



Foto: Agência Diário-João Luis

# COREOGRAFIAS DA POLÍTICA CULTURAL

## dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru

THAIS GONÇALVES RODRIGUES DA SILVA  
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ - UECE

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**

**THAÍS GONÇALVES RODRIGUES DA SILVA**

**COREOGRAFIAS DA POLÍTICA CULTURAL:**  
*dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru*

**FORTALEZA – CEARÁ**  
**2009**

THAÍS GONÇALVES RODRIGUES DA SILVA

COREOGRAFIAS DA POLÍTICA CULTURAL:  
*dancituras* da diferença na Escola de Dança de Paracuru

Dissertação apresenta à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Sociedade do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Políticas Públicas e Sociedade.

Área de concentração: Políticas Públicas.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho.

FORTALEZA – CEARÁ  
2009

S586c Silva, Thaís Gonçalves Rodrigues da  
Coreografias da política cultural: *dancituras* da  
diferença na Escola de Dança de Paracuru / Thaís  
Gonçalves Rodrigues da Silva. — Fortaleza, 2009.  
140 p.  
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho.  
Dissertação (Programa de Pós-Graduação em  
Políticas Públicas e Sociedade) – Universidade Estadual  
do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados.  
1. Política cultural. 2. Dança. 3. Projetos sociais. I.  
Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos  
Sociais Aplicados.

CDD: 306.0981

THAÍS GONÇALVES RODRIGUES DA SILVA

**COREOGRAFIAS DA POLÍTICA CULTURAL:**  
*dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru*

Dissertação submetida à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Sociedade da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade.  
Área de concentração: Políticas Públicas.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho (Orientador)  
Universidade Estadual do Ceará – UECE

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosemary de Oliveira Almeida  
Universidade Estadual do Ceará – UECE

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isabel Maria Meirelles de Azevedo Marques  
Instituto Caleidos/São Paulo

Ao **Roberto Pereira**: alegria  
e intensidade de um encontro  
a reverberar subversão  
como modo de vida.

## AGRADECIMENTOS

Flávio Sampaio, bailarinos, alunos e funcionários da Paracuru Companhia de Dança e Escola de Dança de Paracuru pela alegria que flui em dança.

Alexandre Barbalho, minha bússola nessa aventura, pela amizade intelectual e por mover em mim sensibilidades adormecidas.

Isabel Marques, pela potência da dança que me move.

Rose Almeida, pela sensibilidade acadêmica, cuidado e partilha.

Sylvio Gadelha, por me levar ao encontro dos pensadores da diferença que hoje dançam em mim.

Ada Kroef e Gisele Gallicchio, pela intensidade do encontro e pela generosidade nos pronto-socorros conceituais.

Sonia Gonçalves, Gentil Rodrigues da Silva e Nayla Rodrigues, forças de afirmação da vida que me atravessam em cada molécula.

Fernando de Araújo, Feh, pela experiência da conspiração, do respirar *com!*

Flávio Bombonato, Patrícia Barros e Cláudia Peixinho, pelo carinho mais que profissional, em agulhas, sementes e massagens, para reordenar o trajeto das tensões de um corpo em devir dissertação.

Dartanhã, afirmação de vida.

FUNCAP, pela sensibilidade e financiamento da pesquisa.



“E com o bucho mais cheio comecei a pensar  
Que eu me organizando posso desorganizar  
Que eu desorganizando posso me organizar  
Que eu me organizando posso desorganizar”  
*Da lama ao caos,*

*Chico Science & Nação Zumbi*

## RESUMO

Que potência tem a dança no contexto dos projetos sociais? De que modos esta linguagem artística vem sendo utilizada? Se na última década boa parte das publicações da mídia destaca mudanças comportamentais e indica um caminho de profissionalização a partir da dança, este trabalho é um exercício cartográfico no sentido de problematizar os discursos estabelecidos em relação aos movimentos de desterritorialização, rupturas e reteritorializações observadas nas ações cotidianas e micropolíticas da Escola de Dança de Paracuru. De que modos a dança nesta vila de pescadores, localizada a 90 quilômetros da capital cearense, vem traçando suas linhas de fuga aos discursos dominantes, ao mesmo tempo em que inventa procedimentos éticos e estéticos para manter sua existência? Projeto iniciado com a Paracuru Companhia de Dança e que atende cerca de 200 crianças e adolescentes, esta é uma experiência que instiga repensar as iniciativas públicas, no que diz respeito às políticas culturais, em termos micropolíticos, cotidianos, processuais em contraponto à mensuração por números, resultados e estatísticas, em sua linha mais dura: a econômica. O que pode a arte frente à lógica capitalística? Traça-se aqui, um plano de composição, cujas figuras de relação estética em cena são agentes da Escola de Dança de Paracuru – alunos, professores, pais, funcionários – e autores que vêm propondo uma arte conectada com a vida em termos artísticos e filosóficos, como Isabel Marques, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nosso desejo: apresentar os movimentos singulares dessa *dancitura* e propor uma *micropolítica dançarina*.

**Palavras-chave:** Política cultural, dança, projetos sociais.

## ABSTRACT

What a might has dance in the social projects context? In which ways has this artistic language been used? As long as the last decade a good portion of the media publications points out behavioral changes and indicates a professionalization way from dance on, this work is a cartographic exercise in the meaning of doubting the established speeches relating to the desterritorialization movements, rupture and reterritorializations observed on the daily actions and micropolitics of Paracuru Dance School. In which ways dance at this fishermen's village, located around 90 kilometers from the capital of Ceará, has been tracing its escape lines from the prevailing speeches at the same time contriving ethic and aesthetic procedure to keep up its existence? Project started with Paracuru Dance Company and that takes care of about 200 children and teenagers, this is an experience which instigates to think over the public initiatives, regarding the cultural politics, in micropolitic terms, quotidian, processual in counterpart the number mensuration, results and statistics, in its hardest line: economic. What can Art facing the capitalistic logic? It traces here, a composition plan, whose aesthetic relation figures on stage are Paracuru Dance School's agents – students, teachers, parents, workers – a and authors who have been proposing a life connected art in artistic and phylosofical terms, as Isabel Marques, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Felix Guattari. Our intention: to present the singular movements of this *danciture* and propose a *dancing micropolitic*.

**Key words:** cultural politic, dance, social projects.

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO: esboços de uma composição.....</b>	11
2	<b>CONTORNOS DE UMA COREOGRAFIA.....</b>	25
2.1	Trajectoria em mutação: percepções, torções, distensões e ações.....	27
2.2	Velocidades e lentidões: compondo um conjunto de afetos.....	30
2.3	Conjugação de desejos: devires imperceptíveis.....	38
2.4	Inventando procedimentos: maquinações artísticas, pedagógicas e políticas.....	41
2.4.1	Movimento 1: das quadras à Casinha.....	43
2.4.2	Movimento 2: na Casinha com os primeiros alunos e financiamentos...	45
2.4.3	Movimento 3: da Casinha à sede, arte e resistência.....	47
2.4.4	Movimento 4: na sede em novos tensionamentos, compreensões possíveis.....	54
3	<b>INVENTAR, CRIAR, COMPOR: ampliando universos existenciais</b>	63
3.1	Corpo: agenciamento e multiplicidade.....	65
3.2	Dança-mundo: a arte de potencializar a vida.....	69
3.3	Corpo e dança: do sujeito à subjetivação.....	70
3.3.1	A dança de um único sujeito.....	72
3.3.2	As danças de diferentes sujeitos.....	74
3.3.3	<i>Hecceidades</i> em dança.....	77
3.4	Dança como linguagem artística: entre referente e devir.....	81
3.5	Artista: os <i>afectos</i> de uma experiência-mundo.....	88
4	<b>TRAÇANDO UM PLANO DE COMPOSIÇÃO: transversalizar com dança.....</b>	96
4.1	Linha 1 – Cultura: entre o conceito e a prática.....	97
4.2	Linha 2 – Conveniências: da cultura?.....	101
4.3	Linha 3 – Cultura, arte e política cultural: conjunções e disjunções.....	107
4.4	Linha 4 – Dança, ação social e singularidade na Escola de Paracuru...	113
4.5	Traçando as linhas: uma <i>micropolítica dançarina</i> .....	123

5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: artistando travessias.....</b>	128
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	132
	<b>ANEXO.....</b>	139
	Anexo A – Fotos – Paracuru Companhia de Dança e Escola de Dança de Paracuru.....	140

## 1 INTRODUÇÃO: esboços de uma composição

Quando o assunto é dança parece ser comum despertar nas pessoas uma vontade quase irresistível de mexer o corpo. Há até o mito de que o brasileiro é um povo dançante *por natureza*, porque vive no país do samba, do axé e tantas outras manifestações culturais e artísticas. Já ministrei aulas em escolas públicas onde centenas de alunos se inscreveram na oficina de dança, mesmo sem saber que tipo de trabalho artístico e corporal estava programado para acontecer. Pátio cheio à primeira convocação da escola. Em 1999 participei, em Fortaleza, do Programa Escola Viva, implantado em diversas escolas públicas no país com atividades artísticas variadas no contra-turno escolar. Ali já se anunciava um campo de atuação que seria amplamente ocupado pelos projetos sociais em diferentes partes do Brasil tendo as artes – dança, teatro, música, artes visuais – como ações principais. A dança não escapou desse *boom* que atravessou esta última década.

Em 2003, no texto *O balé e a favela*, a artista e educadora Isabel Marques fazia um alerta diante do crescente número de reportagens focando as iniciativas da dança, em especial o balé, voltadas para a população de baixa renda. Segundo a educadora:

Lamentavelmente, as múltiplas iniciativas relacionadas ao ensino de dança a que temos assistido, muitas vezes cercadas de ótimas intenções, têm sido amplamente apoiadas por órgãos governamentais, fundações, associações e pela mídia, sem que se avalie com critério, crítica e fundamentação o que significa ensinar e trabalhar com dança no Brasil (MARQUES, 2003a, online).

Uma pergunta ficava no ar. Seria este o papel da dança: contribuir para a redução da alta taxa de injustiça social que caracteriza a sociedade brasileira? E anterior a essa questão: que compreensão haveria, por parte dos proponentes dessas iniciativas, a respeito do que é a dança? Seria uma arte entendida como uma das três grandes formas de pensamento, junto à ciência e à filosofia, como nos propõem Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997)? E, enfim, quais as suas potencialidades, em especial no âmbito dos projetos sociais e das políticas públicas?

Minha formação universitária, de bacharelado e licenciatura plena em dança, me indicava que o foco dado pela mídia e pelos empresários, para justificar a importância do contato com a dança por populações carentes financeiramente, não

davam conta da potência desta linguagem artística como possibilitadora de mudanças na sociedade, que pode ir muito além da adequação de comportamentos. Isso porque também me inquietava pensar que as sociedades “nos atribuem um corpo, que produzem um corpo para nós, um corpo capaz de se desenvolver num espaço social, num espaço produtivo” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 336).

Passei a me perguntar: que tipo de política pública é feita com a dança, considerando o cruzamento com as questões sociais? Em que medida a dança poderia contribuir para ampliar os universos referenciais de crianças, adolescentes e demais participantes, acionando neles a vontade<sup>1</sup> de inventar uma nova sociedade, uma outra percepção de mundo cuja lógica se diferencie dos valores dominantes? E, em outra perspectiva, até que ponto a dança estaria sendo mediadora da lógica *capitalística*<sup>2</sup> (GUATTARI & ROLNIK, 2005) que acentua a submissão a modelos de comportamento e capturam subjetividades? Como instigar uma política cultural que provoque, favoreça, intensifique a invenção (BARBALHO, 2008)? Enfim, como compor uma política cultural *com* a dança e não *através* da dança (MARQUES, 2001)?

