o objeto de estudo dessa pesquisa. Em especial, da ELA, agradeço pela

disponibilidade para contribuir com esse trabalho, à equipe de direção da escola: Sônia Veriane Pereira de Almeida e Sônia Maria Augusto.

Agradecimento especial às artistas e pesquisadoras, Glória Reis e Regina Amaral, que contribuíram com o contexto histórico dessa pesquisa.

Agradeço a muitos amigos e colegas especiais: a Raísa Campos e Gilmar Iria, dos cursos de Teatro e de Música, respectivamente, por intensas trocas artísticas; agradecimento especial a Nayane Diniz, Wander Borges, Joyce Mara e Fernanda Ribeiro, da Academia Cia. da Dança; agradecimento especial a Mirian Tomich e a Tércia Cançado, da Academia Toute Forme; à diretoria e coordenação de Patrícia Avellar Zol, Andréa Maia e Tiça Pinheiro, e aos amigos Dener, Átila, Maíra e Eliatrice, do antigo Ballet Jovem do Palácio das Artes; e, à Cia. de Dança Palácio das Artes, pessoas e lugares onde fiz minha formação artística e profissional. Agradecimento especial a Luciana Ferreira (Lulu ou Lucinete) pela grande amizade e troca. Agradeço a todos os alunos que passaram na minha vida por todas as trocas e compartilhamentos. Por fim agradeço a toda diversidade de profissionais da Arte, que atravessaram meu caminho de alguma maneira, e deixaram em mim, memórias que ficaram registradas em meu corpo.

A maior riqueza do homem
é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,
que puxa válvulas, que olha o relógio,
que compra pão às 6 horas da tarde,
que vai lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.

Perdoai
Mas eu preciso ser outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas.

(Homenagem ao poeta Manoel de Barros que faleceu no dia 13/11/2015)

Resistir, continuar.
Como um beija-flor que abraça
Por inteiro, o doce fluído
De um público universal.

Não tem casa,
Em movimento,
Potente e veloz se espalha
Por todos os bairros.

Bairros e pessoas,
Cheiros, cores, sabores.
Estilos individuais.
Que se confundem.
Amálgama de inesperados metais.

Surpresas, indagações:
Que caminhos e trilhas
Construirão os próximos dez anos?

(Programa da Mostra 10 anos Arena da Cultura - Gabriela Christófaró, Márcia Guerra,
Marcos Vogel e Rui Santana - Coordenadores de área - novembro de 2008)

RESUMO

Este trabalho pretende investigar e refletir sobre a metodologia da área de Dança da Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA) considerando a diversidade do público atendido. Procurou-se identificar como os professores estão desenvolvendo a metodologia da área de Dança da ELA que está estruturada em quatro eixos norteadores (Eixo Educação Somática, Eixo Técnicas de Dança, Eixo Criação e Composição e Eixo Apreciação Artística). Este estudo foi realizado através do referencial teórico-prático de Klauss Vianna e de entrevistas com professores e coordenação da área de Dança da ELA. A partir desses resultados, foi realizado um relato de experiência artístico-docente do autor desse trabalho que é também professor de dança da ELA. Com essa pesquisa, foi possível identificar que essa metodologia apresenta uma concepção contemporânea de dança marcada pela porosidade e maleabilidade. Identifica-se que seja uma metodologia aberta a possibilidades de criação no que se refere às proposições artístico-pedagógicas.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Metodologia. Diversidade. Artista-professor. Experiência.

ABSTRACT

This paper aims to investigate and to ponder about the methodology of the dance area of *Escola Livre de Artes Arena da Cultura* (ELA) considering the diversity of the public attended. It sought to identify how teachers are developing the methodology of ELA's dance area that is structured into four guiding principles (Somatic Education, Dance Technique, Creative Process and Artistic Appreciation). This study was conducted through the theoretical and practical framework of Klauss Vianna and through interviews with teachers and the coordinator of the dance area of ELA. From these results, a report of the artistic and teaching experiences of the author of this paper who is also a dance teacher of ELA was done. With this research, it was possible to identify that this methodology provides a contemporary conception of dance characterized by porosity and malleability. It is identified that this methodology is open to the possibilities of creative processes with regard to the artistic-pedagogical propositions.

KEYWORDS: Dance. Methodology. Diversity. Artist-teacher. Experience.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Programa de divulgação da abertura de oficinas na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA), em janeiro de 2015. Fonte: VENDA NOVA BLOG, 2015.	55
FIGURA 2: Programa da cerimônia de Lançamento da Escola Livre de Artes Arena da Cultura, 10/12/2014. Fonte: 10/12/2014. Fonte: BH EVENTOS, 2014.	56
FIGURA 3: Foto de Adão de Souza da Cerimônia de Lançamento da Escola Livre de Artes Arena da Cultura no dia 10/12/2014, no Teatro Francisco Nunes. Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2014.	57
FIGURA 4: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – BHC Mantiqueira. Fonte: ANTERO, 2015.	99
FIGURA 5: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – BHC Arthur de Sá/ Bairro União. Fonte: ANTERO, 2015.	100
FIGURA 6: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – BHC Lagoa/ Venda Nova. Fonte: ANTERO, 2015.	100
FIGURA 7: Foto Atividade de Apreciação Artística da Oficina de Sensibilização – Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.	103
FIGURA 8: Foto da Oficina de Sensibilização – BHC Califórnia. Fonte: ANTERO, 2015.	103
FIGURA 9: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.	104
FIGURA 10: Foto de Oficina de Sensibilização ELA – BHC Mantiqueira. Fonte: ANTERO, 2015.	104
FIGURA 11: Foto da Oficina de Sensibilização – Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.	108
FIGURA 12: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – BHC Califórnia. Fonte: ANTERO, 2015.	109
FIGURA 13: Foto da Atividade de Apreciação Artística no Ballet Jovem Palácio das Artes (Residência em Dança Cefart) - Oficina de Sensibilização Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.	110
FIGURA 14: Foto da Atividade de Apreciação Artística no Ballet Jovem Palácio das Artes (Residência em Dança Cefart) - Oficina de Sensibilização Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.	111

LISTA DE ABREVIATURAS

ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas

AMPARC – Associação Mineira dos Produtores de Artes Cênicas

Ar – Administrações Regionais

BHCs – Programa BH Cidadania: Programa de Desenvolvimento Integrado

CEFAR – Centro de Formação Artística

CEFART – Centro de Formação Artística e Tecnológica

CGLU – Rede de Cidades e Governos Locais Unidos

COMUC – Conselho Municipal de Cultura

CPT – Centro de Pesquisas Teatrais

CRAS – Centro de Referência de Assistência Social

DCE – Diretório Central dos Estudantes

DMPC – Departamento de Memória e Patrimônio Cultural

EBA UFMG – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

ECO 92 ou RIO 92 – Conferência das Nações Unidas

ELA – Escola Livre de Artes - Arena da Cultura

FAE UFMG – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais

FAN – Festival de Arte Negra

FIQ – Festival Internacional de Quadrinhos

FIT BH – Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte

FMC – Fundação Municipal de Cultura

FSC – Fundação Clóvis Salgado

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

FUNDEP – Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa

IGC UFMG – Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural

ISSQN – Imposto sobre Serviço de Qualquer Natureza

JK - Juscelino Kubitschek

LDB – Lei de Diretrizes e Bases

MEC – Ministério da Educação

MHAB – Museu Histórico Abílio Barreto

MINC – Ministério da Cultura

NCPAC – Núcleo de Criação e Produção do Arena da Cultura

NUFAC – Núcleo de Formação Criação Artística e Cultural

ONGs – Organização não Governamental

OP – Orçamento Participativo

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte

PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais

PIBIC – Programa Institucional de Iniciação Científica

PPA – Plano Plurianual

PPGARTES UFMG – Mestrado Acadêmico e Doutorado em Arte

PROFARTES – Mestrado Profissional em Artes

PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura

PUC MG – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

SATED MG – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão de Minas Gerais

SIMPARC MG – Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais

SMC – Secretária Municipal de Cultura

SMED – Secretaria Municipal de Educação

SUAS – Sistema Único de Assistência Social

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TU – Teatro Universitário

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNI BH – Centro Universitário de Belo Horizonte

ZAP 18 – Zona de Arte da Periferia

Sumário

INTRODUÇÃO	17
1 AMBIENTES FORMADORES: BELO HORIZONTE/MG	24
1.1 BELO HORIZONTE: CONTEXTO CULTURAL.....	26
1.2 DANÇA: AMBIENTES FORMADORES EM BELO HORIZONTE/MG.....	34
2 ARENA DA CULTURA: UM PROGRAMA DE DESCENTRALIZAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL.....	42
2.1 POR UMA ESCOLA LIVRE DE ARTES - ARENA DA CULTURA	53
2.2 A ÁREA DE DANÇA NA ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA ..	62
2.2.1 Plano Quadrienal da área de Dança: 2013-2017	63
2.2.2 Reuniões e Relatórios de Equipe	65
3 KLAUSS VIANNA: “UMA EXPERIÊNCIA EDUCATIVA”	67
4 MODOS MUNDOS POSSÍVEIS: ABORDAGEM METODOLÓGICA DA ÁREA DE DANÇA DA ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA	73
4.1 UMA METODOLOGIA ESTRUTURADA EM QUATRO EIXOS.....	80
4.2 UMA METODOLOGIA EM TRANSFORMAÇÃO.....	89
5 UMA CARTOGRAFIA DE CORPOS SINGULARES: INVESTIGAÇÕES E EXPERIÊNCIAS DE UM ARTISTA-PROFESSOR.....	95
5.1 MEU MODO MUNDO POSSÍVEL: UMA EXPERIÊNCIA METODOLÓGICA NA ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA	97
5.1.1 Pontos Fundamentais da Metodologia.....	105
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS	119
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTAS COM ARTISTAS PROFESSORES	124
APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA COM A COORDENAÇÃO DA ÁREA DE DANÇA	126

APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA DESTINADO A CHEFE DE DEPARTAMENTO DA ESCOLA LIVRE DE ARTES – ARENA DA CULTURA E A CHEFE DE DIVISÃO DO NÚCLEO DE FORMAÇÃO CRIAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL.....	127
APÊNDICE D- DIÁRIOS DE TURMA: PROFESSOR RODRIGO ANTERO	129
ANEXO A – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA	135
ANEXO B - TERMOS DE AUTORIZAÇÃO DAS ENTREVISTAS CONCEDIDAS PARA A PESQUISA	136

INTRODUÇÃO

“Tu não usas uma metodologia. Tu és a metodologia que usas.” (Gonçalo M. Tavares)

“ Tu és a história que narraste/ não o simples narrador.” (Carlos Drummond de Andrade)

Modos, mundos, possíveis: modos de pensar, de imaginar, de interpretar, de expressar, de dizer, de fazer..., ou seja, infinitas possibilidades de criação. A diversidade humana aponta para caminhos múltiplos, e ao mesmo tempo singulares e peculiares a cada sujeito criador. Esses indivíduos constroem seus *modus operandi* de acordo com as experiências e vivências e, nesse sentido, são criadas metodologias de vida, ou metodologias criativas que apontam para diferentes traços de identidade. Desde que comecei a dançar sempre me interessei pelos modos de fazer de meus professores e observava as várias possibilidades de se ensinar um conteúdo. Era instigante compreender os possíveis caminhos e maneiras de criação, pois, no meu entender, isso refletiria na maneira como eu também iria criar meu próprio “modo mundo possível”. E, nessa busca por observar esses modos, fui percebendo e compreendendo que cada professor cria uma metodologia ou um jeito próprio de ensinar ou se fazer comunicar.

Ao me deparar com a proposição dessa pesquisa, não tive dúvidas quanto ao que eu gostaria de estudar: o âmbito metodológico. Ao escolher trabalhar a partir da temática da Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA), resolvi que o objeto de investigação seria o aspecto metodológico da área de Dança, considerando que a ELA se encontra em um contexto que privilegia a diversidade do público. Desse modo, começou a palpitar em mim várias questões relativas, primeiramente, ao significado dessa palavra metodologia. Na busca por conceitos e significados a respeito dessa palavra, encontrei muitas definições, sobretudo, em dicionários que mencionam um caráter puramente científico para abordar procedimentos utilizados para alcançar um determinado fim. A metodologia é apontada como um ramo da lógica que se ocupa dos métodos, ou um conjunto de regras e diligências estabelecidas para realizar uma pesquisa.

Porém, a definição a qual mais me aproximei, e que estabeleceu vínculos com o âmbito no qual me insiro – a pesquisa em Arte¹ –, veio a partir de Hissa (2013), que compreende que

¹ O termo Arte, com inicial maiúscula, se refere a campo de conhecimento.

a metodologia é um campo de ideias proposto a partir dos modos de fazer. E esses modos estão relacionados ao próprio sujeito-criador, que é aquele que, inserido em um determinado contexto de mundo, cria à sua maneira, seu modo de conceber um objeto. Hissa (2013) vai dizer o seguinte:

Existirá algum lugar-nascedouro de ideias? As metodologias são ideias, mas são modos de fazer: objetos domésticos, rodovias, argumentos, teses, pinturas, esculturas, culinárias. Para cada uma das coisas feitas, por um sujeito, há uma metodologia. Esse é um grande desafio à compreensão de quem não aprendeu a existência da diversidade de coisas e da diversidade do modo de fazer coisas. Para cada uma das coisas feitas, por inúmeros sujeitos, existem inúmeros modos de fazer. Esse desafio é maior. As metodologias são criadas pelos sujeitos enquanto estes estão criando os seus objetos. (HISSA, 2013, p.125)

A pesquisa em Arte no âmbito acadêmico traz consigo uma série de conflitos relacionados ao binômio arte e ciência. Isso porque estamos sempre querendo encaixar as coisas em determinados padrões dicotômicos. Por exemplo, a arte faz parte da esfera emocional e a ciência da esfera racional. Porém, como observa Zamboni (2012), essa visão da arte como pertencente à esfera emocional faz parte de um senso comum, pois desde Platão e Aristóteles, na Grécia antiga, já existiam preocupações com o caráter racional da arte. Segundo Zamboni, a pesquisa em arte no contexto acadêmico é sempre comparada à pesquisa científica, em função dessa última já existir na academia há mais tempo e do grande número de estudos realizados a partir de suas prerrogativas:

A existência do caráter racional em arte revela-se inegável quando se promove a interposição e a comparação entre a arte e a ciência como formas de atividades do conhecimento humano. Daí o método de abordagem da pesquisa em arte ser feito sempre comparativamente ao da pesquisa em ciências, e o uso desse modelo comparativo ocorre, principalmente, em razão da existência de um grande arsenal teórico destinado ao entendimento da pesquisa em ciências. (ZAMBONI, 2012, p.09)

Para compreender melhor o objeto de estudo abordado, esta pesquisa apresenta uma abordagem qualitativa. Não foi pretendido confirmar hipótese, mas sim refletir a partir de expectativas, de um campo aberto para investigar a temática escolhida. Segundo Zamboni (2012), ainda sobre a pesquisa em arte:

Em ciência, ao término do trabalho, pode-se aceitar ou rejeitar as hipóteses, ou mesmo aceitá-las ou rejeitá-las em parte. As expectativas em arte não assumem o mesmo caráter, porque estão mais relacionadas com o processo de trabalho do que com a teoria que fundamenta a obra do artista. (ZAMBONI, 2012, p.53)

Objetivou-se investigar e refletir sobre a metodologia de ensino-aprendizagem desenvolvida pelos artistas-professores da área de Dança da Escola Livre de Artes-Arena da Cultura (ELA), a partir do princípio da diversidade. Nesse sentido, o questionamento que orientou a base para compor a problemática desse estudo foi:

Considerando a diversidade do público de alunos que são atendidos pela Escola Livre de Artes Arena da Cultura, como os professores estão desenvolvendo a metodologia da área de dança, que está estruturada em quatro eixos?

Segundo Hissa (2013) a metodologia é a “memória-ideia de como fazer”². Como se cada indivíduo já possuísse esse princípio metodológico gravado no próprio corpo a partir, sobretudo, das experiências vividas ao longo de suas trajetórias de vida. E desse modo, ele também aponta que:

A metodologia anuncia o sujeito e a sua compreensão de mundo; sua inserção no mundo. [...] os modos de fazer são expressões de como o sujeito compreende o mundo e se reinventa a partir da interpretação do mundo que procura criar. Ele não utiliza um modo de fazer: ele é o modo de fazer por ele inventado, a partir do processo de reinvenção - interpretação, crítica, leitura - do mundo. O sujeito se inscreve no que cria. (HISSA, 2013, p. 127, 128)

Dessa maneira, essa pesquisa foi influenciada pelo meu modo de fazer, que segundo esse autor, está relacionado com minha compreensão de mundo, com meu modo de fazer no trabalho. A partir da minha participação no processo metodológico da ELA, porque sou um dos professores da equipe, e pelo desejo de pesquisar sobre metodologias, compreendi que meu público alvo para alcançar os objetivos desse estudo seriam os professores e a coordenação da área de Dança.

²HISSA, 2013, p.125

Optei por pesquisar essa equipe, pois, nesses sujeitos, artistas-professores e coordenadora, está gravada essa possível “memória-ideia”, sobre o aspecto pesquisado: o campo metodológico da área de Dança da ELA. Esses sujeitos se configuraram em uma ferramenta fundamental para investigar, compreender e refletir como essa metodologia é construída e desenvolvida na experiência do fazer artístico-pedagógico dessa escola, atualmente.

A fim de investigar essa metodologia, escolhi utilizar como método, a entrevista semi-estruturada. Porém, ao se tratar de uma pesquisa de natureza qualitativa, foi importante identificar que essas entrevistas se configurariam mais em conversas do que “inquirições”. Pois, para alcançar meus objetivos, seria necessário atingir uma confiança, conforto e disponibilidade desses professores e da coordenação na relação comigo e com o objeto de estudo da pesquisa. De acordo com Hissa (2013):

Nas entrevistas será preciso substituir o inquérito pelas conversações e construir a proximidade com o outro e a difícil confiança recíproca. Entre o sujeito que pesquisa e o outro que ativamente participa deverá haver um entendimento do que se quer para a pesquisa. O exercício pede tempo, compreensão das diferenças e respeito a elas. (HISSA, 2013, p. 128)

Foram feitas entrevistas com cinco dos dez professores da área de Dança, por entender que esses profissionais atuaram em mais modalidades de oficinas da área, podendo refletir melhor a diversidade encontrada na equipe de professores. Isso porque identifiquei que essa diversidade do grupo de profissionais se constitui como uma peculiaridade dessa abordagem metodológica. Nesse sentido, foi relevante considerar nesse estudo, a formação artística e docente desses professores da área de Dança da ELA. Essa escola se mostra muito diversificada contribuindo, assim, como elemento fundamental para a manutenção dessa proposta artístico-pedagógica que considera um contexto de públicos diversos.

Nessas entrevistas, foi feita a seguinte pergunta: “Considerando a diversidade do público de alunos que são atendidos pela Escola Livre de Artes - Arena da Cultura, como o professor tem desenvolvido a metodologia da área de Dança, que está estruturada em quatro eixos? ”. Além disso, foi pedido para esses professores apontarem exemplos de exercícios ou procedimentos que cada um criou para desenvolver ensino-aprendizagem de dança, no contexto metodológico da ELA. Com a coordenação da área de Dança, os questionamentos foram: qual a concepção da metodologia da área de Dança que está estruturada em quatro eixos; e, como a

coordenação está percebendo o modo como cada professor está desenvolvendo suas propostas a partir dessa metodologia. Dessas questões, outras perguntas surgiram ao longo das entrevistas, a partir do que elenquei, no momento, como traço relevante do discurso de cada professor, obviamente, com relação às diretrizes do estudo.

Nessas entrevistas, também foram pedidos os currículos de cada professor para identificar os ambientes formadores de iniciativas públicas e privadas, que influenciaram, em alguma medida, as escolhas metodológicas dos mesmos. Esses dados curriculares revelaram que todos os cinco professores tiveram contato em seus processos formativos com, pelo menos, princípios das técnicas de Dança Clássica e de Dança Contemporânea. Mas, também foram identificados contatos com técnicas de Educação Somática, Capoeira, Performance, Método Laban, Dança Moderna, Dança de Salão, Dança de Rua, Danças Africanas, Danças Árabes, Raks Jam Fusion e Tai Chi Chuan. Além de serem encontradas também formações em Arte e Educação, Ensino de Dança na Educação Infantil, Profissionalizante de Dança (Cefart/F.C.S.), Pedagogia do Movimento (UFMG), graduações em Direito e Pedagogia, Especialização em Sistema *Laban/Bartenieff*, pela Faculdade Angel Vianna e Pós-graduação em Artes, pela UFMG.

O material coletado nas entrevistas foi correlacionado com os relatórios dos professores, denominados, Relatório de artista-professor, sem a identificação nominal dos seus autores. Também os professores entrevistados não foram identificados, para manter a confidencialidade dos mesmos. Foram feitas, ainda, quatro entrevistas para auxiliar no contexto histórico desse estudo: com as artistas pesquisadoras, Maria da Glória Ferreira Reis e Maria Regina Fagundes Amaral, e com Sânia Veriane Pereira de Almeida (Chefe do Departamento da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura) e Sônia Maria Augusto (Chefe de Divisão do Núcleo de Formação Criação Artística e Cultural).

Considera-se que o trabalho desenvolvido pela área de Dança da ELA esteja inserido em um contexto da dança pós-moderna, como caracterizado por Rodrigues (2005): “Estabeleceu-se então uma imensa variedade de estilos e principalmente de métodos de criação”³. Nesse cenário foi instaurado um processo de democratização da dança, onde novos modos de construção metodológica foram criados e reavaliados. A dança passou a assumir uma aceitação de todos os corpos, ou seja, a partir dos anos 1960 e 1970, foram criadas possibilidades para que todos pudessem dançar e se expressar artisticamente com o seu corpo. Rodrigues (2005) diz: “A dança pós-moderna de hoje não se interessa em apresentar corpos

³ RODRIGUES, 2005, p. 109

perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal [...]”.⁴ É importante destacar que a atual equipe de Dança da ELA também apresenta formações artísticas, profissionais e docentes muito diversas. Nesse grupo há pessoas com formações marcadas pelo contexto atual da dança pós-moderna, que contempla tanto a dança cênica quanto a cultura popular, não necessariamente cênica.

O primeiro capítulo desta monografia foi construído a partir de um recorte dos “ambientes formadores” de Belo Horizonte, de iniciativas públicas e privadas, que estão relacionados à dança cênica, e que, inclusive, influenciaram a formação artística profissional do grupo entrevistado, composto por cinco professores. Observou-se que esses professores tiveram acesso a princípios da Dança Clássica e de Dança Contemporânea em suas formações. Considerando que a ELA inicia um percurso de democratização do ensino das artes no contexto público de Belo Horizonte, esse pequeno histórico dos ambientes formadores pretende também fazer compreender como se deu esse processo, especificamente, no ensino-aprendizagem da dança cênica na cidade. Porém, é importante observar que esse recorte não contempla a variedade e multiplicidade de formações dentro da área de Dança, sendo essa contemplada também por vários saberes e fazeres presentes na cultura popular mineira e brasileira.

No segundo capítulo, foi feita uma breve contextualização do Programa Arena da Cultura que pelo Decreto 15.775/2014 foi institucionalizado e passou a se chamar Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA). Ainda nesse capítulo, pretende-se apresentar as diretrizes atuais do trabalho da Fundação Municipal de Cultura, bem como sua inspiração no documento internacional *Agenda 21 da Cultura*. E, para finalizar esse capítulo, foi feita uma contextualização da área de Dança e sua metodologia de trabalho na ELA, estruturada em quatro eixos.

No terceiro capítulo, discorreu-se sobre o referencial teórico-prático da pesquisa, constituído pelos estudos de Klauss Vianna. Também foi abordado o conceito de “experiência educativa”, uma leitura sobre a proposta de Vianna, do autor Arnaldo Alvarenga.

No quarto capítulo, foi feita a apresentação dos dados obtidos na pesquisa. Esses dados foram correlacionados com o referencial teórico-prático e foram exemplificados com relatórios feitos pelos professores ao longo do primeiro semestre do ano de 2015, sobre o trabalho desenvolvido com as turmas de dança.

⁴ RODRIGUES, 2005, p.140

No quinto capítulo, foi realizado um relato de experiência do autor desta monografia, construído a partir da análise das entrevistas e do trabalho construído na ELA, das ideias de Vianna, e dos relatórios que fez como professor do Arena da Cultura, desde sua entrada no Programa, em abril de 2014.

Considera-se que, com esse estudo foi possível identificar que a metodologia da área de Dança da ELA apresenta uma concepção contemporânea marcada pela porosidade e maleabilidade, e aberta a possibilidades de criação e experimentação.

1 AMBIENTES FORMADORES: BELO HORIZONTE/MG

“(…) Referentes da identificação coletiva, as experiências vividas, as maneiras de ver e escrever, pensar e falar, ouvir e relatar, cantar dançar e representar a cidade trazem, pois, informações essenciais sobre a vida no espaço urbano e têm caráter documental.” (REIS, 2005, p.127)

Em uma cidade, várias são as histórias e as formas de contar uma história. E, uma mesma história, pode ser contada de diversas formas e a partir de distintos pontos de vista, olhares ou perspectivas. Essa identificação coletiva como nos infere REIS (2005) possui um caráter documental, ou seja, de registro da memória desses indivíduos pertencentes a essa coletividade. No contexto artístico de Dança, de Belo Horizonte, observa-se a formação de muitos “ambientes formadores” dessa arte, sobretudo, a partir da década de 1930. Podemos dizer que um primeiro ambiente formador na cidade se deu com a iniciativa da professora Natália Lessa, que criou o primeiro curso de dança em Belo Horizonte, em um espaço público, no Grupo Escolar Barão do Rio Branco. Logo depois, com o Professor Carlos Leite observa-se a inauguração da primeira escola de dança clássica da cidade, sediada em um espaço privado cedido pelo Diretório Central dos Estudantes (DCE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na Avenida Afonso Pena.

Observa-se que esses primeiros ambientes formadores de dança na cidade de Belo Horizonte vão ser fomentados tanto através de iniciativas em espaços públicos, como por iniciativas em espaços privados. Verifica-se que essas instâncias públicas e privadas estarão sempre em constante diálogo, de forma a colaborar com a iniciativa de muitos artistas-professores na inauguração desses ambientes formadores. Desse modo, muitos profissionais de dança de Belo Horizonte vão estar em constante trânsito entre os âmbitos públicos e privados, talvez, até mesmo, como estratégia de sobrevivência através do ensino da dança. Podemos dizer também que esses artistas-professores de dança serão os primeiros “mestres-formadores” da cidade e, por conseguinte, disseminadores de várias metodologias de ensino-aprendizagem de dança na capital mineira.

Porém, observa-se que esses primeiros ambientes formadores de dança favoreceram, sobretudo, as classes mais abastadas em detrimento das classes mais fragilizadas economicamente. Aos poucos esses ambientes com características mais elitistas foram cedendo espaço aos novos ambientes, os quais foram criando no contexto de Belo Horizonte, um cenário favorável a um processo de democratização do ensino e aprendizagem de dança. Essas

metodologias influenciaram e influenciam vários “ambientes formadores” atuais, como é o caso da Escola Livre de Artes-Arena da Cultura, objeto de estudo dessa pesquisa.

O programa Arena da Cultura foi criado com pouco mais de um século de existência da cidade de Belo Horizonte, no ano de 1998, por meio de políticas públicas implantadas pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC), da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH). Essa criou na cidade um projeto com vistas à formação artística e difusão cultural, com propostas de democratização do ensino de artes através de uma política de descentralização de ações artísticas e culturais. No final de 2014, esse Programa foi institucionalizado pelo Decreto 15.775/2014, passando a se chamar Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA).

Podemos dizer que esse novo “ambiente formador” em Belo Horizonte inaugura um processo de ensino e aprendizagem de arte no âmbito público de forma a contemplar todas as pessoas como garantia de um direito constitucional. Com a institucionalização da ELA, essa Escola estende mais ainda as ações públicas de formação e difusão cultural, iniciadas pelo Programa Arena da Cultura. Oferecendo cursos artísticos de curta e longa duração de forma descentralizada, pelas nove regionais da cidade, para todos os tipos de público, de forma universal e gratuita.

Observa-se que a área de Dança nessa Escola contempla uma formação que está alinhavada com o contexto pós-moderno, onde, desde os movimentos de contracultura da década de 1960 e 1970 no mundo, instauraram um processo de maior democratização da dança, e consequentemente do ensino e aprendizagem da mesma. A dança nesse contexto passa a valorizar a diversidade dos corpos e a variabilidades de estilos de dança mesclados, que caracterizam uma dança híbrida, na qual, não é possível identificar apenas um estilo. Nesse sentido, observa-se que o ensino de dança na ELA promove a democratização dos processos favorecendo que qualquer pessoa, de fato, possa fazer parte dessa escola, sem seleções que estabelecem pré-requisitos corporais ou de habilidades técnicas já apreendidas.

Antes, porém, de adentrar no assunto específico dos ambientes formadores de dança nas esferas públicas e privadas, de Belo Horizonte, desde sua fundação como capital de Minas Gerais, foi construído uma breve contextualização do cenário cultural da cidade para auxiliar na compreensão dessa temática, em que foram inseridos esses “ambientes formadores”. É importante destacar que esses espaços de formação sofreram influências de vários outros do Brasil e do mundo.

1.1 BELO HORIZONTE: CONTEXTO CULTURAL

Planejada para ser a capital de Minas Gerais, a cidade de Belo Horizonte surgiu num período marcado por muitas transformações e sobre os auspícios da modernidade. A Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, os progressos da ciência e da indústria se espalhavam no ar com uma onda de otimismo, fazendo com que muitos tivessem a utopia da criação de uma sociedade perfeita. Imigrantes estrangeiros, mineiros do interior e gente de todas as partes do país vieram para o “Belo Horizonte”. Buscavam empregos, melhores oportunidades de vida e, sobretudo, a modernidade. Esses bravos sonhadores ergueram a nova capital mineira.

A cidade de Belo Horizonte foi escolhida em 1893, no século XIX, para ser a capital do Estado de Minas Gerais, depois da constatação de que Ouro Preto, antiga capital, não possuía estrutura para expansão urbana. Por essas razões, Belo Horizonte foi totalmente planejada. Em 1894, foi iniciada a construção da cidade, com ênfase moderna nos planejamentos arquitetônicos, e em 12 de dezembro de 1897, foi inaugurada. O planejamento urbano ficou a cargo do chefe da Comissão de Construção da Nova Capital, Aarão Reis. Foram privilegiados os aspectos construtivos da zona urbana da cidade através do planejamento de espaços, ruas e avenidas que demonstrassem um caráter elitista e sofisticado, e que permitissem comportar o crescimento que era esperado para a nova capital do estado.

Concomitante a essas arquiteturas modernas que vão surgindo na nova capital, em 1900, foi construído o primeiro teatro de Belo Horizonte que foi chamado Teatro *Soucassaux*, que recebeu o nome do arquiteto que o construiu, o Sr. Francisco Soucassaux. Nele, foram apresentadas as primeiras operetas e variedades da nova capital. Com a morte de seu construtor em 1904, esse teatro se fechou em 1906, sendo demolido.

Em 1909, foi erguido o Teatro Municipal de Belo Horizonte, com projeto arquitetônico de Edgar Nascentes Coelho. Esse teatro foi construído a partir de modelos europeus, pois dessa maneira ele carregaria uma imagem moderna e progressista de inovação tecnológica. Também possuía recursos técnicos que, até então, não haviam vindo para Belo Horizonte. Esse espaço também asseguraria um ambiente de puro refinamento e orgulho para a burguesia ascendente da nova capital, oferecendo o bom gosto cultural para as famílias tradicionais mineiras e eventos de ordem política. Segundo Alvarenga (2002): “Vêm-se aqui os pilares instauradores da nova ordem organizacional do País, onde se fundem a educação e as artes, base do intelecto e sensibilidade do povo, movido pela riqueza gerada pelo movimento do comércio e da indústria.

⁵. Em 1939, foi transformado em cinema – Cine Metr pole –, até ser demolido na década de 1980.

A década de 1940 foi marcada pelo avanço da industrialização. Nessa época foi inaugurado o Complexo Arquitet nico da Pampulha, composto pela Lagoa da Pampulha, circundada pela Igreja de São Francisco de Assis, o Iate T nis Clube, a Casa do Baile e o Cassino, hoje Museu de Arte da Pampulha. A obra foi encomendada pelo prefeito em exercício na época, Juscelino Kubitschek, com projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, que também foi responsável pelo crescimento de muitos movimentos culturais na cidade.

Contudo, mesmo com a construção do Teatro Municipal em 1909, segundo a pesquisadora Reis⁶ (SEMINÁRIO TEATRO MEMÓRIA E CULTURA, 2015)⁷ Belo Horizonte até a década de 1950 é considerada “uma capital sem Teatros”. Isso significa, sobretudo, que a atividade cultural da cidade era muito incipiente e relegada a poucas classes sociais. Em 1941, iniciaram-se as obras do prédio que hoje é o Grande Teatro do Palácio das Artes, inaugurado apenas em 1971, por motivos burocráticos e políticos. Por isso, em 1950, foi inaugurado o que se chamou de “Teatro de Emergência”, um local utilizado circunstancialmente até que o Palácio das Artes ficasse pronto. Ressalta-se que o “Teatro de Emergência” é o atual Teatro Francisco Nunes.