Aparentemente parecia interessante que essa forma de arte alcançasse públicos tão diversos com aulas gratuitas destinadas a um público financeiramente carente. Afinal, até o início desse *boom* de projetos sociais, o acesso às aulas de dança era predominantemente restrito às academias particulares, frequentadas em sua maioria por meninas de classe média. Essa proliferação de iniciativas, aliando arte e ação social, tem como amparo a Lei Rouanet<sup>3</sup>, em que o governo federal

---

<sup>1</sup> A partir desse momento, todas as vezes em que eu fizer uso do termo *vontade* será no sentido utilizado por Nietzsche e explicitado por Deleuze: relação de forças que afirmam a vida em sua multiplicidade, pluralidade e ação. O princípio nietzscheano de *vontade de poder* não diz respeito ao desejo de dominar, o que faria da vontade dependente de valores estabelecidos, os quais seriam os únicos capazes de determinar quem deve ser reconhecido como o mais poderoso. *Vontade de poder* não consiste em cobiçar ou tomar, mas em *criar* e em *dar*. E *criar* é inventar novas possibilidades de vida. (DELEUZE, 1985). Essa ressalva é importante para diferenciar *vontade* do desejo como negação, falta de algo, necessidade, como se houvesse uma totalidade a ser completada em uma pessoa com conhecimento, informações, dados, etc, que fariam dela um cidadão. Os autores não partem dessa compreensão, mas do que se dá na relação entre corpos, entre forças cuja finalidade não está dada.

<sup>2</sup> A lógica *capitalística* de que trata Guattari não é sinônimo de sistema capitalista. O conceito foi criado pelo pensador para demarcar uma lógica presente em toda e qualquer economia que funcione com uma mesma política do desejo no campo social, com um mesmo modo de produção da subjetividade e da relação com o outro, não se limitando apenas no registro dos valores de troca, valores da ordem do capital, mas que atue também na sujeição subjetiva.

<sup>3</sup> Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que retoma o princípio da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, e cria o Programa Nacional de Apoio à Cultura

permite que as próprias empresas decidam como aplicar as verbas, que seriam recolhidas aos cofres públicos, como impostos de renda, em projetos de cunho social e cultural.

Dessa maneira, em diferentes setores da população, cultura passou a ser “um elemento de grande importância no combate à imensa desigualdade social no Brasil” (SOTER, 2007, p. 25). Mas com que tipo de abordagem, com que conteúdos, com que objetivos? Haveria, entre essas iniciativas, projetos artísticos e pedagógicos que dessem conta de problematizar, articular e contextualizar a relação entre dança, ensino e sociedade, questionando conteúdos e relacionando-os ao aspecto sócio-afetivo-cultural ao qual o aluno está inserido (MARQUES, 2004)? O que pode a arte nesses contextos?

Mudança de postura, transformação no comportamento, distância da violência e das drogas, oportunidade de uma vida melhor, de um emprego. Em geral, essas são as vantagens apontadas por empresas, veículos de comunicação e coordenadores de projetos sociais para justificar o investimento de recursos de renúncia fiscal, como a Lei Rouanet, em aulas de dança, música, artes plásticas, teatro, enfim, a arte em suas diferentes linguagens e gêneros, para um público de crianças e adolescentes financeiramente carentes.

Em dezembro de 2002, a crítica de dança do jornal O Globo e professora da licenciatura em dança da UniverCidade (RJ), Silvia Soter, relata experiências de uma pesquisa no Rio de Janeiro, no artigo “A dança da exclusão social”, veiculado na Revista *Gesto* – publicação do Centro Coreográfico da Prefeitura do Rio de Janeiro. Provocada pela análise da professora-doutora em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, Helena Katz, de que boa parte dos projetos sociais partilhava do objetivo de diminuir a alta taxa de injustiça social na sociedade brasileira, Silvia Soter levantou as seguintes questões: qual o real impacto dessas investidas no panorama da dança brasileira? Como operam esses projetos? E por que atraem tanto interesse por parte dos investidores, da mídia e de pesquisadores?

No artigo ela conta que, de agosto de 2001 a agosto de 2002, realizou a pesquisa “A dança no Rio de Janeiro: uma alternativa contra a exclusão”, e logo percebeu que o *boom* de projetos sociais com ações de dança datava, no Rio de Janeiro, desse período. Na mídia, destaque para o cruzamento entre projetos sociais

---

(Pronac), cujo objetivo é fomentar e promover a produção cultural brasileira em suas diversas áreas (LEÃO *apud* SOTER, 2007, p. 23).



e produção artística profissional – com exemplos de crianças da periferia carioca que tinham conseguido uma oportunidade de trabalho –, colocando a arte, no caso a dança, como um fim e não apenas um meio. Porém, dentro dos projetos analisados, ainda não havia clareza, para os próprios coordenadores, sobre a perspectiva a ser adotada: se um caminho de profissionalização; se um instrumento de integração social coletiva, com os argumentos de “democratizar o acesso à dança”, “complementar o horário escolar”, “ocupar o tempo ocioso” ou “oferecer alternativas à marginalidade”; ou ainda, se destinada ao desenvolvimento de potencialidades individuais, com o uso da dança para “ampliar e organizar a capacidade motora” e “valorizar a auto-estima”.

O que me chama mais atenção, entre os três motivos elencados por Silvia Soter para a aplicação da dança nos projetos sociais, é que nenhum destaca o desenvolvimento do potencial artístico, embora a dança seja uma área de conhecimento e, portanto, possui conteúdos específicos a serem abordados. Esse dado já me parece sintomático, pois todos os argumentos apresentados à pesquisadora partem do conceito de *utilidade*, o que indica uma relação de consumo da arte, contribuindo para uma visão mercantilista da dança – o que eu compreendo como repetição de modelos, idéia trabalhada por Guattari e que será detalhada nos capítulos dois e três.

No Seminário *Arte em Questões*, realizado em Fortaleza, em fevereiro de 2007, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, a doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP), ex-professora de Didática e Prática de Ensino de Dança, pela Faculdade de Educação (FE) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e diretora do Instituto Caleidos em São Paulo, Isabel Marques, pontuou que “vivemos um mundo do ‘para’, de causa, efeito e finalidade”. No entanto, a educadora compreende que a potência da arte está, antes, em relacionar o conhecimento do corpo e da dança com a história de vida de cada um, onde a dança é um modo de articulação, construção social, crítica e de transformação, no que a artista sistematizou como uma proposta metodológica triangular relacionando arte/dança-ensino-sociedade/contexto do aluno (MARQUES, 2001). Ao produzir relações e conexões inusitadas com a dança, portanto novos sentidos, são abertas possibilidades para uma experiência com a arte fazer a sua diferença.

Parece indiscutível que a arte seja atravessada por forças capazes de provocarem vetores de mudança num fluxo caótico. Mas, até que ponto o ensino da

arte modifica a produção de subjetividades e instiga novas atitudes e ações diante da realidade, colaborando para que os alunos inventem novas relações com o mundo, o que envolve a sociedade, e, por outro lado, até onde este contato com a arte molda valores e atitudes em prol da repetição de crenças, tradições e sistemas simbólicos, formatando essas crianças para o que o filósofo alemão Friedrich Nietzsche denomina de comportamento de rebanho (NIETZSCHE, 1998)? Afinal, no corpo inscrevem-se registros de referência sociais, econômicos, políticos, enfim, culturais.

Daí me parecer tão estranho que, entre as argumentações para legitimar tais projetos, pouco ou nenhum destaque é dado ao desenvolvimento do potencial artístico dos alunos. Como política pública, considerando que estes projetos tomam para si uma ação que poderia ser realizada pelo Estado, e que se utiliza de recursos governamentais, entendo que minha inquietação me leva para a pertinência de lançar uma análise mais atenta às questões: o que pode a dança como possibilidade de uma política cultural? De que afetos e transformações a dança é capaz?

Ao mesmo tempo em que estas questões me atravessavam, em 2003 o bailarino Flávio Sampaio havia voltado a morar em Paracuru, cidade onde nasceu, distante 90 quilômetros de Fortaleza, com cerca de 30.000 habitantes, e que já foi uma tradicional vila de pescadores. Embora de licença médica, depois de ter feito carreira no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de ministrar aulas de balé em outros países, como Rússia, Polônia, Áustria, de ter implantado o extinto Colégio de Dança do Ceará<sup>4</sup> pelo Instituto Dragão do Mar e, por último, ter sido professor da Escola do Teatro Bolshoi<sup>5</sup> em Joinville (Santa Catarina), Flávio Sampaio não

---

<sup>4</sup> O Colégio de Dança do Ceará foi implantado em 1999 pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, mantido pelo Governo do Estado do Ceará. A iniciativa foi fruto de uma mobilização da classe da dança no Ceará, que contou com apoio e financiamento da Fundação Nacional de Artes (Funarte), numa parceria estabelecida com a Secretaria da Cultura do Estado (Secult). A idéia de criar um curso para diversificar a formação dos bailarinos, coreógrafos e professores de dança no Ceará, até então fortemente marcada pelo balé, partiu de Flávio Sampaio durante o fórum de discussão *Formação e Política de Dança no Estado do Ceará*, realizado durante a I Bienal Internacional de Dança do Ceará, em outubro de 1997. O objetivo inicial dessa discussão era estabelecer os parâmetros para a criação de uma companhia estável de dança vinculada ao Governo do Estado. No entanto, Flávio Sampaio entendia que era preciso ampliar as perspectivas sobre o que era dançar profissionalmente e ter contato com outros gêneros de dança para que essa companhia pudesse ter um trabalho diferencial na produção nacional. A idéia foi aceita pela classe de dança que, após a I Bienal, formou a Comissão de Dança do Ceará para pressionar o Governo do Estado a formalizar a parceria sinalizada pela Funarte. O Colégio de Dança ofereceu formação para coreógrafos, professores e bailarinos entre 1999 e 2002, tendo como professores artistas de reconhecida atuação no cenário nacional e internacional.

<sup>5</sup> A Escola do Teatro Bolshoi em Joinville foi implantada em março de 2000, tem formação de oito anos para bailarinos e destina 80% das vagas a alunos da rede pública, para quem o curso é gratuito.

conseguiu descansar. Alugou uma casa para dar início à Escola de Dança de Paracuru e oficializar as atividades da Paracuru Companhia de Dança, formada por um grupo de adolescentes com quem vinha colaborando informalmente há quatro anos e que o havia procurado porque a Prefeitura tinha encerrado uma ação com aulas de dança de salão. O grupo desejava continuar dançando. Se em um primeiro momento era para melhorar o desempenho no forró de som mecânico de carros, estacionados na praça da Igreja Matriz, onde aconteciam disputas informais entre grupos, nos fins-de-semana, com o passar do tempo, a relação estabelecida com Flávio Sampaio trouxe outras possibilidades de dança.

Confesso que, a princípio, pensei: este é apenas mais um projeto social. Mas algo me intrigava ainda mais: como adolescentes de Paracuru, de uma região do país com reduzida ascendência européia e nenhum histórico de academias de dança, bem como um convívio reduzido com manifestações populares tradicionais expressivas e organizadas, a exemplo do Côco que tem pouco envolvimento da comunidade local, se interessaram pela técnica do balé clássico? Logo acreditei tratar-se de um processo de convencimento, por parte de Flávio Sampaio, que estaria defendendo a reprodução de uma das palavras de ordem da dança: quem dança balé clássico tem habilidade para dançar o que quiser. Máxima com a qual eu não concordava, pois não é dançando balé que se executa bem, por exemplo, a dança dos orixás. Há aí uma longa distância de vivência corporal e de compreensão estética, que são bem diferenciadas. Seria de novo reviver o modelo educacional tradicional da transmissão da cultura erudita para um público destituído de saberes?

Apesar de um primeiro olhar com resistência a este projeto, que foi ganhando contornos de trabalho social, pelo apoio conquistado junto à Prefeitura e depois da Petrobras, comecei a me interessar pelas histórias dessa dança que se desenvolvia em Paracuru, temperada com acasos, inusitados, indeterminações e indiscernibilidades. Se numa segmentaridade molar, macropolítica, me parecia mais uma ação que estaria se utilizando da dança sem estabelecer uma experiência singular com a arte; ao me deixar contaminar pela segmentaridade molecular,

---

O projeto criou polêmica, pois o governo federal aprovou captação de recursos pela Lei Rouanet da ordem de R\$ 3,7 milhões, quantia apontada pela Prefeitura de Joinville como a necessária para a manutenção do espaço pelo período de um ano. Além disso, o governo municipal investiu R\$ 1,65 milhão em reforma física da sede da Escola do Teatro Bolshoi e não revelou o valor acordado com o Bolshoi pelo uso do seu nome, o que seria segredo previsto em contrato. A crítica de dança Helena Katz escreveu sobre o lançamento da Escola do Teatro Bolshoi na matéria *Mas afinal que Bolshoi é esse?*, em 20/03/2000.

micropolítica, cotidiana, processual me surpreendi pela potência de um encontro arrebatador entre um renomado profissional de dança e um grupo de adolescentes inquietos e persistentes. Uma história feita de afetos mútuos, que se encontram numa superfície e vem gerando, em Paracuru, novos ordenamentos intensivos, novas maneiras de se relacionar com o mundo.