Em 1950, a população da capital de Minas Gerais dobra, passando para 700 mil habitantes, fato ocasionado, sobretudo, pelo  xodo rural. Na atividade cultural, destacam-se a criação do Centro de Estudos Cinematográficos em 1951, a Inauguração da TV Itacolomi e do Teatro Universitário (TU) em 1952, a formação da Geração Complemento, advinda da revista literária Complemento, em 1956, e a criação do Curso de Belas Artes, na Escola de Arquitetura, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

⁵ALVARENGA, 2002, p.63

⁶Graduada em Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG. P s-Graduação Lato-Sensu:  rea de Concentração: Arte-Educação pelo Centro de Estudos e Pesquisas Educacionais de Minas Gerais. Mestrado em Ciências Sociais - Linha de Pesquisa: Cultura Urbana e Modos de Vida na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Professora do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (CEFART). Professora da Escola de Teatro – PUC Minas. Professora do Centro Universitário de Belo Horizonte UNI-BH. Pesquisadora e redatora do inventário para Registro do TEATRO EM BELO HORIZONTE, em parceria com a Diretoria de Patrimônio da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Curadora da exposição 3  SINAL: Belo Horizonte em Cena, inaugurada em 28/09/2014 no Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte.

⁷AC CIO, Leandro Silva, BAGAGAL, Diego e REIS, Glória. Mesa-redonda: Belo Horizonte e o movimento teatral. In: SEMINÁRIO TEATRO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO. Fundação Municipal de Cultura. Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) Belo Horizonte, 17-18 de agosto, 2015.

Nos anos de 1960, a capital passou por um processo acelerado de crescimento urbano que avançou sobre suas ruas, quando foram demolidas casas e áreas verdes e ergueram-se altos prédios, em um processo de descaracterização do que se havia antes. Os anos de 1970 foram marcados pela verticalização da cidade, que comprometeu boa parte das suas características originais e do seu patrimônio arquitetônico. Nessa época, contava com algo em torno de um milhão de habitantes.

Segundo Reis⁸ (2015) e (2005) nas décadas de 1960 e 1970, no âmbito cultural, observa-se que as linguagens artísticas passam a dialogar e interagir mais. Há mais interação também com a produção cultural dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Existe um avanço em relação à criação dos primeiros edifícios teatrais e grupos artísticos, onde é inaugurado o Teatro Marília, em 1964, e, finalmente, o Grande Teatro do Palácio das Artes, em 1971, junto aos primeiros corpos artísticos do estado – os atuais Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Coral Lírico de Minas Gerais e Cia de Dança do Palácio das Artes. A autora identifica também a formação de dois grupos importantes em relação à promoção da diversidade cultural na cidade e do campo da formação artística profissional: o Grupo Experimental de Teatro, em 1959; e, o Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, em 1969.

Observa-se também nessas décadas de 1960 e 1970, iniciativas como: a criação do Suplemento Dominical do Estado de Minas Gerais, em 1963; a Realização da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda na UFMG, em 1963; a Criação do Suplemento Literário do Estado de Minas Gerais, em 1966; a criação do Festival de Inverno da UFMG, em 1967; a realização do II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, em 1970; e, a criação do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), em 1974. É importante ressaltar que segundo REIS (2005), no campo das Artes Visuais houve uma importante manifestação denominada *Do corpo à Terra e Objeto e Participação*, em 1970, realizadas na Semana de Arte de Vanguarda com caráter inovador, experimental e coletivo.

Em 1978, se deu a regulamentação da profissão dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões com a Lei nº 6533, que acaba sendo responsável por um processo de profissionalização e formação artística na cidade de Belo Horizonte, como afirma REIS (2015):

A regulamentação da profissão e a organização de entidades de classe trouxeram demandas relacionadas à formação dos artistas. A publicação da lei federal nº. 6.533

⁸ACÁCIO, Leandro Silva, BAGAGAL, Diego e REIS, Glória. Mesa-redonda: Belo Horizonte e o movimento teatral. In: SEMINÁRIO TEATRO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO. Fundação Municipal de Cultura. Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) Belo Horizonte, 17-18 de agosto, 2015.

e decreto nº 82.385 regulamentadoras da profissão de artes cênicas foi somente em 1978. Na prática, as exigências da lei começaram a ser reconhecidas, ainda que timidamente, a partir da atuação do Sindicato dos Artistas e Técnicos em espetáculos de Diversão de Minas Gerais - SATED MG, fundado em 1985. Na mesma época foi criada a Associação Mineira dos Produtores de Artes Cênicas - AMPARC, que se transformou, em 2001, no SINPARC-MG – Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais. (Entrevista concedida ao autor em 01/10/2015)

A partir dos anos de 1980, a desaceleração econômica prevaleceu e os movimentos sociais urbanos organizavam-se para reivindicar direitos urbanos básicos, como transporte público, atendimento médico e acesso à educação. A partir do início da década de 1990, Belo Horizonte foi marcada por programas e projetos de melhorias urbanas, sociais e culturais com mais participação popular, fazendo a cidade atingir no século XXI, quase 2,5 milhões de habitantes, distribuídos em seus 331 km².

Essas décadas, também segundo Reis⁹, são caracterizadas pela formação de festivais como, por exemplo, a Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, organizada pela SINPARC-MG, em 1983. Também se iniciam ocupações de espaços alternativos. Com o fim da ditadura militar brasileira, que durou de 1964 a 1985, e a queda da censura, houve um aumento significativo na consolidação e formação de grupos artísticos e, conseqüentemente de ambientes formadores em arte. Pois, segundo essa pesquisadora, os grupos formaram muitas escolas e essas talvez tenham surgido como estratégia para sobrevivência dos mesmos. Como exemplo, o Grupo Galpão, o Grupo Giramundo, o Grupo Corpo, o Grupo Primeiro Ato, dentre outros. Segundo Reis (2015):

A abertura política e com ela as discussões sobre cidadania e ocupação dos espaços públicos, os questionamentos sobre a profissionalização, a implantação das leis de incentivo à cultura, o aumento das opções de escolas e de cursos de formação de artistas e a ampliação dos eventos culturais realizados em Belo Horizonte são fatores que contribuíram para crescimento das atividades profissionais de dança, a partir da metade da década de 1980. (Entrevista concedida ao autor em 01/10/2015)

Ainda na década de 1980, Belo Horizonte ganhou um importante “ambiente formador” na área das Artes Cênicas: o Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, atual CEFART. Segundo Reis (2015):

⁹ACÁCIO, Leandro Silva, BAGAGAL, Diego e REIS, Glória. Mesa-redonda: Belo Horizonte e o movimento teatral. In: SEMINÁRIO TEATRO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO. Fundação Municipal de Cultura. Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) Belo Horizonte, 17-18 de agosto, 2015. E entrevista concedida ao autor, 2015.

A data oficial do nascimento do “Centro de Formação Artística” da Fundação Clóvis Salgado é 5 de dezembro de 1986. Naquele dia, uma portaria da Secretaria Estadual de Educação autorizou o funcionamento dos cursos técnicos de dança, música e teatro, nos termos da legislação que regia este tipo de curso. Mas o embrião do CEFAR é bem anterior. Para falar sobre a criação dos cursos técnicos é preciso destacar o papel dos Seminários realizados no Colégio Dom Bosco em Cachoeira do Campo. Reuniam-se, ali, nos anos de 1980, profissionais de artes cênicas, produtores de eventos e representantes de órgãos públicos da cultura. Daí saiu a proposta, ou melhor, a exigência da classe artística: a implantação dos cursos profissionalizantes. Assim, o surgimento do CEFAR foi fruto de demanda da comunidade artística, que cobrava do Estado uma participação mais efetiva na pesquisa, na criação, na sistematização e na distribuição do conhecimento artístico. (Entrevista concedida ao autor em 01/10/2015)

A política cultural dessa cidade, mas não só dela como de todo o Brasil, é considerada muito recente, pois passa a existir, de fato, a partir dos anos de 1980. Depois de longo período de repressão militar e censura, com a anistia e o fim do militarismo, foi redigida a atual Constituição de 1988. Nessa mesma constituição, pós ditadura militar, objetivou-se nos parágrafos referentes a cultura – artigos 215 e 216 – como sendo dever e responsabilidade do Estado “garantir os direitos culturais aos cidadãos” e “proteger o patrimônio material e imaterial dos brasileiros”. Desse modo, buscou -se defender e preservar a identidade do povo brasileiro, democratizando o acesso à cultura, a fim de promover a diversidade cultural.

Com a Constituição de 1988, o governo federal implantou a primeira Lei de Incentivo à Cultura, a Lei 7505/86, chamada Lei Sarney. Observa-se no Brasil, que a cultura surge no país com a característica de apoio, como um “incentivo” estatal, e não, como uma política permanente, como acontece em outras áreas como a da saúde, a educação, a segurança e etc. Desse modo, observa-se que a cultura não foi reconhecida e nem entendida como um elemento fundamental na gestão do desenvolvimento do país.

Observa-se também que, mesmo após a criação da Lei Sarney, a política cultural ainda não é realizada de forma concreta. Somente quando a Lei 8313/91 entra em vigor é que, de fato, se instaura uma política pública cultural. A chamada Lei Rouanet recebeu esse nome por conta do diplomata Sérgio Paulo Rouanet, que estabeleceu esse diálogo entre a classe artística e cultural e o governo federal. Com o modelo de estado liberal, ou seja, o estado pouco intervencionista, esta Lei estabeleceu uma política cultural de renúncias fiscais e cadastro dos produtores culturais. Desse modo, os recursos são repassados pelas empresas de acordo com as opções que essas fazem para investir na cultura.

A Lei Rouanet também instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC). Além disso, esse mesmo diplomata auxiliou no processo de reconstituição do Ministério da

Cultura (MINC), da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural (IPHAN), extinguidos no governo do presidente Fernando Affonso Collor de Mello (1990-1992).

Nesse contexto, no final da década de 1980 e início dos anos de 1990 inicia-se um processo de criação de políticas públicas culturais em Belo Horizonte. Os anos de 1990, segundo Reis¹⁰, vão ser caracterizados por uma formação de mão-de-obra artística e de formação de público para espetáculos na capital do Estado. Nesse contexto, a cultura vai ser olhada sobre a perspectiva da “Responsabilidade Social”, como uma vitrine ou propaganda das ações públicas do governo.

Primeiro observa-se, em 1989, a criação da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), que criou pastas exclusivas da cultura. Pois, anteriormente existia a Secretaria Municipal de Cultura, Turismo, Esporte e Lazer. Ou seja, naquele momento não existiam pastas específicas de política cultural, e a cultura era entendida junto a outras áreas, como o turismo, o esporte e o entretenimento.

Já em 1990, com participação da sociedade, foi aprovada a Lei Orgânica do Município¹¹, ou seja, a Constituição do Município, baseada na Constituição Federal, relatada na época pelo vereador Patrus Ananias. Essa lei também estabeleceu um capítulo específico para a Cultura, onde exigiu que o Executivo formulasse e conduzisse uma política cultural em Belo Horizonte. Nela, estava previsto também a criação de Centros Culturais na cidade. A partir daí a SMC começa a aliar diretrizes de políticas públicas para a cultura com as políticas públicas do governo, e construiu, então, em Belo Horizonte, uma política de descentralização das ações culturais.

A partir de 1993, com a vitória da Frente BH Popular, com o prefeito Patrus Ananias, cria-se uma série de diretrizes, como a democratização da informação, a inversão de prioridades e a participação popular. Observa-se, nesse momento, a criação também do Orçamento Participativo (OP) um instrumento de participação popular, onde os cidadãos deliberam as prioridades de suas comunidades.

¹⁰ Entrevista concedida ao autor em 01/10/2015

¹¹ Promulgada em 21 de março de 1990, determina que a ação administrativa do poder executivo seja organizada segundo os critérios de descentralização, regionalização e participação popular, o que faz com que a cidade seja dividida em nove grandes regiões administrativas, cada uma das secretarias de administração regional funcionando como “miniprefeituras” e liderada por um secretário nomeado pelo prefeito.

Essa Frente BH Popular gerou uma situação favorável para as ações da SMC. Nesse sentido, inicia-se nas nove Regionais um processo de ampliação da participação dos interlocutores já existentes – artistas e grupos –, e de outros agentes, como grêmios, sindicatos, igrejas e lideranças, garantindo parcerias e estímulo à criação de núcleos informais de cultura nesses locais. Com a Frente BH Popular e a Lei Orgânica do Município observa-se como principais programas desenvolvidos pela SMC: a implantação de centros culturais; a difusão e o fomento à produção cultural; a formação e a capacitação de grupos amadores ou em fase de iniciação; o reconhecimento de grupos ou comissões informais de cultura, locais e regionais, como interlocutores para as definições sobre projetos culturais; a descentralização dos festivais internacionais; e, o estreitamento das relações com as Administrações Regionais (Ar).

Em 1993 também foi criada em Belo Horizonte, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura, Lei 6.498/1993. Essa lei busca promover mecanismos de apoio e incentivo para a realização de projetos culturais, por meio de dois dispositivos: Fundo de Projetos Culturais, com viabilização direta de recursos para projetos culturais; e Incentivo Fiscal, realizado pela renúncia fiscal do Imposto sobre Serviço de Qualquer Natureza (ISSQN), em favor de projetos culturais que visem à exibição, utilização e/ou circulação pública de bens culturais da cidade. Dessa maneira, e segundo Reis (2015), houve um grande desenvolvimento cultural proporcionado, sobretudo, pelo auge das relações entre o investimento público e a iniciativa privada. Contudo, esse desenvolvimento cultural se deu também a partir das Leis de Incentivo à Cultura do município que serão feitas, sobretudo, a partir da renúncia fiscal ou mecanismos fiscais de empresas, assim como já foi apontado. O que ocasiona atualmente, em um grande problema, pois muitos grupos artísticos ficam com suas propostas artísticas atreladas aos departamentos de marketing dessas empresas. Dessa forma, muitas vezes são obrigados a adequar seus projetos artísticos aos interesses das mesmas. Sobre estes mecanismos fiscais, Reis (2015) diz:

Em 1986, a lei nº 7505/86 marcou a aprovação do primeiro mecanismo efetivo de incentivo à cultura no Brasil. Conhecida como Lei Sarney, foi sancionada em 2 de julho e regulamentada pelo Decreto nº 93.335 de 3 de outubro. Apoiada por alguns segmentos da cultura e criticada por outros, durou até o março de 1990 quando foi extinta com o advento do Plano Collor. A aprovação das leis federais, Lei Rouanet de 1991 e Lei do Audiovisual de 1993, buscou, de alguma maneira, retomar as iniciativas da Lei Sarney. Mas o determinante para a criação de mecanismos de fomento cultural em Belo Horizonte foi a mobilização dos artistas, das entidades de classe e da mídia. Após pressão e estudos de leis já implantadas em outras capitais da região sudeste, a Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, Lei nº 6498/93, foi regulamentada pelo Decreto nº 7873 de 27 de abril de 1994. Destinada aos artistas, agentes e produtores culturais, tornou-se instrumento de geração de recursos, execução de projetos e fortalecimento da profissionalização das atividades culturais. (Entrevista concedida ao autor em 01/10/2015)

Nesse processo, observa-se uma postura do governo em criar ambientes de formação artística e cultural na cidade de Belo Horizonte, com o objetivo de cumprir as metas de políticas públicas culturais previstas tanto pela Constituição Federal de 1988 quanto pela Lei Orgânica do Município de 1990. Nesse contexto, teremos como importante representante da garantia dos direitos constitucionais do município, o Programa Arena da Cultura, em 1998, pela Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

Ainda segundo Reis (2015) os anos 2000, vão ser marcados, sobretudo, pela criação de muitas escolas de arte nas universidades brasileiras em função da mudança de currículo gerada pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB), de 1996. Com a publicação da LDB, Lei nº 9.394/1996 (BRASIL,1996), a Arte se torna uma disciplina obrigatória nas escolas formais. Como mostrado no § 2º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996: “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”¹²

O ensino das artes passa a ser reconhecido, assim como o de outras áreas do conhecimento da Educação Básica. Entre as quatro linguagens contempladas está a disciplina de Dança. De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) ¹³(BRASIL,1997), a dança:

(...) assim como é proposta pela área de Arte, tem como propósito o desenvolvimento integrado do aluno. A experiência motora permite observar e analisar as ações humanas propiciando o desenvolvimento expressivo que é o fundamento da criação estética. Os aspectos artísticos da dança, como são aqui propostos, são do domínio da arte. (PCNs Livro 06- BRASIL, 1997, p.50)

Segundo Reis (2015), a partir dessa obrigatoriedade do ensino das artes na Educação Básica surgem também os cursos de Graduação em Teatro, em 1998, e de Licenciatura em

¹² Redação Lei nº 12.287, de 2010.

¹³Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) são a referência básica para a elaboração das matrizes de referência. Os PCNs foram elaborados para difundir os princípios da reforma curricular e orientar os professores na busca de novas abordagens e metodologias. Eles traçam um novo perfil para o currículo, apoiado em competências básicas para a inserção dos jovens na vida adulta; orientam os professores quanto ao significado do conhecimento escolar quando contextualizado e quanto à interdisciplinaridade, incentivando o raciocínio e a capacidade de aprender.

Dança, em 2010, na Universidade Federal de Minas Gerais. Essas escolas de ensino superior criam a necessidade de uma formação que concebe as artes como áreas de conhecimento.

1.2 DANÇA: AMBIENTES FORMADORES EM BELO HORIZONTE/MG

A dança, segundo Alvarenga (2002), começou a fazer parte do contexto de Belo Horizonte como uma prática de dança de salão, em espaços públicos e privados, onde aconteciam bailes e festas que animavam a recente capital. O movimento dançado também integrava atividades escolares, nas aulas da disciplina de Educação Física, ou animando datas cívicas e festas. Nessa época, os principais nomes da dança na cidade eram Guiomar Meireles (1900-?) e Natália Lessa (1906-1986), professoras de ginástica. Sobre o desenvolvimento da dança e seu ensino nessa época, Reis (2010) esclarece:

O modelo de grupos e cursos de dança ligados a clubes esportivos foi uma estratégia de sobrevivência para a dança em uma cidade que ainda carecia de espaços próprios para essa arte. A inserção da dança nas opções oferecidas aos sócios, seja como atividade cultural ou física, proporcionou vantagens como a garantia de espaço para as aulas, local de ensaio e de apresentações, divulgação e continuidade do trabalho. Muitas vezes, essas associações exerceram a função de multiplicadoras não só de processos de ensino e práticas, mas também de produção de espetáculos, formando um público de dança em Belo Horizonte. O aspecto da continuidade, subjacente à formação em dança, acabaria por multiplicar alunos-bailarinos, coreógrafos, professores, além de promover a constituição de plateias específicas para a dança. (REIS, 2010, p.37)

Podemos dizer que Natália Lessa foi a pioneira no ensino de dança em Belo Horizonte. Nascida, em 1906, em São João da Chapada, um distrito de Diamantina, aos três anos ela se mudou com a avó para Belo Horizonte. Muito interessada em atividades corporais, foi para o Rio de Janeiro e estudou com Naruna Corder, uma professora do Pará que tinha sido educada na Inglaterra com formação na *Royal Ballet Academy*, de Londres (REIS, 2010).

Na capital mineira, Natália trabalhou como estagiária no Grupo Escolar Barão do Rio Branco, ministrando aulas de ginástica e, concomitante a isso, ingressou no curso de Educação Física da Escola de Aperfeiçoamento de Belo Horizonte. Passa a dar aulas nesse Grupo Escolar, e, após quatro anos, foi admitida como professora de “danças escolares” no segundo Curso de

Educação Física do estado. Em 1934, ela inaugurou o “Curso de Danças Natália Lessa”, no salão dessa escola. As turmas eram divididas em três períodos de acordo com a faixa etária. Alvarenga conclui:

Temos, então, o entendimento do trabalho de Natália - uma vez que fundamentado basicamente nas danças populares – não como arte, como dança artística, mas como algo mais voltado para a ludicidade e o divertimento, uma dança realmente popular, descompromissada com um apuro técnico que levasse a uma futura profissionalização. Esse era, na verdade, o seu segredo de sucesso, visto que não possuía uma técnica fundamentada na dança clássica – motivo, como veremos, de inúmeros dissabores por parte daqueles que consideravam tal base imprescindível; porém, isso não a impedia de encontrar soluções práticas para substituir a técnica escassa. (ALVARENGA, 2002, p. 90)

A metodologia utilizada por Natália Lessa também é caracterizada por uma busca pelo prazer de dançar e pela ludicidade. Ela valorizava a criatividade das alunas, a expressão corporal e consciência de tempo e espaço no trabalho coletivo de grupo. Talvez essas características do seu trabalho tenham se dado, sobretudo, pelo fato dela trabalhar com públicos muito diversos sem excluir pessoas pelas habilidades e capacidades físicas para a dança. Ao contrário, seu método de trabalho chegou a ser identificado como práticas inclusivas para todas as pessoas. Em 1937, fez sua primeira apresentação pública em Belo Horizonte, dentro do caráter amador de sua proposta. Por não ter como foco o ensino de técnicas específicas de dança, sua metodologia de trabalho foi muito criticada por pessoas com outras ideologias e concepções de dança como, por exemplo, o professor Carlos Leite e um de seus alunos, Klauss Vianna (ALVARENGA, 2002).

Não se encontram na cidade, registros da prática profissional de dança até a chegada de Carlos Leite, na segunda metade da década de 1940. Nessa época, a dança vai surgir voltada para o desenvolvimento artístico-profissional, através da técnica e metodologia da dança clássica, trazida para a cidade por esse artista e professor. Carlos Leite foi aluno e integrante do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e teve como principal mestra formadora, a russa Maria Olenewa. Em 1947, diante de uma crise do Teatro Municipal, Carlos Leite desvinculou-se dessa instituição. Ao sair foi integrar na função de bailarino e diretor, o Ballet da Juventude, onde ele pode desenvolver principalmente a função coreográfica. Em passagem por Belo Horizonte, em excursões dessa companhia, Carlos Leite foi convidado pelo Diretório Central dos Estudantes (DCE) a trazer a dança clássica para a cidade. No dia 15 de março de 1948, ele inaugurou a primeira escola de dança clássica da capital mineira, com objetivos de

profissionalização do bailarino. Ao se instalar na cidade essa escola passou a representar um lugar de ideias inovadoras, como afirma Reis: “A introdução da dança acadêmica nos palcos da cidade e, com ela, a formação de uma determinada cultura artística em Belo Horizonte, davam respaldo ao projeto de modernização representado por JK em sua maneira de gerir os negócios”.¹⁴ Ao mesmo tempo, observa-se que essa escola particular vai se firmar como um importante centro de difusão de tradições de uma cultura artística europeia, advinda dos conhecimentos do professor com a bailarina russa Maria Olenewa, sobretudo, para uma classe média belorizontina.

Em 1951, Carlos Leite fundou o Grupo de Ballet Minas Gerais, que exerceu importante papel na formação do público espectador de dança, instigando também muitos jornalistas a escrever críticas sobre a dança na cidade. Em 1966, foi convidado pelo, então, Governador Juscelino Kubitschek a levar o Ballet Minas Gerais para o local onde seria o Grande Teatro do Palácio das Artes. Em 1971, com a inauguração do Grande Teatro, o Ballet de Carlos Leite se transformou em um dos corpos artísticos do Estado, passando a se chamar Corpo de Baile da Escola de Balé da Fundação Palácio das Artes. Desse modo, Carlos Leite se torna professor e coordenador da escola de dança do Palácio das Artes e *maître* diretor do corpo de baile por vários anos. Observa-se, nesse sentido, que Carlos Leite que antes pertencia a um âmbito particular do ensino de dança, com essa transferência da escola, passa a coabitar em um espaço mantido pela iniciativa pública.

Apesar de muito comprometido com o ensino e aprendizagem da dança clássica em Belo Horizonte, o professor é identificado por uma metodologia de ensino muito rígida e muitos de seus alunos comentam que ele tinha uma forma de ensinar extremamente rigorosa. Ele fazia uso de uma varinha que utilizava para corrigir os alunos, e esta, era um símbolo de autoridade. Sobre o uso dessa “varinha”, Avellar e Reis (2006) apontam:

Sua metodologia era fornecida, essencialmente pela tradição. Carlos Leite, por exemplo, era um professor da velha guarda. Seus alunos, até hoje, lembram-se da varinha com que corrigia os erros numa época em que não era muito bom-tom um mestre tocar os corpos dos aprendizes. Segundo a mitologia da dança mineira, o Professor, como era chamado, usava o mesmo instrumento para corretivos mais severos. (REIS, 2006, p. 113)

¹⁴ REIS, 2010, p.37

Alguns alunos afirmam que ele era muito nervoso, bravo, batia, xingava e até jogava cadeiras, mas muitos alunos afirmam também que aceitavam essas atitudes do professor porque naqueles tempos a educação era mais rígida, então essas atitudes eram consideradas “normais”. E muitas vezes, não era permitido questionamentos em relação a metodologia de trabalho do professor, porque havia um respeito muito grande em torno da imagem que ele elevava. Ele era considerado a pessoa que trouxe o conhecimento da dança clássica para cidade, portanto ele obtinha uma posição superior aos alunos.

Como dissidente do Ballet Minas Gerais teremos um aluno que vai questionar a maneira como a dança estava sendo ensinada, sobretudo, pelo professor Carlos Leite. Esse aluno foi Klauss Ribeiro Vianna¹⁵ que nasceu em 12 de agosto de 1928, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Logo, com um ano e meio de frequência na escola do Professor Carlos Leite, Klauss, que também estudou com Maria Olenewa, se transformou em assistente do mesmo, assumindo uma postura de questionamento sobre todo o trabalho artístico do mestre. Em 1958, fundou o Grupo Balé Klauss Vianna. Com essa escola e grupo, ele pode aprofundar suas pesquisas, experimentações, e criar uma transformação na concepção da dança brasileira. Klauss criou novas metodologias de ensino e aprendizagem de dança, influenciando de forma significativa a maneira de ensinar em Belo Horizonte e depois no Brasil inteiro. Seu trabalho em Belo Horizonte foi considerado como motivador de tendências modernas.

Também dissidente do Ballet Minas Gerais outra importante mestra formadora, em Belo Horizonte, foi Dulce Regina Beltrão, nascida em 29 de julho de 1938. Iniciou seus estudos em dança aos 10 anos de idade na escola de dança clássica do professor Carlos Leite. Com o passar do tempo influenciada por outras linguagens artísticas e outras ideologias no fazer da dança, Dulce iniciou uma busca por um percurso próprio na dança. A artista fundou, em 1967, junto com a bailarina Sylvia Böhmerwald, o Studio Anna Pavlova e, posteriormente, o grupo de dança Baletatro Minas. Sobre esse importante Studio, Alvarenga (2010) diz que é possível perceber uma continuidade no processo de disseminação de espaços formadores na cidade, pois os alunos dos primeiros professores de dança de Belo Horizonte, já possuíam capacidades para também ensinar.

Outras artistas se destacaram como mestras formadoras da dança clássica em Belo Horizonte, como Ana Lúcia de Carvalho, Maria Clara Salles e Helena Vasconcelos. Ana Lúcia de Carvalho iniciou seus estudos, em 1950, com Natália Lessa. Posteriormente, estudou com Carlos Leite e Tatiana Leskova. Segundo Lima (2010), Leskova inspirou a artista a constituir

¹⁵ Por se constituir em referencial da pesquisa desenvolvida, nesta monografia Klauss Vianna será tratado de forma particular no capítulo 3.

um trabalho próprio, que resultou no Ballet Ana Lúcia, fundado em 1962. Também Maria Clara Salles fundou sua própria escola – o Centro Mineiro de Danças Clássicas –, após estudos com Carlos Leite, Ana Lúcia de Carvalho, e do Método *Royal*, na escola de Dalal Aschar, no Rio de Janeiro. Helena Vasconcelos estudou com Carlos Leite, Klauss Vianna, Ana Lúcia de Carvalho e Tatiana Leskova. A artista dedicou-se à dança, primordialmente, na Fundação Clóvis Salgado, junto a Carlos Leite e depois, substituindo-o nessa instituição.

Na década de 1980, Belo Horizonte ganhou um importante “ambiente formador” o Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (CEFAR), em 1986. Reis (2015) remonta a sua fundação:

A data oficial do nascimento do “Centro de Formação Artística” da Fundação Clóvis Salgado é 5 de dezembro de 1986. Naquele dia, uma portaria da Secretaria Estadual de Educação autorizou o funcionamento dos cursos técnicos de dança, música e teatro, nos termos da legislação que regia este tipo de curso. Mas o embrião do CEFAR é bem anterior. Para falar sobre a criação dos cursos técnicos é preciso destacar o papel dos Seminários realizados no Colégio Dom Bosco em Cachoeira do Campo. Reuniam-se, ali, nos anos de 1980, profissionais de artes cênicas, produtores de eventos e representantes de órgãos públicos da cultura. Daí saiu a proposta, ou melhor, a exigência da classe artística: a implantação dos cursos profissionalizantes. Assim, o surgimento do CEFAR foi fruto de demanda da comunidade artística, que cobrava do Estado uma participação mais efetiva na pesquisa, na criação, na sistematização e na distribuição do conhecimento artístico. (Entrevista concedida ao autor em 01/10/2015)

Nesse sentido, o CEFAR foi criado para cumprir demandas de uma profissionalização das artes que se fazia urgente no Estado de Minas Gerais. Esse centro de cursos profissionalizantes representou um marco singular na história da formação em Artes Cênicas em Belo Horizonte, no âmbito público. Foi o nascimento de uma estrutura de ensino artística no meio de uma máquina pública burocrática do estado. Os cursos foram estruturados da seguinte forma:

(...) regulamentados pela Secretaria de Estado da Educação e pelo conselho Estadual de Educação, os cursos profissionalizantes do Cefar abrem caminhos para se pensar no ensino de arte em Minas Gerais no que tange à articulação entre os conhecimentos prático e teórico e à regulamentação estatal de um programa de ensino dentro de uma instituição inserida no setor das artes, e não da educação. (AVELLAR e REIS apud CHRISTÓFARO, 2010, p.50)

Porém, observa-se que o CEFAR, mesmo sendo uma escola no âmbito público, não contemplou todas as pessoas que desejassem seguir uma carreira artística, pois sempre apresentou seleções com testes de habilidades físicas e virtuosísticas. Assim, muitos alunos sem determinadas características e capacidades corporais ficam excluídos do processo. Com isso a escola acaba por priorizar também padrões estéticos específicos, e não consegue abarcar toda a diversidade e multiplicidade de corpos e danças. Ressalta-se que, apesar de criada no âmbito público, até pouco tempo atrás não era completamente gratuita, tendo 50% da escola apenas com gratuidade do ensino.

No contexto da Dança Moderna em Belo Horizonte teremos com importante mestra formadora, Marilene Martins. Nena, como também é conhecida, iniciou seus estudos com Carlos Leite, fazendo parte do Ballet Minas Gerais. Depois, acompanhou Klauss Vianna na escola e no grupo fundados por ele e sua esposa, Angel Vianna. Em 1961, Marilene mudou-se para Salvador, na Bahia, para estudar com o alemão Rolf Gelewski, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em 1964, ela foi para o Rio de Janeiro e estudou dança moderna com Nina Verchinina, Helenita Sá Earp e novamente com Klaus Vianna. Também teve contatos com o método da *Royal*, de Londres, além de ter feito cursos na Europa e nos Estados Unidos. Em 1969, Marilene fundou a primeira escola que ensinou técnicas de dança moderna em Belo Horizonte – o Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea, com uma proposta inovadora:

Eu nunca tinha pensado em me enquadrar em determinado movimento artístico. O que eu queria era um trabalho que pudesse absorver qualquer tipo de corpo, que desse acesso a quem quisesse soltar a dança que estava dentro de cada um. Eu não queria uma dança que fosse aplaudida apenas pela nata da sociedade, uma dança de elite. Quanto mais despojada, mais tocante e próxima se tornaria a dança. Queria despertar aquela dança que podia estar adormecida dentro de nós, recuperar o simples, o natural, o orgânico, descobrir o prazer do movimento. Queria uma dança com muita consciência corporal e uma certa técnica, mas sem o objetivo de formar bailarinos profissionais. Queria uma dança para todas as idades, todos os corpos e condições, um lugar onde as pessoas pudessem ‘se dizer’ através do movimento. Não queria homogeneizar e sim trabalhar a diversidade. (MARTINS apud REIS, 2010, p.88)

Se Klauss Vianna implantou os princípios da dança moderna na cidade, foi na escola de Marilene Martins que, de fato, a dança moderna se instaurou em Belo Horizonte.

Observa-se que sua escola foi responsável por trazer para Belo Horizonte uma outra cultura de dança, que em alguma medida, estava aliada também, com o contexto da dança pós-moderna no mundo. É importante considerar que seu trabalho foi fortemente influenciado pelos

movimentos de Contracultura da década de 1960, que romperam com as estruturas vigentes, tais como a *Judson Dance Theater*¹⁶ e o *Grupo Fluxus*.¹⁷

É importante ressaltar essas influências de Nena, pois sua escola vai iniciar em Belo Horizonte um processo de democratização do ensino de dança, onde todos os corpos são aceitos independente de características físicas e habilidades técnicas. Pois, até então, o ensino e aprendizagem de dança em Belo Horizonte estava muito relacionado ao ensino de uma técnica clássica que, em alguma medida, chega a ser excludente. Observa-se o início de uma educação para a sensibilidade, com valorização de uma abordagem de ensino humanista em dança. Contudo, observa-se que essa iniciativa se dá primeiramente em um “ambiente formador” no âmbito privado.