Uma experiência que vem desconstruindo uma série de preconceitos. Um deles diz respeito à questão de gênero, pois curiosamente são muitos os meninos que se matriculam na Escola de Dança de Paracuru, além da Paracuru Companhia de Dança ter iniciado com seis bailarinos e quatro bailarinas. Preconceito que os próprios bailarinos tiveram que superar e que vêm ajudando a cidade a modificar sua percepção sobre os meninos que dançam. Há pais, sejam agricultores, pescadores ou comerciantes, que atualmente incentivam os meninos a fazerem a seleção da Escola. Em pouco tempo a comunidade passou a valorizar este conhecimento em dança, embora não fizesse parte de seu repertório estético. Em 2005, foram abertas 30 novas vagas e 972 crianças e adolescentes de Paracuru e adjacências participaram da seleção. A maioria não tinha energia elétrica em casa, acordou cinco horas da manhã, enfrentou estradas esburacadas pela vontade de dançar. Parte dos selecionados enfrenta a mesma rotina para fazer aulas. Atualmente, a Escola conta com cerca de 200 alunos.

Comecei a perceber outro diferencial: apesar da técnica do balé ser a atividade principal da escola, o trabalho artístico da Paracuru Companhia de Dança é voltado para a dança contemporânea. Enquanto o balé clássico é uma técnica fortemente ligada à ordem, ao sistema fechado de conhecimento (GOMES, 2006; MARQUES, 2003b; MATOS, 2000; SIQUEIRA, 2006), que reproduz passos e valores de uma corte medieval, que traz consigo a hierarquia entre os bailarinos da cena – separação entre primeiros bailarinos e corpo de baile -, bem como a lógica identitária dos Estados-nações; na dança contemporânea opera outra lógica, voltada para a experimentação de movimentos, para a criação, para o improviso, para um fazer artístico que requer articulação de conhecimentos, portanto maior possibilidade de atitudes de reflexão e desejo de produzir modificações. São formas de fazer dança que possuem, inclusive, um viés historiográfico. Lembrando que história da dança e dança contemporânea pouco ou nada fazem parte do ensino de dança, seja nas academias particulares, nas escolas formais, ou em projetos sociais, porém estão no currículo da Escola de Dança de Paracuru. E, ainda, um outro dado

imprescindível: é recorrente entre os alunos a preferência pela Escola de Dança em relação à escola formal.

Esse panorama inicial de situações inusitadas me levaram a escolher a Escola e a Companhia de Dança de Paracuru como foco de minha pesquisa, incentivada ainda pelo pesquisador e crítico de dança Roberto Pereira, que trabalhou com Flávio Sampaio no Rio de Janeiro e o considerava um “subversivo”. Começava a me instigar saber que agenciamentos estavam presentes nesse trabalho em dança e em que momentos os procedimentos artísticos e pedagógicos romperiam com uma arte que operasse dentro de uma lógica utilitária, o que me parece ser o braço das ações sociais. Até que ponto esta Escola produz e incentiva atividades artísticas subordinadas a assegurar que as crianças não se envolvam com drogas e nem com a marginalidade, sejam moldadas para se adequarem ao mundo, alimentando o desejo de ter naquele fazer artístico “a oportunidade de uma vida melhor”? E em que medida lança outros desafios que façam um contraponto a essa lógica, potencializando a sensibilidade artística e aguçando o desejo de perceber o mundo por outros prismas?

Para a artista e educadora Isabel Marques, é preciso escolher entre uma arte isolada e uma arte que articule seus próprios conhecimentos (fazer, apreciar, contextualizar) com a realidade sócio-político-cultural, de modo a tornar-se uma ação transformadora, conectando arte, ensino e sociedade – perspectiva que, nestes termos, me parece se aproximar da idéia de arte dos filósofos Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>6</sup>. Afinal, “não são poucos os dançarinos isolados e submissos em seus pequenos mundos, sem ação político-social, como se fosse possível no mundo de hoje passar ao largo das demandas sociais, culturais e políticas” (MARQUES, 2001, p. 43-106). O mundo não é mais o do sujeito iluminista, de identidades definidas. Habitamos um mundo onde justamente as identidades e mesmo a idéia de sujeito estão em esfacelamento, como ponderam Stuart Hall (2006), Michel Foucault (2007a; 2007b), Gilles Deleuze (1992) e Félix Guattari (GUATTARI & ROLNIK, 2005). Porém, enquanto Stuart Hall, bem como boa parte dos autores dos Estudos Culturais, buscam reorganizar a noção de sujeito,

---

<sup>6</sup> É importante frisar que os autores da Filosofia da Diferença não percebem o mundo a partir de uma divisão em esferas semióticas fechadas em si, como a esfera social, a econômica, a cultural, que, eventualmente, se inter-comunicariam, se inter-relacionariam. Para eles, o mundo está atravessado por um conjunto de tipos de produção que se articulam uns aos outros numa relação transversal, não havendo como separá-los, efetivamente, uns dos outros.

adaptando-a ao modo de funcionamento da sociedade contemporânea, os autores da diferença rompem com definições categorizadas para propor um pensamento de relação de forças, afetos, corpos, potências de afirmação de vida a provocar deslocamentos conceituais e outros modos de perceber o mundo.

Amparada pela discussão teórica de educadores como Isabel Marques e Ana Mae Barbosa, que propõem uma arte conectada com o mundo, e nos pensadores Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari que propõem a vida como uma obra-de-arte e defendem uma ética e uma estética da existência, acreditando na arte como potência que modifica a vida, me interessa destacar quais são as potencialidades presentes nas ações da Escola de Dança de Paracuru e da Paracuru Companhia de Dança. Percebo diversos indicativos de que esta é uma experiência que instiga transformações pessoais, nas famílias, na cidade, a produzir rupturas e inquietações. Isto porque, ao mesmo tempo em que os procedimentos artísticos e pedagógicos da Escola de Dança vão sendo ordenados e reordenados, instigando novos modos de fazer dança, há um limiar tênue na forma de se relacionar com as fontes financiadoras, quando ela coloca em xeque os discursos de responsabilidade social ao afirmar-se como uma escola de arte. Enquanto os discursos que organizam a defesa da existência dos projetos sociais reterritorializaram a dança, ao defenderem esta linguagem como mediação ao acesso das comunidades carentes financeiramente a esta atividade, fica a pergunta: como defender a dança em sua potencialidade artística, como elemento potente a desencadear de modificações em estruturas instituídas? Por que ser preciso justificar o investimento a estas iniciativas pelos argumentos utilitaristas?

Provocada por estas inquietações, acredito estar diante de uma experiência singular que instiga **uma discussão teórica e um exercício analítico** bastante desafiadores, uma vez que extrapolam os limites da Escola de Dança e da Paracuru Companhia de Dança para se inserirem numa discussão mais ampla a respeito das políticas públicas associadas à pertinência da arte no âmbito dos projetos sociais na sociedade contemporânea. Quero ampliar esse debate, buscando compreender de que forma o contato com a dança em Paracuru amplia, articula e possibilita ressignificações dos universos referenciais dos alunos e bailarinos, com seu modo particular de ensinar o balé, estimular a criação, contextualizar historicamente este fazer e instaurar o que Foucault denomina de *cuidado de si* – um cuidar de si mesmo que implica num cuidar também do outro que apontam para uma nova

compreensão ética (FOUCAULT, 2007a; ORTEGA, 1999). Faço aqui um contraponto entre cuidado e disciplina, conceitos bem diferentes ao tratar da relação ensino-aprendizagem. Há mudanças comportamentais evidentes neste projeto, porém me interessa perceber por quais fluxos, com que agenciamentos e acontecimentos para entender qual a singularidade desta experiência neste momento.

Meu **exercício cartográfico** é analisar os movimentos de desterritorializações, rupturas, reterritorializações e capturas da arte pela lógica capitalística presente em projetos sociais. Para dar conta do que a Paracuru Companhia de Dança e a Escola de Dança de Paracuru movem em seu contexto, estou considerando que uma cartografia é, antes, um exercício de elaboração de um mapa das velocidades e lentidões envolvidas no encontro de forças que formam pontos de singularização, dos quais se pode apenas marcar caminhos e movimentos, em que as linhas “são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso, cada coisa tem a sua geografia, sua cartografia, seu diagrama” (DELEUZE, 1992, p. 47). Para Deleuze, o que há de interessante nos acontecimentos, e mesmo numa pessoa, são as linhas que os compõem ou que são por eles compostos, que eles tomam emprestado ou que criam. São linhas que atravessam a arte e a sociedade.

Para tanto, um exercício cartográfico é uma tarefa que dá conta apenas de um momento, de um recorte e é como uma fotografia de um acontecimento relativo a um processo mutante ao qual estamos inseridos.

Uma cartografia constrói um plano, traça percursos que são imanentes à própria produção da realidade – entendida como multiplicidade. Ela é composta por traços intensivos estabelecendo relações de vizinhança constitutivas de singularidade. Assim, a cartografia diferencia-se de certos procedimentos científicos por ser impossível separá-la do acontecimento, da sua instituição, da sua composição, das suas relações (KROEF, 2000, p. 54)

Sendo assim, este processo de pesquisa investe em transversalizações e, por isso, também é perpassado por uma perspectiva genealógica, pois tem como procedimento “ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro” (FOUCAULT, 2007a, p. 171).

Nesse sentido, o “importante não é o resultado final, mas o processo de cartografar as produções nas redes de relações de forças” (KROEF, 2000, p. 58).

Este exercício analítico traça uma cartografia cujas linhas, pontos, movimentos e caminhos formam um diagrama de coordenadas intensivas atravessado de processos cotidianos, quase imperceptíveis, singularidades produzidas na própria existência das coisas, dos pensamentos, das sensibilidades, um momento de irreversibilidade num processo afetado por micro-processos revolucionários possibilitadores de novas percepções e sensibilidades, escrevendo a história de uma maneira inédita (GUATTARI & ROLNIK, 2005).

Um plano de composição cujos contornos são delineados pela experiência artística da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru e mapeados aqui a partir de uma convivência diária com os alunos, bailarinos, professores, funcionários, pais; leitura de documentos internos e matérias veiculadas na mídia; bem como entrevistas. Uma pesquisa que aconteceu de forma mais intensa entre março e julho de 2009, com viagens regulares feitas a Paracuru, onde eu ficava hospedada alguns dias da semana, para favorecer o convívio com a Escola e com a rotina da cidade. Se no começo minha presença era estranha, ainda hoje ouço a pergunta: “quando é que você vai voltar”? O que me parece demonstrar o estabelecimento de uma relação de convivência agradável ao longo deste percurso.

Nesse período foram feitas 24 entrevistas. Foram ouvidos depoimentos dos dez bailarinos da Paracuru Companhia de Dança, que deram início a este projeto e prestam serviços na administração e como professores da Escola de Dança e/ou em projetos vinculados às Prefeituras de Paracuru, São Gonçalo do Amarante e Paraipaba. Estas conversas aconteceram individualmente e em boa parte na própria Escola, em momentos de intervalo entre aulas e ensaio da Companhia, e uma delas foi realizada em uma lanchonete na Praça principal, por sugestão do secretário da Escola e bailarino da Companhia, Lairton Freitas, para que a conversa fluísse sem que ele tivesse que interromper para atender às exigências de suas funções.

Também foram entrevistados o diretor da Escola e da Companhia, Flávio Sampaio, ouvido em sua casa e depois em outros momentos na Escola de Dança, ao longo da pesquisa; e a coordenadora administrativa da Escola, Lêda Sampaio. Da gestão municipal, em seus respectivos gabinetes, houve contato com o ex-prefeito José Ribamar Barroso Batista, que administrou o município de 2001 a 2008,



em duas gestões consecutivas, tendo iniciado o vínculo da Prefeitura com a Escola de Dança; a secretária de Educação, Antônia Xavier; e a secretária do Desenvolvimento Social, Welna Maria Barroso Saraiva – as secretárias vêm ampliando a parceria com a Escola de Dança, inserindo, ainda, os professores, alunos e ex-alunos em projetos que desenvolvem na gestão municipal. Além de quatro alunos, dos quais dois são irmãos beneficiados de diferentes maneiras pelas ações da Escola e com histórias de reversão de preconceitos, um outro por quase ter sido expulso mas que resolveu mudar de comportamento por se perceber gostando da dança, e outro pela dedicação; três familiares, sendo uma a avó dos dois irmãos beneficiados, ocorrida em sua casa, no Assentamento Riacho Doce, e duas mães, uma delas entrevistada no Núcleo Riacho Doce e outra na Escola de Dança por ocasião da formatura dos alunos capacitados no programa Jovem Aprendiz. E uma entrevista que não pôde ser aproveitada com uma funcionária da Petrobras, que acompanha a Escola de Dança e esteve em visita aos alunos, pois a empresa fez uma série de exigências da universidade que foram consideradas excessivas.

Outras conversas foram travadas com os alunos, durante o lanche e o almoço na cantina, com outros funcionários da Escola, com moradores da cidade em diferentes momentos, como o café da manhã na padaria, o almoço no restaurante da praça, a Xerox (quando fui copiar entrevistas de jornal), a delegacia (quando fui recorrer de uma multa), em que se evidenciou uma afeição e um reconhecimento das pessoas ao projeto. Porém minha rotina se deu, predominantemente, dentro da Escola de Dança, acompanhando as aulas de diversos professores, a partir de 8 horas da manhã até 17 horas, depois um terceiro turno encerrando às 21 horas, em que a Companhia mantém as aulas para os bailarinos e ensaia repertórios. Eventualmente, esse terceiro turno é dividido com os alunos, para o ensaio de espetáculos que estão próximos de serem apresentados, embora as aulas também sejam aproveitadas para a mesma finalidade, quando necessário.

Todo esse acompanhamento foi registrado num diário de bordo, um caderno onde escrevi minhas impressões sobre cada aula, a abordagem dos professores, bem como as relações estabelecidas entre alunos, deles com os professores, com os funcionários, com os bailarinos, nos diferentes espaços. Procurei me deixar envolver pelo ritmo da Escola, pela música que ecoa, pela conversa em tom baixo para não atrapalhar as aulas, pela alegria dos alunos chegando ou indo embora

pelas ruas, às vezes tendo uma vaca deitada na calçada e outras a comer as gramas que crescem entre o cimento e os paralelepípedos. Como os bailarinos e os professores, pouco vi o pôr-do-sol, que nessa região Oeste acontece na linha do horizonte do mar, e nem estive no forró do Aurení, um bar simples e tradicional da cidade. Pelo menos essa é a rotina durante a semana, com a qual me deixei envolver.

Neste mapa desenhado pelos processos observados e vivenciados, subjetivações foram produzidas, pois se trata de uma análise no *acontecendo*. Portanto, uma cartografia aberta, desmontável, reversível e passível de outras configurações (KROEF, 2000). Tal como uma obra-de-arte esta pesquisa constitui-se como uma composição coreográfica entre tantas possíveis. O recorte analítico tem como foco tratar dos desdobramentos atuais desses movimentos, em suas potencialidades de produzir rupturas e inquietações, analisando as trajetórias da Escola de Dança de Paracuru e da Paracuru Companhia de Dança, a partir do encontro entre o grupo de adolescentes, que queria aprender a dançar para “não fazer feio” nas competições de forró na praça, com o atual diretor Flávio Sampaio.

A **questão disparadora** consiste em analisar a singularidade dos procedimentos artísticos e pedagógicos da Escola de Dança e da Paracuru Companhia de Dança, que afetos é capaz de provocar e, em seu fazer, que diferença vem produzindo no que eu denomino de coreografias da política cultural. Com que dança escreve sua trajetória, portanto, qual é a sua *dancitura*, quais são seus pressupostos e as compreensões macro e micropolíticas inerentes às suas escolhas artísticas e pedagógicas, portanto políticas e de políticas culturais.

Os **caminhos investigativos** serão configurados com o levantamento bibliográfico sobre o tema, propondo uma análise do contexto histórico, da conjuntura política em que se encontra inserido o projeto, como um pólo cultural em Paracuru, e dos atravessamentos possíveis de serem traçados. Os documentos – publicações (folders, cartazes, projetos) e relatórios, eventos, atividades, reportagens na imprensa – serão importantes para traçar os atravessamentos que integram esta cartografia.

O primeiro capítulo, **Contornos de uma coreografia**, é perpassado por um fluxo histórico, dando conta de analisar o encontro dos agentes que fazem parte dessa composição e os desdobramentos das relações estabelecidas ao longo de dez anos. Será abordada de que maneira os procedimentos artísticos e pedagógicos

vêm sendo ordenados e o que têm potencializado em termos de afetos, amizades, novos modos de existência ética e estética, nos sentidos dos conceitos de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O segundo capítulo, ***Inventar, criar, compor: ampliando os universos existenciais***, segue o fluxo dos universos referenciais, onde serão analisados conceitos como corpo e dança em relação aos deslocamentos de pensamento relativos à representação, identidade, subjetividade, diferença, singularidade. E enfim, qual a potência da arte, não mais como finalidade ou mediação, mas como devir<sup>7</sup> e, assim, como intercessor qualitativo no contexto dos projetos ditos sociais. Perpassando estes conceitos, as compreensões a respeito da ação política presente na obra da pensadora Hannah Arendt e do bailarino Rudolf von Laban, bem como o verbo *artistar*, proposto pela educadora gaúcha Sandra Corazza. Autores que me possibilitam perguntar: de que afetos a dança é capaz? Que tipo de experiência a dança produz?

Já no terceiro capítulo, ***Trançando um plano de composição: transversalizar com dança***, a tarefa é analisar os agenciamentos entre cultura, políticas culturais e dança. Para isso, serão observadas as ações em sala de aula, a mobilização de alunos, bailarinos, professores, direção e gestores dos recursos públicos aplicados na Escola de Dança de Paracuru. Como se constroem seus discursos e suas práticas, retomando algumas situações apresentadas no primeiro capítulo, alinhavadas aos conceitos de cultura utilizados por Félix Guattari, Teixeira Coelho e George Yúdice. E tal como Guattari nos propõe a idéia de micropolítica, proponho pensar com ele a possibilidade de uma *micropolítica dançarina*, analisando que modos de existência a dança é capaz de inventar em suas *dancituras*, em ações que se fazem num plano imanente, cotidiano, processual, da experimentação e das maquinações de novos modos de vida. Uma dança cuja coreografia está sempre se inventando e reinventando, em seu devir, em sua singularidade e em sua diferença.

---

<sup>7</sup> *Devir* é o que se dá na relação de um encontro entre forças, *intermezzo*, no meio, a orientar um pensamento sem referência e que invente seu próprio sistema de orientação (DELEUZE & PARNET, 1998; ZOURABICHVILI, 2004).

## 2 CONTORNOS DE UMA COREOGRAFIA

*“Nada do que foi será  
De novo do jeito que já foi um dia  
Tudo passa  
Tudo sempre passará*

*A vida vem em ondas  
Como um mar  
Num indo e vindo infinito*

*Tudo que se vê não é  
Iguar ao que a gente  
Viu há um segundo  
Tudo muda o tempo todo  
No mundo”*

*(Como uma onda, Lulu Santos e Nelson Motta)*

A crescente presença da dança no âmbito dos projetos sociais na última década me despertou inquietações. Preocupada com o modo como estaria sendo utilizada, me perguntava: “o que pode a dança como possibilidade de política cultural? de que afetos e modificações a dança é capaz?”. Atravessada por estes questionamentos, bem como pela importância dada à arte, como forma de pensamento, por autores da chamada Filosofia da Diferença – Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari – me dei conta de que “durante esse tempo, enquanto se gira em torno de tais questões, há devires que operam em silêncio, que são quase imperceptíveis” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.10). Ao mesmo tempo em que as questões lançadas me faziam problema, em Paracuru ia se definindo uma história de encontros singulares e intensivos, num cruzamento inusitado de desejos em torno da dança, até hoje enredadas e produzindo reverberações numa certa esquina desta vila de pescadores, distante 90 quilômetros de Fortaleza, no Ceará. Uma rede que vibra em diferentes direções, porém em um fluxo de afetos e amizade.

Trata-se de uma história de encontros improváveis, porém possíveis na lógica de ordenação de novos sentidos, que resultaram na criação da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru. A Escola começou suas atividades em 2003, configurando-se como um projeto social, porém se tornou realidade pela perseverança de um grupo de adolescentes que, anos antes, em 1997, se reunia para tecer com linhas de dança um capítulo singular e modificador, entrelaçado pelas linhas da trajetória do bailarino Flávio Sampaio, que na década de 70 saiu de

Paracuru para ter um encontro com a dança clássica e, décadas depois, retornar a sua cidade natal.

Os agenciamentos que se enunciam e me despertaram curiosidade podem ser rapidamente esboçados nos seguintes traços: trata-se de uma escola com contornos de projeto social, mas cuja direção pedagógica não se afirma como social, mas artística<sup>8</sup>; a principal atividade é a dança clássica, um conhecimento técnico e estético que, até então, nunca tinha feito parte da dinâmica da cidade de Paracuru e que passa a ser o foco do conteúdo das aulas; a Companhia de Dança tem em seu repertório criações em dança contemporânea, ao invés do balé, pois o diretor Flávio Sampaio entende que é preciso dançar novas criações para não restringir o corpo aos repertórios do passado; cerca de metade dos 200 alunos e bailarinos são do sexo masculino; em alguns anos a comunidade passou a valorizar a presença dos meninos na dança e até a estimular seu ingresso na Escola; é recorrente a preferência dos alunos pela Escola de Dança em detrimento da escola formal; alunos, bailarinos, familiares, direção e gestores – agentes que tecem essa história – são unânimes em afirmar que a dança mudou a vida de quem se deixou enredar pelos seus fluxos.

Estes são pontos que dão os contornos de uma composição atravessada por questões relativas à arte/dança e à política cultural e que, neste estudo, é abordada em termos de uma cartografia a mapear as forças envolvidas nos encontros que levaram à criação da Escola de Dança de Paracuru e da Paracuru Companhia de Dança. Forças que continuam a reverberar, desdobrar e produzir potencialidades, em seus movimentos de desterritorialização, rupturas, reterritorializações, capturas, produções de novas subjetividades, abertura de possíveis, fazendo dessa experiência uma diferença em relação ao que a mídia prefere, em geral, destacar a respeito dos projetos sociais que contam com atividades artísticas.

Os traços desses percursos serão evidenciados ao longo deste capítulo, considerando para isso a trajetória artística de Flávio Sampaio e dos bailarinos da Paracuru Companhia de Dança, em suas inquietações e desejos, bem como as nuances das articulações artísticas, pedagógicas e políticas que os fazem inventar, a todo instante, condições de existência da Escola de Dança a possibilitar que sigam

---

<sup>8</sup> O que a direção da Escola de Dança de Paracuru entende por um trabalho artístico será apresentado ao longo deste capítulo. Uma discussão mais demorada sobre o que se pode entender por arte e por uma ação artística será feita nos capítulos seguintes.

dançando. São ações em reverberação nos alunos, pais, gestores e moradores de Paracuru. Os tensionamentos entre fazer arte e sobreviver da dança e as compreensões possíveis entre os agentes envolvidos nessa história guiam este primeiro momento de contornos de uma composição singular.