Nessa trajetória de ensino, Nena conduziu alguns de seus alunos da escola a lecionar também, desenvolvendo com os professores um estudo didático e pedagógico voltado para os interesses de sua escola. Outra característica importante dessa metodologia de trabalho de Nena era que ela dava muito espaço para criação de metodologias pelos professores. Dessa forma desenvolveu um trabalho coletivo e colaborativo, confiando nas experiências de cada artista-professor.

Aluna, bailarina e professora, formada na escola de Marilene Martins, Maria de Lourdes Tavares, ou Dudude Herrmann difundiu um modo de ensinar que privilegiou, sobretudo, a diversidade dos alunos, valorizando a individualidade e a criatividade de cada um. Em 1992, criou seu próprio espaço, o Estúdio Dudude Herrmann, e em seguida, criou também sua companhia, a Benvinda Cia. de Dança, cujas atividades se encerraram em 2007.

¹⁶*Judson Dance Theater* foi uma Instituição coletiva livremente organizada criada na década de 1960 em Nova York, numa igreja de mesmo nome, na Washington Square. Formada por artistas da dança e de diversas áreas de atuação que se juntavam para realizar *Workshops* de 1962 a 1964. Este grupo tinha características especiais para época, pois estavam unidos por interesses espontâneos e não hierárquicos sem a presença de uma figura centralizadora (o diretor). É interessante observar nesse Grupo várias características de rompimento com a estrutura padrão de dança daquela época: onde passaram a se valorizar os movimentos comuns do cotidiano; a não submissão da dança a música; a democratização da dança; o não bailarino inserido no processo artístico; rompimento com a estrutura de palco e, por conseguinte, valorização de outros espaços como sendo cênicos; a valorização do acaso, da indeterminação e da improvisação.

¹⁷*Grupo Fluxus* foi um movimento em oposição aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. O nome *Fluxus*, (do latim flux, significa modificação, escoamento, catarse), a princípio, era o título de uma revista, mas se estendeu, posteriormente, para designar as performances organizadas por George Maciunas (1931-1978), criador do grupo. Valorizando a criação coletiva, esses artistas integravam diferentes linguagens como música, cinema e dança, se manifestando, principalmente, através de performances, happenings, instalações, entre outros suportes inovadores para a época. A principal referência foi o movimento Dadaísta e a obra de Marcel Duchamp, que influenciaram a contestação dos valores estabelecidos e o espírito anárquico do grupo. Os artistas do *Fluxus* buscavam inserir a arte no cotidiano das pessoas, defendendo a ideia de que todos deveriam compreendê-la

O “ambiente formador” proporcionado pelo Estúdio Dudude Herrmann também foi responsável por difundir na cidade o ensino e aprendizagem de dança contemporânea. Através de vários artistas de dentro e fora de Belo Horizonte foram promovidos cursos, como: Dança Contemporânea, Técnicas de Educação Somática, Improvisação, Contato-Improvisação, *Jam Sessions*. Também criou vários Ciclos de Conferência, eventos que reuniam artistas de diferentes áreas em torno de temas relativos à arte na contemporaneidade. É possível dizer que Dudude difundiu o trabalho de Marilene Martins em relação ao processo de democratização da dança.

Atualmente, observa-se que Belo Horizonte é um centro que reúne muitos ambientes formadores de dança tanto por iniciativas públicas, como a Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA), como privadas. Esses espaços fomentam práticas de ensino e aprendizagem de dança das mais variadas formas e com inúmeras concepções metodológicas.

2 ARENA DA CULTURA: UM PROGRAMA DE DESCENTRALIZAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

A cidade é lugar de produção de tradições e de construção de identidades, lugar de constituição da memória tecida no encontro do indivíduo com o coletivo. No espaço urbano, o cosmopolitismo cruza-se com o nacionalismo, universo é enxergado pela lente do local e pelo filtro do específico. Espaço de olhares ora similares ora antagônicos, lugar de tensões dos mais variados teores e resultado do confronto entre forças diversas e por vezes contraditórias, a cidade provoca uma constante busca de identificações e possibilita a constatação de perdas e interferências distintas no cotidiano. É o lugar onde cruzam-se o modo de ser do indivíduo e da cultura, o particular e o universal, as mudanças e as permanências, as memórias e as identidades. Além de proporcionar o confronto de opiniões, o convívio urbano expõe a dimensão das diferenças. A vida urbana está envolvida nos hábitos e costumes das pessoas que a compõem e sua complexidade só pode ser apreendida a partir da percepção da diversidade. (REIS, 2005, p. 124)

Como explicitado acima, a cidade é um ambiente, onde se podem concretizar muitos sonhos e desejos, os quais são atravessados pelas mais diversas experiências singulares que buscam identificações comuns nos modos de fazer de cada indivíduo e de cada cultura. Com pouco mais de um século de existência da cidade de Belo Horizonte, no ano de 1998, por meio da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) e seu Departamento de Ação Cultural, é fundado o Programa Arena da Cultura. Esta iniciativa nasceu do desejo, principalmente, da garantia dos direitos de políticas públicas culturais no contexto dessa cidade, ou seja, de ações do governo municipal, visando a efetivação dos direitos culturais previstos pela atual Constituição de 1988 e pela Lei Orgânica do Município de 1990.

Desde a criação da SMC, em 1989, foram trabalhadas várias propostas e ações de dimensões à promoção da cultura. A partir da vitória da Frente BH Popular, em 1993, com uma gestão mais democrática, a SMC coordenada pela professora e artista Berenice Menegale ampliou seus serviços realizando as “Ações Culturais Regionalizadas”. No final de 1996, houve uma avaliação do governo sobre essas ações, em que a SMC recebeu uma crítica que dizia ser esse trabalho muito positivo e bem feito. Porém, atendia a poucas comunidades e havia uma desigualdade de distribuição dessas ações nas nove regiões da cidade. Então, a SMC identificou que essas ações deveriam ser revistas de forma a alcançar a descentralização, de fato.

Devido à ausência de equipamentos culturais em quase todas as Regionais da cidade, a SMC, em 1998, elaborou o Programa de Descentralização Cultural, para implementar a descentralização dos serviços culturais. Esse programa previa a continuidade das atividades

desenvolvidas pela SMC, seguindo as seguintes linhas de ação: Difusão Cultural, Formação e Capacitação na Área Cultural, Memória e Patrimônio Cultural e Intervenção Sócio-cultural. Para viabilizar o Programa de Descentralização, a SMC contou com a parceria das Administrações Regionais, que têm, entre suas funções, articular as políticas setoriais e fomentar a organização da população.

Através de tais linhas de ação, esperava-se concretizar a democratização e a descentralização, e ampliar os direitos culturais à maioria da população, levando-se em consideração os aspectos territoriais e socioeconômicos, respeitando e valorizando as diversidades regionais. Segundo o documento desse programa de descentralização (1998):

A democratização da cidade pressupõe outra lógica de relacionamentos entre os governantes e os cidadãos. A construção de uma nova cultura política, que supere os vícios do autoritarismo, do paternalismo e do clientelismo na relação entre o Estado e a sociedade, presume a defesa da participação popular como direito fundamental da cidadania. A participação ampla e plural é o mecanismo mais adequado para que a sociedade possa influir na elaboração e implementação das políticas culturais. O Orçamento Participativo – OP, desde 1993, se tornou um grande instrumento de participação popular (milhares de cidadãos deliberam as prioridades de suas comunidades). A partir de 1999, será dado um salto de qualidade, dotando-o de mecanismos que possibilitem um amplo envolvimento social na discussão global da política de investimentos públicos na cidade. O OP Cidade pretende incorporar a população de forma integrada na discussão das políticas setoriais da Prefeitura. (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 1998)

Foram previstas ações para serem desenvolvidas nas nove regiões da cidade, com a pretensão de ampliar a participação dos interlocutores já existentes – artistas e grupos –, e de outros agentes, como grêmios, sindicatos, igrejas, lideranças, garantindo parcerias e estímulo à criação de núcleos informais de cultura nas regionais da cidade.

Os objetivos principais desse Programa foram promover o acesso da população aos bens e serviços culturais, através de ações descentralizadas, consolidando uma política pública cotidiana e permanente e estimular e ampliar a participação efetiva da sociedade civil, entendida como indivíduos, grupos e segmentos, tradicionalmente envolvidos, ou não, na formulação, discussão e decisões da política cultural.

Sobre a linha de **Difusão Cultural** objetivou-se a circulação da produção de grupos e artistas locais. Dentre as formas de possibilitar o acesso mais imediato dos cidadãos a esses bens, foram pensados os “Circuitos Culturais”, atividades organizadas em áreas públicas, de preferência ao ar livre, que possibilitavam a um grande número de pessoas, usufruir gratuitamente dessas produções. Como finalização desses Circuitos Culturais, seriam realizadas

na área central da cidade, nos equipamentos vinculados à SMC e na Praça da Estação, a Mostra Cultural. Essa foi articulada de forma a mostrar os melhores resultados dos trabalhos desenvolvidos nos circuitos, incluindo apresentações, exposições etc.

Sobre a linha de **Formação e Capacitação** foram pensados a promoção de cursos e oficinas de iniciação e aperfeiçoamento técnico e artístico de pessoas e grupos nas diversas regionais, contribuindo para a profissionalização dos mesmos. Além disso, pretendeu-se estimular a reflexão e a discussão sobre temas culturais, através de debates, seminários, conferências e encontros. Os cursos e oficinas de iniciação seriam ministrados nas regionais e os cursos de aperfeiçoamento na área central da cidade.

A linha de **Patrimônio e Memória Cultural** seria onde a SMC, através de uma política de identificação, documentação, proteção e promoção da memória e do patrimônio cultural de Belo Horizonte, aliada a ação do Conselho Deliberativo da mesma área, procuraria desenvolver atividades na cidade. No entanto, a estrutura do Departamento de Memória e Patrimônio Cultural (DMPC) ainda estava sendo criado, dificultando o atendimento a maior número de demandas da cidade. Enquanto não se criava essas condições adequadas à atuação técnica desse departamento, essa linha procurou incentivar, dentro da linha de Formação e Capacitação, a realização de atividades que resgatassem a memória e o patrimônio cultural e imaterial das nove regionais.

E a linha de **Intervenção Socio-cultural**, que atuaria no processo de recuperação da autoestima individual e coletiva no desejo de atuar na sociedade como agentes modificadores de sua própria realidade. Nessa perspectiva, essa linha assumiria o papel fundamental de buscar soluções para as questões sociais, em que o indivíduo, através da “reconstrução” de sua identidade cultural, poderia inverter junto à coletividade, seu papel social enfrentando os desafios dos problemas urbanos. Essa linha seria desenvolvida através de oficinas de formação de agentes culturais e comunitários, de oficinas de mobilização social e de apresentações artísticas.

Além dessas quatro linhas principais, a SMC também estabeleceu o planejamento de outras linhas de ação para compor sua política cultural daquele momento. A saber: Implantação dos Centros Culturais; Incentivo à Leitura; Descentralização de Projetos Especiais (FIT - BH, FIQ e etc.); e, apoio a Ações Comunitárias.

Como metas estabeleceu-se a realização de 16 Circuitos Culturais nas nove regionais da cidade, envolvendo artistas e grupos culturais das regionais, artistas locais e de inserção nacional, que culminaria, no final do ano, na 1ª Mostra Anual de Cultura, na área central. Também foram pensadas a realização, em nove regiões da cidade, de 16 oficinas, sendo 08 de

iniciação artística e 08 de capacitação de artistas e grupos, 02 de especialização, na região central, visando à formação e a qualificação de recursos humanos para a área cultural, a realização de 08 oficinas de formação de agentes culturais ou de mobilização social, e, 08 intervenções artísticas em regiões da cidade, visando contribuir na solução de problemas sociais e de interesse público.

Então no dia 06 de novembro, de 1998, na Escola Sindical do Barreiro, foi implementado o Arena da Cultura. Ele foi lançado na regional do Barreiro, e não no Centro de Belo Horizonte, por uma decisão da sociedade civil, com vistas a mostrar que estava nascendo um programa de descentralização da política cultural. Esse programa já nasceu com um único coordenador de área artística: o mestre, professor, filósofo, poeta e homem de teatro, Marcos Vogel,¹⁸ escolhido por ser um profissional que poderia estabelecer diálogos entre os técnicos da SMC e os artistas locais. Ele coordenava todas as oficinas em diversas linguagens de música, teatro, dança, artes plásticas, literatura e vídeo, pois naquele momento ainda não existiam as áreas artísticas separadas, como atualmente.

Logo no início dos trabalhos, o programa criou condições para os interessados tomarem contato com várias formas de atividade artística. Para isso foram criados os “Fóruns Regionais do Arena da Cultura”, para manter uma interlocução com a população beneficiada. Esses fóruns foram construídos a partir de intensa participação da comunidade permitindo a discussão, avaliação, mudança e desenvolvimento de novas estratégias para o programa. Segundo Sônia Maria Augusto, a atual Chefe de Divisão do Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural, o Arena: “(...) tem como metodologia sempre a roda e a participação, porque a forma de implementar o Arena foi a criação de Fóruns Regionais do Arena da Cultura.”¹⁹

No ano de 2000 foi realizado o primeiro “Seminário Arena da Cultura”, que definiu, a partir das avaliações feitas nos Fóruns Regionais, duas principais linhas: **Formação e Capacitação**, para atuar em dois níveis: iniciação artística e aperfeiçoamento técnico. A iniciação seria ofertada nas Regionais e o aperfeiçoamento, na área central da cidade. E a linha de **Difusão Cultural**, para a divulgação e circulação da produção desses artistas e grupos regionais, inclusive dos alunos de oficinas, através dos Circuitos Culturais.

A linha de Formação e Capacitação foi pensada para propiciar o acesso a um programa de capacitação em diferentes linguagens artísticas para as pessoas das várias regiões da cidade, impossibilitadas de pagar cursos e oficinas oferecidos particularmente. Pretendeu-se com isso,

¹⁸ Marcos Vogel faleceu no ano de 2013, atuando junto ao Arena da Cultura até sua morte.

¹⁹ Entrevista concedida por Sônia Maria Augusto (atual Chefe de Divisão do Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural) ao autor.

contribuir para a qualificação e a profissionalização da produção artística nas diversas regionais, multiplicando as possibilidades de participação e atuação dos indivíduos na comunidade. As Oficinas seriam oferecidas de acordo com as demandas discutidas e definidas por representantes da comunidade e SMC, nos Fóruns Regionais. Nesses primeiros anos as áreas mais demandadas pela sociedade beneficiada da época foram: Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música. Os *Workshops* seriam atividades complementares que possibilitariam abordagens de temas específicos, atendendo a demandas, cujas características impossibilitariam sua realização nas oficinas.

A linha de Difusão Cultural foi criada com os objetivos de incentivar e estimular a criação e produção artística, promovendo o intercâmbio entre as diversas regionais de Belo Horizonte e fomentar a articulação de diferentes movimentos culturais da cidade.

Buscou-se uma integração entre essas duas linhas visando produzir nos Circuitos Culturais muita diversidade e variedade de intervenções urbanas, estruturas musicais, teatrais e plásticas. Esses Circuitos tinham a dimensão de articular o movimento cultural local e de promover o intercâmbio de artistas locais com os de outras regionais da cidade. Aconteciam apresentações de teatro, dança, música, recitais e lançamentos de livros, exposição de artes plásticas e intervenções urbanas. E ao final deles, a realização das Mostras Arena da Cultura, uma atividade anual que apresentaria os resultados, produtos e processos de trabalho, desenvolvidos pelas linhas de Formação e de Difusão. Além da continuidade da pesquisa e da exploração da arte integrada, a Mostra visava possibilitar aos artistas a conquista e a ocupação do centro da cidade, além de uma exposição pública do Programa.

Nesse mesmo ano de 2000, observa-se a realização da Mostra Arena da Cultura, iniciada com um cortejo que saiu do prédio do Centro Cultural de Belo Horizonte ²⁰em direção às ruas da cidade, acontecendo, de fato, no Centro Cultural da UFMG. Para essa Mostra, a SMC introduziu pela primeira vez a função da Direção Artística na concepção dos espetáculos dos Circuitos. Essa iniciativa apontou novos caminhos para o programa ao colocar em contato os artistas e grupos das diversas regionais da cidade com profissionais atuantes no mercado. Desse modo, evidenciou a necessidade de aproximar esses artistas e grupos a novas linguagens e práticas estéticas.

No ano de 2001 foi realizado um segundo seminário com os envolvidos no Arena da Cultura (SMC, regionais e Fóruns). Esse apontou que para estabelecer condições básicas de uma ação de formação continuada seria necessária a criação de três áreas artísticas e suas

²⁰ Atual Centro de Referência da Moda (CRModa)

respectivas coordenações em três linguagens, a saber: Artes Cênicas (dança, poesia, dramaturgia e teatro), Artes Plásticas e Música. Essas ficaram a cargo, respectivamente, de Marcos Vogel, Carmem Veloso, mas que não pode permanecer sendo substituída, posteriormente, por Rui Santana, e Márcia Guerra. Esses coordenadores tiveram como atribuição, já nesse primeiro momento, promover a integração entre as linhas de Difusão Cultural e Formação e Capacitação, bem como desenvolver parâmetros de formulação, execução, avaliação e acompanhamento dos trabalhos realizados no programa. Os Circuitos também se transformaram em processos formativos: Circuito Cultural, Oficinas e Workshops. E para tanto, também foram implementadas equipes de direção artística, formadas por profissionais das três áreas, com o papel de orientar e conceber, com os artistas e grupos, os Circuitos Culturais.

No ano de 2002 foi criada na antiga sede da SMC, situada à Av. dos Andradas, 367, 2º andar, Praça da Estação, o Núcleo de Criação e Produção do Arena da Cultura (NCPAC), para sediar as oficinas de continuidade de estudos ou de agrupamentos de Regionais e os Workshops Temáticos. Nesse ano, o Arena da Cultura foi classificado entre os trinta projetos pré-finalistas do Programa Gestão Pública e Cidadania, dentre os 981 inscritos para o Ciclo de Premiação de 2002, uma iniciativa das Fundações Getúlio Vargas e Ford, com o apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Social.

Nesse ano de 2002 também o Arena da Cultura mudou de gestão, pois a SMC não tinha autonomia administrativa para realizar seus empenhos, como acontecia em nas áreas da saúde, na educação, no transporte e etc.. Portanto, todos seus empenhos recaíam sobre os empenhos da Secretaria Estadual da Fazenda, o que dificultava nos pagamentos dos professores. Assim, estabeleceu-se, no princípio, um convênio com a ONG Comuna Santo Antônio. Porém, por atrasos com a verba orçamentária que vinha da Prefeitura em 2001 e 2002, foi finalizado o convênio com essa ONG. Como não foi possível estabelecer outro contrato com outro tipo de ONG, o Arena passou a ser gerido pela Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP)²¹. Segundo Sônia Maria Augusto²² esse novo modelo de gestão alavancou o Programa, pois ele pode manter desde então os salários dos professores em dia.

²¹ A FUNDEP é uma instituição que realiza a gestão de projetos de ensino, pesquisa e extensão da Universidade Federal de Minas Gerais e de outras instituições e centros de inovação. Sua experiência permite que o pesquisador, o professor e cientista foquem nas suas atribuições, enquanto a Fundação realiza ações administrativas e financeiras inerentes aos projetos, como compras, importações, contratação pessoal, contabilidade e prestação de contas.

²² Entrevista concedida por Sônia Maria Augusto (atual Chefe de Divisão do Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural) ao autor.

No ano de 2003, a SMC implantou o Núcleo de Formação e Criação Artística, englobando as ações do NCPCA, visando não só reforçar e dar melhores condições para a execução das atividades do Arena da Cultura, mas também como suporte para as atividades desenvolvidas pelos outros projetos de sensibilização e iniciação artística realizados pela SMC com outros órgãos da PBH: BH Cidadania, Projeto Oficinas de Arte e Cultura e Programa para Jovens. Foi criada a Orquestra Transversal, composta por alunos que se destacaram nas Oficinas de Música e Circuitos Culturais, o primeiro investimento na formação de um grupo estável visando a sua preparação para inserção no mercado.

O aprimoramento dos Circuitos Culturais foi gerando nos artistas a necessidade de se aprimorar na capacitação profissional. Observa-se que isso gerou um aumento pelas demandas de oficinas dentro do Programa. Nesse sentido, foram criados workshops e mais oficinas, para que a SMC pudesse atender a sociedade beneficiada, pois para ser artista profissional se fazia necessário melhorar a formação e capacitação artística.

Nesse mesmo ano de 2003, com o crescimento dos Circuitos Culturais criaram-se também os diretores artísticos para os mesmos circuitos. E com a o aumento de oficinas houve maior demanda por oficinas de continuidade de estudos também. Os reflexos disso levaram aos gestores a tentarem aumentar o recurso para melhorar a linha de Formação Cultural. Então, começou a haver um crescimento da linha de Formação Cultural. Com isso, começou a surgir a ideia de que o Arena deveria se constituir em uma “Escola Livre de Artes”²³.

Em 2004 o Arena viu parte de sua produção no Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB). A realização do Workshop de Grafite com 18 grafiteiros participantes do Arena para preparar trabalhos da “Mostra 2003” produziu pinturas em grande formato sobre Belo Horizonte. A excelência da qualidade das telas resultou na incorporação de quatorze desses trabalhos ao acervo desse Museu, espaço que identifica e guarda registros importantes da história de Belo Horizonte.

Nesse mesmo ano de 2004, pela primeira vez, foram oferecidas nas Regionais da cidade as Oficinas de Continuidade de Estudos – Módulo II, nas três áreas artísticas: Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música, aproximando a oferta dos serviços públicos das comunidades locais. Das seis oficinas do Módulo II que foram realizadas pela área de Teatro, quatro apresentaram um resultado considerado de boa qualidade técnica e artística. Em virtude disso, os espetáculos produzidos nessas oficinas realizaram um circuito de apresentações nos Centros Culturais, parques, praças e espaços teatrais não-convencionais, tais como ZAP 18 e Casa de Candongas.

²³ Idem.

Ocorreu também a instalação no Núcleo do Ateliê de Cenários e Figurinos, para abrigar a Oficina de Cenários e Figurinos, experiência de integração entre as Artes Plásticas e as Artes Cênicas, que realizou o projeto estético para a Mostra de 2004. Porém, em virtude das restrições orçamentárias para o ano de 2004, não aconteceram os Circuitos Culturais, atividades que norteavam a linha de Difusão Cultural.

Como consequência inevitável da não realização dos Circuitos, também não foram realizados os Fóruns Regionais do Arena, reduzindo grandemente as possibilidades de participação popular, uma das premissas básicas do Programa, e uma das fontes responsáveis pela criatividade e inovação pretendidas. Outra consequência das restrições orçamentárias foi a não realização das Oficinas do Módulo I, que eram a porta de entrada de novos alunos. Com isso, considera-se que o outro princípio básico do Arena da Cultura, a universalização, também tenha sido rompida, naquele período.

Em 2004, a Secretária Municipal de Cultura informou aos servidores técnicos que para conseguir a aprovação ou a defesa do Projeto no orçamento da Prefeitura de Belo Horizonte era preciso fazer uma melhor estruturação. Nesse sentido, os técnicos da SMC começaram a fazer discussões na dimensão de pensar um ciclo formativo. Essas discussões resultaram na formulação do documento Plano Quadrienal 2005-2008 que estruturava a metodologia do Arena em um ciclo de 4 anos de formação. Houve a compreensão de que o Arena não era apenas os Circuitos Culturais. Dessa maneira foram criados os termos Ciclo de Iniciação, Ciclo de Expansão e Ciclo de Aprofundamento ou Especialização.

Em 31 de dezembro de 2004 também foi extinta a Secretária Municipal de Cultura e criada, através da Lei n.º 9011, de 1º de janeiro de 2005, a Fundação Municipal de Cultura (FMC), estruturando em Diretorias. Uma das justificativas para essa extinção foi a necessidade desse órgão gestor poder captar verbas de outros tipos de iniciativa que não só a verba pública. Atualmente, a FMC é um órgão gestor que tem como objetivo planejar e executar a política cultural do município. A partir dessa extinção da SMC, esse órgão gestor passou a ter autonomia administrativa e financeira, assegurada, especialmente, por dotações orçamentárias, por patrimônio próprio, aplicação de suas receitas e assinatura de contratos e convênios com outras instituições. Desde que foi criada, a FMC tem como objetivo buscar a concretização de diretrizes relativas à política cultural do município. É responsável pela implantação de novos centros e núcleos de promoção de atividades culturais em todas as regiões da cidade, além da ampliação de incentivos a projetos e atividades culturais por meio dos recursos da Lei

Municipal de Incentivo à Cultura²⁴ e outros editais. Além disso, a FMC tem por responsabilidade zelar pelo patrimônio cultural do município, bem como promover ações de preservação da memória e de incentivo às manifestações culturais da cidade. A FMC²⁵ por meio de suas unidades culturais, realiza uma programação que abrange diversas áreas e linguagens artístico-culturais como exposições, apresentações artísticas, festivais, concursos, exposições, lançamentos, consultas a acervos, palestras, seminários, cursos e oficinas, além de atividades formativas, como é o caso da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura (ELA).

A partir de 2006 começou a surgir pressões do público por mais oficinas de dança. Então os técnicos da FMC criaram oficinas de acompanhamento de grupos de dança. Margot Assis e Joaquim Elias ficaram responsáveis por esse acompanhamento e foram verificados muitos grupos de dança popular brasileira. Nos Fóruns Regionais houve muitas discussões nesses grupos gerando demandas de oficinas de dança.

Quando foi gerada a FMC foram extintas também as gerências regionais de cultura e ampliou-se o número de Centros Culturais. Em 2007, a FMC começou a trabalhar para estruturar as oficinas nos Centros Culturais tirando-as das gerências administrativas, pois esses espaços tinham melhores condições físicas para receber as oficinas. Isso gerou modificações no planejamento do Plano Plurianual (PPA) de 2007 - 2008, pois identificou-se a demanda de mais oficinas de dança. Em 2008 houve, então, uma avaliação e reestruturação do plano quadrienal 2005-2008 desmembrando a área de Artes Cênicas em duas áreas: Teatro e Dança. A área de Dança foi implantada no período de junho de 2007 a junho de 2008. Na coordenação dessa área assumiu a Artista de Dança, Gabriela Christóforo.

Em 2009 começou-se uma discussão com os Centros Culturais para a criação da área de Patrimônio Cultural com o objetivo de iniciar ações de formação na construção de registros do Arena da Cultura. Porém, as avaliações indicaram que ainda seria um passo prematuro a criação dessa nova área. Nesse sentido, a FMC escreveu o plano quadrienal 2009-2012, definindo que cada área ficaria responsável por registrar suas próprias experiências de patrimônio cultural.

²⁴ A Fundação Municipal de Cultura, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, Lei 6.498/1993, busca promover mecanismos de apoio e incentivo para a realização de projetos culturais, por meio de dois dispositivos: Fundo de Projetos Culturais com viabilização direta de recursos para projetos culturais que contemplem na sua execução quaisquer das ações elencadas no Edital de Seleção de Projetos Culturais para esse mecanismo. E Incentivo Fiscal: que é realizado pela renúncia fiscal do Imposto sobre Serviço de Qualquer Natureza (ISSQN) em favor de projetos culturais que visem à exibição, utilização e/ou circulação pública de bens culturais da cidade e que contemplem na sua execução quaisquer das ações elencadas no Edital para Apresentação de Projetos Culturais para esse mecanismo.

²⁵ Atualmente, também promove os eventos culturais: o Festival Internacional de Teatro, Palco e Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), a Virada Cultural da cidade, o Festival de Arte Negra (FAN), o Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ), o Noturno nos Museus de Belo Horizonte, o *dESContorno* Cultural, e muitos outros.

Em 2009 ocorreu uma mudança de gestão, assumindo a prefeitura Márcio Lacerda que indicou para Presidente da FMC, Thaís Pimentel. Em julho de 2009 houve uma paralisação do Arena da Cultura, não por uma questão política ou orçamentária, como foi entendido pela sociedade civil na época, mas por uma questão jurídica relacionada ao modo de gestão do Programa. No caso, a Procuradoria e a Corregedoria começaram a questionar a gestão dos contratos com a FUNDEP. Assim, naquele momento, foi indicado que o Arena da Cultura fizesse uma licitação para mudar à sua maneira de operacionalização.

Em 2010, começaram a surgir uma série de discussões com a Prefeitura de Belo Horizonte para que o programa Arena da Cultura pudesse estender suas ações de formação artística e passasse a atuar além dos Centros Culturais, nos locais do BH Cidadania.²⁶

Em 2011, com o retorno do Arena da Cultura, houve a institucionalização do Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural (NUFAC), local onde ocorrem mais oficinas de continuidade do Programa. Com esse retorno, as coordenações de área reestruturaram o Arena em um Programa de Formação Artística e Cultural pelas demandas observadas na sociedade civil beneficiada. Então, foram criadas as oficinas de Sensibilização para atuar nos BH Cidadania. Segundo Sônia Maria Augusto ²⁷essas oficinas foram criadas para ser a nova “porta de entrada” no Programa, de maneira a reforçar a ideia de que o Arena da Cultura é uma escola de experimentação em artes, sobretudo, para as pessoas que nunca tiveram contato nenhum com a cultura. Essas oficinas foram concebidas para diminuir uma concepção que está arraigada na cultura brasileira, de que a mesma só pode servir a indivíduos instruídos ou iniciados, que passaram pela educação formal de escolas e universidades. Nesse sentido, o Arena da Cultura constrói uma ideologia contrária a esse pensamento de cultura excludente e para poucos. E cria uma concepção de formação e valorização da cultura de Belo Horizonte e, por conseguinte, da cultura brasileira.

Em 2011 com a ampliação do trabalho através da atuação nos BH Cidadania, em suas 34 unidades, foi criada a área de Patrimônio Cultural, pois percebeu-se a necessidade de registro dos trabalhos criados. Quem assumiu essa coordenação de área foi Ailton Gobira, que permanece na escola atualmente. Houve ainda, o desligamento de Gabriela Christófar, da área de Dança, que foi incorporada ao quadro docente da Licenciatura em Dança na UFMG,

²⁶Estruturado a partir dos princípios da descentralização, intersetorialidade, territorialidade e participação cidadã, o PROGRAMA BH CIDADANIA foi implantado, em 2002 pela Prefeitura de Belo Horizonte, nas nove regionais da cidade, em áreas de grande vulnerabilidade social, identificadas por meio de diversos indicadores sociais, para desenvolver políticas públicas sociais na cidade.

²⁷ Entrevista concedida por Sônia Maria Augusto (atual Chefe de Divisão do Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural) ao autor.

passando a coordenação para Marise Dinis, que também está na escola atualmente. Ainda nesse ano de 2011, Rui Santana coordenador da área de Artes Plásticas veio a falecer e quem assumiu a área foi Wilson Avelar que também está até hoje. Esse também, por questões conceituais, mudou o nome da área no Plano Quadrienal 2013-2017, de Artes Plásticas para Artes Visuais. Desde 2011, com o novo diretor da FMC, Leônidas José de Oliveira, a instituição iniciou um processo para criar mais três áreas, a saber: a área de Design Popular, Áudio Visual e Moda. Em 2013, com o falecimento de Marcos Vogel, a coordenação da área de Teatro e Circo passou a ser feita por Walmir José, que também se encontra na atual coordenação. Em 2014, foi criada a área de Design Popular, coordenada por Wesley Simões, que também permanece atualmente. Na área de música, Márcia Guerra, continua como coordenadora.

Esse Programa, coordenado por Sônia Maria Augusto, aconteceu ao longo de 16 anos, de forma descentralizada pelas nove regionais de Belo Horizonte, em Centros Culturais²⁸, nos Núcleos BH Cidadania (BHCs), nos Centros de Referência da Assistência Social (CRAS)²⁹, e no Núcleo de Formação Artística e Cultural (Nufac)³⁰. Sua característica básica foi a qualidade de se adaptar, mudar e transformar conforme as necessidades prementes dos espaços e ambientes, nos quais ele atuou, de forma a potencializar e absorver as demandas das práticas culturais locais das regionais do município. Foi composto por um conjunto de ações artísticas voltadas para a democratização dos bens e serviços culturais da cidade a fim de reduzir as desigualdades sociais e regionais. Foram oficinas e outras ações de natureza artística, integralmente gratuitas, para toda a população belorizontina.

²⁸Belo Horizonte conta com 16 centros culturais, espaços criados na maioria das administrações regionais da cidade, tendo como finalidade a implementação das diretrizes políticas da Fundação Municipal de Cultura (FMC), integrando assim a descentralização dos serviços e consolidando a política cultural da cidade. Com o objetivo de reservar espaços de fruição, circulação e criação de bens culturais que contribuam para a formação de identidades locais, os centros culturais realizam oficinas de diversos segmentos, apresentações artísticas variadas, sessões cinematográficas, entre outros, sendo todas essas atividades gratuitas, o que incentiva e possibilita uma maior troca de experiências entre as comunidades.

²⁹O Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) é uma unidade pública da política de assistência social, de base local, integrante do Sistema Único de Assistência Social (SUAS). Os CRAS estão localizados em áreas com altos índices de vulnerabilidades e risco social.