## **2.1 Trajetória em mutação: percepções, torções, distensões e ações**

Assim, meio de brincadeira, Flávio Sampaio não sabe dizer como, mas foi nas areias de Paracuru, cidade onde nasceu, que traçou os primeiros passos do que viria a nomear como balé. Ele gostava de fazer algumas poses de braços e pernas que, somente mais tarde, encontraria ressonância na dança clássica. Filho de pai pescador e militar, seu futuro estava definido. Adolescente, veio completar seus estudos formais no Colégio Militar em Fortaleza, onde já morava a irmã, Lêda Sampaio, recém-casada e responsável pelo encaminhamento do irmão em seu destino pretensamente delineado.

Porém, algo no Theatro José de Alencar lhe desviava o caminho. Aulas de balé ministradas no *foyer* por Tereza Bittencourt e Hugo Bianchi. Ele bem que tentou, mas não foi aceito nas turmas compostas apenas por meninas. Mesmo assim, fazia questão de observar as aulas. Soube, então, que o Serviço Social da Indústria (Sesi), na década de 70, estava lançando um projeto diferente. O bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Dennis Gray havia sido contratado para ministrar aulas para filhos de industriários na Barra do Ceará<sup>9</sup>. Flávio Sampaio se escalou, mas, novamente, não foi aceito. Desta vez porque sua família não se enquadrava nos requisitos previstos para a seleção de alunos.

Desistir? Seguir. Guiar-se pelos fluxos de um desejo. Assistir do lado de fora as aulas e aprender com os olhos o que já sentia reverberar no corpo. E foi assim, numa insistência em aprender aqueles passos que tanto pareciam com sua dança desenhada nas areias de Paracuru, que Flávio Sampaio acabou “descoberto”. Num dia em que, acreditando estar sozinho, dava vazão à sua dança mesclada aos passos decorados pelo olhar, quando o professor Dennis Gray se rendeu e colocou para dentro de sua sala este novo talento que pedia passagem, com as seguintes palavras: “venha, amanhã você vai aprender” (SAMPAIO, 2005).

---

<sup>9</sup> Para um maior detalhamento da história do balé no Ceará, consultar Primo (2006).

Estava subvertido o plano de vida já estabelecido por seus pais. A briga em casa foi grande, mas Flávio Sampaio trocou a disciplina militar pela disciplina sobre sapatilhas e só voltou para visitar sua família depois de ter estabelecido uma carreira como bailarino. Um corte que modificou a direção e o sentido de sua vida, dando a ela novos contornos intensivos. Do Ceará foi para o Teatro Guaíra, em Curitiba. Numa turnê por São Paulo soube do concurso público que estava aberto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Incentivado por colegas, embora desacreditando no seu talento, foi aprovado na mesma seleção em que participou a bailarina Ana Botafogo.

Tão logo começou a frequentar as aulas preparatórias do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o bailarino<sup>10</sup> percebeu que quase nunca era corrigido pelos professores, cuja prioridade era voltar suas atenções aos primeiros-bailarinos<sup>11</sup>. Estes eram modelos a serem observados e seguidos pelos demais que integravam o corpo de baile. E, assim, observando, mais uma vez foi tornando corpo a técnica clássica. Porém, um dia machucou-se em um ensaio. Teve desvio de vértebra e ficou com seu desempenho comprometido. Dali em diante, passou não só a se questionar sobre o porquê de determinados conhecimentos, como a perguntar e a buscar respostas para cada elemento da técnica do balé, com a preocupação de entender muito mais como eram organizados os conteúdos, de que modo se davam os processos, ao invés de ter como referência a forma dos passos da dança.

Assim, curioso e determinado, Flávio Sampaio começou a ministrar aulas que se tornaram um “oásis de vida” em meio à disciplina quase militar das salas de aula de dança, como define o coreógrafo carioca Paulo Caldas, que não chegou a ser aluno do bailarino, mas estudou na Academia de Tatiana Leskova, no Rio de Janeiro. Foi lá que Carolina Wiehoff, bailarina da companhia de dança Staccato | Paulo Caldas, ex-integrante da Cia. de Dança Deborah Colker, diz ter vivido um divisor de águas em sua vida.

“Eu nunca tive aquelas condições físicas “idealizadas” para o balé clássico, então muitas vezes eu acabava me machucando, não respeitando meus limites, me sentindo frustrada. O Flávio (Sampaio) foi um dos primeiros professores que começou a dar aulas de balé clássico respeitando as diferenças físicas de cada um, até valorizando-as, com um conhecimento de

---

<sup>10</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 7 de março de 2009.

<sup>11</sup> Primeiros-bailarinos são os bailarinos solistas que, em uma coreografia, se destacam do restante dos bailarinos, estes últimos são os bailarinos do corpo de baile.

anatomia do movimento, sempre de uma forma irreverente. Isso foi essencial para minha auto-estima como bailarina. Mudou completamente a minha maneira de trabalhar, de dançar”<sup>12</sup>.

Atento a todos os alunos, sem distinguir “melhores” e “piores”, Flávio Sampaio passou a fazer questão de que todos compreendessem em seus próprios corpos o que estavam praticando e, para isso, procurava não só olhar como tocar todos os seus alunos, potencializando suas singularidades e dimensionando o que pode cada corpo. Com essa nova compreensão de ensino, fez novo concurso, tornou-se *maitre* de balé<sup>13</sup> do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e ministrou aulas em países como Rússia, Polônia, Áustria.

A inquietação em melhorar a formação do professor de dança levou Flávio Sampaio a se envolver com uma série de ações, entre elas a de contribuir para a organização curricular da Faculdade de Dança da UniverCidade do Rio de Janeiro e, anos depois, da Faculdade Gama Filho, atual Faculdade Grande Fortaleza (FGF). Em 1997, participou de uma mesa-redonda na primeira edição da Bial Internacional de Dança do Ceará, onde defendeu que, ao invés da criação de uma Companhia de Dança no Estado, era preciso primeiro haver um curso que diversificasse a formação dos bailarinos. Essa discussão gerou, um ano depois, a implantação do Colégio de Dança do Ceará, pelo extinto Instituto Dragão do Mar, equipamento da Secretaria da Cultura do Governo do Estado (Secult).

Entre 1999 e 2002, Flávio Sampaio assumiu a função de diretor do Colégio de Dança e foi responsável por ampliar os universos referenciais em dança dos bailarinos cearenses, que tinham o balé clássico como principal referência de formação, seguida do *jazz* e *sapateado*, com menos expressividade. A cada 15 dias um professor diferente chegava à Fortaleza para duas semanas de intensa atividade junto aos profissionais que estavam diversificando sua formação como bailarinos, coreógrafos e professores de dança. Em 2002, um convite e um novo desafio: ministrar aulas no recém-criado Balé do Teatro Bolshoi, em Joinville, Santa Catarina. No final deste ano, voltou a morar em Paracuru, por ordens médicas, depois de anos sem férias. No entanto, em 2003, para “não morrer de tédio”<sup>14</sup>, alugou uma casa ao lado da sua, começou a ministrar aulas de dança para crianças e oficializou as

---

<sup>12</sup> Entrevista com Carolina Wiehoff, bailarina da Staccato | Paulo Caldas, companhia de dança do Rio de Janeiro, em 22 de fevereiro de 2010.

<sup>13</sup> Mestre, professor de balé.

<sup>14</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 7 de março de 2009.



atividades desenvolvidas junto a um grupo de adolescentes aficionados pela dança com quem vinha mantendo contato desde 1999. Começava assim a história de um retorno que faria diferença e subverteria a lógica da dança em uma vila de pescadores que, diferente dos anos 70, quando Flávio Sampaio dava asas ao bailarino, já demonstrava ares mais urbanos.

## **2.2 Velocidades e lentidões: compondo um conjunto de afetos**

Um casal dançando gafieira em um colégio, no Dia das Mães, em 1997. Assim iniciava outra parte desta história de encontros que formaria um grupo de aficionados por dança em Paracuru a produzir, pouco tempo depois, um corte no fluxo da vida de Flávio Sampaio, ao mesmo tempo em que este afetaria de modo irreversível o curso dos trajetos desses adolescentes. Neste momento, poucos pensavam no que iriam tornar-se anos depois. Talvez jogador de futebol, surfista, jornalista, oficial da Aeronáutica... “A dança era uma brincadeira que eu gostava. Não via como algo que viraria minha profissão, mas como divertimento”, conta a bailarina Jocasta de Castro, que se interessou pela dança aos 9 anos<sup>15</sup>.

A apresentação da gafieira resultou em um projeto da Prefeitura para aulas de dança de salão com duas turmas, uma formada pelos alunos de escola pública pertencentes ao Grupamento Infanto-Juvenil, para quem as aulas eram gratuitas, e outra de pessoas da comunidade, que pagavam individualmente a taxa de R\$ 5,00 . A vinda do professor para Paracuru, estadia, alimentação e cachê ficavam por conta do governo municipal. Entre os alunos do Grupamento, estavam Jefferson Freitas, Lairton Freitas e Wanderson de Sousa. Do grupo aberto à comunidade, participavam Alexandre Santiago, Itatiana Alves, Jocasta de Castro e Rochele Conde.

Atualmente bailarinos da Paracuru Companhia de Dança, à época eles iniciavam a adolescência e o interesse era, sobretudo, o de aprender a dançar forró para não “fazer feio” nas festas. Embora Flávio Sampaio brinque com os bailarinos que, de fato, o foco era na paquera. A este respeito, alguns reservam um olhar duvidoso, quase concordando com o diretor, mas outros insistem no projeto inicial. Há pouco mais de dez anos, quando os bailarinos tinham entre 9 e 15 anos, era comum, nos finais de semana, que veranistas encostassem seus carros, com

---

<sup>15</sup> Entrevista com Jocasta de Castro, bailarina da Paracuru Companhia de Dança, em 5 de maio de 2009.

potentes aparelhos de som, na praça da Igreja Matriz. Ali, informalmente, aconteciam disputas para ver quem dançava melhor. Havia, inclusive, um outro grupo que fazia aulas com outro professor. Portanto, um objetivo bastante claro neste primeiro envolvimento com a dança e que já despertava o desejo de constituir uma companhia de dança de salão famosa, com um grupo afinado no forró, gafieira, bolero e samba. A referência, naquele momento, era o trabalho de dança de salão desenvolvido por Jaime Arôxa no Rio de Janeiro e São Paulo.

A música mecânica, tocada no circuito comercial, como o forró e o axé, eram os ritmos da moda. Tanto que Paracuru chegou a ter um carnaval bastante procurado pelos shows em trios elétricos, política para atrair atenções ao município que contava com recursos da Prefeitura mas, sobretudo, das empresas ligadas ao setor de bebidas alcoólicas que, com o tempo, foram retirando suas cotas de verbas, conforme o ex-prefeito José Ribamar Barroso Batista<sup>16</sup>, que administrou Paracuru em duas gestões consecutivas: 2001 a 2004 e 2005 a 2008. Questionados sobre a forte presença dos ritmos comerciais na cidade, é frequente os moradores afirmarem que é praticamente inexistente uma inclinação da comunidade para as festas e manifestações populares nas imediações desta vila de pescadores, prevalecendo o tipo de som trazido pelos veranistas, que vinham para os fins-de-semana e feriados.

E apesar do interesse despertado pela dança de salão, que inclui em seus repertórios o forró, em 1998, um ano depois, a Prefeitura, interrompeu o projeto aberto à comunidade. Os mais envolvidos ainda tentaram manter o grupo, rateando as despesas do professor. Lairton Freitas ofereceu a casa de seus pais para a hospedagem e Alexandre Santiago conseguiu com o restaurante da mãe a alimentação. Mesmo assim, o número de alunos foi diminuindo e as despesas aumentando. Nos primeiros meses de 1999, os adolescentes recorreram ao comércio local. Entre doações de biscoitos e bombons, uma estratégia foi fazer rifas e bingos. Soluções pontuais, ao invés do ambicionado patrocínio, o grupo mais ativo decidiu consultar a então vereadora Lêda Sampaio sobre o que poderia ser feito. Por se tratar de um projeto envolvendo dança, ela logo se lembrou do irmão, Flávio Sampaio, que naquele ano estava de volta ao Ceará, dirigindo o Colégio de Dança do Instituto Dragão do Mar, em Fortaleza.

---

<sup>16</sup> Entrevista com José Ribamar Barroso Batista, ex-prefeito de Paracuru e conhecido como Sr. Ribeiro, em 3 de junho de 2009.

A dica para encontrar Flávio Sampaio era um jipe branco estacionado em frente à casa de sua mãe, próximo à Igreja Matriz. Sinal de que ele tinha chegado para passar o fim-de-semana com a família. E assim foi. Seguindo a dica da vereadora, num domingo de manhã, o grupo que queria continuar as aulas de dança tomou coragem. Já esperando que o bailarino pudesse propor aulas de balé, tão logo a pergunta foi feita a resposta foi negativa. Então, Flávio certificou-se de que a única dança que queriam fazer era a de salão. Chegou a argumentar que mesmo assim seria preciso que eles tivessem contato com técnicas diferentes, que ele dirigia o Colégio de Dança e poderia mandar professores de técnicas diversas. Mas, como o foco do grupo eram as aulas que já faziam, comprometeu-se com os adolescentes de que ficaria pagando os custos da vinda do professor a Paracuru, algo em torno de R\$ 150,00, num investimento de seu orçamento pessoal. Surpresa geral. “Como ele pôde aceitar?”, perguntavam-se os meninos, ainda sem acreditar que seus problemas estavam resolvidos.

“A gente sentou na calçada e até esqueceu a hora. O pai da Jocasta (de Castro) veio de cinturão atrás dela, porque a gente tinha saído muito cedo de casa e já passava de meio-dia e a gente na rua. Ela é a mais nova do grupo e tinha só 11 ou 12 anos”, conta Alexandre Santiago<sup>17</sup>.

Era apenas o início de uma parceria pautada numa relação de confiança e de uma sequência de outras situações inusitadas que os aproximaria, ainda mais, em outras configurações e em novos agenciamentos de desejos com dimensões estéticas. Este primeiro encontro dá o tom da ética e da amizade que os guiam. Não há imposição de valores, gêneros de dança, gostos. Há diálogo, negociação e um acreditar no mundo que suscita acontecimentos, conforme conceito apresentado por Deleuze: “que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície e volumes reduzidos” (DELEUZE, 1992, p. 218).

O conceito de amizade só foi desenvolvido por Foucault em seus últimos estudos, havendo pouca bibliografia organizada em livros. Francisco Ortega é um dos estudiosos dessa fase final da produção foucaultiana e, em sua obra, deixa evidente que, para o pensador, amizade nada tem de “espontaneidade, reciprocidade simétrica, não fixação num contexto determinado, igualdade, controle interativo” (ORTEGA, 1999, p. 156), como os estudos sociológicos a respeito da

---

<sup>17</sup> Entrevista com Alexandre Santiago, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança de Paracuru, em 12 de maio de 2009.

sociedade moderna davam a entender, colocando esse tipo de relação como uma nova maneira de relacionar-se diante da dinâmica social nos centros urbanos. Não interessando por essa função compensatória, para Foucault:

Falar de amizade é falar de multiplicidade, intensidade, experimentação, desterritorialização. [...] A amizade é uma forma de vida, cuja importância reside nas inúmeras formas que pode encarnar. [...] Desigualdade, hierarquia e rupturas são componentes importantes da amizade (ORTEGA, 1999, p. 157-168).

O pensador acreditava na amizade como um modo de vida, cuja diversificação implicaria numa estética da existência não mais guiada por rígidos valores morais presentes nas normas, mas pela ética, cujas regras são facultativas, com registros e vetores que podem ou não seguir o caminho moral, normativo. É neste sentido que, na obra *O cuidado de si* (FOUCAULT, 2007b), o autor propõe a ética como um estilo de vida, como um modo de se relacionar com o mundo, o que a aproximaria da estética e também da política. E para tal, Foucault defende a multiplicidade como contraponto, como possibilidade de agir no mundo com um mínimo necessário de domínio de si. Quanto mais diversas as relações que podem ser inventadas, uma nova ética da amizade instaura-se de maneira a criar relacionamentos intensos e móveis marcados por um mínimo de dominação. É o que tornaria a amizade uma experiência fascinante.

Esta noção de modo de vida me parece importante. Não seria preciso introduzir uma diversificação outra que não aquela devida às classes sociais, diferenças de profissão, de níveis culturais, uma diversificação que seria também uma forma de relação e que seria "o modo de vida"? Um modo de vida pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividade sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas que não se parecem com nenhuma daquelas que são institucionalizadas<sup>18</sup> (CECCATY, DANET & BITOUX, 1981).

Daí a noção de que essa parceria, suscitada entre o bailarino e o grupo de adolescentes, se tratava já de uma amizade, nos termos foucaultianos, em torno da vontade de dançar. Esse encontro dispara uma coreografia da amizade, cuja estética provoca uma nova postura ética. E é dessa vontade que as aulas seguiram em salas e quadras emprestadas pelas escolas públicas. Vez por outra Flávio Sampaio passava para conferir se o acordo continuava valendo. Mas fazia isso de

<sup>18</sup> Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal Gai Pied, em abril de 1981.

longe, sem ser percebido, pois não queria impor sua presença. Porém, pensando em apresentar outros gêneros de dança ao grupo, pediu que eles montassem uma coreografia para apresentar em uma mostra que faria na praça principal de Paracuru com os alunos do Colégio de Dança e, assim, “poderia” incluí-los. Em julho de 1999, o grupo conheceu e apreciou o trabalho do bailarino Luis Alexandre, aluno do Colégio de Dança que trabalha com dança de rua. Esta foi a brecha que Flávio encontrou para que os adolescentes começassem a fazer aula de outra técnica nos fins-de-semana.

Foram abertas vagas para a comunidade nas aulas de dança de rua, formando turma de até 32 pessoas. Entre eles Eduardo Teixeira, Fredson de Sousa e Miliane Moura, que também integram atualmente a Paracuru Companhia de Dança e são professores da Escola de Dança. Em um mês restaram 13 pessoas, dez delas permanecem como bailarinos da Companhia. Neste mesmo período, o professor de dança de salão interrompeu as atividades. Mesmo assim, levando coreografias de dança de salão e de dança de rua, o grupo apresentou-se novamente no palco do Teatro Morro do Ouro do Theatro José de Alencar, dividindo mais uma vez a programação com bailarinos convidados de Fortaleza. A saída de Paracuru a Fortaleza foi possível porque a Prefeitura cedeu uma Kombi. Era o início de uma série de apresentações que passariam a fazer parte da rotina deste coletivo.

Em setembro e outubro de 1999, uma nova experiência. Desta vez, Flávio Sampaio convidou o professor de *jazz* Márcio Carvalho, também aluno do Colégio de Dança, para dar aulas às quartas-feiras. Não era balé, mas já se tratava de um tipo de aula que solicitava roupas mais coladas ao corpo, eventualmente meias no pé para os giros, soltura de quadril, músicas melódicas. A falta de alongamento muscular tinha se evidenciado com a dança de rua e a sequência de exercícios foi mantida, o que contribuiu para a aceitação das aulas de *jazz*, mesmo com a resistência maior dos meninos. Afinal, os encontros continuavam acontecendo em espaços abertos – salas de aula e quadras – em que o grupo ficava exposto às brincadeiras e chacotas. “A gente era a coisa mais horrível de torto”, conta a bailarina Rochele Conde<sup>19</sup>. Mas, “quando a gente percebeu que não precisava mudar a opção sexual por causa do short, fomos fazendo outras danças”, recorda

---

<sup>19</sup> Entrevista com Rochele Conde, bailarina da Paracuru Companhia de Dança e professora da Escola de Dança de Paracuru, em 5 de maio de 2009.

Wanderson de Sousa<sup>20</sup>. Antes, porém, o professor de dança de rua, Luis Alexandre, já tinha deixado alguns recados, como o de que o balé clássico era base para todas as danças e que seria bom experimentá-lo para dar mais movimento à dança de salão que o grupo tanto gostava<sup>21</sup>.

Em novembro foi a vez da dança contemporânea, com aulas do bailarino Adriano Araújo, que vinha de Fortaleza todos os fins-de-semana. Inicialmente, o professor também ficaria apenas dois meses. Para este período o objetivo era compor e apresentar uma coreografia, *Fluxus*. Percebendo que precisavam de mais ensaios para que o trabalho fosse bem apresentado, o grupo passou a se encontrar também durante a semana, nos horários que vinham mantendo para não esquecer as sequências da dança de salão. Desta maneira, a dança contemporânea começava a ocupar mais espaço na vida destes bailarinos.

"A gente ensaiava nos intervalos de turno das escolas. O professor deixava uma aula básica para a gente aquecer e iniciar o ensaio. Arrastamos muita cadeira e nos machucamos também, porque o chão sempre era muito irregular e inadequado", conta Fredson de Sousa<sup>22</sup>.

Impossível parar essa turma. Um fluxo diferente os levava a inusitados percursos de movimento, de pensamento, de ação *em e pela* dança. Flávio Sampaio conseguiu que o professor Adriano Araújo permanecesse com o grupo e, em abril de 2000, todos sentiram necessidade de intensificar os ensaios, encontrando-se todos os dias da semana para, no fim-de-semana, as aulas renderem em conteúdo. Em julho deste ano aconteceu a primeira edição oficial da Mostra de Dança de Paracuru, na praça principal. Com as apresentações, as aulas seguindo um ritmo de envolvimento conjunto, não foi mais tão difícil propor que os bailarinos comesçassem a experimentar também o balé, como mais uma ferramenta de melhora no desempenho, argumento de Flávio Sampaio que começava a despertar o interesse do grupo. A estratégia foi iniciar estas aulas uma vez por mês.

---

<sup>20</sup> Entrevista com Wanderson de Sousa, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança de Paracuru, em 2 de abril de 2009.

<sup>21</sup> O argumento de que o balé clássico é a base para todas as danças, como uma técnica universal, acompanha um pensamento que atravessou as artes na virada do século XIX para o século XX, calcada no conceito de universalidade. Os defensores da arte erudita, ameaçados pelas inovações estéticas trazidas pelas vanguardas, faziam questão de frisar a arte clássica como referência ao bom gosto. Também argumentavam que só era artista quem dominava a técnica clássica, das academias (GOMBRICH, 1999). Na dança, a arte erudita tem como parâmetro o balé clássico.

<sup>22</sup> Entrevista com Fredson de Sousa, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança de Paracuru, em 1 de abril de 2009.

“Foi a maior vitória para o professor Flávio (Sampaio), mas ele pensou em desistir, porque não sabia como introduzir o balé na gente. Imagina que no jazz tinha o “tal do *pas de bourré*”<sup>23</sup> que a gente demorou a entender... a gente não sabia se posicionar no espaço”, lembra Fredson de Sousa.

Pouco depois de um ano de relacionamento firmado, muitas mudanças estavam em curso. Os bailarinos já percebiam um domínio maior do próprio corpo, executavam os exercícios com mais qualidade e começavam a sentir e observar a musculatura mais definida. O balé, que há mais tempo causava curiosidade nas meninas, como recorda a bailarina Jocasta de Castro<sup>24</sup>, parecia uma proposta mais simpática e atrativa em relação ao ano anterior, não fossem algumas situações constrangedoras a serem ainda superadas, como o uso de malhas coladas e o fato de que Flávio Sampaio ensinava tocando na musculatura dos bailarinos, o que não fazia parte ainda do modo de se relacionar com um professor de dança. Porém a situação mais constrangedora era o uso do suporte, como recordam todos os bailarinos em seus relatos. Trata-se de um acessório masculino de proteção genital, semelhante a uma cueca, mas parecido com um biquíni fio dental na parte de trás. Ao conhecer essa peça, todos os seis bailarinos resistiram em utilizá-la. Para acalmar os meninos, Flávio Sampaio explicou que o acessório impede problemas futuros nos testículos, pois a prática do balé clássico requer pressão quase constante de uma coxa contra a outra.