³⁰ O Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural (NUFAC) foi institucionalizado em 2011 e entrou em funcionamento no ano de 2012 e desenvolve e executa as ações do Projeto Arena da Cultura, atual Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA). Nesse núcleo, são oferecidos os cursos mais avançados do ciclo formativo de quatro anos da escola e recebe mostras, exposições, debates e seminários, dentre outras apresentações artísticas gratuitas abertas à cidade. Além de abarcar também, reuniões e encontros de professores e coordenadores de área para formular planejamentos e avaliação da metodologia artístico-pedagógica. É onde está também a secretaria da ELA, localizado na Avenida dos Andradas, 367, 2º andar.

2.1 POR UMA ESCOLA LIVRE DE ARTES - ARENA DA CULTURA

Na última década, a FMC recebeu, sobretudo do público beneficiado pelo Arena, uma constante demanda para que suas atividades fossem desenvolvidas ininterruptamente, transformando-se em uma ação permanente e contínua. Essas demandas da população usuária do programa, constituída por membros da classe artística mineira e dos demais segmentos da sociedade civil, confirmaram o reconhecimento, a importância e a relevância das ações de Difusão e Formação Cultural, promovidas como iniciativas públicas democráticas e de direito. Dessa maneira, esse público participante e de forma organizada começou a reivindicar a garantia desse ambiente formador na cidade de Belo Horizonte.

Em julho de 2009, a FMC junto ao Conselho Municipal de Cultura (COMUC) refletiu sobre a necessidade de definir estratégias a fim de alcançar uma meta para garantir essa política pública cultural na cidade com vistas a um programa de formação livre e continuada. Em função disso, em 2011, foi proposto um modelo mais sustentável para enfrentar as questões cotidianas de execução do programa de maneira que esse não precisasse mais ser interrompido. Tratou-se, então, da elaboração de um programa municipal de formação artística e cultural, estruturado em um modelo de gestão administrativa e financeira que pudesse atender às necessidades desse público participante e de todas as outras esferas da sociedade que ainda não tinham usufruído do mesmo, de forma a garantir um atendimento universal, democrático, e de valorização da diversidade. Nesse sentido, a FMC propôs a expansão do Programa Arena da Cultura para Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA), uma expansão que não só garantiria a condição de um projeto de ensino de artes de forma contínua e ininterrupta, mas de crescimento também do espaço e ambiente físico.

Nos dias 28 a 30 de maio de 2014, foi promovido pela FMC, o seminário “Uma Escola Livre de Artes para Belo Horizonte”, na sede da Fundação Nacional de Artes (Funarte) de Belo Horizonte, que discutiu, sobretudo, a política pública de formação em arte e cultura desenvolvida na cidade e outras experiências afins de instituições ao redor do Brasil, da América Latina e do mundo.

Então, a Escola Livre de Artes – Arena da Cultura foi criada no dia 19 de novembro de 2014. E em 10 de dezembro de 2014, com o decreto Municipal 15.775/2014, foi institucionalizada e lançada no Teatro Francisco Nunes. Essa escola foi criada a partir, sobretudo, do desejo de promoção da continuidade de um programa que mostrou grande relevância em ações de uma política pública descentralizada de Formação e Capacitação

Artística e Difusão Cultural. A instalação e o início dos trabalhos da ELA se deram no início de janeiro de 2015, logo após a cerimônia de lançamento da escola, que aconteceu no Teatro Municipal Francisco Nunes e contou com membros da classe artística mineira, segmentos da sociedade civil usuária do programa e representantes das instâncias políticas.

Segundo Sânia Veriane (Chefe de Departamento da ELA)³¹ a institucionalização foi uma forma de garantir a manutenção da estrutura via decreto de maneira mais consolidada dentro da esfera pública, porém mantendo a flexibilidade dos processos que já aconteciam no Programa Arena da Cultura. A concepção dessa institucionalização foi pensada de forma a criar um regimento que contemple a atuação de artistas-professores, artistas-coordenadores, e garantir também uma política pública cultural de acesso e continuidade dos processos de ensino-aprendizagem em artes.

Nessa cerimônia de lançamento da ELA, o então, prefeito de Belo Horizonte Márcio Lacerda assinou a portaria que instituiu o grupo responsável por coordenar as ações e diretrizes da ELA. Houve apresentações artísticas de alunos do Programa Arena da Cultura com certificação de alguns alunos. Além disso, foi firmado um Termo de Cooperação entre a FMC e a Secretaria Municipal de Educação (SMED), visando à implantação de cursos e oficinas da ELA na Rede Municipal de Ensino, para a formação dos monitores de cultura e arte nas unidades das Escolas Integradas. Nessa cerimônia, e de acordo com o site da Prefeitura de Belo Horizonte, o prefeito Márcio Lacerda fez o seguinte pronunciamento:

Temos que destacar a importância da produção artística, valorizar nossas raízes históricas, culturais e raciais porque é isso que define nossa identidade. As expressões culturais produzidas por Belo Horizonte e por Minas Gerais, além de reforçar nossa cultura, contribuem para a chamada economia criativa, formada por atividades que utilizam o conhecimento e resultam em geração de renda. (Prefeito Márcio Lacerda, publicado em 11/12/2014 no site da Prefeitura de Belo Horizonte, Minas Gerais)

³¹ Entrevista concedida por Sânia Veriane Pereira de Almeida (atual Chefe de Departamento da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura) ao autor.

artes visuais

design popular

A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, apresenta:

Escola Livre de Artes
PROGRAMA ARENA DA CULTURA

Música

teatro

patrimônio cultural

dança

circo

INSCRIÇÕES ABERTAS PARA O ARENA DA CULTURA. CURSOS GRATUITOS E COM CERTIFICADOS DE CONCLUSÃO, EM DIVERSAS ÁREAS ARTÍSTICAS E EM TODAS AS REGIONAIS DA CIDADE.

INSCREVA-SE DE 19 A 30 DE JANEIRO. SAIBA MAIS NO
www.bhfazcultura.pbh.gov.br
ou no www.pbh.gov.br.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA

PREFEITURA BELO HORIZONTE
www.pbh.gov.br

Créditos das Fotos: Aracy Ribeiro - Ilustrações: Camargos / Design Popular - Ilustrações: Camargos / Teatro - Ilustrações: Camargos / Música - Aracy Ribeiro - Aracy Ribeiro / Patrimônio Cultural - Aracy Ribeiro - Aracy Ribeiro / Dança - Ilustrações: Camargos / Circo - Ilustrações: Camargos

FIGURA 1: Programa de divulgação da abertura de oficinas na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA), em janeiro de 2015. Fonte: VENDA NOVA BLOG, 2015.



A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura, convida

• Lançamento •



Escola Livre de Artes
**ARENA DA
CULTURA**

• 10/12 •
19h00

Teatro Francisco Nunes
Av. Afonso Pena, s/nº, Parque Municipal, Centro

Abertura da Mostra 2014 + Entrega de Certificados
Apresentação musical: Horizonte Negro

www.bhfazcultura.pbh.gov.br
twitter.com/fmcbh
facebook.com/TeatroFranciscoNunes



FIGURA 2: Programa da cerimônia de Lançamento da Escola Livre de Artes Arena da Cultura, 10/12/2014. Fonte: 10/12/2014. Fonte: BH EVENTOS, 2014.



FIGURA 3: Foto de Adão de Souza da Cerimônia de Lançamento da Escola Livre de Artes Arena da Cultura no dia 10/12/2014, no Teatro Francisco Nunes. Fonte: PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2014.

Nesse mesmo site se encontra o pronunciamento do atual presidente da FMC, Leônidas José de Oliveira, sobre a escola recém criada: “É descentralizada. Todos os BH Cidadania terão oficinas e aulas de artes, assim como os 16 centros culturais, museus e o futuro Centro de Referência da Juventude. A ELA já nasce como a maior escola de artes latino-americana e com a vocação de agrupar as diversas ações da Prefeitura” ³²

Outro pronunciamento sobre a ELA, feita na cerimônia de lançamento da Escola, é o de Sônia Veriane Pereira de Almeida, atual Chefe de Departamento da ELA, que diz:

(...) nasce com os desafios de ampliar e partilhar sua metodologia com outras instituições, e de implementar novas áreas na sua matriz de atuação, de ampliar sua rede de atendimento para públicos e lugares ainda não alcançados, bem como de

³² PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. PBH lança Escola Livre de Artes e vai abrir 4 mil vagas para cursos gratuitos. Sala de Notícias publicado em 11/12/2014. Disponível em < portalpbh.pbh.gov.br> Acesso em 30/11/2015

ampliar e estruturar a sua rede de parceiros, numa ação integrada e articulada com a Educação, a Juventude e as Políticas Sociais”. (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2014)

Observa-se que esse percurso trilhado para a institucionalização do projeto Arena da Cultura como ELA, reconhece que o mesmo obteve um caráter transformador na cidade, contribuindo significativamente para valorizar a cultura mineira, de modo a solidificar uma política cultural que está alinhavada com o conceito de Desenvolvimento Sustentável³³, previsto nos princípios do documento Agenda 21 da Cultura³⁴, de 2004.

Com a criação desse novo ambiente formador em Belo Horizonte, houve uma expansão no número de vagas oferecidas, que passou de 2.500 vagas para 4000 vagas, distribuídas ao longo do ano, além de propiciar também uma certificação para os alunos. Os professores, que antes tinham a carteira de trabalho assinada apenas como horistas, ou seja, somente recebiam as horas em oficinas trabalhadas, passaram para um contrato de trabalho mensalista, onde passam a ter uma carga horária mensal fixa.

Os cursos da ELA são oferecidos gratuitamente, para pessoas de faixa etária a partir dos seis anos de idade até a maior idade, e com níveis educacionais e socioeconômicos heterogêneos. Esses cursos livres são oferecidos de forma descentralizada. As inscrições também são gratuitas e feitas de forma online no site da ELA ou presencial nos próprios equipamentos, onde ocorrem as oficinas, sujeitas a lotação pelo número de vagas. Tais características permitem o acesso democrático à cultura e fazem dessa escola uma referência. Em uma reportagem sobre a natureza de cursos livres e essa política de descentralização da ELA na cidade de Belo Horizonte, Sânia Veriane Pereira de Almeida, Chefe de Departamento da ELA, diz:

É o grande elemento da atividade artística e cultural e é importante que a pessoa se veja como sujeito da criação. Estimulamos o que é desestimulado em outros processos. (...)as pessoas estão querendo se expressar, (...). Estamos começando a ter outro tipo de visão da arte e da cultura, não mais como a tal cereja do bolo, mas como direito de todos. (SEBASTIÃO, 2015)

³³De forma genérica é o desenvolvimento capaz de suprir as necessidades da geração atual, sem comprometer a capacidade de atender as necessidades das gerações futuras. É o desenvolvimento pensado para não esgotar os recursos no futuro.

³⁴A Agenda 21 da Cultura é o primeiro documento que estabelece uma ação por parte de cidades e governos locais para o desenvolvimento cultural. Este documento foi criado com o objetivo de fazer da Cultura o quarto pilar do Desenvolvimento Sustentável.

Os cursos de natureza livres são modalidades de ensino e aprendizagem sem formalidades acadêmicas, não possuem necessidades de cumprir currículos, e, na maioria das vezes, não concede diplomas. Podem ser cursos de curta ou longa duração, voltados para iniciação ou aprofundamento, mas que atendem a públicos diversos e com formatos e objetivos próprios. Segundo Sônia Maria Augusto os resultados obtidos das avaliações feitas para criar a ELA apontaram para a não criação de uma escola profissionalizante estruturada nos moldes do ensino formal das Universidades ou Escolas Técnicas, com pré-requisitos para o ingresso, como é o caso, de outras escolas da cidade. O Arena da Cultura precisava continuar livre, descentralizado. Esse “livre” do nome se justifica porque a ELA está vinculada a Fundação Municipal de Cultura. Essa escola “não segue esse formato das escolas que tem conteúdos estabelecidos pelo MEC.”³⁵ Ela diz que a escola também articula conceitos, teorias, pensamentos, jogos e práticas da comunidade. Porém, não é interessante para a ELA reproduzir um modelo que já existe na sociedade. É uma escola que, sobretudo, valoriza os professores-artistas, com formações diversas tanto em escola livres quanto em escolas formais.

Segundo Sônia Veriane (Chefe de Departamento da ELA)³⁶ a institucionalização da ELA prevê um caráter de curso livre também como garantia da democratização do acesso ao processo de ensino e aprendizagem em arte em Belo Horizonte. “Se não tiver esse formato do curso livre, uma parcela da população e uma parcela extremamente significativa não vai ter acesso, porque se for para ela entrar no curso formal de alguma universidade, ela não vai entrar”. Então, o objetivo é trazer para a população o direito de acesso à cultura na construção de uma experiência e vivência em arte.

A ELA conta com uma equipe de coordenadores responsáveis por cada uma das áreas existentes na escola, com a função de propor, acompanhar e avaliar os trabalhos desenvolvidos pelos professores nos espaços em que acontecem as oficinas. Cada área costuma ter duas reuniões da equipe de professores com o coordenador de sua área, por mês. Essas reuniões objetivam realizar discussões e reflexões sobre o trabalho desenvolvido. Nelas, esses profissionais se reúnem para trocar as experiências do cotidiano de trabalho na ELA e, principalmente, para fazer avaliações da metodologia que está sendo empregada e desenvolvida. Dessa maneira, essas reuniões de equipe fomentam a dinamização dos processos

³⁵ Entrevista concedida por Sônia Maria Augusto (atual Chefe de Divisão do Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural) ao autor.

³⁶ Entrevista concedida por Sônia Veriane Pereira de Almeida (atual Chefe de Departamento da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura) ao autor.

formativos, conceituais e metodológicos da ELA, buscando manter permanente a reflexão de cada área sobre as frentes de atuação da mesma escola.

Outro ponto fundamental dessa metodologia da ELA que contribui para a realização da proposta artístico-pedagógico é a valorização dos artistas-professores de excelência, escolhidos criteriosamente por meio de seleções abertas a todos os profissionais da área artística em Minas Gerais, e em todo Brasil. Valorizando, dessa forma, também muitos mestres formadores da cultura popular, com ampla experiência artística, pertencentes ao patrimônio imaterial: os saberes, os modos de fazer, as formas de expressão, celebrações, as festas e danças populares, lendas, músicas, costumes e outras tradições. Pois, se observa cada vez mais no Brasil, práticas e ações de desvalorização desses mestres formadores, que por não possuírem diplomas em instituições de ensino formal acabam perdendo sua função produtiva no país, caindo muitas vezes numa cadeia de desemprego funcional.

O Arena da Cultura foi considerado um dos principais programas de práticas sustentáveis e inclusivas, pelos impactos positivos sobre a transformação cultural da cidade. Assim, recebeu no dia 12 de novembro de 2014, a primeira edição do “Prêmio Internacional CGLU - Cidade do México - Agenda 21 da Cultura”, organizado pela Rede Cidades e Governos Locais Unidos (CGLU), na categoria Cidade, Administração Local ou Regional. Esse prêmio homenageia uma cidade, local ou governo regional cuja política cultural tem contribuído significativamente para relacionar os valores da mesma às práticas do desenvolvimento sustentável. Além do prêmio, a ELA foi contemplada com um prêmio no valor de 50 mil euros, que deverão ser aplicados na promoção internacional da ELA através de publicação de livro, fóruns e intercâmbios internacionais, além de também fortalecer o diálogo com a Agenda 21 da Cultura.

Para se compreender a proposta política artístico-pedagógica atual desenvolvida pela ELA, há que se atentar para o fato das proposições da Escola estarem alinhavadas ao atual modelo do órgão gestor que é a Fundação Municipal de Cultura. É importante observar que essas políticas vão ao encontro das diretrizes do documento internacional, Agenda 21 da Cultura, como podemos perceber na fala de Leônidas José de Oliveira, o atual presidente da Fundação Municipal de Cultura:

A criação da Escola, que abrigará o Programa Arena da Cultura, vem de encontro aos conceitos da agenda 21 da cultura onde a intersetorialidade é questão fundamental. Com a institucionalização da formação artística na Prefeitura de Belo Horizonte, Fortalecem-se as políticas públicas, a cultura e a formação de público, tão necessárias para o setor cultural. (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2014)

A Agenda 21 da Cultura é um documento internacional foi construído com vistas a criar uma agenda de ações para enfrentar os desafios do século XXI, com a intenção de elevar a Cultura ao patamar de “Quarto Pilar do Desenvolvimento Sustentável”³⁷, a exemplo, da Agenda 21 criada na Conferência ECO 92³⁸. Esse documento elenca uma série de diretrizes comuns às cidades, propondo que a cultura haja como um elemento fundamental no desenvolvimento sustentável das políticas urbanas. Entendendo-se que os governos locais atualmente desenvolvem um importante papel para fazer da globalização um serviço de direito dos cidadãos e potencializar a necessidade de uma cultura aberta e que valoriza a diversidade dos povos.

Essa agenda identifica o surgimento de novos atores na cena cultural contemporânea como, por exemplo, as periferias e os indivíduos considerados à margem dos sistemas culturais, dando visibilidade, sobretudo, a conflitos como as questões de gênero e convivências sociais no espaço urbano. O documento foi concebido à luz dos direitos culturais, considerando-os parte dos Direitos Humanos. De forma genérica, o texto prevê o acesso ao universo cultural e simbólico, em todos os momentos da vida, desde a infância até a velhice, constitui um elemento fundamental na formação da sensibilidade, da expressividade, da convivência e da construção de cidadania. A diversidade cultural é entendida como o principal patrimônio da humanidade, contribuindo com a existência intelectual, afetiva, moral e espiritual.

Segundo Sânia Veriane ³⁹esse processo de institucionalização alterou a forma como o Arena da Cultura passou a ser visualizado no campo de ações da FMC, e também na forma como o público beneficiado passou a olhar para essa escola, pois as pessoas passam a identificar o programa na atuação da formação artística. A responsabilidade também mudou, pois, quando passa a ser escola ela tem de garantir a continuidade dos processos formativos e uma

³⁷Atualmente, essa concepção de Desenvolvimento Sustentável é dividida em três principais pilares: social, econômico e ambiental. Para se desenvolver de forma sustentável, uma empresa deve atuar de forma que esses três pilares coexistam e interajam entre si de forma plenamente harmoniosa.

³⁸Em 1992, aconteceu um Encontro Internacional para debater os problemas ambientais, esse evento ficou conhecido como Eco-92 ou Rio-92, realizado entre os dias 3 e 14 de junho de 1992, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. Essa conferência teve grande repercussão mundial, da qual participaram representantes de 176 países, 1.400 Organizações Não Governamentais (ONGs), totalizando mais de 30 mil participantes. Durante a Eco-92 foram discutidos os problemas ambientais existentes e suas possíveis consequências. Foram aprovadas duas convenções durante a Eco-92: uma sobre a Biodiversidade e outra sobre. As mudanças climáticas. Outro documento muito importante assinado durante o evento foi a Agenda 21, um plano de ação e metas para adentrar o século XXI de maneira a alcançar um Desenvolvimento Sustentável.

³⁹ Entrevista concedida por Sânia Veriane Pereira de Almeida (atual Chefe de Departamento da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura) ao autor.

metodologia mais estruturada. E como projeções futuras, a ELA pretende deixar de ser um decreto e passar a ser uma Lei que estabeleça um modelo de gestão que possibilite maior estabilidade relativa aos recursos humanos e institucionais. Além disso, considerando o princípio da descentralização, possibilitar que haja mais trânsito das pessoas de modo que não fiquem localizadas somente em um território, mas possam transitar pelas regionais em busca da formação artística.

Segundo Sônia Maria Augusto ⁴⁰a ELA ainda não está finalizada ou totalmente construída. Essa escola quer reforçar a identidade seja de homem, mulher, dançarino, negro, professor, ou seja, sem distinção. É uma escola que pretende contribuir para aquele que tem a arte como ofício. Nesse ano, a ELA passa por uma crise que é um reflexo das situações no país e no mundo. Dessa forma, houve um corte no orçamento que ocasionou no desligamento de alguns professores. Mas, estão sendo feitos esforços para reverter essa situação. Acaba de firmar o contrato com a SMED para o ano de 2016, para fazer a formação dos monitores da Escola Integrada. Dessa maneira a ELA passa a atingir novas esferas de formação. A Escola Livre de Artes-Arena da Cultura é o segundo orçamento da Fundação Municipal de Cultura e pretende reforçar o intercâmbio com outras escolas da América Latina, cujas concepções são similares às suas.

2.2 A ÁREA DE DANÇA NA ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA

A área de Dança da ELA é orientada pelo documento Plano Quadrienal, que elenca diretrizes metodológicas para nortear o modo como a área vai trabalhar durante quatro anos, no que tange aos cursos, oficinas, *wokshops* e atividades propostas. Em 2009, logo após a criação da área, foi elaborado Plano Quadrienal 2009-2012, pela coordenadora de área daquele período, Gabriela Christófaro. Atualmente, a área de dança da ELA é norteadada pelo Plano Quadrienal 2013-2017, que foi construído pela coordenadora de área em colaboração com a equipe de professores. É importante observar que esse documento não está completamente fechado e finalizado e tem autoria de Marise Dinis e de Márcia Regina Fabiano Neves, que foi a representante da equipe de professores na escrita do documento. Esse é resultado de muitas

⁴⁰ Entrevista concedida por Sônia Maria Augusto (atual Chefe de Divisão do Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural) ao autor.

discussões e reflexões feitas a partir do Plano Quadrienal 2009-2012 e das experiências teórico-práticas dessa desde 2011.

2.2.1 Plano Quadrienal da área de Dança: 2013-2017

Esse documento (2014) diz que ao compreender a formação artística como um campo dinâmico de acesso à arte enquanto linguagem expressiva e como forma de conhecimento, a equipe da área de dança reflete sobre a importância das diretrizes básicas da ELA: Formação e Capacitação, e Difusão Cultural. Essas conferem à escola um caráter inovador e afinado com as tendências e concepções contemporâneas da arte. A dança é uma linguagem que apresenta um percurso histórico que, por anos privilegiou a formação de públicos com faixas etárias específicas, e com tendências à unificação de corpos em determinados perfis e padrões. Nesse sentido, a proposta da área de dança da ELA objetiva trabalhar em oposição a esse contexto histórico excludente, e visa valorizar a diversidade de corpos e de classes sociais apresentadas pelo público da mesma escola.

É identificado o desafio dessa proposta. Porém, a experiência do Projeto Arena da Cultura ao longo dos seus 16 anos de existência, indica que essa formação em dança é possível. Para isso, deverá haver uma fundamentação coesa, coerente e afinada com os princípios de defender e preservar a identidade de um povo, de democratizar o acesso à cultura, a fim de promover a diversidade cultural.

Na constituição do Plano Quadrienal 2009-2012 foi proposta uma Metodologia baseada em três eixos metodológicos: Eixo Somático, Eixo Criação e Eixo Técnico. Com a reformulação e revisão do documento no Plano Quadrienal 2013-2017, foi incluído um eixo referente a Apreciação Artística, e incluída a palavra composição para o Eixo da Criação, por questões conceituais. Esse novo documento traz os seguintes eixos: Eixo Educação Somática, Eixo Técnicas de Dança, Eixo Criação e Composição e o Eixo Apreciação Artística.

A partir da reflexão de uma formação ampla em dança, esses eixos apresentam diretrizes que servem como referência básica para orientar os professores na elaboração de suas aulas. Eles apresentam princípios metodológicos da área a serem utilizados de maneira conjunta e/ou inter-relacional, de forma a garantir uma abordagem adequada ao contexto de turmas da ELA, com públicos diversificados e multietários. Nesse sentido, esses princípios podem ser trabalhados por cada professor de acordo com as suas experiências e com as necessidades e

especificidades das turmas. É importante destacar que esse documento não normatiza, nem tampouco é regulador, pois, cada professor pode atuar, através dos eixos, com liberdade de criação na construção de suas propostas de ensino-aprendizagem.

De acordo com o documento Plano Quadrienal 2013-2017, esses eixos estão descritos assim: Eixo Educação Somática é constituído por práticas que visam o reconhecimento e a sensibilização do corpo de maneira a ampliar a consciência da relação do aluno com o movimento e com o espaço. No Eixo Técnicas de Dança serão propostas práticas de dança que possibilitam procedimentos de ensino e aprendizagem de movimentos dançados, sendo entendidas como um suporte didático e artístico. Nele, as referências técnicas utilizadas são estabelecidas pelo próprio domínio de cada professor (a). O Eixo Criação e Composição faz referência a propostas em dança que se utilizem dos materiais colhidos e trabalhados ao longo das oficinas. E o Eixo Apreciação Artística cria oportunidades para garantir o acesso à fruição, através de espetáculos e processos artísticos e/ou vídeos, seguidos de contextualização das obras e reflexão sobre as impressões das mesmas.

É importante observar que esse Plano Quadrienal prevê um ciclo de formação para quatro anos. No caso específico da área de Dança, nunca se chegou a concluir esse ciclo até o final. Talvez essa característica tenha se dado porque se trata de uma área ainda recente. O fato é que esse Plano Quadrienal apresenta uma proposta que está sendo testada, formulada e reformulada no fazer, nas constantes trocas e compartilhamentos, e a partir de observações da coordenação junto a equipe de professores. Isso se demonstra como um indicador importante, já que as diretrizes e orientações desse plano não são ou não representam o que realmente se dará na prática. Nesse sentido, e em observância, devem ser visualizadas apenas como propostas de uma concepção metodológica para um ciclo formativo de quatro anos. Há também as oficinas de Iniciação Infantil, que surgiram a partir de um projeto piloto realizado em 2013, no primeiro semestre. Traça um perfil de público infantil entre as faixas etárias de 6 a 14 anos. Há um direcionamento metodológico que reflete um entrelaçamento dos conteúdos desses módulos de forma a gerar uma continuidade horizontal dos estudos.

De acordo com o perfil de público atendido, e a partir do princípio da diversidade que norteia a escola, nem todos os alunos possuem o desejo e a possibilidade de continuidade no ciclo formativo de quatro anos. Desse modo, foi pensado um formato que pudesse atender a todos os alunos da escola. Nesse sentido, o primeiro ciclo foi elaborado de forma a contemplar os alunos de forma horizontal, tanto para aqueles que têm a possibilidade de fazer o ciclo formativo de 4 anos, como para os alunos que não possuem esses desejos e possibilidades. Dessa maneira, nesse ciclo de Iniciação os alunos podem participar mais de uma vez dos

módulos, de forma a construir experiências múltiplas, diversas e distintas. Por outro lado, os alunos que querem dar continuidade ao Ciclo Formativo são encaminhados aos Ciclos de Expansão e de Finalização.

Esse Plano também prevê Oficinas de Sensibilização que foram introduzidas desde o Plano Quadrienal 2009-2012 no ano de 2011 a partir da adoção de ementas genéricas de experiências amplas em dança realizadas em 36 horas. Em 2013, foram experimentadas ementas específicas: Dois pra lá e um pra cá; Dance suas danças com outras danças; Nossa corporeidade brasileira e a ementa genérica que já existia de acordo com o quadro de professores a partir de habilidades e propostas dos mesmos. Sobre esse ciclo formativo foi descrito que se trata de uma experiência em dança de caráter isolado contendo início, meio e fim. Foi identificado como um curso de curta duração aquele que possibilita ao aluno uma aproximação (sensibilização) com a área de dança e com a ELA. Esse tipo de curso também é visto como uma ferramenta de formação múltipla em arte tendo em vista a especificidade do público alvo atendido.

Por fim, esse Plano também prevê oficinas de Iniciação Infantil que surgiram a partir de um projeto piloto em 2013, no primeiro semestre, e traça um perfil de público entre as faixas etárias de 6 a 14 anos. Existem três módulos independentes, ou seja, não progressivos. O foco de cada módulo pode ser: Dança Clássica, Dança Contemporânea e Danças Urbanas. Existe a sugestão de criação de um módulo de Danças Brasileiras. Há um direcionamento metodológico que reflete um entrelaçamento dos conteúdos desses módulos, de forma a gerar uma continuidade horizontal dos estudos. A indicação da escolha desses módulos deve se dar a partir da contextualização dos públicos locais. Considera-se importante a identificação de um professor referência para o grupo podendo ou não ter a contribuição de outros professores da área de dança ou de outros profissionais da ELA por meio de atravessamentos ou visitas. E por fim, observa-se a importância de o período dessas oficinas estar em diálogos com o calendário escolar das Escolas de Educação Básica.

2.2.2 Reuniões e Relatórios de Equipe

A área de Dança da ELA contava no primeiro semestre de 2015, período a que se refere a pesquisa, com um quadro de 10 professores, cujas formações e percursos artísticos de dança, e área de atuação artístico-docente são completamente diferentes. Destaco que essa

característica da equipe tem relevância fundamental para a construção da proposta metodológica e do ciclo formativo artístico-pedagógico da área de Dança da ELA.

É importante destacar que nesses encontros quinzenais os professores socializam suas práticas, narrativas corporais, metodologias e conteúdos trabalhados nas oficinas que estão ministrando, o que colabora para a construção e o desenvolvimento da metodologia da área. Apresentam relatos de abertura, processos e finalização de oficinas, com falas a partir dos contextos vivenciados em cada turma. Assim, são constituídas novas diretrizes para acrescentar emendas ao Plano Quadrienal, um documento com caráter dinâmico e aberto, no qual as orientações não são estanques, mas em constante transformação a partir das experiências que vão sendo vivenciadas pela área na escola.

Destaca-se também que nessa metodologia, além das reuniões, são produzidos relatórios mensais referentes às oficinas ministradas pelos professores, compartilhados na equipe. Nesses documentos são descritos os modos de fazer de cada um a partir da metodologia da área, de forma a criar um pequeno banco de dados das oficinas ministradas pela área de dança.

3 KLAUSS VIANNA: “UMA EXPERIÊNCIA EDUCATIVA”

O referencial teórico-prático que fundamenta esta pesquisa é Klauss Vianna, sobretudo, no termo cunhado por Arnaldo Alvarenga⁴¹: “*experiência educativa*”. Segundo a hipótese desse autor, Klauss Vianna talvez não tenha concebido uma técnica, mas sim uma *experiência educativa*. Segundo Alvarenga (2009), “ Sua técnica, se existiu, era o fato de não ter uma técnica, e isso podia abrir caminho para algo diferente em cada gesto, em cada movimento dos alunos. ”⁴² Esse autor ainda diz o que denomina como experiência educativa: “ (...) um entrelaçamento de experiências que aconteceram na vida pessoal e profissional de Klauss Ribeiro Vianna, muitas das quais ele propôs aos alunos numa ação educativa vivenciada em sala de aula como experiência aberta.”⁴³

Klauss Ribeiro Vianna nasceu em 12 de agosto de 1928, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Filho do brasileiro João Ribeiro Vianna, médico, e da alemã, naturalizada brasileira, Erna Maria Vianna, cresceu em um ambiente de disciplina muito rígida numa casa muito grande com indivíduos com os quais o contato afetivo não se efetivava. Desse modo, por estar sempre afastado do contato dos pais, ele desenvolveu uma capacidade de observação muito apurada e um grande apreço por sua avó a Sr. Erna Hapke. Dessa formação rígida ele adquire também desde a infância muitas experiências coercitivas, sobretudo, na maneira de lidar com seu próprio corpo e com as experiências com outros corpos.

Aos 15 anos, Klauss Vianna foi ter sua primeira oportunidade de conhecer a dança através de um curso que haveria na cidade, durante um mês, para iniciantes. Contudo foi proibido pela família. Ainda adolescente ele se insere numa rede de sociabilidades com muitos artistas, tanto

⁴¹ Arnaldo Alvarenga é dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador com mais de 35 anos de experiência artística em dança, tendo se formado pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea de Belo Horizonte (MG), tendo também formação em Leitura Corporal com aprofundamento em Fisiognomonia pelo Núcleo de Leitura Corporal de Belo Horizonte (MG). Trabalha com preparação corporal, para atores, cantores líricos e populares, bem como para a maior idade. No campo acadêmico tem graduação em Geologia pelo IGC - UFMG (1981), mestrado em Educação pela FAE - UFMG (2002) e doutorado pela mesma instituição (2009), no campo da História da Educação. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais onde integra o corpo docente dos cursos de Graduação em Teatro e da Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes. Participa como professor permanente do PROFARTES - mestrado profissional em Ensino de Arte e é professor colaborador do PPGARTES - UFMG - mestrado acadêmico e doutorado em Arte. Orienta, também, TCCs de Licenciatura, Bacharelado e PIBIC na área do Ensino de Arte. É coordenador pedagógico da Licenciatura em Dança da EBA - UFMG e foi presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Gestão 2013-2014). É avaliador da área de Arte cadastrado no MEC e atua nas áreas de História da Dança e Estudos Corporais.

⁴² ALVARENGA, 2009, p. 20

⁴³ ALVARENGA, 2009, p.218

das Artes Visuais como do Teatro, que lhe garantiram muitos pensamentos na forma de conceber seu pensamento sobre dança.