Esse fato é ilustrativo do modo como as situações que causam desconforto e opiniões divergentes são resolvidas nesta relação entre os bailarinos e seu diretor. Argumentar, explicar, esclarecer, questionar, brincar com o que causa estranheza, fazer o exercício de analisar o problema por outros prismas, ensaiar soluções, dar um tempo para que os modos de perceber a mesma situação possam se modificar. São ações que perpassam atitudes e posturas cotidianas na Escola de Dança e na Paracuru Companhia de Dança e dão a dimensão ética e estética dessa experiência. E nesse exercício de experimentar e perceber como o “tal” balé poderia aprimorar ainda mais essa dança que já não tinha um nome muito certo, nem um estilo tão definido, o suporte foi encarado, mesmo que, no caso de Lairton Freitas,

---

<sup>23</sup> *Pas de bourré* é um passo do balé clássico que foi criado a partir de uma dança popular francesa. Trata-se de um deslocamento para as laterais onde os pés se cruzam e as pernas alteram-se entre flexão e extensão dos joelhos durante o movimento.

<sup>24</sup> Entrevista com Jocasta de Castro, bailarina da Paracuru Companhia de Dança, em 5 de maio de 2009.

tivesse que, por uns tempos, ser guardado na casa da então namorada, a bailarina Jocasta de Castro, para o pai, um pescador, não alarmar com o que o filho andava aprendendo de novo por essa Paracuru que parecia já não ser mais a mesma de outras gerações.

Essa aproximação entre Flávio Sampaio e os bailarinos foi fundamental para um aprofundamento das relações de confiança, respeito e profissionalismo, independente da questão de gênero feminino ou masculino. “A gente tinha muita vergonha de fazer borboleta<sup>25</sup>, usar short mais colado, fazer uns alongamentos com a perna aberta. Ninguém tinha intimidade com o professor. Eu tinha vergonha de fazer pergunta e dizer besteira”, recorda Rochele Conde. A segurança veio com o tempo.

“No início não tinha noção da pessoa importante que o Flávio (Sampaio) é na dança. Só depois fomos percebendo o quanto ele tem conhecimento e também influência nessa área. Na sala o profissional passa o que ele é. A gente sente a pessoa”, diz Miliane Moura<sup>26</sup>.

As dimensões morais, do que deve, e éticas, do que pode, estavam se confrontando e se misturando e produzindo novas ordenações. Dia-a-dia, aula depois de aula, diversos desafios foram sendo superados, desde os novos passos no balé, os alongamentos, até a superação dos preconceitos dos familiares, amigos e comunidade, que não entendiam como aquele grupo de adolescentes estava deixando o futebol, os encontros fortuitos com os amigos, o pôr-do-sol, o forró na praça e no bar do Aureni, para se dedicar tanto à dança. Nem mesmo em 2002, ano em que Flávio Sampaio se ausentou para ministrar aulas na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, em Joinville. Antes, porém, ele solicitou ao então prefeito, Sr. Ribeiro, uma ajuda de custo para assegurar o cachê do professor Adriano Araújo e uma bolsa de R\$ 50,00 para cada bailarino, como forma de mantê-los unidos e menos vulneráveis aos apelos dos familiares para que começassem a trabalhar, uma vez que a dança não estava trazendo nenhum retorno financeiro.

---

<sup>25</sup> Borboleta é uma posição utilizada para o aquecimento do corpo. Trata-se de sentar com os joelhos dobrados e as coxas relaxadas, de modo que as solas dos pés se tocam. Nesta posição é feito o aquecimento da musculatura da virilha, ao subir e descer os joelhos mantendo os pés unidos e as costas retas.

<sup>26</sup> Entrevista com Miliane Moura, bailarina da Companhia de Dança de Paracuru, em 6 de maio de 2009.



A verba para a bolsa concedida pela Prefeitura atravessou dois mandatos e faz parte da política da atual gestão municipal. Trata-se, segundo Sr. Ribeiro<sup>27</sup>, de um recurso direto do governo municipal. De acordo com o ex-prefeito:

“Soube pelo Flávio (Sampaio) que eles precisavam de ajuda do poder público e o que ele pediu nós demos. O trabalho deles é algo importante para o município, é interesse dos jovens, desperta grande interesse, pois já são 200 alunos. O Flávio deixou todos os interesses dele e dá grande ajuda para o município. [...] Esse trabalho veio do céu. É bom para os pais e familiares. O que aparece, podendo ajudar, a gente ajuda. Aprendendo os jovens vão para outros lugares, porque o desemprego aqui é muito grande e no mundo inteiro”.

Por essa fala, entendo ser possível perceber que não há um plano de governo para a pasta da Cultura no que diz respeito à dança. A liberação da verba me parece ter sido viabilizada muito mais em consideração à história de vida profissional de Flávio Sampaio, por sua família ser tradicional na região, bem como pelo fato de sua irmã ter sido vereadora no mandato de Sr. Ribeiro. Mais à frente, novos investimentos municipais viriam para a Escola de Dança de Paracuru, em ações das secretarias de Educação e da Ação Social.

De fato, esse primeiro contato com um ente público propiciou que, na ausência de Flávio Sampaio, fosse mantida a rotina do grupo até o seu retorno, quando, desobedecendo a ordens médicas para descansar e se recuperar de uma estafa, ele resolveu apostar ainda mais na dedicação dos meninos que iam crescendo e demonstrando disponibilidade para inventar novos modos de permanecer na dança.

### **2.3 Conjugação de desejos: devires imperceptíveis**

O trabalho artístico desenvolvido entre 1999 e 2003 já solicitava um piso adequado, uma estrutura de sala de aula mais reservada para as criações e ensaios, que possibilitasse concentração e privacidade. Mesmo as aulas feitas nas areias da praia, algumas vezes aproveitadas para amortecer certos movimentos que estavam aprendendo, já não eram suficientes face às configurações artísticas que se atualizavam. Em comum, todos os envolvidos desejavam constituírem-se como companhia de dança. Não mais aquela de dança de salão. Porém, ainda assim, um

---

<sup>27</sup> Entrevista com o ex-prefeito José Ribamar Barroso Batista, em 3 de junho de 2009.

formato profissional que fizesse frente à dedicação dos bailarinos e professores ao que já se delineava como Paracuru Companhia de Dança<sup>28</sup> há pelo menos três anos. Neste momento, os bailarinos estavam com idades entre 14 e 20 anos, sendo que a maioria tinha 18 anos.

Com essa conjunção de interesses em torno da vontade manifesta de dançar profissionalmente, em 2003, após voltar a morar em Paracuru, Flávio Sampaio decidiu que era o momento de ter uma sede. Afinal, havia uma previsão de que ficasse por pelo menos um ano de licença do Teatro do Balé Bolshoi. Em fevereiro, alugou a casa ao lado de sua residência e deu início a uma nova fase nessa relação já mais intensificada com os bailarinos. Tão logo começaram as aulas, nos finais de tarde, em horário comum a todos, o espaço passou a ser chamado carinhosamente de “Casinha”. “Foi quando a coisa ficou séria. Como se a gente tivesse acordado”, diz a bailarina Rochele Conde<sup>29</sup>. A bolsa fixa garantida pela Prefeitura era apenas um início, mas para que os bailarinos pudessem sobreviver profissionalmente da dança, Flávio vislumbrou que o novo percurso a ser tomado seria a implantação de uma escola, talvez no formato de uma organização não-governamental, uma associação sem fins lucrativos, que facilitasse a aproximação de novas fontes financiadoras do sonho deste grupo em permanecer juntos na dança. Para o diretor, ministrando aulas os bailarinos poderiam organizar seu orçamento e manter a dedicação à Companhia. Assim surgiu a Associação Dança Arte Ação (ADAA), entidade sem fins lucrativos proponente dos projetos que passaram a ser elaborados para captar recursos junto a entes públicos e privados.

Essa decisão não foi linear. Desenhou-se na medida em que os dias foram ficando longos, à espera do final da tarde. Único momento que fazia sentido na vida de Flávio Sampaio: o encontro com os bailarinos. Nesse compasso de espera, fazendo suas próprias aulas na Casinha, começaram a surgir uns olhos de curiosidade aqui, outros acolá, gente que passava pela janela e esticava o pescoço para ver o que acontecia naquele novo espaço que ganhava contornos na cidade. Já se impacientando de vontade de ocupar o tempo ocioso, Flávio passou a convidar as crianças curiosas, e igualmente ociosas, para entrar, experimentar uns

---

<sup>28</sup> Logo no início o grupo oscilava entre os nomes Paracuru Companhia de Dança e Companhia de Dança de Paracuru. Em 2005 ficou definida a segunda opção, porém neste início de 2010 o grupo optou por Paracuru Companhia de Dança, frisando o nome do município em que moram.

<sup>29</sup> Entrevista com Rochele Conde, bailarina da Paracuru Companhia de Dança e professora da Escola de Dança de Paracuru, em 5 de maio de 2009.

movimentos, depois fazer uns passos acompanhados de música, e, assim, os objetivos da Casinha foram sendo ampliados, expandidos, definindo a próxima aposta do grupo: a Escola de Dança de Paracuru. Momento, portanto, onde Flávio entendeu que precisava ensinar aos seus bailarinos como preparar e ministrar aulas.

Fazendo um semi-giro em direção ao passado, o que observo é a constante mobilização desses dez bailarinos para manterem-se unidos e, depois de se encontrarem com Flávio Sampaio, a atenção deste para assegurar sua relação com o grupo, uma característica do trabalho artístico que vêm desenvolvendo. De um lado, a insistência dos adolescentes em dançar, primeiro para garantirem sua *performance* nos sábados à noite, na praça, seguindo para a formação de uma companhia de dança de salão e desdobrando-se à abertura do grupo a novos estilos, novas experiências e uma nova configuração da companhia. Ao mesmo tempo, Flávio Sampaio vinha trazendo sua experiência com uma carreira nacional e internacional construída a partir da sua inquietação em aprender, de seu próprio trabalho e empenho, o que exigiu dele também uma mobilização e uma atitude de articulação de vida.

A amizade dele com os meninos envolveu sabedoria de esperar os ritmos das novas informações, compreender o melhor jeito de se aproximar e dispor de seu conhecimento técnico, artístico e de vida, nunca imposto, mas generosamente apresentado e aguardando o interesse dos adolescentes em ampliar a relação que se inaugurava. Cada um em sua singularidade, com temperamentos diferentes, vivências distintas, conectados pelo desejo de dançar, sempre que possível, ainda que fosse preciso inventar maneiras de viabilizar essa dança.

A ética e a estética da existência de que tratam Nietzsche, Foucault, Deleuze e Guattari, são dois substantivos que atravessam a amizade estabelecida por este encontro, na conjugação de maquinações para criar e recriar modos de se relacionarem. E esta ética nas relações se dá tal como descreve Flávio Sampaio:

“sou contra isso de que meu espaço termina onde começa o espaço do outro. Não é assim o mundo. Eu acho que é assim: o meu espaço é até onde você me permite que eu entre no seu espaço. Aí tem uma questão ética muito forte. Se você permite que eu entre no seu espaço eu vou ter uma questão ética de saber até onde, como, e aí já entra uma questão muito mais rica do que aqui acaba o meu território e aqui começa o seu, dane-se você. Não é assim que acontece no mundo. Se não a gente teria um monte de barreirinhas. Seja ético. A pessoa permite que você entre? Até

onde? Você tem uma gama de conhecimentos aí muito maiores. A dança muda muito isso”<sup>30</sup>.

Essa composição de forças vem se reafirmando potente no modo de existência ético que ordena as relações. A Paracuru Companhia de Dança continua mantendo encontros diários, entre 17 e 20 horas, para ensaios, aulas, experimentações de novas técnicas, criações de trabalhos. Os bailarinos continuam recebendo bolsa da Prefeitura, atualmente no valor de R\$ 135,00, para cada um dos dez integrantes e o salário do professor fixo da Companhia, Adriano Araújo. Aqueles que ministram aulas na Escola de Dança tinham um valor estipulado como salário e, a partir de setembro de 2009, com a renovação da parceria com a Petrobras, passaram a ter suas carteiras de trabalho assinadas. Alguns dos bailarinos também ministram aulas em outros projetos da cidade, como o Núcleo da Escola de Dança em Riacho Doce, a Casa do Idoso, o Pró-Jovem e o Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (PETI), bem como em cidades vizinhas, como São Gonçalo do Amarante e Paraipaba. Há planos de outras localidades e outras cidades vizinhas implantarem projetos com dança, bem como as escolas públicas de Paracuru, o que abre perspectivas de mais trabalho para estes bailarinos manterem-se em atuação na área e seguirem com as atividades da Paracuru Companhia de Dança.