Aos 19 anos ele assistiu à apresentação no Cine Teatro Brasil do Balé da Juventude, onde Carlos Leite se apresentou. Aí, ele percebeu, de fato, seu interesse pela dança. Klauss Vianna foi o primeiro aluno do sexo masculino na primeira escola de dança clássica de Belo Horizonte, fundada por Carlos Leite. Porém, logo, ele entrou em conflito com a metodologia de ensino e aprendizagem da dança clássica, sobretudo, nas experiências em sala de aula com esse professor. Sobre essa inconformidade, Alvarenga (2009) diz:

Klauss Vianna sofria entre dores e explicações do tipo “porque tem”; sempre inconformado, ele comenta: “nunca aceitei as coisas ditas dessa forma”. Procurou investigar e descobrir respostas possíveis, tentando romper com uma metodologia de ensino que lhe era insatisfatória, já que não conduzia a uma consciência dos fatos. (ALVARENGA, 2009, p. 42)

Logo, com um ano e meio de frequência na escola de Carlos Leite, ele se transformou em assistente do mesmo, assumindo uma postura de questionamento sobre todo o trabalho artístico do Professor, como também Carlos Leite era chamado. De 1950 a 1951 fez aulas, em São Paulo, com Maria Olenewa, ex-professora de Carlos Leite. Sobre seus primeiros anos de estudo Alvarenga (2010), diz:

Esses primeiros anos do aprendizado de Klauss são marcados por muitas ideias e entusiasmo. Seu discurso era articulado sob princípios que valorizam a liberdade do indivíduo pensante e sensível, liberdade que ele viria a defender por toda a vida, em aparente contraste com a sua experiência pessoal, cujo exercício da liberdade foi cerceado por uma educação muito rígida. (ALVARENGA, 2010, p.25)

Em 1952, ele escreveu o ensaio “Pela criação de um Ballet Brasileiro”, no qual discutiu questões relativas à criação de uma genuinidade na dança nacional, criticando a falta de originalidade das danças criadas por alguns grupos do Rio de Janeiro. Em 1954 e 1955, ele criou juntamente com a esposa Angel Vianna,⁴⁴ sua própria escola em Belo Horizonte, e, em

⁴⁴Nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, Maria Ângela Abras Vianna é bailarina coreógrafa e pesquisadora do movimento. Iniciou seus estudos de balé clássico em 1948, no Ballet de Minas Gerais, com o professor Carlos Leite. Estudou escultura na Escola de Belas Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, dirigida por Alberto

1958, fundou o Grupo Balé Klauss Vianna. Com essa escola e grupo, ele pode aprofundar suas pesquisas, experimentações, e criar uma transformação na concepção da dança brasileira. Klauss criou novas metodologias de ensino e aprendizagem de dança, influenciando de forma significativa a maneira de ensinar em Belo Horizonte e depois no Brasil.

Com o Balé Klauss Vianna ele participou do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, em Curitiba, no Paraná, em 1962. Lá seu trabalho foi assistido por Rolf Gelewsky, alemão radicado na Bahia, e por Lia Robato, uma bailarina e coreógrafa da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que o convidaram para dar aulas na mesma universidade. Em 1962, ele se transfere junto com Angel Vianna para Salvador/BA, onde lecionou dança clássica e propôs aulas de capoeira e de anatomia. Posteriormente, ele foi para o Rio de Janeiro, onde trabalhou, sobretudo, na área teatral, na qual ele vai ser responsável pela criação do método da “Expressão corporal para atores”. Em 1981, ele foi para São Paulo, onde trabalhou na Escola de Bailados do Teatro Municipal, tornando-se também membro do Conselho Estadual de Dança da Secretaria de Cultura do estado de São Paulo. Dirigiu por um tempo a companhia Balé da Cidade de São Paulo e trabalhou por um período no Centro Cultural de São Paulo. Em 12 de abril de 1992 ele faleceu nessa cidade.

Segundo Alvarenga (2009), Klauss talvez não desenvolveu uma técnica de dança, mas sim, uma “*experiência educativa*”:

Ao problematizar o percurso e a *experiência* de Klauss Vianna com a dança, trabalhei a partir da hipótese de que seus esforços não o levam à formulação de uma técnica de dança, como ele mesmo afirma, mas vão muito além disso, constituindo o que chamo de uma *experiência educativa*. Sua técnica, se existiu, era o fato de não ter uma técnica, e isso podia abrir caminho para algo diferente em cada gesto, em cada movimento dos alunos. (ALVARENGA, 2009, p. 20)

Klauss desenvolveu uma metodologia de trabalho baseada na concepção do “movimento ideia” termo que ele mesmo cunhou, e que se baseava na construção de uma dança com características nacionais e com uma concepção criadora, como ele mesmo diz em uma entrevista ao crítico de arte Frederico de Moraes:

Veiga Guignard. Casou-se com Klauss Vianna em 1955, abriram a Escola Klauss Vianna e em 1959 oficializam a existência do Ballet Klauss Vianna, grupo de dança com tendências modernas.

O que eu quero conseguir é o que chamo de *movimento-ideia*, isto é, um ballet cuja construção e realização se faça a partir de uma concepção fundamental e criadora. Não basta a técnica ou o virtuosismo como solução. É preciso preencher este movimento de uma ideia criadora.” (VIANNA apud ALVARENGA, 2009, p. 195)

Essa metodologia de Klauss foi desenvolvida de modo a instigar os alunos numa busca pela autoralidade de seus trabalhos. Nesse sentido, em suas aulas, ele instigava a busca pela consciência e domínio do corpo e do movimento. E, a partir da singularidade de cada corpo, essa dança ia se inaugurando e se formando no espaço. Observa-se que essa “experiência educativa” desenvolvida por Klauss Vianna, inaugurou uma nova concepção de dança no Brasil, que valoriza a democratização dos corpos e das danças, de forma a possibilitar que cada sujeito possa criar e ser autor do seu próprio movimento, de sua própria dança.

Por ter feito muitas viagens para os Estados Unidos e Europa com a esposa Angel Vianna e uma de suas alunas, Marilene Martins, acabou entrando em contato com muitas outras técnicas e metodologias. Essas influenciaram diretamente seu trabalho e junto a esposa Angel Vianna vão introduzir no Brasil as Técnicas de Educação Somática.

O termo Educação Somática foi inaugurado por Thomas Hanna e tem origem na palavra grega soma, que significa corpo vivo. Esses métodos de educação somática surgiram, na Europa e na América do Norte entre o final do século XIX e início do XX. É uma abordagem teórica/prática baseada na consciência corporal e que tem como objetivo a recuperação e manutenção da saúde de seus praticantes. Preocupa-se em trabalhar o corpo, levando em consideração as características dos limites e potencialidades individuais.

Segundo Cavalcanti (2015), a Educação somática surgiu como um procedimento prático em que um terapeuta/professor direciona o aluno na prática através de um processo de experiência, na qual se conduz a novas qualidades de incorporação, percepção e habilidades motoras. Para essa autora:

Foi durante o século passado que uma multiplicidade de abordagens somáticas começou a influenciar o pensamento e as práticas em dança contemporânea em várias áreas ao redor do mundo. Esta influência, presente até os dias de hoje, foi particularmente significativa e duradoura na cidade de Nova York a partir do início dos anos 60. Grande parte da interface entre dança e práticas somáticas ocorreu em relação às explorações coreográficas e performáticas associadas à Judson Dance Theater. (CAVALCANTI, 2005, p.03)

Esse referencial teórico-prático de Vianna auxilia a compreender a metodologia da área de Dança da ELA, em uma perspectiva que independe de estilos ou técnicas específicas. Desse modo, o princípio da conscientização do movimento, muito discutido por Alvarenga sobre Klauss Vianna, em sua “experiência educativa”, é fundamental para se pensar nessa metodologia aplicada a uma experiência corporal. Alvarenga (2009) diz que Klauss Vianna propôs um processo “marcado por contradições, avanços e recuos, por idas e vindas que tornam intensamente rica a nossa ação e abrem espaço para profundas transformações.”⁴⁵ Assim também observo na fala dos professores da ELA: “Uma metodologia em constante reflexão, transformação e adaptação de acordo com o contexto de professores, alunos e ambientes onde acontecem as oficinas da ELA”. Segundo Alvarenga (2009), Klauss Vianna acima de tudo, demonstra que “(...) procurou superar dicotomias entre teoria e prática, incentivando a observação e o questionamento “em todo lugar, em toda a vida – inclusive em uma sala de aula de dança”.⁴⁶

Vianna é relevante, nessa pesquisa, sobretudo, porque foi um artista professor, assim, como os professores que se encontram na área de dança da ELA, atualmente. Klauss transitou entre ambientes formadores das esferas públicas e privadas. Nesses ele colocou em prática suas pesquisas e investigações constantes dessa “*experiência educativa*” para uma formação em dança humana, independente de públicos específicos e em contextos diferentes. Segundo Vianna (2005), trabalhava com “seres humanos”⁴⁷, que buscavam em suas aulas possíveis caminhos. Esses eram apontados por ele na vida cotidiana, de forma simples e natural. Segundo Alvarenga (2009) com essa “*experiência educativa*” ele pretendia abordar uma concepção de “ser humano integral”.⁴⁸

Nesse sentido, essas características do percurso artístico de trabalho de Klauss Vianna levam a compreender que ele criou uma metodologia possível de ser empregada em públicos muito diversos e com naturezas muito diferentes. Ao trabalhar com públicos de faixas etárias, classe sociais, e experiências corporais muito diversas esse artista-professor valorizou a diversidade dos mesmos. Seu trabalho possibilitou a democratização do ensino e aprendizagem

⁴⁵VIANNA, 2005, p.99

⁴⁶ALVARENGA, 2009, p.218

⁴⁷ VIANNA, 2005, p. 146

⁴⁸ ALVARENGA, 2009, p.219

de dança, contribuindo, em alguma medida, com um processo de descentralização da dança e difusão da mesma, princípios que também estão na proposta metodológica da ELA. Sobre esses princípios metodológicos utilizados por Klauss Vianna na sua “*experiência educativa*”, Alvarenga (2009) diz:

(...) as ideias, princípios e os significados encontrados nas narrativas do percurso de Klauss Vianna passam a servir de base para práticas e exercícios – como descoberta de possibilidades e qualidades diversificadas de movimentos do corpo e na vida – que, como metáforas do vivido, como experiência no cotidiano, e organizados nessas narrativas, são aplicadas com a intenção de possibilitar ao praticante um diferente estado de consciência em relação a si mesmo, ao seu corpo, enfim, aos vários aspectos de sua personalidade (no físico, na sua energia vital, nas suas emoções e na mente) diante do mundo. E mais: com essas práticas pretende-se envolver e afetar a pessoa em sua totalidade – corpo-espírito –, alterando também, por conseguinte, suas atitudes no meio circundante, seja a natureza ou a cultura em que vive. (ALVARENGA, 2009, p. 219)

Além disso, impulsionou no Brasil um discurso que questionou a imposição dos padrões eurocêntricos da dança que estava sendo produzida no país. Ele buscou valorizar os aspectos relativos à cultura e à corporalidade do povo brasileiro. Isso se configura como um elemento fundamental nesse estudo, pois a metodologia de trabalho da ELA também valoriza os saberes e fazeres tradicionais da cultura do povo brasileiro. Arrisco-me a dizer que a metodologia de dança da ELA apresenta uma similaridade à “*experiência educativa*” de Klauss Vianna, pois identifico muitas semelhanças do processo desse artista-professor com o modo com que cada professor relata a construção metodológica de suas aulas, a partir da proposição dos quatro eixos. Portanto, compreendi que esses princípios teórico-práticos encontrados na metodologia de Klauss Vianna dialogam, de maneira relevante, com o objeto do estudo realizado sobre aspectos relativos à metodologia da área de Dança da ELA.

4 MODOS MUNDOS POSSÍVEIS: ABORDAGEM METODOLÓGICA DA ÁREA DE DANÇA DA ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA

O professor é “um parteiro” – ele tira do aluno o que este tem para dar. (ALVARENGA, 2009, p. 244)

Ao realizar entrevistas com os professores da área de dança da ELA e fazer relações entre as entrevistas, os relatórios desses profissionais e o referencial de Klauss Vianna, foi possível identificar muitas características comuns a essa equipe de trabalho, e outras que são mais particulares aos modos de trabalhar.

Na entrevista com a coordenadora da área de Dança, Marise Dinis, apontou que a proposta metodológica está estruturada em quatro eixos, mas não está fechada ou concluída. São eixos norteadores, ou orientadores das práticas, e conduzidos de uma maneira particular por cada professor. Da mesma forma que a ELA trabalha com um público diverso, a equipe de professores também é diversa e se organiza de maneira diferente dentro desses eixos, de modo a compartilhar suas experiências com o público. Portanto, a coordenação considerou que não existe um conteúdo definido, os eixos são orientadores das práticas permitindo a cada professor fazer uso deles de forma maleável. Por exemplo, nas oficinas de curta duração, o professor não tem que necessariamente contemplar todos os quatros eixos, podendo dar mais ênfase em um, ou dois, ou do modo como achar adequado. Além disso, para a coordenadora, a forma como essa metodologia é empregada depende muito do público.

A primeira observação que faço sobre os dados referentes aos professores foi o apontamento de uma professora: “a ELA é uma escola aberta para a construção de uma metodologia”. Nesse sentido, se configura como um lugar onde os professores podem trazer suas contribuições para a construção da metodologia da escola. Outra professora que chamou minha atenção disse que essa experiência teórico-prática que está vivendo na ELA ajudou-a a repensar a sua concepção de dança.

Nas entrevistas com os professores foi identificado como traço comum a todos, a necessidade de, ao iniciar uma oficina de dança na ELA, conhecer bem as especificidades do contexto de cada turma. Nesse sentido, os modos de abordagem em cada grupo variam e se adaptam de acordo com o que cada professor vai conhecendo do contexto. Assim, a metodologia está alinhavada com as características das turmas, sendo importante escutar os

desejos e expectativas dos alunos que procuram as oficinas. Todos os professores disseram que é a partir da turma que a metodologia vai sendo desenvolvida. Muitos professores afirmaram que não chegam com propostas metodológicas finalizadas, mas que essa se constrói no fazer com as pessoas e nos ambientes onde a ELA atua. Portanto, é essencial dialogar com os grupos de modo a descobrir quais são as suas expectativas e desejos, relativos às oficinas. Também expuseram que é importante dialogar com a comunidade atendida, e, se possível, encontrar uma linguagem que se aproxime dela, independente de faixas etárias. Esses diálogos se configuram como uma importante estratégia para compreender e escolher o que é melhor para ser trabalhado com cada público específico, pois além da diversidade da ELA, os grupos variam muito de uma regional para outra. Sobre conhecer o contexto dos alunos, Klauss Vianna, diz ser fundamental gerar cumplicidade e disponibilidade desses alunos para com o trabalho que será realizado em sala de aula:

Não tenho pressa nem um tempo determinado para essa introdução: a duração depende de cada turma, da reação de cada um e da reação de uns com os outros, da minha intuição e disponibilidade; um dia se conversa mais, outro dia menos. (...) Mas é exatamente o que quero, isto é, chegar até eles e iniciar uma relação de cumplicidade, de confiança, de troca, porque não creio que seja possível dar uma boa aula para pessoas que você nunca viu e não sabe nem o nome. Uma aula dessas é inútil. O que pretendo é roubar a divisão entre a sala de aula e o mundo lá fora, acabar com as paredes, as barreiras, mostrando ao mesmo tempo que em toda a sala de aula existe também uma ordem interna que deve ser consciente. (VIANNA, apud ALVARENGA, 2009, p. 245)

Os professores disseram que cada lugar onde acontecem as oficinas da ELA é carregado de histórias e memórias, e, portanto, não tem como não considerar esses contextos. Essas conversas auxiliam também nos processos de identidade dos grupos. Além disso, criam um senso de comunidade e sintonia no processo de ensino-aprendizado.

Um dos professores apontou ser necessário ao professor da ELA fazer um contato com os alunos, pois os mesmos não chegam vazios de experiências. Dessa maneira, ele diz que faz “uma corrida em volta do próprio eixo dos alunos” percebendo quais as expectativas de cada turma para, então, propor os modos de fazer. Ele considerou que a metodologia não deve ser implantada de forma direta e impositiva, mas ser apresentada através de um envolvimento com os alunos, para que o caminho escolhido tenha mais aceitação. Esse mesmo professor apontou que a capoeira se mostra como uma base metodológica que fundamenta seu trabalho. Ele disse que se utiliza dela, não na execução dos passos, mas no sentido que a capoeira trás. Portanto,

ele gosta de trabalhar com os alunos em roda – ele afirma que essa referência vem também da capoeira –, em que todos, alunos e professor, possam olhar uns para os outros. Klauss Vianna também faz referência à capoeira. Segundo Alvarenga (2009), ao trabalhar na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Klauss Vianna propôs inserir a capoeira no currículo da escola. Klauss Vianna também utilizou a capoeira como meio para se aproximar dos alunos.

Dialogando com pessoas e aproximando-se da cultura do lugar, conhece a Capoeira e o Candomblé. Propõe que a Capoeira seja incorporada ao currículo da escola de dança, já que percebe relações entre essa técnica e os procedimentos do balé. Segundo ele, o aquecimento na Capoeira também começa pelos pés, sobe pelas pernas, tronco, braços, até chegar aos olhos; esse é um procedimento básico que passa a estruturar a sua organização dos exercícios em sala de aula. (ALVARENGA, 2009, p.224)

Os professores apontaram que os alunos apresentam vocabulários de movimento e que nenhum aluno chega “vazio de movimento” nas oficinas, pois cada pessoa traz consigo sua própria história e seu corpo em movimento a partir dessa memória. Uma professora parafraseou Ivaldo Bertazzo: “Tudo que o corpo vive é um registro”. Outra professora disse que “o professor do Arena da Cultura não tem que saber tudo”. Além disso, considera que “não saber tudo” é algo fundamental para o professor de arte. Outra fala esclarece: “Não se forma professor do Arena da Cultura”, pois isso se constrói no dia a dia”. Sobre essa relação entre o professor e o aluno, VIANNA (2005) diz:

[...] a relação professor-aluno não deve ser muito diferente das relações que mantemos com as pessoas em nossa vida diária. É muito comum, pelo menos nos estágios iniciais, a tendência do aluno projetar no professor sua necessidade de um ponto de referência externo, uma figura destinada a absorver todo o gênero de carências. [...] A relação do tipo professor-guru-onipotente e aluno-fiel-subserviente pode ser muito prejudicial ao trabalho que se está desenvolvendo, assim como a própria vida. (VIANNA, 2005, p. 111)

Klauss Vianna (2005) reitera: “Em pouco tempo todos descobrem que o professor não é o dono da verdade, não sabe tudo, existem coisas que não sei responder”.⁴⁹ Dessa maneira

⁴⁹ VIANNA, 2005, p. 134

Vianna propõe a aproximação entre o professor e os alunos, para gerar relações de cumplicidade, confiança e troca. Pois, para esse artista e professor, uma boa aula se daria com pessoas que o professor conhece e que identifica quem são, e o que eles têm para compartilhar com o processo em sala de aula. Segundo Alvarenga ele:

[...] procura respeitar o ritmo individual de cada aluno, pois espera “que cada um se desenvolva de acordo com sua capacidade”. “Apenas faço propostas e espero que cada aluno reaja como quiser e puder”. Como alguns alunos são tímidos, outros poucos disponíveis para trocar, se expor, falar em grupo, “espero que cada um descubra seus limites [...] as pessoas têm que chegar a um certo nível de entendimento de si mesmas para que possam depois trocar”. (ALVARENGA, 2009, p. 246)

Para demonstrar como a metodologia da área de Dança da ELA é desenvolvida pelos professores a partir do contexto dos alunos, serão apresentados partes dos relatórios de alguns professores. O objetivo dessa apresentação é exemplificar e compreender a importância do diálogo com relação às demandas de cada turma:

Relatório de artista-professor 01: A preparação corporal - totalmente voltada para o perfil da turma - funda-se em exercícios para um melhor condicionamento físico, tendo em vista dificuldades naturais relativas à idade dos componentes do grupo. Para tanto, propostas somáticas que promovam maior consciência corporal e maior conforto na realização dos movimentos são muito utilizadas. São também cotidianos os exercícios para estimular a coordenação motora, capacidades rítmicas e a exploração de relações corpo/tempo/espço. Além disso, algumas propostas simples de improvisação são aplicadas de modo a favorecer o refinamento da presença e da expressividade. (Relatório de artista-professor 01/2015)

Relatório de artista-professor 02: Eu e a turma estamos descobrindo uma forma de comunicação que está dando certo, e posso perceber como os exercícios estão contribuindo para que cada aluno tenha desinibição para demonstrar às suas vivências, dentro do tema “dois pra lá um pra cá”. Fiz a introdução da utilização dos eixos (baixo, médio e alto), com a base da dança de salão. Com isso, pude perceber o quanto os alunos buscam uma comunicação com seu corpo, observado com atenção a estrutura de seus eixos e base do corpo. (Relatório de artista-professor 02/2015)

Foi possível identificar nesse grupo de professores, que a diversidade do público atendido nas oficinas de dança da ELA é determinante na construção do processo metodológico.

Os professores disseram ainda que a diversidade define a metodologia, conduzindo o professor a estar sempre em busca de novas estratégias metodológicas. Uma professora explicita que a diversidade oferece possibilidades e desafios, e, portanto, deve haver “cuidado e abertura para se ouvir essa diversidade também”. Outros professores afirmam ser a diversidade o motivo pelo qual a experiência na ELA é tão interessante considerando o “processo criativo para criar estratégias metodológicas”.

Segundo os professores a diversidade é muito rica, ampla, aponta caminhos de aprendizado e troca tanto para professores quanto para alunos, e está sendo compreendida por ambos aos poucos. Uma professora apontou que a diversidade é um “mecanismo de trabalho nesse lugar”, pois muitos são os desafios apresentados ao trabalhar com turmas muito heterogêneas. A diversidade faz com que os professores revejam o seu “ofício”.

Os professores disseram ser necessário ter estratégias para a alteração emergencial da aula, já que as turmas são muito heterogêneas, com pessoas de gerações, contextos sociais, experiências e vivências corporais diferentes. Nesse sentido, muitos apontaram que na ELA não é possível estabelecer rigidez na estrutura das aulas, sendo importante valorizar propostas abertas às possibilidades do acaso. Segundo Alvarenga (2009), sobre as aulas de Klauss Vianna: “(...) embora suas aulas não se desenvolvessem sob um esquema fixo – o que inviabiliza qualquer pretensão de defini-las com rigor, visto que os seus elementos e enfoques podiam variar, bem como a sua ordem de execução.”⁵⁰ Alguns apontaram que essa metodologia da área de dança da ELA é conveniente à diversidade do público, porque nela são usados elementos cotidianos, como os movimentos de sentar, deitar, subir escadas, andar. Como esclarece uma professora: “Isso passa a fazer sentido para as pessoas porque faz parte da vida delas”.

Sobre as correlações entre os processos de vida e os processos realizados em sala de aula, Alvarenga (2009) diz que Klauss Vianna também trazia muitas referências dos movimentos cotidianos em suas aulas:

[...] não é possível isolar a vida do espaço da aula; ao contrário, sem que cheguemos a nos conscientizar disso, por vezes a vida se nos impõe, uma vez que trazemos no corpo questões cotidianas impressas em nossa musculatura sob a forma de tensões, emoções ou impressões de toda ordem: “... são elementos que encontro nas ruas, na vida e que inconscientemente levo para a sala de aula”. Assim, a experiência de suas aulas se estrutura pela consciência de que trago todos esses aspectos no corpo, em mim operando no dia a dia. (ALVARENGA, 2009, p.238)

⁵⁰ALVARENGA, 2009, p. 243

Segundo os professores, não é possível falar de um modo de fazer que seja eficiente na ELA. Os professores da ELA perceberam que os procedimentos metodológicos fazem sentido com a experiência de cada professor, e essa é compartilhada com os alunos. Uma professora disse: “Não existe perfeição no nosso trabalho, existe uma tentativa, um desejo, um projeto na nossa cabeça”. Assim, compreende-se que não é possível mensurar uma eficiência metodológica. É possível identificar transformações nos alunos. Essa característica é coerente com a metodologia de uma área e uma escola que não visa apenas formar bailarinos profissionais. Os professores estão atentos para o contexto de uma escola livre de artes, como a ELA, que não visa o virtuosismo usual, mas sim, a experiência: sensível e aberta para outras possibilidades. Nesse sentido foi importante perceber que essa metodologia é atravessada pela experiência tanto dos professores quanto dos alunos, ou seja, a experiência é apontada como algo que atravessa o fazer. A prática metodológica na ELA é tão ampla que realmente é difícil de ser mapeada.

Com relação à técnica de dança, não houve nas falas dos professores a intenção de uma formação em dança baseada apenas em um tipo específico de técnica. Mas, há a expectativa de proporcionar uma formação ampla que possibilite aos alunos atuar em diversos contextos. Um traço comum que foi observado foi a valorização de várias técnicas que conjuntamente constroem uma dança híbrida, na qual não é possível mais identificar estilos. Um professor diz que nesse processo é difícil identificar um estilo específico: “eu só sei que é dança”, e que “é o meu corpo que dança”. O professor compreende que sejam vários estilos mesclados, mas ao mesmo tempo o processo independe de estilos. Essa formação pretende oferecer ao aluno condições para desenvolver uma dança baseada em princípios de conscientização do movimento. Sobre essa conscientização do trabalho corporal, Vianna (2005) chama a atenção:

Mas, apesar de ser combustível o fato de as pessoas não quererem se desfazer de uma imagem já cristalizada e incorporada à própria personalidade, esse parece ser o caminho capaz de transformar gestos mecânicos e repetitivos em movimentos conscientes e, por isso mesmo, verdadeiros. Pelo menos é o que tem demonstrado o trabalho até hoje realizado com pessoas de idades, profissões e trajetórias muito distintas.

Portanto, antes do ensino de uma técnica corporal específica é necessário que se faça um trabalho corporal de conscientização corporal, sem o qual o aprendizado poderá ser deficiente, pois o corpo vai adquirindo uma forma, criando uma armadura e consolidando ainda mais as tensões musculares profundas. (VIANNA, 2005, p. 124)

Muitos professores observaram que os alunos, independente da faixa etária, conseguem fazer as atividades propostas de acordo com os limites e possibilidades de cada um. Desse modo, muitos tentam potencializar o que cada turma apresenta de qualidade. A partir do que as pessoas apresentam como corporeidade, e de uma dança que já está presente neles, os professores oferecem propostas de movimento para que esses alunos desenvolvam ainda mais suas potencialidades. Uma professora disse que à medida que os alunos vão se disponibilizando para o movimento e para suas propostas de aula, ela foi tentando avançar com suas propostas, respeitando sempre as limitações de cada um.

Outra professora comentou que esses anos que ela está no Programa indicaram que as pessoas são muito capazes e que o professor não pode chegar na sala de aula e definir um “rótulo” para a turma, um estilo ou técnica específica. Esses anos de experiência na escola demonstraram que as turmas conduzem a metodologia. E nesse sentido, essa proposta é definida por um “não saber”, ou seja, propostas prescritivas não funcionam com a diversidade. O professor trabalha de forma a potencializar os indivíduos, “a dança deles”. E, à medida que as oficinas acontecem, esses alunos estabelecem seus próprios “links”, a partir de suas percepções, experiências e do que compreendem dessas propostas. Sobre a percepção dos alunos Vianna (2005) diz:

É claro que cada um tem o seu limite de percepção e, como professor, tenho de respeitar esses limites. A cada dia, porém, eles entendem uma informação corporal diferente e vão juntando os dados. Procuro sempre chamar a atenção de cada um para si mesmo, a fim de que se percebam, olhem-se, conheçam-se, notem o peso de seus corpos. (VIANNA, 2005, p. 140)

Uma professora disse que não espera que a qualidade de movimentos dos alunos se nivele, ou que cheguem a ficar iguais, pois ela se importa que os alunos estejam em busca de melhorar suas capacidades e habilidades. Nesse sentido, ela comentou que sempre se surpreende muito com o que os alunos dão conta de fazer independente das limitações. Vianna (2005) também falou que existe o ritmo de cada aluno em sala de aula e que esse deve ser respeitado: “Não quero de forma alguma que todos tenham o mesmo ritmo e sim que cada um se desenvolva de acordo com sua capacidade. Apenas faço propostas e espero que cada aluno

reaja como quiser e puder.”⁵¹ Observei que na ELA acontece um processo semelhante à visão de Klauss Vianna: “O professor é “um parteiro” – ele tira do aluno o que este tem para dar.”⁵²

4.1 UMA METODOLOGIA ESTRUTURADA EM QUATRO EIXOS

Como já foi visto anteriormente, essa metodologia da área de dança da ELA está estruturada em quatro eixos de trabalho: Eixo Educação Somática; Eixo Técnicas de Dança; Eixo Criação e Composição; e, Eixo de Apreciação Artística. Esses eixos indicam caminhos ou diretrizes de orientação para cada professor, não sendo, no entanto, normalizadores. Nesse sentido, e como também já foi exposto anteriormente, cada professor tem a liberdade de fazer suas escolhas metodológicas, a partir desses eixos. Muitos apontaram que os caminhos utilizados para se abordar esses eixos provêm das formações, vivências e próprias experiências artístico-docente. Cabe lembrar que uma característica fundamental dessa equipe é a própria diversidade de saberes no que tange a diferentes percursos de formação artística profissional. Nesse sentido, a maneira como os eixos são abordados também se mostra diferente e singular para cada professor.

Identificou-se que é essencial criar um diálogo entre os eixos de forma que eles estejam em constante cruzamento e abordados de forma integrada. Uma professora disse que em suas aulas tenta fazer com que esses eixos “conversem entre eles”, transpondo os princípios de uns com os outros para que tenham relações. Contudo, outros identificaram que a proposta com os eixos deve ser abordada obedecendo às características essenciais e específicas de cada um.

Os dados também revelaram que alguns eixos são utilizados com mais preponderância do que outros. As possibilidades são muito relativas e variam de acordo com os contextos das oficinas e dos públicos atendidos nessas oficinas. Para exemplificar essa proposta metodológica estruturada em quatro eixos trouxe o relatório de uma professora da área:

Relatório de artista-professor 03: (...) a necessidade de uma estratégia na qual os aspectos somáticos, técnicos e expressivos possam estar sempre alinhados entre si, de maneira orgânica, e o saudável desejo de “dançar” sobressaia. Permanece como desafio reconhecer, acessar, valorizar e ampliar a mobilidade natural de cada um dos

⁵¹VIANNA, 2005, p.135

⁵² ALVARENGA, 2009, p. 244

alunos e suas referências no que tange um conceito de dança. (Relatório de artista-professor 03, 2015)

No Eixo da Educação Somática observou-se, inicialmente, que os professores não trabalham especificamente com esse campo de conhecimento. Como observou uma professora, essas técnicas de educação somática têm métodos muito específicos, com propostas até mesmo dogmáticas. Nesse sentido, o que está sendo desenvolvido nesse eixo seria uma possível, “Sensibilidade Somática”. A professora identificou que seus colegas levam em suas experiências questões de consciência do movimento, da anatomia, vivências isoladas em técnicas específicas de Educação Somática. Então, ela acredita que o que está sendo desenvolvido nesse eixo, é uma “Sensibilidade Somática”. Todos os professores são diferentes, e, portanto, as abordagens são diferentes, ou seja, uma percepção, uma maneira como cada professor entra em contato com essa abordagem nas suas experiências artístico- profissionais e compartilha-as às suas maneiras com os alunos.

A coordenadora da área de Dança expõe que esse campo somático é entendido na perspectiva das propostas que se resguardam na conscientização do movimento, na sensibilização, na reflexão a partir da prática, nas conexões e relações feitas em determinados exercícios por professores e alunos. É um momento que possibilita ao aluno experimentar seu corpo, de forma a voltar a atenção para ele e estabelecer relações com o espaço e com os outros colegas de sala de aula. Ela considerou que esse é um eixo que “percorre todos os outros” também. Sobre essa proposta de conscientização do corpo, Alvarenga (2009) diz que Klauss Vianna também tinha como diretriz em seu trabalho oferecer uma proposta de conscientização e domínio do corpo e do movimento:

Como objetivo primeiro, é preciso “dar um corpo” ao aluno, diz Klauss Vianna, no sentido de que o aprendiz desenvolva uma consciência maior desse corpo, como potencialidade, a fim de torná-lo um veículo de expressão plena de si-mesmo e um caminho de autoconhecimento. Segue-se, a isso, o autodomínio sobre ele, para que o aluno possa, em seguida, desvestir-se de uma imagem que lhe tenha sido imposta na relação indivíduo sociedade-vida, adotando, então, uma postura que corresponda à sua “trajetória pessoal” e à sua “existência cotidiana”, facilitadora de sua maior capacidade de auto expressão no mundo. Enfim, e como objetivo último, que a pessoa vá em busca de viver a harmonia com seu próprio corpo, para que este lhe “permita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada, e por isso mesmo rica em movimento e expressão” (ALVARENGA, 2009, p.242)

No eixo da educação somática alguns apontaram ter como orientação a técnica do Balé Clássico, a Capoeira, *Bartenieff* do Sistema Laban, Consciência Corporal, com a mineira Irene Zivianni, e o Método Ivaldo Bertazzo, de Reeducação do Movimento. Obviamente, essas não são as únicas referências, mas foram essas as apontadas nas entrevistas. Um professor observou que essas técnicas e métodos ajudam na construção de alinhamento e organização corporal. E apontaram a necessidade da não utilização de nomenclaturas (o nome dos passos) dos mesmos, nem os formatos específicos de aulas que são dadas a partir desses referenciais. São utilizados, sobretudo, referenciais anatômicos, e a alusão a imagens de movimento para se referir a determinados passos. Também trouxe aqui alguns exemplos de relatórios que demonstram um pouco os exercícios e procedimentos metodológicos, relacionados ao Eixo Educação Somática:

Relatório de artista-professor 04: As manobras e exercícios relacionados à organização de nossa verticalidade e ao equilíbrio das massas corporais – cabeça, tórax, bacia e pés – realizados em março foram ligeiramente modificados e ampliados, mantendo-se o mesmo escopo de promover:

- Maior atenção às constantes oposições que constituem a mecânica do corpo humano;
- Maior concentração no fluxo de forças e na tonificação de todo o corpo ao longo da execução do movimento;
- A percepção da constante necessidade de ativação do abdômen enquanto região de ajuste fundamental. (Relatório de artista-professor 04, 2015)

Relatório de artista-professor 05: Em grande roda, fizemos um aquecimento simples movendo partes do corpo isoladas. Durante o aquecimento nomeamos as partes do corpo e alguns ossos; falamos um pouco sobre articulações. Como a turma ainda se mostrava agitada e ansiosa propus uma corrida em roda, e em cada volta eu trocava a forma de deslocar. Assim que a turma se mostrou mais cansada, iniciamos um jogo de caminhada com pausas. Em cada pausa eu falava um número (que correspondia ao número de apoios com que o corpo deveria tocar o chão). (Relatório de artista-professor 05, 2015)

Relatório de artista-professor 06: Em dupla, uma pessoa era a massa de pão e a outra o padeiro. Com isso uma pessoa “amassava essa massa de pão” passando pelo corpo todo, tanto de frente como de costas. Depois trocava a dupla e faziam a mesma coisa. No início da atividade, escolhemos um local aonde seria o “forno”. (Relatório de artista-professor 06, 2015)

Klauss Vianna foi considerado um dos introdutores das técnicas de educação somática no Brasil, pois como já foi visto anteriormente, ele e Marilene Martins viajaram para países da Europa e dos Estados Unidos e trouxeram esses novos referenciais para o país. Nas suas aulas foram identificados muitos desses referenciais somáticos. Segundo Alvarenga (2009), suas aulas se iniciavam por sensibilizações de pés, onde os alunos massageavam os pés e a partir do

tato eles iam percebendo a forma corporal e as possibilidades de movimentação daquela parte isolada do corpo. Ele também insistia na necessidade de se apalpar os ossos e descobrir os espaços em volta desses. Nesse sentido, ele fazia trabalhos de isolamento das articulações para que, pouco a pouco, os alunos percebessem e recuperassem a totalidade corporal. Depois, com o tempo, ele também passou a desenvolver trabalhos a partir das musculaturas mais profundas, as quais ele denominou, simbolicamente, de “musculaturas da emoção”⁵³

Porém, foram apontados muitos desafios para se trabalhar com esse Eixo. Os professores disseram que isso se dá muito pela falta de referências de muitos alunos em relação a essas técnicas. Nesse sentido, alguns professores apontaram a necessidade de introduzir essas técnicas de maneira suave e buscando relações com questões cotidianas para que os alunos criem identificação com esses referenciais e criem sentido para essas propostas. Uma professora atentou que é preciso desmistificar o ensino da arte como “um lugar pomposo”, pois esse traz muitos resquícios de um jeito de ensinar muito elitista. Portanto, faz-se necessário a busca por trazer referências do cotidiano para a sala de aula.

Klauss Vianna também apontou dificuldades com relação a algumas propostas que ele sugeria para os alunos: “Várias vezes vi alunos desistirem no primeiro dia, normalmente gente que costuma perguntar: “Tudo isso é muito bom, muito interessante, mas quando é que vamos dançar?”⁵⁴ Os professores da ELA também comentaram sobre dificuldades que encontram em sala de aula. Uma professora disse que alguns alunos perguntam: “que dança é essa?”, ou, “quando vamos dançar?”. A estratégia que ela utiliza é voltar a pergunta para eles e tentar estabelecer um ambiente de diálogo e trocas. Os professores identificaram os desafios com essas propostas somáticas, pois os alunos muitas vezes não conseguem identificar ou reconhecer a dança nessas dinâmicas. Nesse sentido, é importante atentar para o que discute Vianna: “[...] superar dicotomias entre teoria e prática, incentivando a observação e o questionamento “em todo lugar, em toda a vida – inclusive em uma sala de aula de dança”.⁵⁵ Alvarenga (2009) faz considerações sobre como era entendida a sala de aula para Klauss Vianna:

⁵³ VIANNA apud ALVARENGA, 2009, p. 247

⁵⁴ VIANNA, 2005, p. 139

⁵⁵ ALVARENGA, 2009, p.218.

(...) um lugar para um verdadeiro “exercício de presença” pelo aluno em todos os sentidos, a sala de aula não deve abrigar uma disciplina “militar”; é um espaço para perguntas, questionamentos, discussões e conversas, e não uma arena para competição de egos, onde cada um é apenas um termo para comparação de si mesmo em relação ao outro. A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno, ali devendo existir um desnivelamento, pois cada caso é um caso. (ALVARENGA, 2009, p. 243 e 244)

No Eixo Técnicas de Dança, a coordenadora da área disse que a técnica utilizada é aquela do domínio de cada professor. Desse modo, são as técnicas vinculadas às formações de cada indivíduo, que podem ser no espaço da tradição popular brasileira, urbana, clássica, contemporânea. É o momento onde os professores vão trabalhar a estruturação do corpo, do alinhamento, a força muscular, a flexibilidade, a mobilidade articular. Pode ser na posição horizontal, no chão, ou na posição vertical, em deslocamento ou em um lugar fixo. É o momento em que serão trabalhados alguns conteúdos que desenvolvem habilidades com consciência. É um eixo que trabalha com a questão mecânica do corpo, do funcionamento das potencialidades do corpo, da sua extensão, flexibilidade, força, dinâmicas, lateralidade.

Nesse eixo todos os professores apontaram para a necessidade de um trabalho feito no chão. Nesse caso, eles constroem uma verticalidade do corpo a partir do chão ou o contrário também. Houve o apontamento de que no primeiro momento eles buscam fazer com que os alunos encontrem um conforto (a favor da gravidade) para seus corpos no chão, adquirindo mobilidades do corpo no plano horizontal. No segundo momento, esses alunos devem conseguir utilizar os apoios de braços e pernas para pressionar e empurrar o chão (contra a gravidade). Uma professora disse que o chão traz uma referência clara do limite do movimento, ajudando na construção do tônus corporal e do fortalecimento muscular. Falou da utilização das articulações, que é natural “ao dobrar para ir para o chão”, “ao dobrar para se levantar dele”. Nesse sentido, os alunos mobilizam todas as articulações de maneira muito orgânica e natural. Trouxe aqui mais um relatório para exemplificar um pouco do pensamento a partir desse Eixo:

Relatório de artista-professor 07: A formalidade técnica é importante também na formação como ferramenta para ampliar o repertório individual. Meu objetivo não é colocar a técnica em primeiro plano, mas provocar e instigar o aluno a sair de seu lugar de conforto ao se confrontar com novos caminhos de movimento. No movimento do outro posso descobrir mais pistas sobre o meu. (Relatório de artista-professor 07, 2015)

Em relação a esse Eixo muitos apontaram que é o momento de trabalho com alongamento e flexibilidade, de forma a fazer uma preparação física do corpo para o trabalho

com a dança. Alguns dos professores fizeram a menção de trabalhar nesse eixo a partir das técnicas de Dança Contemporânea, que exploram esse trabalho feito no chão, na construção de uma relação do corpo com os níveis, horizontal e vertical.

Para muitos, essas ferramentas técnicas auxiliam os alunos na construção de princípios para a liberdade de movimento, para que eles dançam utilizando bem o “aparelho corporal”, numa busca pela utilização de “boas mecânicas do movimento”. No relatório acima, observou-se como a professora expõe que esse eixo é favorável na construção de novos repertórios e vocabulários de movimento. Sendo assim, muitos apontam que esse eixo auxilia bastante o Eixo de Criação. Klauss Vianna atenta para o cuidado com técnicas excessivamente formais:

(...), quase sempre caem no vazio, no limite dos gestos artificiais e desprovidos de emoção. Nesse caso, os movimentos são confusos e pouco objetivos, e o que se apresenta como emoção são apenas máscaras artificiais tecnicamente produzidos, sem qualquer relação com um impulso vital. O que essas técnicas ignoram é a própria vitalidade do movimento. (VIANNA, 2005, p.114)

Vianna (2005) diz ainda que a técnica deve ser “cristalina ou transparente”, no sentido de poder auxiliar o aluno a atingir um conhecimento do seu processo, pois, ao contrário disso, ele estará reproduzindo uma série de movimentos considerados bonitos, mas que não traduzem nada e não servem para a expressão.

Os professores apontaram que esse Eixo auxilia os alunos a entenderem o corpo no espaço, o corpo em relação ao chão, em relação aos outros colegas e à música. Foram apontados exercícios de deslocamento e transferência de peso, saltos, memorização de sequências coreográficas, balanços de pernas e de tronco, trabalhos corporais como movimentos circulares do tronco e das pernas, contra-lateralidade, torções, exercícios rítmicos, utilização de caminhadas, circulação e corridas no espaço.

São apontadas várias formas de se trabalhar no espaço a partir de rodas, diagonais, e mudanças de frente espacial. Vianna (2005) ressalta a importância da observação ao andar, na relação do apoio do corpo com o chão, e na forma como o movimento atua: “A minha maior ou menor liberdade de movimento ao andar vai, assim, tornando mais clara a relação de equilíbrio que costumo manter com o solo, o espaço, a gravidade e meu próprio corpo”. Com essa visão, Klauss “incentivava os alunos a trabalharem em diferentes lugares da sala, ocupando novos

espaços”⁵⁶. Destaquei que o único referencial teórico-prático para utilização em exercícios técnicos apontados nas entrevistas foi o Estudo do Movimento de Rudolf Von Laban⁵⁷.

Sobre o Eixo da Criação e Composição, a coordenadora da área de Dança esclareceu que não é um eixo que trabalha apenas com a “criatividade instantânea que vem como inspiração”. Para ela, também é necessário conhecer técnicas relativas a esse campo de ação, procedimentos que podem ser desenvolvidos e trabalhados a partir também da consciência, de forma a possibilitar ao aluno a percepção da composição, do espaço, dos outros colegas. Ela diz que é um momento também de trabalhar com vários tipos de jogos.

Nas entrevistas com os professores houve novamente o apontamento de que foi preciso ouvir e escutar as turmas no sentido de compreender quais as demandas criativas de cada uma delas. Nesse sentido, o contexto de cada turma costuma ser um fator determinante no processo de criação. Alguns professores consideram que o Eixo Criação e Composição esteja relacionado, de forma mais articulada, com o Eixo Técnico. Uma professora disse que criar é reelaborar tecnicamente o que já se tem de vocabulário e informação no próprio corpo. Esse é um eixo que tem como mote trabalhar a partir da dança dos alunos, daquilo que eles já possuem e vão construindo ao longo das oficinas. Mais uma vez, os relatórios exemplificam um pouco do que é pensado pelos professores como propostas de criação:

Relatório de artista-professor 08: No eixo criação, desenvolvemos alguns elementos que surgiram de um primeiro exercício de improvisação e que cada um pode desenvolver, individualmente ou coletivamente uma proposta originada deste exercício. A turma optou por não abandonar a aula no eixo técnico e somático em detrimento à criação, portanto o mesmo foi desenvolvido dentro das possibilidades de tempo e disponibilidade da turma. (Relatório de artista-professor 07, 2015)

Relatório de artista-professor 09: Improvisação/criação: Cada um desenvolveu um tema de pesquisa física para gerar uma qualidade de movimento. De posse de cada tema reuni os semelhantes criando duos, trios e quartetos para aprofundarem as pesquisas. Com isso estamos iniciando um processo criativo colaborativo, selecionando sequências, compartilhando com todos e criando variações autorais e ainda aprofundado os temas individuais e coletivos. (Relatório de artista-professor 08, 2015)

⁵⁶ALVARENGA, 2009, p. 244

⁵⁷ Rudolf Von Laban (1879-1958), nasceu na Hungria. Desenvolveu uma extensa pesquisa sobre o movimento e os fatores que o influenciam e vai se tornar uma das mais importantes referências pedagógicas do ensino e aprendizagem, não só da dança, mas de todo o processo de desenvolvimento do domínio e da consciência do movimento. Ele vai fundar várias escolas e filiais, que vão também, posteriormente, ser grandes centros formadores de arte. Em seu método, ele vai desenvolver as leis e os princípios de movimento, através da *Eukinetica*, baseados em quatro fatores: espaço, tempo, peso e fluência; da *Labonation*, um sistema de notação coreográfica e da *Corêutica*, estudo sobre a organização espacial.

Esse é um Eixo que se fundamenta a partir, sobretudo, de propostas de Improvisação. Portanto, foi apontada a necessidade e a grande importância do engajamento e envolvimento dos alunos nas propostas. Alguns apontaram que o conhecimento dos alunos no que tange aos desejos e expectativas é fundamental, pois são momentos de total construção colaborativa. Uma professora disse que é o momento da “dança deles”, e não, “da dança dela”, é importante conhecer as pessoas e respeitar as diferentes maneiras de pensamento sobre a aula. Alvarenga (2009) também diz que Klauss Vianna trabalhava com a Improvisação:

(...) pode se dizer que a improvisação se faz presente dando início a um processo criativo. Através dela o movimento ainda não efetivado, a dança ainda não dançada, aquela – espera-se – destituída das contaminações por meio do processo acima descrito tem a chance de acontecer num corpo apto a ser veículo expressivo do ser que aquele corpo representa. (ALVARENGA, 2009, p.249)

Alguns professores apontaram que são os momentos de trabalhar com o universo lúdico, possibilitando aos alunos a utilização da imaginação na construção do processo. Uma professora percebeu que o Eixo de Criação é bastante interessante para o trabalho com as crianças, pela própria disponibilidade delas em relação ao mundo, numa atitude de ampla abertura. Vianna (Alvarenga, 2009) também se utilizava muito do elemento lúdico com as crianças que acompanhou na Escola Municipal de Bailados: “usou a sensibilidade no trato com essa faixa etária, procurando acessar o imaginário infantil atentando para as suas especificidades, quando propõe a ludicidade como base, por acreditar, nessa época, que assim é que se estimulava o ser criativo.”⁵⁸ Destaquei mais uma fala de Klauss Vianna, com relação ao trabalho dele com exercícios lúdicos:

Por isso mesmo, durante a primeira fase do trabalho emprego exercícios lúdicos que, como veremos mais adiante, põem em xeque essa imagem construída na relação com o mundo exterior. Brincar, saltar, pular, correr livremente vão revelando emoções, sentimentos e uma riqueza de gestos que pareciam perdidos desde a infância. (VIANNA, 2005, p.124)

⁵⁸ ALVARENGA, 2009, p.228

Na criação foram apontadas as referências teórico-práticas de Rudolf Von Laban, de Paulo Freire, Isabel Marques, Adriana Banana, livros de Teatro, tais como Viola Spolin (jogos corporais), saberes e fazeres de tribos indígenas, e as referências cotidianas da vida (filmes, música, livros em geral) E ainda, uma professora diz que mescla criação com composição a partir de trabalhos espaciais, em que os alunos se relacionam com o espaço, com eles e com os corpos dos outros colegas, numa construção de composição coreográfica ou experiências de improvisação. Destaquei aqui que esse eixo também é muito fomentado pelas experiências das “Jam Sessions”, que na ELA, acontecem com o caráter pedagógico. Essas sessões contemplam vivências interdisciplinares dos alunos no que tange aos quesitos criativos, possibilitando a troca e o compartilhamento desses entre as áreas existentes na ELA.

Finalmente, sobre o Eixo de Apreciação Artística, a coordenadora da área disse que foi criado porque ela junto ao grupo de professores de 2011/2012 entenderam que a apreciação poderia dar mais sentido maior para o trabalho que estava sendo desenvolvido dentro da sala de aula. Pois, os alunos visualizariam que os trabalhos desenvolvidos em sala de aula poderiam ser transformados no que elas estavam vendo no palco. Esse Eixo trouxe a possibilidade de os alunos observarem que os elementos da cena espetacular também são trabalhados por eles nos exercícios desenvolvidos pelos professores em sala de aula. E também trouxe a consciência para que as pessoas compreendessem que esses materiais, produzidos dentro de sala de aula, tem uma razão de ser. Fez os alunos entenderem que a dança também é um trabalho e que existem pessoas que vivem desse ofício, a “dimensão profissional da dança”, pois em alguns tipos de público atendidos pela ELA, isso se configura como uma realidade ainda muito distante. Então, esse eixo foi incluído em 2011/2012, a partir dos relatos dos professores quando levavam as turmas ao teatro.

Pelos professores foi visto como um eixo, onde eles têm mais dificuldades de relacioná-lo com o dia a dia em sala de aula. Sobretudo, por ser um eixo que se faz a partir da fruição de espetáculos, atividades que na maioria das vezes acontecem fora de sala de aula. Também trago aqui exemplos de relatórios:

Relatório de artista-professor 10: Esta turma também participou a APRECIÇÃO. Para eles foi importante ter ido. Alguns assistiram a uma grande produção pela primeira vez ali. Outros assistiram a dança ao vivo pela primeira vez ali. (Relatório de artista-professor 10, 2015)

Relatório de artista-professor 11: No eixo apreciação, a turma se mostra independente no sentido de frequentar espetáculos e fazer análises críticas do que assistiu. Tivemos

a oportunidade de conversar com os artistas do espetáculo “Playlist” o que considero ter sido de grande valor uma vez que a improvisação faz parte da rotina desta turma no Arena e é mote para este espetáculo. (Relatório de artista-professor 11, 2015)

Na Apreciação os professores utilizam cortesias que a escola oferece, para a ida aos espetáculos da cidade de Belo Horizonte, filmes de dança de toda natureza (se possível que dialoguem com os contextos das turmas), e também são momentos para inserir aulas sobre a História da Dança. A apreciação também traz muitas possibilidades de significação simbólica através dos ambientes. Essa experiência é muito comentada na fala dos alunos no sentido de oportunizar o contato, em alguns casos pela primeira vez no teatro. Foi identificado como um momento de fruição e de afetação.

4.2 UMA METODOLOGIA EM TRANSFORMAÇÃO

Insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido. No trabalho corporal, quando definimos objetivos exteriores a nós, acabamos por converter o processo num meio de alcançar apenas determinados fins e, com isso, perdemos de vista o próprio corpo, tornando assim mero instrumento das nossas vontades e idealizações. (VIANNA, 2005, p. 100)

Atento aqui para a fala de uma professora, que a ELA é um lugar aberto para experiências de várias naturezas e se configura como ambiente formador não só para alunos, mas também para os professores e coordenação, que estão em constante diálogo e troca de processos artístico-pedagógicos. Como já foi visto anteriormente, um traço da metodologia de trabalho dessa escola é a manutenção de reuniões da equipe de professores com as coordenações de áreas. Nas entrevistas realizadas para esse estudo todos os professores e coordenação ressaltaram a relevância dessas reuniões para a diversidade dos processos formativos.

Nas palavras da coordenadora, cada vez mais os professores estão se apropriando das possibilidades de desenvolvimento dentro dos eixos metodológicos. Ela percebe que cada um está em busca dos subsídios que faltam em suas formações, relativos aos elementos que compõem cada eixo. Nesse sentido, ela tenta dar orientações e fazer provocações artísticas para que cada professor possa encontrar novos modos de trabalhar. Por exemplo, quando dois professores trabalham juntos em oficinas, ela tenta colocar dois professores com experiências

as mais diferentes possíveis, para que o trabalho realmente se complemente e se contamine. Ela identificou que os professores também estão em processo de formação constante, como também se considera em formação na função de coordenadora. Ela acredita que seja importante o “espírito” de estar sempre se revendo e se reavaliando para a qualidade do trabalho, pois ao contrário, a área poderia se estagnar.

Ela observou que “o frio na barriga” que os professores sentem ao encontrar situações inesperadas é relevante na natureza desse trabalho com a diversidade. Pois, esse “frio” motiva os profissionais à busca de novos conhecimentos, novos recursos, os quais, às vezes, o profissional ignora a existência. Ela identificou que as experiências são tão misturadas na área, que ela junto aos professores perde a consciência da origem de determinadas propostas. A coordenadora afirma compreender o professor como um artista “que está sempre em contato com a criação”. Isso parece ser fundamental para o professor da ELA, essa experiência de estar sempre se confrontando com o conhecimento do outro, e de compartilhar as experiências com a equipe. Na visão da coordenação da área de Dança isso faz do professor um criador, um inventor, de forma que ele tenha que lançar mão de diversas possibilidades em suas experiências artístico-docentes. Por isso, ela procura intervir o menos possível no trabalho dos professores, pois aposta na prática, no desenvolvimento de cada professor junto aos alunos. Também compreende que cada professor tem o seu tempo para se apropriar desses eixos de uma maneira própria, mas coerente com o trabalho.

Os professores e a coordenação apontaram que as reuniões são um importante espaço de contaminação de propostas, muita colaboração, trocas, compartilhamento e um lugar que gera possibilidades para todos. A coordenadora percebe que essa metodologia está se fortalecendo com o passar do tempo a partir das reuniões onde se estabelecem trocas práticas entre os professores e cada um apresenta as propostas que está desenvolvendo em suas oficinas. De acordo com a coordenação, essas trocas vão se contaminando e uma prática acaba sendo influenciada pela outra, e isso vai ajudando a criar uma unidade metodológica que fortalece os eixos gerando mais coerência.

Os professores reforçaram que o aprendizado se dá a partir das diferenças da própria equipe. A importância de ter uma equipe diversificada mantém um lugar realmente diverso tanto do ponto de vista do público atendido, quanto dos professores que lidam com esse público diverso. Nesse sentido, essas reuniões ajudam muito na questão de trocar experiências de estratégias para lidar com a diversidade, e são fundamentais para refletir sobre o processo de ensino-aprendizagem na ELA.

Eles disseram que o aprendizado vem ao escutar outras experiências diferentes, mas que, ao mesmo tempo, trazem questões comuns que nos auxiliam na superação dos desafios encontrados ao trabalhar com a diversidade. E quando há compartilhamento de práticas artístico-docentes, há um aproveitamento no sentido de poder experimentar diferentes processos e metodologias. Dessa maneira, a troca de informações é muito ampla e também auxilia nas experiências pessoais do trabalho de cada um. Portanto, essa troca se configura muito rica e proveitosa.

Outro ponto que foi muito contemplado na fala dos professores foi a respeito da orientação feita pela coordenadora de área, Marise Dinis. Apontaram que ela é uma coordenadora com um olhar muito sensível e que, portanto, traz direcionamentos pontuais para o trabalho. Nesse sentido, a experiência de continuar recebendo e trocando informações acontece em um fluxo muito orgânico entre a coordenação de área, os professores e os alunos. Uma professora comentou que essa possibilidade de troca, sobretudo, com o olhar externo da coordenação auxilia muito no trabalho, porque se lida muito com o inesperado – lugares físicos, ambientes e pessoas diferentes – na ELA. E, esse olhar da coordenação ajuda a pensar o trabalho de corpo nesse contexto.

Outra questão muito falada foi que os professores são indicados a trabalhar com as turmas a partir dos seus perfis. Porém, a metodologia da área de Dança possibilita que esses professores estejam sempre fazendo um rodízio entre as oficinas ofertadas pela área. Além dessa dinâmica, está previsto no Plano Quadrienal, atuações conjuntas de professores nas oficinas do ciclo formativo de quatro anos. Essa característica da metodologia também foi ressaltada como um ponto muito positivo, pois os atravessamentos de outros profissionais nas turmas auxiliam nas dinâmicas que são criadas. Uma professora salientou que, às vezes, fica muito focada no trabalho e quando tem uma visita de outro professor, esse pode mostrar outras possibilidades que sozinha não percebe. Ela também chamou a atenção para o fato de que o professor, nesse processo, muitas vezes acaba virando parte do grupo, e por isso é difícil ter um distanciamento do que está sendo realizado. Nesse sentido, ela disse que a atitude reflexiva sobre o próprio processo é uma constante. Vianna (2005) também fala sobre a importância do questionamento no trabalho: “Aprender a questionar objetivamente e a observar a si mesmo são as melhores formas de aprendizado. O ato de questionar é o resultado de uma observação que provém de um distanciamento e de uma conclusão, ainda que, passageira e nunca definitiva.”⁵⁹

⁵⁹VIANNA, 2005, p.97

A possibilidade dos atravessamentos entre os professores também foi vista como uma atividade complementar, pois a diversidade dos artistas-docentes possibilita um aumento dos vocabulários de metodologias, vocabulários de movimento e experiências dos alunos. Uma professora reforçou que essa metodologia se constrói no fazer e vai se alinhando aos poucos, mas possui a tranquilidade de também, às vezes, não se alinhar.

Observou-se que essa metodologia é realizada de forma experimental, ou seja, ela está sendo experimentada, testada, e dessa maneira vai se transformando de acordo com os contextos. Alvarenga (2009) também observa essa característica experimental no trabalho de Klauss Vianna: “Desse modo, acredito ver reforçada a ideia do experimento na sua proposição, e que ao ser partilhado por ele e compartilhado com todos na “comunidade” da sala de aula, se faz pedagogicamente educativo, experiência (com) vivida no íntimo de cada um.”⁶⁰

Outra questão que também foi apontada como fundamental nesse processo metodológico foi a realização dos relatórios mensais, compartilhados com a coordenação e toda equipe. Eles são importantes, já que funcionam como um instrumento de reflexões críticas sobre o trabalho, gerando também um momento de distanciamento do que é feito nas oficinas. Uma professora apontou que todos os cruzamentos são positivos para o crescimento profissional na ELA: “um emendando o fio do outro, construindo conhecimento”. Ela também diz que percebeu que essa metodologia tem gerado mudanças no grupo em relação ao jeito de ver e entender a dança e de pensar corpo.

Outro ponto importante desses dados foi que muitos professores falaram que a metodologia da área de Dança se transformou muito desde o momento em que cada um deles adentrou na escola. Todos apontaram que o principal fator dessa transformação da metodologia foi a diversidade. A metodologia foi ficando menos rígida e mais flexível para abarcar as diferenças. Ela foi se transformando de acordo com o perfil dos alunos. Os desafios encontrados com os grupos heterogêneos levaram os profissionais a criarem estratégias metodológicas para lidar com essa diversidade. Uma professora disse que, aos poucos, vai se entendendo e compreendendo a diversidade. Portanto, não há muito como se preparar para as situações, porque essas “acontecem na hora”.

Uma professora apontou que com a coordenação antiga de Gabriela Christófar, o trabalho metodológico estava bem no início. O formato das aulas era diferente, pois as aulas só aconteciam no final de semana e, dessa maneira, as pessoas não tinham tanto compromisso em

⁶⁰ALVARENGA, 2009, p. 239

se fazer sempre presentes nas oficinas. Também os eixos ainda estavam sendo criados. Então, a relação com eles também estava sendo compreendida. Com a nova coordenação de Marise Dinis, essa metodologia já vinha de uma experiência inicial, e a partir daí os professores foram se aprimorando. Essa professora comenta que se ampliou mais o contato com a diversidade, pois antes ela percebia que os grupos tinham perfis mais específicos, e atualmente, os grupos estão mais dissolvidos. Com o passar do tempo essa metodologia foi se aprimorando tanto para professores quanto para alunos. Os professores ressaltaram ainda que, aos poucos, os alunos passaram a compreender mais a proposta. Outro professor identificou que essa metodologia foi mudando e sendo refinada ao longo do processo. Pois, anteriormente à constituição da área de Dança, em 2009, o trabalho se pautava em aulas tradicionais, cuja preocupação se restringia ao ensinamento de “passos”, aos alunos. Com o passar do tempo, essa metodologia passou a agregar o conhecimento relativo à consciência corporal. O professor afirma que os alunos também se transformaram, pois para além das melhoras na relação física com a dança, os alunos passaram a construir também discursos conceituais sobre a dança e sobre a arte.

Outra professora identificou que sua metodologia era muito norteadada pela educação somática e sempre iniciava a aula por essa referência. No entanto ela começou a perceber que esse é um tipo de trabalho “muito duro”, pois as pessoas que vão procurar uma aula de dança querem dançar. Então, ela acabou transformando sua aula através de elementos mais dançantes, com músicas mais dançantes. Ela disse que deve se considerar o que as pessoas têm como expectativas para as oficinas. Então, através do que elas demandam, ela foi buscando caminhos para inserir o conteúdo da Educação Somática nas aulas. Ela observou que as estratégias entre os professores são diferentes, mas que há um esforço de todos para aprimorar essa metodologia através dos eixos. A professora ressaltou também que a proposta de formação foi ficando “mais elástica, mais fluída” e que, portanto, eles começaram a entender e, por conseguinte, respeitar a diversidade de forma a dar mais espaço para as demandas desse público. Essa profissional afirma que hoje vê ou percebe que os princípios da dança não são uma verdade para todos. Assim, cada pessoa apresenta esses princípios de formas diferentes. Desse modo, o conflito relativo à aceitação dessa diversidade também diminuiu.

A coordenadora identificou que a metodologia foi se modificando a partir da experiência da própria equipe em construção com os alunos. Ela ressalta que quando entrou para o Programa Arena da Cultura, em 2011, a área de Dança tinha um enfoque muito próximo da vivência com a “dança contemporânea”, e, na sua perspectiva, essa proposta se configurava muito pelo Arena também propor uma concepção contemporânea de ensino-aprendizagem de dança. Nesse sentido, a diversidade encontrada nas formações dos professores, bem como o

compartilhamento entre esses profissionais nas reuniões de área contribuíram para a diversificação e a ampliação conceitual e estética da área de Dança.

5 UMA CARTOGRAFIA DE CORPOS SINGULARES: INVESTIGAÇÕES E EXPERIÊNCIAS DE UM ARTISTA-PROFESSOR

“...um corpo múltiplo, multiforme e capaz, literalmente, de ser feito de diferentes expressões de corpos.” (Foster)

Pretendo agora tecer reflexões relativas ao meu processo como professor de dança da ELA, a partir de um relato de experiência que foi construído com base na análise dos dados obtidos nas entrevistas, na metodologia de trabalho que venho construindo na ELA, e no referencial teórico do estudo. Considerando o teor dessa parte, tomei a liberdade de redigi-la em primeira pessoa. Considero que estou sempre sendo afetado por diversas experiências e essas, de alguma forma, vão mudando o meu estar no mundo. Logo, a forma como vou criando e compondo essa trajetória metodológica, que penso ser também uma “experiência educativa”, vai se resignificando, se transformando e se metamorfoseando em novas experiências a serem compartilhadas. A relação “mundo-eu” é fundamental no meu fazer em dança, pois através dela posso criar, compor e brincar, conhecendo o meu eu-corpo, a minha dança, e assim, propor aulas. Vianna (2009) diz que:

(...) é fundamental considerar a relação mundo-eu, verdadeira origem e motor do movimento e da própria dança, pois é da dinâmica desse relacionamento que emerge a singularidade que faz de cada pessoa um ser único e diferenciado. (...) A descoberta do eu interno, de um ser único, individual e criativo, é indispensável ao exercício da dança, se quisermos que ela se torne uma forma de expressão da comunidade humana. (VIANNA, 2005, p.111)

Durante minha experiência artística, tanto na dança como no teatro, observo que fui atravessado por várias questões que visavam a necessidade de uma arte que abusasse mais da diversidade humana, ou que, pelo menos pretendesse um diálogo aberto e honesto com esses questionamentos. Contudo, sempre há modelos padronizados, que nos colocam em conflito, fazendo com que a gente esteja em constante reflexão sobre as escolhas que estamos deliberando.

Conheci o Arena da Cultura no ano de 2013, durante a realização de um trabalho para a disciplina de Teorias para o Ensino de Dança: Metodologia, do curso de Licenciatura em Dança da UFMG, ministrada pela professora Gabriela Córdova Christófaro. Nesse trabalho, a temática era pesquisar projetos de ensino-aprendizagem de dança, fora do contexto do ensino regular das escolas de Educação Básica. Cada grupo foi sorteado com um projeto e, nessa ocasião, meu grupo ficou com o Programa Arena da Cultura⁶¹. Assim, tive a oportunidade de pesquisá-lo para a construção do trabalho para essa disciplina.

Já havia ouvido falar do Arena da Cultura, razoavelmente. Contudo, considero que desconhecia quase totalmente a proposta de formação artística, e como se configurava o mesmo na cidade de Belo Horizonte. Ao entrar em contato com o Arena da Cultura, me surpreendi de maneira absurda com o que me deparei, ao ver uma aula do professor Charles Davidson Pereira e o modo como ele conduzia o processo, em que pessoas de diferentes corpos e realidades trabalhavam juntas na construção artística. Encantou-me, sobretudo, a diversidade da turma. Imediatamente, me perguntei: como era possível pessoas de naturezas tão diferentes estarem tão presentes e tão participantes na proposta daquele professor?

Já na primeira visita pude observar que o público era muito diferente do que eu tinha como referência de aulas de dança, as quais eu estava acostumado a frequentar. Eram pessoas de todas as cores, tipos, tamanhos, cheiros, idades, sexos, identidades, personalidades, histórias, vivências. Impressionou-me muito a qualidade da diversidade que se apresentava naquela sala e como eles conviviam em dança.

O segundo ponto, no qual detive minha percepção, foi o que eles estavam desenvolvendo enquanto conteúdo de dança, principalmente, como cada um realizava os exercícios oferecidos pelo professor. Formas diferenciadas de realização, mas com um mesmo propósito: a dança. Observei a maneira como aquele professor instigava e promovia sua aula a partir das potencialidades de cada aluno. Observo que esse momento ficou marcado no inventário de experiências da minha vida, pois era como se eu tivesse me deparado com uma proposta de ensino e aprendizagem de dança parecida à dos meus sonhos, a qual, até então, considerava utópica e inexistente.

Enfim, esse trabalho com o Arena da Cultura para disciplina da professora Gabriela Christófaro foi para mim uma “porta aberta” para vislumbrar um imenso percurso artístico-pedagógico de dança, que não estava necessariamente vinculado a um tipo de sistema

⁶¹ Naquele momento o Programa ainda se chamava somente Arena da Cultura, pois a institucionalização da Escola Livre de Artes Arena da Cultura como visto anteriormente só aconteceu no final de 2014.

tradicional de ensino-aprendizado de dança. No ano de 2014, prestei concurso de seleção para ingressar no quadro de professores de Dança do Arena, e com grande felicidade passei nessa seleção.

Ao ingressar nesse projeto percebi logo que seria um grande desafio e confesso que isso me instigou bastante, pois como já apontado nas entrevistas feitas com os professores da ELA e apresentado nesta monografia, não há receitas nem métodos prontos que decodifiquem a diversidade no Arena da Cultura. Essa se apresenta, e o método que venho utilizando é ouvir, escutar, abrir os poros do meu corpo para percepção e a partir dessa começar a fazer “o bolo”. Esse é um bolo sem receita prévia, pois o acaso é um ingrediente especial. Sobre a constituição de um método trago para a reflexão uma fala de Vianna (2005):

Acredito que o meu método de trabalho tenha começado a surgir no momento em que vi meu filho nascer. Achei tão duro, tão violento vê-lo nascendo e logo em seguida ser afastado da mãe.... De alguma forma percebi que ali começava a interromper-se o fluxo natural das coisas, mas, por paradoxal que possa parecer, era impossível conceber a vida e o próprio nascimento sem qualquer violência. (VIANNA, 2005, p. 98)

5.1 MEU MODO MUNDO POSSÍVEL: UMA EXPERIÊNCIA METODOLÓGICA NA ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (Peter Brook/A porta aberta)

Pretendo a partir deste momento, explicitar um pouco mais de como fui tecendo meu trabalho na ELA. Penso que cada experiência vivida com cada nova turma recebida me proporciona uma infinidade de conhecimentos e vivências em arte, as quais vão se inscrevendo na minha memória de vida, na minha memória corporal, no meu pesquisar artístico-docente. De acordo com Vianna (2005): “(...) a expressão corporal reflete tudo que sou: minha história,

o que penso, como sinto. Vida interior e expressão corporal são coisas inseparáveis.”⁶² Nesse sentido, fui construindo, metaforicamente, uma espécie de cartografia de corpos singulares, concretizada em uma experiência, a minha experiência.

Percebo que cada corpo é singular e apresenta consigo memórias inscritas de uma vida. É isso que para mim vem se apresentando como novo na contemporaneidade: as experiências individuais de cada sujeito, sua subjetividade, nas suas respectivas andanças pelo mundo.

Fazendo uma análise reflexiva percebo que meu trabalho nas oficinas de dança na ELA se apoiou em construir um ambiente afetivo, em que muitos exercícios técnicos de dança se baseiam no autoconhecimento e na sensibilização do corpo para enxergar-se a si mesmo - o eu. E, nesse encontrar-se, sugiro a construção de corpos, que aos poucos, vão se libertando das amarras dos condicionamentos sociais, e vão construindo uma dança a partir das características da personalidade e da identidade do sujeito. De forma geral, busquei criar um ambiente para experiências do sensível, não se esquecendo também da busca pelo prazer de dançar, daquilo que realmente nos motiva a mover e a viver, que para mim é algo que considero do direito de todos. Segundo Lúcia de Matos (2014), sobre a identidade:

(...) a identidade do sujeito na contemporaneidade não se encontra centrada em si mesma, em seus aspectos biológicos, ou presa a um lugar social ou de representação, mas abarca a possibilidade de transformar-se continuamente nas diversas interações, localizando-se num espaço do entre, tornando-se, assim, transitória. (MATOS, 2014, p. 27)

Essa identidade transitória se configura como o objeto mais relevante que busquei desenvolver no meu trabalho. Pois, essa identidade de cada um, localizada em um “entre lugar”, me revela possibilidades de trabalhar com os alunos em uma busca pela autonomia e, por conseguinte, pela autoralidade.

Na ELA, trabalhei apenas com oficinas de Sensibilização, experiências curtas de 36 horas, orientadas pela proposta metodológica e orientação dos quatro eixos propostos pela área. Essas oficinas têm como objetivo sensibilizar os alunos e se configurar como uma “porta de entrada” para a ELA.

Geralmente, na abertura das oficinas de dança na ELA costuma-se iniciar o trabalho por uma roda de conversa com a coordenadora da área de dança, o professor e o grupo de alunos

⁶² VIANNA, 2005, p. 149

inscritos. A coordenadora se apresenta, explica um pouco sobre a escola, sobre a proposta de ensino de dança, o professor se apresenta e para finalizar cada aluno se apresenta também.



FIGURA 4: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – BHC Mantiqueira. Fonte: ANTERO, 2015.



FIGURA 5: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – BHC Arthur de Sá/ Bairro União. Fonte ANTERO, 2015.



FIGURA 6: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – BHC Lagoa/ Venda Nova. Fonte: ANTERO, 2015.

Nesse momento, fazemos uma primeira triagem a respeito das expectativas de cada aluno em relação à oficina de dança, ou seja, queremos saber quais os motivos que os levaram a procurar esse curso e essa área. É possível perceber nesse primeiro contato, muitas expectativas com o curso e os estilos de dança que cada um pretende aprender. Outro aspecto que se mostrou relevante foi que muitas pessoas relatavam ter seus primeiros contatos com aulas de dança a partir dessas oficinas. Compartilho com as observações identificadas nas entrevistas, em que muitos professores disseram que a diversidade delineia a metodologia que será empregada. O contexto dos lugares e dos ambientes onde acontecem as oficinas direcionam caminhos que considero fundamentais na construção artístico-pedagógica do trabalho. Trouxe aqui também partes de alguns relatórios que escrevi para exemplificar como fui construindo minha metodologia dentro da área de dança da ELA:

Relatório: Observo que é uma turma muito aberta e disponível e que é nítido a vontade de experimentação. Tive poucos problemas com questões que as vezes atrapalham o encaminhamento do trabalho. Percebo que já trabalhei muita coisa e muitos conteúdos, mas percebo que isso se deu por conta deles mesmos, e nas necessidades que tivemos ao longo do processo, de estabelecer essas trocas. Tenho tido bom nível de presenças o que colabora em muito para o andamento do trabalho, é claro sempre a questões individuais, mas na medida do possível eles tem me mantido bem informado quando necessitam de faltar. Pretendo a partir de agora, neste segundo mês, não acrescentar mais tantas informações novas, mas sim penso em poder trabalhar dentro do que já foi trabalhado, com um processo de verticalização e aprofundamento destes aspectos, que já dei introduzi. Espero apenas poder oferecer a eles também uma experiência de apreciação artística neste próximo mês. (ANTERO, 2015)

Relatório: Como esta oficina aborda a sensibilização para as danças que são construídas aos pares ou a dois, normalmente, e sobretudo, na experiência que venho adquirindo dentro do Programa, sempre existe grande expectativa com o aprendizado da Dança de Salão, a “dança dos bailes”. E nessa turma, identifiquei que essa necessidade não se configurou como primeira. Teve até alunos que na apresentação falaram de estar ali para explorar melhor o próprio corpo, na busca de um autoconhecimento também do mesmo. E ao longo da oficina, tenho percebido que os alunos estão bem abertos para diversas possibilidades de movimento, que não só as proporcionadas pela dança de salão em si, mas como uma busca mais ampla que vai além de só querer dançar nos bailes. (ANTERO, 2015)

Nas oficinas de Sensibilização em que trabalhei, identifiquei que apesar do público muito diverso, havia uma predominância de idosos. Talvez pelo horário diurno em que essas oficinas ocorreram. Reforço que isso não é uma constante, mas de modo geral, as oficinas de Sensibilização tinham vários idosos. Esse público traz questões muito importantes no que tange as limitações que o corpo vai adquirindo com o acúmulo da idade. Observei também

que é um público com corpos muito marcados por grandes couraças e tensões. Vianna (2005) também identificava que as tensões são um problema para o trabalho corporal:

(...) o problema está no acúmulo de tensões, nas tensões localizadas que restringem a capacidade de movimento das articulações e dos grupos musculares, obstruindo o fluxo energético que atravessa o corpo. (...) Elas estão estritamente ligadas às tensões de fundo emocional e mental e em geral surgiram há tanto tempo que na maioria das vezes já constituem um hábito ou uma segunda natureza. (VIANNA, 2005, p.106 e 107)

Vianna (2005) também fala que essas tensões muitas vezes são o resultado de um acúmulo de condicionamentos sociais desde o nascimento: “Desde o nascimento somos submetidos a uma série de condicionamentos sociais, antes mesmo de vivermos os processos de educação formal -, o que acaba resultando em procedimentos mecânicos e repetitivos, dos quais não temos percepção ou consciência.”⁶³

Nesse sentido, percebi que criei uma metodologia de trabalho na ELA muito voltada para que independentemente da idade, ou outras limitações corporais, os alunos pudessem reconhecer suas potencialidades corporais. Segundo Vianna (2005) o corpo humano apresenta variedades infinitas de movimento, que surgem dos impulsos internos e são expressos em gestos. Dessa maneira, esses gestos compõem relações intimistas com os ritmos, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções dos sujeitos. Para ele, a dança é um modo de existir e cada pessoa possui a sua própria dança e seu próprio movimento de forma original, singular e diferenciada. A partir dessa dança e do movimento de cada um, existem transformações para expressões individuais que passam a ser compreendidas em coletividades humanas.

⁶³ VIANNA, 2005, p. 112



FIGURA 7: Foto Atividade de Apreciação Artística da Oficina de Sensibilização – Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.



FIGURA 8: Foto da Oficina de Sensibilização – BHC Califórnia. Fonte: ANTERO, 2015.



FIGURA 9: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.



FIGURA 10: Foto de Oficina de Sensibilização ELA – BHC Mantiqueira. Fonte: ANTERO, 2015.

Nas vivências com essas turmas trabalhei com os eixos metodológicos de forma integrada e de maneira que esses estivessem sempre em diálogo e cruzamento uns com os outros. Nesse contexto, percebi que minha abordagem com os eixos foi interligada e mesclada, tornando difícil para identificar quando começa um e quando termina o outro. Acredito que a abordagem somática envolve toda a minha proposta no sentido conceitual desse pensamento. Então, tento ter em vista essa abordagem como um invólucro de todas as práticas que proponho. Não me preocupo que os alunos estejam conscientes desse pensamento, mas me preocupo se eles executam exercícios apenas por executar, sem ter a consciência e domínio de seus movimentos e de seus corpos. Sobre os outros eixos, fui inserindo os conteúdos que identifiquei pertencentes a cada um deles, e a partir disso fui tecendo propostas coreográficas de dança.

Outra questão que identifiquei no meu trabalho foram minhas principais referências teórico-práticas: Klauss Vianna e Rudolf Laban. No meu processo formativo dentro da universidade nos cursos de Teatro e da Licenciatura em Dança, esses foram os referenciais com os quais tive mais contato. Utilizei muito desses referenciais, pois identifico neles princípios ou diretrizes que me auxiliaram a trabalhar com públicos diversos, como na ELA, por exemplo. Percebi que a partir desses referenciais fui criando propostas de trabalho que estabelecem vínculos com qualquer pessoa que queira experimentar uma prática em dança e compartilhar o seu próprio saber de movimento em contribuição com uma turma. Desse modo, e utilizando da terminologia de Alvarenga (2009), essa “*experiência educativa*” me conduz a um universo muito rico, onde a experiência artístico-pedagógica é feita na construção de compartilhamentos e contaminações.

5.1.1 Pontos Fundamentais da Metodologia

Na metodologia que fui desenvolvendo na ELA, geralmente iniciava as oficinas a partir do estudo do espaço. Trabalhei com a percepção tanto do espaço físico quanto do espaço do próprio corpo. Para mim era importante no primeiro momento que os alunos se percebessem no espaço, e conseguissem ter suas possíveis orientações no mesmo. A partir da premissa espacial pretendia que eles se situassem, de modo a fazer um primeiro reconhecimento do ambiente, criando também as primeiras relações simbólicas ou representativas desse espaço.

Uma premissa que norteou meu trabalho foi situar o grupo de alunos para um olhar direcionado para os seus próprios corpos. Tentava fazer associações das diferenças existentes entre o “corpo cotidiano”, do dia a dia, e o corpo dotado de presença extracotidiana, com outro tipo de organização. Então, o trabalho foi direcionado no sentido de despertar outras características de organização do corpo, as quais, às vezes, eles não estão acostumados a dar atenção.

Usei como metodologia de trabalho muitas referências imagéticas, em que, a partir de metáforas, cada aluno pode construir seu próprio sentido e significado para o movimento em situações de trabalhos aeróbicos, de alongamento, flexibilidade ou até mesmo força muscular. Introduzi também o conceito das articulações sinoviais e de quão importante se faz o trabalho de mobilização das mesmas, sobretudo, no que concerne a produção do líquido sinovial, constituinte fundamental para a realização do movimento. Ainda nesse primeiro momento introduzi um ritmo ou passo básico de algum estilo de dança para que esses alunos se reconhecessem na ação de dançar. Penso que, posteriormente, essa ação de dançar irá se modificar no imaginário de cada um e, dessa maneira, eles vão construindo outros imaginários sobre a dança. Porém, no primeiro momento, concordando com uma das falas de uma das professoras entrevistadas, considero importante que os alunos se percebam dançando.

Com a introdução desse primeiro ritmo ou passo de dança a proposta que costumava utilizar era começarmos a brincar com esse ritmo ou passo de forma a trazer elementos lúdicos, de diversão e prazer para todos. Gostava de trabalhar com exercícios na forma de jogo que são aplicáveis a duplas, trios ou grupos. A ideia era trazer exercícios de improvisação ou composição espacial estruturada, a partir de brincadeiras como, por exemplo, jogos de condução, de confiança, de espelhamento e etc. A intencionalidade de trazer esses jogos era criar uma prática, onde eles pudessem dançar, sem, no entanto, se conscientizarem de que a dança já estava acontecendo. E claro, considero importante que esses jogos de improvisação estejam vinculados a realidade de cada grupo. Segundo, Alvarenga (2009), sobre o trabalho de Klauss Vianna:

Nesse caminho estimula-se a espontaneidade de movimentos, deixando que eles surjam por circunstâncias inesperadas. Para isso, exercícios lúdicos como brincar, saltar, pular, correr revelam uma riqueza de gestos “que pareciam perdidos desde a infância”. Para Klauss Vianna, partindo de movimentos corriqueiros de cada um é que ele pretende, que o aluno tome aos poucos intimidade maior consigo, mesmo vindo a desenvolver a autoconsciência do próprio corpo, para descobrir assim suas potencialidades latentes. (ALVARENGA, 2009, p. 248)

No segundo momento de uma oficina, introduzia o conceito de peso a partir do referencial de Rudolf Laban, mostrando para os alunos como ele é fundamental para começarmos a dançar. Então, se no primeiro momento, focava no espaço, nesse segundo momento começava a trabalhar de forma mais tênue o espaço do próprio corpo, a relação dele com ele mesmo, e nesse sentido, possibilitar a percepção do próprio peso do corpo. O objetivo era mostrar que esse elemento peso se faz preponderante para o deslocamento e utilização do corpo no espaço. Utilizei exercícios nos quais cada aluno podia investigar possibilidades de transferência de peso.

No terceiro momento de uma oficina, o trabalho se voltava para os referenciais anatômicos, onde começava a introduzir a conscientização de discussões que chamo somáticas, ou seja, momentos que eles localizariam o “eu”, e começariam a vivenciar a experimentação do movimento a partir de experiências particulares. Esse foi um momento de trazer à tona a abordagem somática para o estudo do movimento de forma mais consciente. Fazia um trabalho que denomino cartografia e mapeamento a partir do toque no esqueleto, distinguindo o esqueleto axial e o esqueleto apendicular. Íamos percorrendo o Sistema Esquelético com o toque de mãos para um primeiro reconhecimento e reencontro com o próprio corpo. Fazíamos muitos exercícios de manipulação onde individualmente, em duplas, trios ou grupos trazia propostas de manipulação do corpo a partir das estruturas ósseas, articulares, musculares, da pele, ou até do Sistema Nervoso. Trazia também nesse momento, um trabalho de atenção aos pés, como uma base importante e de sustentação de todo o peso corporal. Pretendia gerar a consciência de quão os pés são sobrecarregados no nosso dia a dia.

No quarto momento, o foco da oficina se direcionava para o estudo rítmico, do tempo, para começar a perceber esses primeiros elementos básicos da música em relação com a dança, como por exemplo: o que é pulsação; o que é ritmo; como contar uma música na percepção de bailarinos; e um pouco de percussão corporal. Trabalhava com caminhadas simples, estudando andamentos mais rápidos e mais lentos. Começávamos a pensar em todas essas características que estão ligadas na relação entre dança, música e silêncio.

Identifiquei que construo minha metodologia de trabalho muito baseada nos fatores que influenciam a concepção de domínio e conscientização do movimento de Rudolf Laban. Esses fatores – Espaço, Peso, Tempo e Fluência – norteavam possíveis caminhos de construção da prática de/em dança que pode ser realizada por qualquer pessoa. Pois, neles é possível identificar elementos básicos que estão presentes nas movimentações cotidianas, as quais são de fácil compreensão e assimilação dos alunos. Como os professores entrevistados apontaram,

fazer relação dos exercícios em sala de aula com o contexto dos alunos na ELA contribui para que os mesmos criem mais sentidos sobre as suas próprias práticas. Sobre o domínio do movimento, Laban (1978), diz:

O domínio do movimento, por conseguinte, não tem valor apenas para o artista de palco, mas para todos nós, na medida em que todos nos vemos a braços, consciente ou inconsciente, com a percepção e com a expressão. O indivíduo que aprendeu a relacionar-se com o Espaço, dominando-o fisicamente, tem Atenção. Aquele que detém o domínio de sua relação com o fator de esforço Peso tem Intenção; e quando a pessoa se ajustou no Tempo, tem Decisão. Atenção, Intenção e Decisão, são estágios de preparação interior de uma ação corporal externa. Esta se atualiza quando o esforço, através da fluência do movimento, encontra sua expressão concreta no corpo. (LABAN, 1978, p.131).



FIGURA 11: Foto da Oficina de Sensibilização – Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.



FIGURA 12: Foto da Oficina de Sensibilização ELA – BHC Califórnia. Fonte: ANTERO, 2015.

E, por fim, algo que permeou essa metodologia durante todos os períodos foi a roda de conversas. Nessas, debatíamos um pouco sobre questões como improvisação, criação, composição, história da dança cênica, e muitos outros temas relacionados à vida. Essa dinâmica servia para identificar questões importantes para serem discutidas com cada turma. Às vezes, mostrava filmes ou levava perguntas ou frases criadas a partir de questionamentos dos alunos sobre a dança. Acredito ser importante trazer a reflexão sobre o próprio fazer, pois para mim é relevante que os alunos passem a se questionar e refletir sobre suas próprias práticas. Em relação a essa reflexão sobre a prática utilizei como recurso avaliativo em todas as aulas um “Diário de Turma” (Vide Apêndice “D” desta monografia). Nesse, todos os dias deixava uma folha em branco em uma mesa, para que eles, a qualquer momento da aula, pudessem ir até essa folha e escrever ou produzir uma imagem que dialogasse com o que estavam pensando, com o que estavam produzindo, ou com o que estavam sentindo naqueles momentos.

Nessas rodas também objetivei iniciar uma reflexão a partir dos processos de autonomia e autoridade desses alunos. Pois, cada aluno já traz consigo suas danças, e o processo que queria estimular era um compartilhamento de todas as nossas danças, a minha e a deles.

Acredito que assumi um lugar de mediador, e não, de um professor detentor de todo o conhecimento. Nesse sentido, a aula de dança é o resultado do trabalho de todos. Cada um, à sua maneira, contribui com esse processo. E todos, indistintamente, são co-autores dele. Sobre a questão da autonomia no trabalho de Klauss Vianna, Alvarenga (2009) diz: “ [...] que cada um encontre seu movimento próprio, num tipo de investimento que permita surgir um “estilo pessoal, por mais semelhantes que as pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança. ”⁶⁴.



FIGURA 13: Foto da Atividade de Apreciação Artística no Ballet Jovem Palácio das Artes (Residência em Dança Cefart) - Oficina de Sensibilização Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.

⁶⁴ ALVARENGA, 2009, p. 243



FIGURA 14: Foto da Atividade de Apreciação Artística no Ballet Jovem Palácio das Artes (Residência em Dança Cefart) - Oficina de Sensibilização Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira. Fonte: ANTERO, 2015.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esta pesquisa tinha como expectativa que seria possível investigar e refletir sobre como é desenvolvida a metodologia de ensino-aprendizagem da área de dança, que está estruturada em quatro eixos, considerando um contexto que valoriza a diversidade do público atendido pela ELA. Nesse sentido, elegi que um dos aspectos que poderia fundamentar tal proposição metodológica da área de dança seria a porosidade, ou seja, uma forma de ensino-aprendizagem que é permeável e maleável a transformações, sem um padrão fixo, e prescritivo. Segundo Primo (2012) a dança produzida na contemporaneidade se inscreve em sua própria porosidade, ou seja, na desconfiança das abordagens muito sólidas, onde os valores são mais absolutos que relativos.

Desse modo, e por se tratar de uma escola que considera princípios da descentralização, universalização e diversidade cultural, e que se encontra nesse contexto contemporâneo, tinha como expectativa encontrar essa “porosidade” na abordagem metodológica de dança da ELA. Essa área se encontra nesse cenário atual da dança pós-moderna que instaurou um movimento de democratização e aceitação dos corpos a partir das décadas de 1960 e 1970. Através de traços históricos do ensino-aprendizagem de dança, é possível compreender que metodologias muito verticais, tradicionais e fechadas, ou, sem porosidade, tenham dificuldade de estabelecer diálogos com a aceitação do diverso em ambientes formadores de ensino-aprendizagem de dança, como é o caso da ELA.

De acordo com a análise de dados realizada, a expectativa relativa à pesquisa foi atendida, pois segundo as entrevistas realizadas, essa metodologia desenvolvida pelos professores da ELA está afinada com um processo de constante transformação, onde não há um formato padrão, normativo e prescritivo. Considero que a proposta metodológica artístico-pedagógica da área de dança traça perspectivas maleáveis e porosas respeitando as especificidades dessa escola e do público atendido, no contexto da cidade de Belo Horizonte.

Observei que a “porosidade” está presente nessa metodologia, pois a mesma está em busca constante de investigação, experimentação e pesquisa no que tange os processos metodológicos de ensino-aprendizagem de dança. Também é uma metodologia que propõe uma ação de reciclagem e, que como apontado pela coordenadora, descentraliza o conhecimento, os saberes e os fazeres de todos os envolvidos – professores, alunos e coordenação de área.

Também visualizo que esses dados apontam a não existência de formulários, manuais e nem receitas prontas para esses profissionais da área de dança, sobretudo, e como apontado por

eles, porque muitos são os desafios encontrados na proposição da ELA em trabalhar com públicos diversos. A metodologia vai sendo construída também no fazer e na experiência, pois, cada turma apresenta um contexto histórico diferente. E, por conseguinte, esses professores apontam a necessidade de abordagens metodológicas diferentes para cada um desses contextos, que estão alinhavadas com a concepção metodológica da área. Segundo Hissa (2013), esse fazer metodológico se relaciona com um “processo que adapta, transcria, traduz, recria e refaz; a metodologia em nada difere do processo criativo que envolve o objeto criado. [...] A metodologia é algo a ser construída enquanto o sujeito se aventura.”⁶⁵

Nesse sentido, outro traço que se mostrou relevante nesse processo metodológico da área de dança da ELA foi a maneira como cada professor cria seus próprios modos, mundos possíveis de ensino e aprendizagem de dança, a partir de uma abordagem metodológica que está estruturada em quatro eixos norteadores. Hissa (2013) nos esclarece sobre isso também quando diz que “[...] a metodologia é um invento, uma fabricação que pode ser tão engenhosa quanto criativo é o sujeito que, permanentemente, se põe a reinventar a si próprio.”⁶⁶ Observo que o fato da escola valorizar artistas-professores é fundamental na construção do projeto político artístico-pedagógico. Pois, a experiência em arte faz com que esses profissionais estejam sempre em constante processo de investigação, pesquisa e consequentemente de transformação.

A partir desse trabalho foi possível inferir que uma metodologia de ensino-aprendizagem está intrinsecamente relacionada à proposição de formação que uma escola ou estabelecimento propõe. Pois, uma concepção de formação direciona possíveis caminhos, nos quais as escolhas metodológicas se baseiam ou são construídas. Ao levantar e fazer um breve mapeamento do histórico do programa Arena da Cultura foi possível identificar que o mesmo não se constituiu com o objetivo único e exclusivo de um programa para formação artística. Contudo, a necessidade de capacitação e aprimoramento técnico artístico dos grupos locais levaram à uma compreensão de que esse Programa poderia contribuir bastante com a formação artística e cultural da cidade de Belo Horizonte. E, nesse sentido, essa formação poderia proporcionar também uma melhor difusão de produções artísticas pela cidade.

Observou-se que o modo como essa formação artística foi crescendo dentro desse Programa considerou enormemente a condição “pública” do mesmo. Pois, se baseou em princípios de descentralização das ações e dessa forma valorizou a universalização dos bens e produtos culturais da cidade. Nessa perspectiva, essa formação se concretizou baseada em um

⁶⁵HISSA, 2013, p.126

⁶⁶HISSA, 2013, p.127

enorme processo de democratização do ensino de arte, em Belo Horizonte, desconstruindo um resquício elitista que o ensino-aprendizado de arte no Brasil carrega. Pois, esse processo formativo se assentou na construção de um sistema que através de Fóruns Regionais possibilitou às pessoas discutirem e refletirem sobre o mesmo, trazendo contribuições para a construção dessa formação em arte. E ainda, essa formação sugere uma concepção contemporânea de ensino-aprendizagem de arte, a qual também está afinada com princípios da sustentabilidade cultural, que considera a diversidade dos costumes, saberes e fazeres da tradição de um povo.

Identifico que essa metodologia de trabalho construída e desenvolvida pela área de Dança se mostra relevante nesse contexto da ELA, de democratização, que, sobretudo, propõe uma formação artística com caráter livre dentro do âmbito institucional. Um processo de formação artística em Dança que, conforme o Plano Quadrienal 2013-2017, deve ser desenvolvido em um formato livre, que sugere diversos caminhos e possibilidades de escolha.

Esse formato, acima de tudo, fomenta a autonomia de sujeitos pensantes e críticos no fazer artístico. Nele observa-se a valorização de uma construção independente de uma rigidez e obrigatoriedade curricular, que muitas vezes não irá representar as verdadeiras questões artísticas de cada sujeito. Nesse sentido, esse formato sugere a esses alunos uma maior apropriação de sua própria formação, e com isso, acaba por instigar também um caráter de senso de responsabilidade dos alunos dessa escola. E, obviamente, não se pode desconsiderar que esse formato está se firmando em uma estrutura institucional, com todos os desafios e implicações burocráticas que esse modelo implica.

No Plano Quadrienal observou-se que o ensino-aprendizagem de dança é feito para considerar e se apropriar da diversidade do público que é atendido pela ELA. Pois, identificou-se uma preocupação, onde essa metodologia da área possa atender aos contextos político-sociais dos alunos. E, nas entrevistas, pude inferir que esse discurso teórico não está apenas na teoria de um papel, mas também é buscado na prática docente dos artistas- professores e da coordenação. O que indicou também que essa metodologia é constituída e construída por experiências.

Quando entrei no curso de Licenciatura em Dança, uma das questões com a qual me deparei foi compreender que esse curso sugere um foco de ensino-aprendizagem de dança na Educação Básica. Aos poucos, fui percebendo dentro desse curso, sobretudo pela experiência nos estágios, que o meu percurso artístico-docente talvez não seja somente na educação básica. Por vários motivos, mas principalmente, por não me identificar com os modelos tradicionais de

ensino-aprendizagem que estão instaurados no Brasil, os quais, ao meu ver, sugerem muito pouca atitude crítica e reflexiva de seu próprio campo metodológico de trabalho.

Apesar de ser a favor da dança na escola formal como objeto de conhecimento fundamental para a educação básica, observo que me afino a outras possibilidades de atuação no campo docente, para além dessas do ensino regular. Considero que essa estrutura escolar, sobretudo, no âmbito público, muitas vezes não possui preocupações com o sentido da educação voltada para o contexto dos alunos. E isso, se mostra muito contraditório para mim em relação ao fazer artístico.

Não me considero pessimista sobre esse processo da dança na educação básica, mas compreendo que a estrutura da escola formal está muito “engessada”. Portanto, penso que tenho que buscar outras alternativas de trabalho também. E, ao iniciar a prática docente na ELA, identifiquei que toda essa experiência sobre e com o ensino-aprendizagem de dança no curso de Licenciatura em Dança pode ser muito maior do que a gente imagina. O que quero dizer com isso é que essa experiência na Licenciatura em Dança pode ser ampliada e utilizada em vários outros ambientes formadores de dança, que não necessariamente, só da educação básica. A ELA, para além de um trabalho, me possibilitou o contato com um estágio em um outro campo, que é tão rico e tão produtivo, quanto ao dos ambientes formadores no ensino regular. Nesse sentido, foi importante construir um relato de experiência da minha vivência na ELA, pois dentro desse, fiz uma análise crítica e reflexiva desse processo que me abriu possibilidades para pensar o ensino de dança em várias perspectivas. Considero, a partir de minha experiência nesses diferentes ambientes formadores tenha sido fundamental para compreender que esses dois campos de saber podem se misturar, se contaminar e se complementar. O âmbito do ensino livre de artes contribui muito para o ensino formal e vice-versa.

Pensando em modos, mundos possíveis, seria muito interessante que as metodologias tanto dos mestres acadêmicos como dos mestres populares pudessem coabitar os mesmos espaços sem preconceitos. Pois, essas esferas não estão separadas, e a experiência é a maior indicadora desses fatos. Nela, é perceptível que quando existem possibilidades de trocas entre esses dois âmbitos do saber, o conhecimento é proporcionado e produzido.

Um traço relevante desse relato de experiência que fiz, foi perceber que um objetivo central do meu trabalho docente é a busca por processos autorais. E, para mim, autoralidade requer composição, predisposição do indivíduo para uma atividade criadora, em que o mesmo seja livre para escolher e para assinar um trabalho, de acordo com suas questões, vivências, vontades, desejos e experiências. A autoralidade também requer uma necessidade de se colocar em um caminho do impalpável. Algo que se apresenta como novo numa experiência individual,

pois ela implica em se lançar a uma experiência de pesquisa, investigação, descoberta e inventividade.

Klauss Vianna mostrou em sua “*experiência educativa*”, que essa pode estar pautada na experiência individual de cada ser dançante. Seu trabalho permite compreender que cada indivíduo é particular e, portanto, os corpos são singulares apresentando modos e maneiras diferentes de dançar. Cada indivíduo pode, a partir de uma técnica ou experiência corporal, se comportar a partir de suas escolhas. Observa-se que seu trabalho se diferencia bastante dos métodos tradicionais de ensino de dança, porque ele busca em sua experiência, orientar seu aluno em um encontro consigo mesmo.

Em metodologias tradicionais de dança vemos muitas vezes, que essas se baseiam em trabalhos baseados na cópia, simplesmente. A figura do professor se apresenta como um exemplo, a ser seguido pelo aluno, que deve copiar os movimentos e decodificar as mesmas formas corporais. O professor é o detentor de um movimento considerado correto, e muitas vezes não há outras possibilidades de se fazer o mesmo movimento. O aluno está fadado nesses processos a eliminar a experiência individual, e o objetivo se dá na busca por alcançar formas ideais. Segundo Musukami (1986), sobre formatos de ensino tradicional: “(...), em todas as suas formas, nessa abordagem, será centrado no professor. Esse tipo de ensino volta-se para o que é externo ao aluno: o programa, as disciplinas, o professor. O aluno apenas executa prescrições que lhe são fixadas por autoridades exteriores.”⁶⁷

Esses processos se vinculam muitas vezes em alcançar algo inatingível, porque significa alcançar a forma de um corpo exterior. Alvarenga (2009) comenta que o trabalho de Klauss Vianna é justamente oposto a esses processos, pois ele entende que:

[...] no desenvolvimento de seu trabalho tal imitação passa a ser desaconselhada, devendo-se incentivar o aluno a buscar os próprios movimentos, personalizando sua dança. Assim, considero difícil falar em técnica propriamente dita em relação à proposta de Vianna. Embora a sua formação tenha-se iniciado pela técnica do balé, o seu trabalho, em contínua transformação, desvia-se para além do que o balé propõe, mesmo como organização ou algo a ser repetido sempre de um determinado modo, em busca do aperfeiçoamento desse “modo de fazer”. (ALVARENGA, 2009, p. 214)

Alvarenga (2009) ainda observa que o trabalho de Vianna estava direcionado numa busca por transformar a sala de aula em um prolongamento da vida. Ou seja, a dança só é a

⁶⁷MUSAKAMI, 1986, p. 08

dança porque ela se configura na vida. Então, o processo de educação ou formação também deve se assegurar dos processos de vida. O professor deixa de ser uma figura de centralização dos saberes e dos fazeres do movimento dançado e passa a participar como um catalisador de experiências de vida, as quais, ao serem orientadas por ele, sugerem diversos caminhos de criação.

A partir do contexto de vida de seus alunos, o professor pode ajudar cada um a descobrir a sua própria dança. A dança oculta na singularidade de cada corpo. O professor auxilia os alunos a descobrir os seus próprios caminhos. Esses passam a assumir a posição de autores de seus movimentos. Cada um, com uma determinada cor, com um determinado tamanho, com um determinado gesto, com um determinado movimento, vai pintando no espaço suas danças.

Nesse contexto, a autoria passa a ser uma metodologia de ensino-aprendizagem, em que o professor passa a incentivar seus alunos a descobrirem suas próprias formas de se constituir em dança. Enquanto autores, os alunos passam a não ter no professor a única referência para o movimento, e fazem escolhas. Eles assinam a composição e a criação, e a técnica não vem apenas pela cópia, mas pela atuação presente, co-participativa e reflexiva.

O professor é uma figura que afeta, estimulando questionamentos e instigando processos criativos, que serão realizados a partir de uma experiência individual de vida. O aluno é alguém em diálogo com o professor, pensando de forma autoral e engajada no processo de ensino-aprendizagem. A formação em dança passa a ser entendida, nesse contexto, de forma ampla, múltipla, não sugerindo apenas um fim em si mesma.

Portanto, a metodologia que está em processo e que estou desenvolvendo na ELA se relaciona com essas palavras de Klauss Vianna. Identifico nessas palavras, algo que, em mim, se configura como idealização de uma proposta metodológica possível de ensino-aprendizagem de dança:

Meu trabalho, portanto, busca dar espaço para a manifestação do corpo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva. Não é possível negligenciar ou esquecer tais coisas nem fazer que o corpo permaneça mudo e não transmita nada; as informações que ele dá são incontáveis. Temos é que conhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um. (VIANNA, 2005, p. 150)

Considero ainda que, ao levantar dados do histórico da ELA, encontrei muitos desafios e dificuldades para achar bibliografias que contemplassem problemáticas a respeito do

Programa Arena da Cultura e da institucionalização que o transformou em ELA. Nesse sentido, considero que essa pesquisa apenas reafirma a necessidade de trabalhos que possam garantir a memória histórica artística e cultural da cidade de Belo Horizonte. Segundo Reis (2005): “ (...) Referentes da identificação coletiva, as experiências vividas, as maneiras de ver e escrever, pensar e falar, ouvir e relatar, cantar dançar e representar a cidade trazem, pois, informações essenciais sobre a vida no espaço urbano e têm caráter documental. ”⁶⁸

Considero importante, por se tratar de uma pesquisa com dados de natureza qualitativa, necessário atentar que esses não traduzem toda a extensão e complexidade que se dá na metodologia da área de Dança da ELA. Destaco que os dados levantados e analisados são interpretações de um sujeito, inclusive participante na construção da metodologia tratada nesse estudo. Portanto, o distanciamento ao qual me propus a fazer é influenciado pela minha experiência artístico-docente enquanto professor da área de Dança. A Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA) se configura para mim como um ambiente, sobretudo, de **RESISTÊNCIA**, que insiste, resiste, sobrevivendo a diferentes governos, mantendo uma política pública cultural que, de fato, estabelece diálogos com o povo, e valoriza, dessa maneira, a força popular.

⁶⁸REIS, 2005, p.127

REFERÊNCIAS

_____. **Relatório de artista-professor 01. Oficina realizada no Bairro das Indústrias** – Belo Horizonte, 24 de mai. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 02. Oficina sem identificação de lugar**, Belo Horizonte 1º semestre de 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 03. Oficina realizada Jardim Guanabara** – Belo Horizonte, 07 de abr. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 04. Oficina realizada no Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural (NUFAC)** – Belo Horizonte, 04 de mai. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 05 Oficina realizada no Bairro Lindéia Regina** – Belo Horizonte, abr. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 06 Oficina realizada no Bairro Lindéia Regina** – Belo Horizonte, abr. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 07 Oficina realizada no Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural (NUFAC)** - Belo Horizonte, 29 de jun. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 08 Oficina realizada no Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural (NUFAC)** - Belo Horizonte, 29 de jun. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 09 Oficina realizada no Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural (NUFAC)** – Belo Horizonte, 29 de jun. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 10 Oficina realizada no Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural (NUFAC)** – Belo Horizonte, 17 de mar. 2015.

_____. **Relatório de artista-professor 11 Oficina realizada no Centro Cultural Venda Nova** – Belo Horizonte, jun. 2015.

ACÁCIO, Leandro Silva, BAGAGAL, Diego e REIS, Glória. **Mesa-redonda: Belo Horizonte e o movimento teatral**. In: SEMINÁRIO TEATRO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO. Fundação Municipal de Cultura. Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) Belo Horizonte, 17-18 de agosto, 2015.

ALMEIDA, Sânia Veriane Pereira de. Belo Horizonte, Brasil, 16 de dezembro de 2015. Áudio (51 min.) Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959 – 1975)**, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dulce Beltrão: o sentimento em dança, Livro 4**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais

- Prêmio Funarte Klauss Vianna para a dança 2009. org. Arnaldo Leite de Alvarenga. Impresso por Halt Gráfica.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Klauss Vianna: abrindo caminhos, Livro 3.** Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais - Prêmio Funarte Klauss Vianna para a dança 2009. org. Arnaldo Leite de Alvarenga. Impresso por Halt Gráfica.

ALVARENGA, Arnaldo Leite. **Klauss Vianna e o ensino de Dança: Uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990)** – Tese de Doutorado apresentada no programa de pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. BH/MG, 2009.

AMARAL, Maria Regina Fagundes do. Belo Horizonte, Brasil, 07 de out. 2015. Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

ANTERO, Rodrigo Augusto de. **Relatório de artista sobre a oficina realizada no Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira** – Belo Horizonte, mar. 2015.

ANTERO, Rodrigo Augusto de. **Relatório de artista sobre a oficina realizada no Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira** – Belo Horizonte, mar. 2015.

AUGUSTO, Sônia Maria. Belo Horizonte, Brasil, 13 de nov. 2015. Áudio (2h. e 55 min.). Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

AVELLAR, Marcello Castilho e REIS, Glória. **Pátio dos Milagres: 35 anos do Palácio das Artes, um retrato** - Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, fundação Clóvis Salgado, 2006.

BARROS, Ester França Monteiro de. Belo Horizonte, Brasil, 26 out. 2015. Áudio (23 min.). Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

BAUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**, tradução Marina Appenzeller. – 2ª ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**, tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Ginsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia.-3. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2006.

BH EVENTOS. **Fundação Municipal de Cultura lança Escola Livre de Artes. Programa da política de formação e descentralização da Fundação Municipal de Cultura será ampliado e melhorado. Evento de lançamento acontece nesta quarta-feira.** Notícias publicado em 10/12/2014. Disponível em<<http://www.bheventos.com.br/>> Acesso 03/12/2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de Experiência.** Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, nº19, 2002. p. 20-28

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. **LDB - Lei nº 9394/96, de 20 de dezembro de 1996.** Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. Brasília: MEC, 1996.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental.** – Brasília: MEC/SEF, 1997.130p.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural.** Rio de Janeiro: Sprint, 2009.

CAVALCANTI, Raquel Pires de. **Modos de abordagem: presença e aplicação de princípios somáticos no currículo de dança da escola livre de artes arena da cultura.** In: 8o. COPEHE - Congresso de Pesquisa e Ensino de História da Educação em Minas Gerais: Diálogos da História da Educação, 8. 2015, Belo Horizonte: UFMG, 2015.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Helena Vasconcelos: uma bailarina na instituição pública, Livro 7.** Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais - Prêmio Funarte Klauss Vianna para a dança 2009. org. Arnaldo Leite de Alvarenga. Impresso por Halt Gráfica.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Marilene Martins: a dança moderna em Belo Horizonte, Livro 6.** Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais - Prêmio Funarte Klauss Vianna para a dança 2009. org. Arnaldo Leite de Alvarenga. Impresso por Halt Gráfica.

ELIAS, Norbert – **A sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**, tradução Pedro Sússeking; prefácio Roger Chartier. – ed- Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança.** – Ed - Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1986.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. **Plano Quadrienal Arena da Cultura 2013 – 2017, Área – Dança.** Belo Horizonte, 2014.

GARAUDY, Roger, 1913 – **Dançar a vida**, prefácio de Maurice Béjart; tradução de Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. – ed – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas: compreensões de pesquisa.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** Organização (de) Lisa Ullmann. Tradução (de) Anna Maria Barros de Vecchi e Maria silva Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Ana Lúcia de Carvalho: uma vida para a dança, Livro 5.** Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais - Prêmio Funarte Klauss Vianna para a dança 2009. org. Arnaldo Leite de Alvarenga. Impresso por Halt Gráfica.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Maria Clara Salles: a criação no ensino de dança, Livro 8.** Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais - Prêmio Funarte Klauss Vianna para a dança 2009. org. Arnaldo Leite de Alvarenga. Impresso por Halt Gráfica.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença: uma cartografia de múltiplos corpos** – 2ªed. – Salvador: EDUFBA, 2014.

MOMMENSOHN, Maria e PETRELLA, Paulo, organizadores. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

Murta, Flor. **Danças contemporâneas: articulando concepções e práticas de ensino**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança, Salvador, 2014.
MUZUKAMI, Maria da Graça Nicolleti. **Ensino: as abordagens do processo** – São Paulo: EPU, 1986.

NEVES, Márcia Regina Fabiano. Belo Horizonte, Brasil, 29 de out. 2015. Áudio (55 min.) Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

PATTA, Priscila Viana. Belo Horizonte, Brasil, 29 de out. 2015. Áudio (33 min.). Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

PAVIS, Patrice – **Dicionário de Teatro**, tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Charles Davidson. Belo Horizonte, Brasil, 26 out. 2015. Áudio (33 min.). Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Fundação Municipal de cultura lança Escola Livre de Artes**. Sala de Notícias publicado em 10/12/2014. Disponível em< portalpbh.pbh.gov.br> Acesso em 30/11/2015

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **PBH lança Escola Livre de Artes e vai abrir 4 mil vagas para cursos gratuitos**. Sala de Notícias publicado em 11/12/2014. Disponível em< portalpbh.pbh.gov.br> Acesso em 30/11/2015

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA. DIRETORIA DE AÇÃO CULTURAL. SECRETARIAS DE ADMINISTRAÇÃO REGIONAL MUNICIPAIS. **Arena Da Cultura - Programa de Descentralização Cultural**, 2005.

PRIMO, Rosa. **Dança: porosidade e resistência**. Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em artes Cênicas. Tempos de Memórias: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, Porto alegre, 2012.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Carlos Leite: tradição e modernidade, Livro 2**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais - Prêmio Funarte Klauss Vianna para a dança 2009. org. Arnaldo Leite de Alvarenga. Impresso por Halt Gráfica.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Cidade e Palco: experimentação, transformação e permanências**. Belo Horizonte: Cuatira, 2005.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Natália Lessa: o desejo e prazer de dançar, Livro 1.** Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais - Prêmio Funarte Klauss Vianna para a dança 2009. org. Arnaldo Leite de Alvarenga. Impresso por Halt Gráfica.

REIS, Maria Glória Ferreira dos. Belo Horizonte, Brasil, 01 de out. 2015. Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

SEBASTIÃO, Walter. **Cursos Livres ajudam na formação especialmente em áreas ligadas às artes.** Em cultura. Belo Horizonte 22/05/2015. Disponível em: <<http://divirta-se.uai.com.br>>. Acesso em: 30/11/2015

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Programa de Descentralização Cultural.** Belo Horizonte, 1998.

SILVA, Eliana Rodrigues – **Dança e pós-modernidade** – Salvador: EDUFBA, 2005.

SOUZA, Marise Dinis. Belo Horizonte, Brasil, 19 de nov. 2015. Áudio (57 min.). Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

VENDA NOVA BLOG. Blog da Regional Venda Nova. **Iniciação em Dança (infantil): quartas de 17:30 às 19h e sábados de 09:30 às 11h -** Fev. 2015. Disponível em <http://vendanovablog.blogspot.com.br/> Acesso em 03/12/2015

VIANA. Samantha Cristina. Belo Horizonte, Brasil, 27 de out. 2015. Áudio (31 min.). Entrevista concedida a Rodrigo Augusto de Souza Antero.

VIANNA, Klauss – **A Dança** – Colaborador Marco Antônio de Carvalho. 3 ed. São Paulo: Summus, 2005.

ZAMBONI, Sílvio. **Pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência.** 4ª ed. Revista - Campinas, SP: Autores associados, 2012.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTAS COM ARTISTAS PROFESSORES

1. Considerando a diversidade do público de alunos que são atendidos pela Escola Livre de Artes Arena da Cultura, como você desenvolve a metodologia da área de Dança, que está estruturada em quatro eixos? (Procedimentos metodológicos, comentários e outros)

2. Dê exemplos de exercícios ou procedimentos que você criou para desenvolver ensino/aprendizagem de dança no contexto metodológico da ELA.

INFORMAÇÕES DA ENTREVISTA:

Entrevistado: Charles Davdison Pereira

Data da entrevista: 19/11/2015

Lugar da entrevista: CRAS Vila Marçola.

Duração da entrevista: 33 min.

Objetivo: Investigar como ele está desenvolvendo a metodologia da área de dança estruturada em quatro eixos.

Entrevistada: Ester França Monteiro De Barros

Data da entrevista: 26/10/2015

Lugar da entrevista: Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural - Nufac

Duração da entrevista: 23 min.

Objetivo: Investigar como ela está desenvolvendo a metodologia da área de dança estruturada em quatro eixos.

Entrevistada: Márcia Regina Fabiano Neves

Data da entrevista: 29/10/2015

Lugar da entrevista: Escola de Belas Artes - UFMG

Duração da entrevista: 55 min.

Objetivo: Investigar como ela está desenvolvendo a metodologia da área de dança estruturada em quatro eixos.

Entrevistada: Priscila Viana Patta

Data da entrevista: 29/10/2015

Lugar da entrevista: Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural - Nufac

Duração da entrevista: 33 min.

Objetivo: Investigar como ela está desenvolvendo a metodologia da área de dança estruturada em quatro eixos.

Entrevistada: Samantha Cristina Viana

Data da entrevista: 27/10/2015

Lugar da entrevista: Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural - Nufac

Duração da entrevista: 31 min.

Objetivo: Investigar como ela está desenvolvendo a metodologia da área de dança estruturada em quatro eixos.

APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA COM A COORDENAÇÃO DA ÁREA DE DANÇA

1. Qual a concepção da metodologia da área de dança que está estruturada em quatro eixos? (Falar um pouco da proposta dos eixos na sua coordenação)
2. Como você percebe como cada professor está se apropriando dessa metodologia?
3. Como você visualiza esse modelo de formação em quatro anos? (Qual a proposta metodológica para: -Iniciação - 2 módulos; Expansão - 4 módulos, Finalização - 1 módulo? Iniciação Infantil e Sensibilização?)
4. Desde a sua entrada no Programa Arena da Cultura como você percebe as modificações ocorridas na metodologia?

INFORMAÇÕES DA ENTREVISTA

Entrevistada: Marise Dinis de Sousa

Data da entrevista: 19/11/2015

Lugar da entrevista: residência da entrevistada

Duração da entrevista: 57 min.

Objetivo: Investigar como ela percebe como cada professor desenvolve a metodologia da área.

**APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA DESTINADO A CHEFE
DE DEPARTAMENTO DA ESCOLA LIVRE DE ARTES – ARENA DA
CULTURA E A CHEFE DE DIVISÃO DO NÚCLEO DE FORMAÇÃO
CRIAÇÃO ARTÍSTICA E CULTURAL**

1. Você teria algum documento que tem esse breve histórico com datas de acontecimentos relevantes do Arena da Cultura?
2. Devo escrever no trabalho Projeto ou Programa Arena da Cultura? Tem diferenças conceituais de projeto para programa?
3. Escrevendo aqui essa contextualização à partir de notícias da internet que encontrei, sobretudo, dos sites da Fundação Municipal de Cultura e do portal PBH, surgiram algumas dúvidas, por exemplo, como foi criado o projeto Arena da Cultura, já que não existia a Fundação Municipal de Cultura, em 1998?
4. Como esse projeto era mantido antes da Institucionalização (sobre o orçamento)?
5. Quando esse projeto teve que interromper as atividades? Foi por falta de orçamento? Houveram outros motivos?
6. O que existia antes da Fundação Municipal de Cultura? Uma Secretaria Municipal de Cultura (era esse o nome)? E se era esse o nome, quais as principais diferenças entre uma Secretaria e uma Fundação?
7. Qual é a sua função atual na Escola Livre de Artes Arena da Cultura? E qual era sua função antes no Projeto Arena da Cultura?
8. Quando o prefeito Márcio Lacerda assinou a portaria que instituiu o grupo responsável por coordenar as ações e diretrizes da ELA, quem era esse grupo? Você tem tipo uma ficha técnica do atual quadro de profissionais que estão à frente da ELA?
9. O que existe no Nufac, atualmente, a nível de espaços, além da secretaria da ELA, salas de aulas, e Almoxarifado (é esse mesmo o nome)?
10. Você tem alguma referência bibliográfica ou de outra natureza sobre cursos livres? De onde vem essa proposta de um curso livre de artes?

INFORMAÇÕES SOBRE A ENTREVISTA

Entrevistada: Sônia Veriane Pereira de Almeida (Chefe de Departamento da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura)

Data da entrevista: 16/12/2015

Lugar da entrevista: Escritório Central da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura/ Rua da Bahia 888, 9º andar – sala 902.

Duração da entrevista: 51 min.

Objetivo: Investigar questões relativas ao histórico do Programa Arena da Cultura e da institucionalização da Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

Entrevistada: Sônia Maria Augusto (Chefe de Divisão do Núcleo de Formação Criação Artística e Cultural)

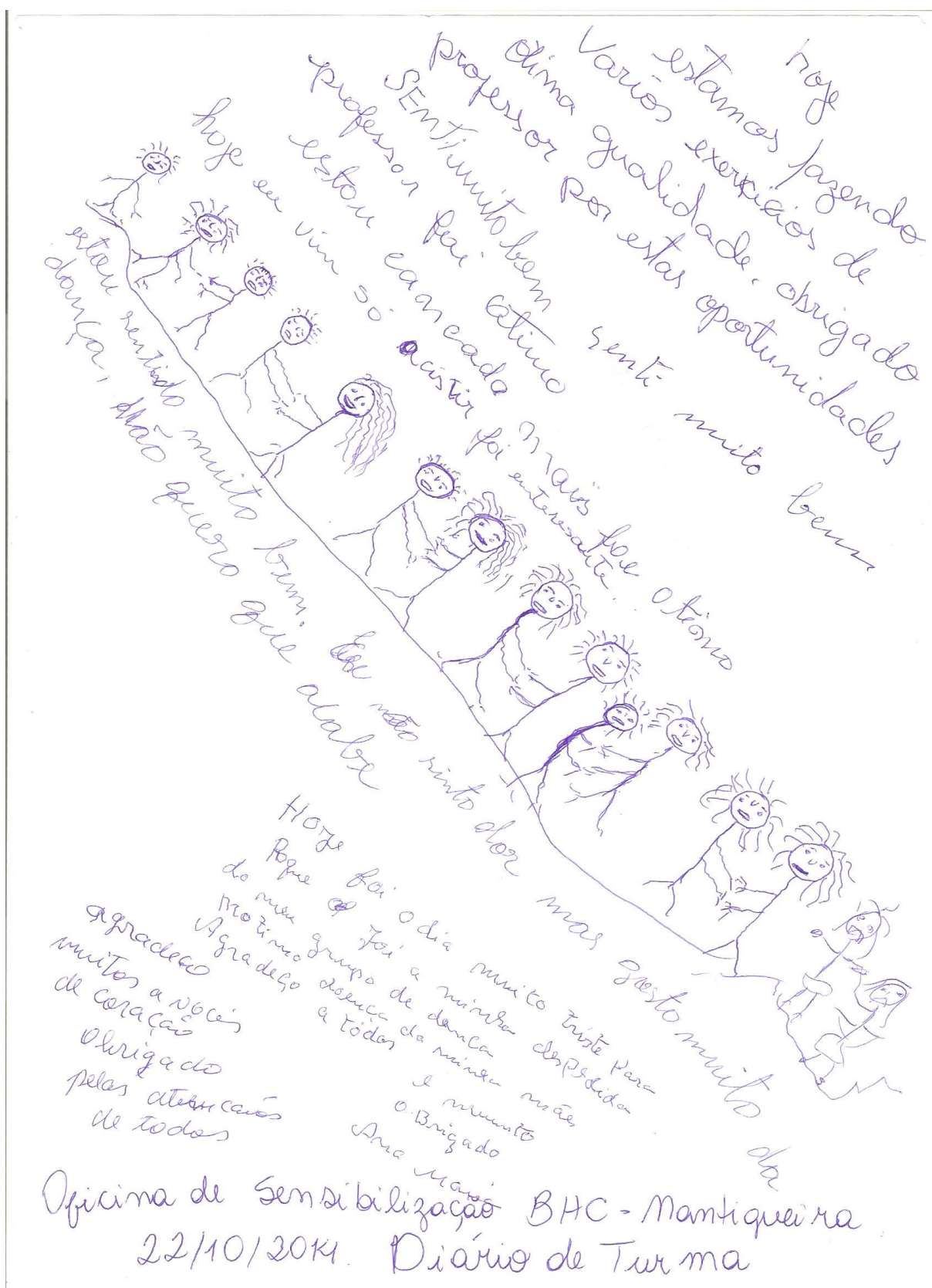
Data da entrevista: 13/11/2015

Lugar da entrevista: Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural - Nufac

Duração da entrevista: 2h e 55 min.

Objetivo: Investigar questões relativas ao histórico do Programa Arena da Cultura e da institucionalização da Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

APÊNDICE D- DIÁRIOS DE TURMA: PROFESSOR RODRIGO ANTERO



Centro Cultural Liberalino Alves 16/04/15
 Dança: Oás pra lá e um pra cá

1.º Hoje foi muito bom os exercícios
 porque mexemos com todo o corpo,
 dança e um coisa lá e não

Hoje acordei tão dura, minhas juntas
 estavam todas doendo. Mas com a aula
 estou super relaxada, sem dor.
 Obrigada!!!

Hoje estou mais tranquila, a aula é prazerosa. Estou
 adorando.



Eta far me pouco que faz de tudo

OS DIÁLOGOS DO CORPO EXPRESSAM O QUE
 VAI NA ALMA!

Meus pés um problema que hoje
 aprendi a resolver. (RMB)

foi uma grande descoberta sob os pés
 para relatar os pés sobre o coração
 e outro, aqui me ajuda muito
 fazendo eu casa obrigado pela descoberta

Dois pés e um coração

Liberalino 16/04/2015

Amigica faz parte de dança.
Vão n' este entendendo: É o movimento
do milho, que ajuda me digestar e me corren-
te sanguínea. É muito poético - pra dizer
milho, é diz Mi.

- Esta aula foi fantástica, alegre, relaxante.
Viva o professor, nota 10 -



Hoje foi ótimo
mas no final
senti ansia de

Amor no voz



Pra dizer milho, é diz Mi,
Pra dizer telha, é diz Teia
E Pra dizer telhado, é diz Teiado

É
Lore



E vão cortando as árvores - Mas só
Andrade / PS 2015

Quando Nasceram rodaram
e plantaram pinheira.



Centro Cultural Liberalino Alves 16/06/2015

Dança - ELA Dois pra lá e um pra cá

Hoje acordei meio desanimada, estou com um pouco de febre e tossindo muito, mas vou fazer a aula, porque amo dançar. Bye.

Hoje acordei com vontade de dançar. Amo dançar. O professor é maravilhoso e carismático. Quem me dera se todos fossem assim. O mundo seria melhor. A aula já vai começar. Tudo vai começar. Será ótimo.

DISPOSIÇÃO, COMPANHHEIRISMO, DESCORTEIAS.
QUANDO A MENTE SE ABRE E O CORPO
ACOMPANHA O SOM DO UNIVERSO.

Hoje acordei feliz por saber da aula de dança.

foi ótimo, saber sobre o nosso corpo, os movimentos que podemos fazer.

Hoje você me deu a oportunidade de conhecer o meu corpo anatomicamente. A partir de agora sei o porquê e como acontece todos os meus movimentos.

24/01/2024. BHC - Mantiqueira - Sensibilização

A sensação de andar de olhos fechados guiado pelo companheiro, acho que é a mesma a de ser guiado por um cão labrador. *Lião* * * * * *


[illegible]

PARA RODRIGO
DE Roberto

VÁZIO DE VALORES

ULTRAPASSAGEM DO QUE SE ESGOTA e
declina - novas tabuas de valores -

- Aprofundar no Vazio do Ser
Controlar-se e corrigir-se

DIREITO AO  Busca e verdade -
mas, mas a verdade em si.

DELIRIO Consciência = fennametas
O DELIRIO É UM DIREITO e NÃO UM SENTIMENTO QUALQUER.
O homem é uma fonte
e mas uma meta

O DIREITO DE NÃO QUERER NADA
(SEMI BÁRBAROS)

E GO - EM PERIGO, ONDE TREME
O CHÃO.

SUBJETIVIDADE É COMO
GOVERNANTES, GESTORES
E TRABALHADORES

O sujeito mas pertence a ETERNIDADE,
SENÃO: AS INCERTEZAS, PERTURBAÇÕES, PERVER-
SIDADES, INCERTEZAS E PERIGOS.

"O CORPO É UM PENSAMENTO MAIS ADMIRÁVEL QUE
A ALMA"

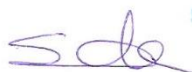
NIETCHE

ANEXO A – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Eu, SÂNIA VERIANE PEREIRA DE ALMEIDA, Chefe de Departamento da Escola Livre de Arte Arena da Cultura (ELA), da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, autorizo a realização da pesquisa referente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo Augusto de Souza Antero da Graduação Licenciatura em Dança, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação da professora Gabriela Córdova Christófaro. Esse projeto prevê um estudo sobre aspectos metodológicos da prática artístico-docente de professores da área de Dança da ELA. Para o desenvolvimento dessa pesquisa serão disponibilizados documentos relativos à proposta artístico-pedagógica da área de Dança e outros que possam favorecer a compreensão da ELA no cenário belorizontino. Também será permitida a realização de entrevistas, registradas em áudio, com professores da área de Dança e profissionais que atuam na gestão da Escola. Ao permitir a realização dessa pesquisa, a ELA autoriza a divulgação dos dados coletados para os fins de defesa e escrita do referido Trabalho de Conclusão de Curso.

Belo Horizonte 09, de outubro de 2015.



Sânia Veriane Pereira de Almeida - Matr.: 90070-X
Chefe do Dep^o da Escola Livre de Artes
ELA-FMG

Assinatura

ANEXO B - TERMOS DE AUTORIZAÇÃO DAS ENTREVISTAS CONCEDIDAS PARA A PESQUISA

**TERMO DESTINADO A CHEFE DE DIVISÃO DO NÚCLEO DE FORMAÇÃO
E CRIAÇÃO ARTÍSTICA (NUFAC) DA ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA
DA CULTURA**

Título do projeto: Modos mundos possíveis: abordagem metodológica em Dança na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA)

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sra, Sônia Maria Augusto,

Você está sendo convidada a participar, como voluntária, de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 30 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é refletir sobre as metodologias de ensino-aprendizagem da área de dança, considerando o princípio da diversidade na Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistada, sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, SÔNIA MARIA AUGUSTO, compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa: Sônia Maria Augusto
Data 13 / 11 / 2015 NUFAC - 0032-7

**TERMO DESTINADO A CHEFE DE DEPARTAMENTO DA ESCOLA LIVRE
DE ARTES ARENA DA CULTURA**

Título do projeto: Modos mundos possíveis: abordagem metodológica em Dança na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA)

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sra Sânia Veriane Pereira de Almeida,

Você está sendo convidada a participar, como voluntária, de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 30 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é refletir sobre as metodologias de ensino-aprendizagem da área de dança, considerando o princípio da diversidade na Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistada, sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, SÂNIA VERIANE PEREIRA DE ALMEIDA compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa: 

Data 16/12/15

**TERMO DESTINADO A COORDENADORA DA ÁREA DE DANÇA DA
ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA**

Título do projeto: Modos mundos possíveis: abordagem metodológica em Dança na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (ELA)

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sra, Marise Dinis Sousa,

Você está sendo convidada a participar, como voluntária, de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 30 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é refletir sobre as metodologias de ensino-aprendizagem da área de dança, considerando o princípio da diversidade na Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistada, sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Marise Dinis Sousa, compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado (a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa:

Data 19 / 11 / 2015

Marise Dinis Sousa

**TERMO DESTINADO AO ARTISTA-PROFESSOR DA ÁREA DE DANÇA DA
ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA**

Título do projeto:

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sr(a) Artista-Professor(a),

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 24 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é analisar aspectos metodológicos da prática artístico-docente de professores da área de Dança da ELA.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistado(a), sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Charles Dickson Pereira, compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa: _____

Data 26/10/15

Charles Dickson Pereira

**TERMO DESTINADO AO ARTISTA-PROFESSOR DA ÁREA DE DANÇA DA
ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA**

Título do projeto:

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sr(a) Artista-Professor(a),

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 24 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é analisar aspectos metodológicos da prática artístico-docente de professores da área de Dança da ELA.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistado(a), sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Ester Franco H de Barros, compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa: Ester Franco H de Barros
Data 26/10/2015

**TERMO DESTINADO AO ARTISTA-PROFESSOR DA ÁREA DE DANÇA DA
ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA**

Título do projeto:

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sr(a) Artista-Professor(a),

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 24 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é analisar aspectos metodológicos da prática artístico-docente de professores da área de Dança da ELA.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistado(a), sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Márcia Regina Fabiano Neves, compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa:

Data 29/10/15

Márcia Regina Fabiano Neves

**TERMO DESTINADO AO ARTISTA-PROFESSOR DA ÁREA DE DANÇA DA
ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA**

Título do projeto:

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sr(a) Artista-Professor(a),

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 24 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é analisar aspectos metodológicos da prática artístico-docente de professores da área de Dança da ELA.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistado(a), sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Priscila Viana Patta, compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa: _____

Data 29/10/15

**TERMO DESTINADO AO ARTISTA-PROFESSOR DA ÁREA DE DANÇA DA
ESCOLA LIVRE DE ARTES ARENA DA CULTURA**

Título do projeto:

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sr(a) Artista-Professor(a),

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 24 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é analisar aspectos metodológicos da prática artístico-docente de professores da área de Dança da ELA.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistado(a), sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, Samantha Cristina Viana, compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ (x) Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ () Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa: Samantha Cristina Viana
Data 27 / 10 / 2015

TERMO DESTINADO A ARTISTA-PESQUISADORA

Título do projeto: Modos mundos possíveis: abordagem metodológica em Dança na Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA)

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sra Maria da Glória Ferreira Reis,

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 24 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é refletir sobre as metodologias de ensino-aprendizagem da área de dança, considerando o princípio da diversidade na Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistado (a), sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

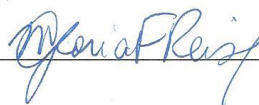
AUTORIZAÇÃO

Eu, Maria da Glória Ferreira Reis (Gloria Reis), compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

(X) Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

() Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa: _____



Data : 06/10/2015

TERMO DESTINADO A ARTISTA-PESQUISADORA

Título do projeto: **Modos mundos possíveis:** abordagem metodológica em Dança na Escola Livre de Artes - Arena da Cultura (ELA)

Pesquisadores responsáveis: Gabriela Córdova Christófaro (orientadora) e Rodrigo Antero (orientando)

Sra Maria Regina Fagundes Amaral,

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), de uma pesquisa acadêmica no período compreendido entre 15 de outubro e 24 de novembro de 2015. O objetivo do nosso estudo é refletir sobre as metodologias de ensino-aprendizagem da área de dança, considerando o princípio da diversidade na Escola Livre de Artes Arena da Cultura.

Caso você participe dessa pesquisa, você será entrevistado (a), sendo o material coletado destinado exclusivamente ao Trabalho de Conclusão de Curso do estudante Rodrigo de Souza Antero, da Graduação Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG. A entrevista será gravada em áudio e/ou em vídeo e respeitará completamente o seu anonimato. Assim, na referida monografia não aparecerá seu nome sem sua autorização.

Você poderá interromper sua participação no estudo a qualquer momento sem justificar sua decisão. Teremos o cuidado para não provocar nenhum risco decorrente de sua participação. Por isso, procuraremos diminuir possíveis desconfortos, constrangimentos e, desde já, asseguramos respeitar o seu tempo quando formos coletar as informações. Nenhuma despesa necessária para a realização da pesquisa será da sua responsabilidade. Pela sua participação no estudo, você não receberá qualquer valor em dinheiro.

AUTORIZAÇÃO

Eu, MARIA REGINA FAGUNDES AMARAL, compreendi a natureza e o objetivo do estudo para o qual fui convidado(a) a participar. Entendi que sou livre para interromper minha participação no estudo a qualquer momento sem justificar minha decisão. Sei que qualquer problema relacionado à pesquisa será tratado sem custos para mim. Eu concordo voluntariamente em participar desse estudo. Sobre o uso do meu nome nas referências, ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso, minha posição é:

☒ Permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

☐ Não permito que o nome seja divulgado nas referências ao final da monografia referente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Assinatura do Sujeito da Pesquisa: _____

Data 30/10/2015