#### **2.4 Inventando procedimentos: maquinações artísticas, pedagógicas e políticas**

A amizade que marca a relação entre os bailarinos e Flávio Sampaio me parece da mesma ordem do que o filósofo Jacques Rancière conceitua como *partilha do sensível*. Segundo ele,

a articulação entre estética e política se define através da ‘partilha do sensível’, que é este sistema de evidências sensíveis que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as decupagens que definem nele os lugares e as partes respectivas. [...] Essa repartição das partes e dos lugares se funda sobre a partilha de espaços, de tempos e de formas de atividades que determinam a maneira pela qual um comum se presta à participação e pela qual uns e outros tomam parte nessa partilha. [...] Atos estéticos são, portanto, configurações de experiências que fazem existir novos modos de sentir e induzem a novas formas de subjetividade política (RANCIÈRE *apud* LIMA, 2007, p.24).

---

<sup>30</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 7 de março de 2009.

Esse modo de partilha de projetos e desejos – pessoais que se aglutinam em institucionais – atravessa a proposta artística e pedagógica da Escola de Dança de Paracuru, especialmente em sua metodologia, cujo caminho pode ser entendido como cortes baseados em crenças, conceitos, ideias e visão de mundo (MARQUES, 2004) e, ao mesmo tempo, como métodos e procedimentos que se dão numa relação processual da qual não se tem controle dos resultados, mas que servem como bússola, como uma cartografia possível (DELEUZE, 1992; DELEUZE & GUATTARI, 1997; KROEF, 2000). Uma proposta que está constantemente sendo construída, revista, reordenada. Uma singularidade que modifica a concepção e uso dos referenciais do balé clássico, como técnica escolhida para o trabalho técnico e artístico. E se faz presente na configuração dos planos de aula, no tipo de abordagem entre professor e aluno, com os pais, com os funcionários da Escola e com os financiadores. Não há modelos corporais, artísticos e pedagógicos ideais a serem seguidos, mas conteúdos a serem investigados, experimentados, observados e analisados no processo. Se no início da Escola de Dança a referência era o método Vaganova<sup>31</sup>, aplicado pelo Bolshoi, com o tempo o balé clássico passou a ser desconstruído por dentro de sua estrutura para tornar-se possível em configurações ainda não pensadas. Penso que reside aí um componente político que permeia as relações que são estabelecidas não só em sala de aula como na vida.

Neste momento, passo a apresentar momentos da elaboração da proposta artística e pedagógica da Escola e Companhia de Dança de Paracuru, um projeto que não está formalizado em um documento, mas que se configura de modo processual no plano cotidiano, entre reuniões, práticas, conversas, consultas ao método Vaganova, a vídeos de dança de diversos gêneros, alguns textos de história da dança, espetáculos que assistem, cursos com outros profissionais, a relação que se dá com os alunos e as questões que eles suscitam. Trata-se de um método em movimento, em constante reconfiguração. Os movimentos aqui delineados lançam discussões a serem degustadas nos capítulos seguintes a partir das articulações que estabelecem com as questões que perpassam a dança, as políticas públicas e as políticas culturais.

---

<sup>31</sup> Método de ensino de balé clássico, desenvolvido por Agrippina Vaganova na primeira metade do século XX, na Rússia.

### 2.4.1 Movimento 1: das quadras à Casinha

Lá nas salas de aula de chão rachado, nas quadras das escolas, enquanto aqueles adolescentes começam a experimentar dança, o modo de composição do grupo fazia dessas existências um *comum* (RANCIÈRE, 2005; LIMA, 2007), onde cada qual, em sua diferença, participava deste coletivo dialogando, argumentando, descobrindo caminhos de manter a ação de dançar. O passeio pelos diferentes gêneros de dança, a ampliação da carga horária dos ensaios, a dedicação diária que foi se definindo, a concretização de uma companhia de dança, a introdução de diferentes estilos artísticos, da dança de rua ao *jazz* e ao balé clássico, tudo foi um processo de ordenações e reordenações que continua se mantendo dinâmico.

“Até hoje a gente não entende como esse laço ficou tão forte. Quando procuramos o professor Flávio (Sampaio) já estávamos determinados de que queríamos continuar dançando. [...] Hoje a gente vê que por impulso já nos organizávamos como uma companhia profissional. Foi algo que veio de nós. A gente mesmo se cobrava aquela organização. Quando a gente foi vendo a coisa estava mudando. Se antes o objetivo era mostrar uma dança, depois fomos percebendo que podíamos fazer uma dança”, analisa Itatiana Alves<sup>32</sup>.

Nessas discussões conjuntas para definir o tipo de trabalho, a busca de recursos para a concretização de seus planos, estabeleceu-se um procedimento no grupo, que se profissionalizou inventando seus modos de existência. Todas as decisões são da ordem da partilha e da amizade. Esta forma de organização encontrou reverberações no modo de agir de Flávio Sampaio, que preza pelo diálogo, pela argumentação e pelas diferentes opiniões, sempre debatidas e passíveis de serem modificadas no processo, no acontecendo. Uma relação que não é simétrica nem horizontalizada – embora Flávio Sampaio goste de dizer que é apenas mais um “dos garotos” no grupo –, em que justamente a desigualdade e a hierarquia produz rupturas que desterritorializam modelos e permitem o trânsito por outros universos referenciais, numa atitude de experimentação, multiplicidade e intensidade que configuram novos modos de vida, próprios da amizade de que trata Foucault (ORTEGA, 1999; CECCATY, DANET & BITOUX, 1981).

Com as fricções dessa amizade, em afetações mútuas e não-lineares, o balé clássico foi ganhando espaço, sendo percebido por estes bailarinos como uma técnica que trazia em si e na maneira como era utilizada por Flávio Sampaio um

---

<sup>32</sup> Entrevista com Itatiana Alves, bailarina da Paracuru Companhia de Dança, em 4 de março de 2010.

potencial para o amadurecimento profissional<sup>33</sup> da Paracuru Companhia de Dança. Neste momento, entre 1999 e 2002, o processo de convencimento de Flávio Sampaio residia na crença de que o balé era uma técnica universal, “base para tudo” e de que quem a dançasse estaria preparado corporalmente para dançar qualquer outro gênero. Essa é uma afirmação controversa na área da dança, pois está vinculada ao modo de pensar do período Iluminista, em que a arte erudita, a qual o balé clássico é um exemplo na área da dança, era considerada referência como seriedade e capacidade artística que marcavam o profissionalismo do artista e da obra. Trata-se de uma visão de mundo universalista, do sujeito moderno. Questão que será melhor discutida no próximo capítulo.

Os bailarinos acataram o argumento e se dispuseram a experimentar esse novo gênero, mesmo sentindo dificuldade de apreender aquele tipo de técnica em seus corpos. Exigia um alongamento muscular que não fazia parte do conteúdo das outras técnicas vivenciadas até então. Era preciso uma outra postura, outros modos de preparação corporal que não faziam parte do referencial destes moradores de Paracuru. Um processo que ganhou em qualidade com o aluguel da Casinha, em fevereiro de 2003, onde os ensaios e aulas eram mais reservados dos olhares curiosos e moralistas dos alunos e comunidade em geral presente nas escolas que vinham ocupando para realizar seu trabalho artístico.

No entanto, mesmo o balé sendo “totalmente oposto do que a gente fazia, com outra anatomia, tudo aberto, diferente de como a gente nasceu”, como pondera a bailarina Jocasta de Castro, ela afirma que “a gente queria muito, só não sabia onde ia chegar. O objetivo ali era dançar e conhecer aquele outro tipo de dança”<sup>34</sup>. Era um desafio que o grupo começava a se colocar, por ora como uma proposta em aberto, sem um fim pré-determinado, em paralelo com as aulas de dança contemporânea e *jazz*, ministradas por Adriano Araújo, que foi oficializado como professor residente da Companhia nesta nova fase. Minha impressão é de que o balé se impôs mais em função de essa ser a formação de Flávio Sampaio, portanto

---

<sup>33</sup> Amadurecimento profissional pode ser entendido também como profissionalização. Aqui essa noção diz respeito à configuração de um artista ou grupo, constantemente dedicado a ordenar e reordenar seus conteúdos artísticos – habilidades técnicas e processos criativos – em que o objetivo é sobreviver da dança. Para isso, apresentam coreografias, que podem ser entendidas como produtos artísticos, em eventos, como festivais e bienais, para circular as produções de artistas e companhias em troca de cachês. Como processo criativo, cada artista ou companhia define sua forma de trabalho, que pode ter uma finalidade definida ou a ser criada, inventada.

<sup>34</sup> Entrevista com Jocasta de Castro, bailarina da Paracuru Companhia de Dança, em 5 de maio de 2009.

a técnica e o gênero no qual tinha maior domínio e experiência, sendo o que poderia oferecer de melhor para o grupo de bailarinos naquele momento, uma vez que seu desejo era estar em sala com eles e não apenas acompanhá-los. Afinal, traz consigo a idéia de que “a vida é aprender a contribuir com o outro. Eu aprendi de graça, então posso ensinar de graça”<sup>35</sup>. Além disso, percebo que o balé, assim como o *jazz* e a dança contemporânea, se tornaram elementos de trânsito por diferentes universos da dança e, portanto, atuaram como fator de desterritorialização aos modelos que tinham feito parte, até então, dos referenciais de dança de Paracuru. Novidades que se instauraram neste contexto e mudaram o curso das relações, alterando probabilidades e abrindo possibilidades de se traçar uma história inédita.

#### **2.4.2 Movimento 2: na Casinha com os primeiros alunos e financiamentos**

Na Casinha, em 2003, Flávio Sampaio passou a reforçar as aulas de balé, que se tornaram diárias, e a buscar como ferramentas de aula suas referências imediatas: as aulas recebidas de seus mestres no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o método de ensino que vinha modificando e o método Vaganova aplicado pelo Bolshoi em Santa Catarina. Parecia, naquele momento, que era este o caminho a ser trilhado no sentido de garantir a excelência artística – entendida aqui como a conquista da habilidade técnica dos giros perfeitos, das pernas altas, dos saltos explosivos, precisão muscular, bem como da leveza e graça próprios do balé. Era esse modelo de corpo que seria lapidado, com alguma colaboração das aulas de *jazz* e dança contemporânea que já eram ministradas, simultaneamente, por Adriano Araújo, durante o ano de 2002. Havia aqui uma finalidade definida: que essa excelência artística se revertesse em moeda de troca para angariar recursos para o projeto e para dar à Companhia um respaldo para circular em festivais e, assim, conquistar seu respeito no mercado da dança. Uma lógica focada em resultados, padrões e modelos. Daí o empenho pessoal de Flávio Sampaio para que as aulas de balé fossem diárias.

“No começo o que motivou muito foi a empolgação. No começo, eu creio, que nenhum dos dez que hoje aqui estão pensavam nisso para a vida toda ou profissionalmente. [...] Mas a coisa foi tomando um rumo e a gente foi caindo na real até chegar um tempo em que o professor Flávio (Sampaio)

---

<sup>35</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 7 de março de 2009.



fez uma reunião com a gente e disse: “isso vai crescer e quando isso acontecer vai ser como um vulcão”. [...] Eu acho que a coisa ainda vai aumentar de responsabilidade”, diz Alexandre Santiago<sup>36</sup>.

Neste momento, a Prefeitura continuava assegurando a ajuda de custo para os bailarinos e o professor Adriano. Essa bolsa dada aos bailarinos foi um estímulo maior para que o grupo permanecesse unido e mantendo o objetivo de profissionalização. O compromisso com a conquista de um mercado de trabalho em dança ampliava e, o que parecia algo impossível de acontecer – estabelecer uma relação com a dança que pudesse render um retorno financeiro –, começava a tornar-se ainda mais real.

Aproveitando essa entrada de milênio em que o momento era favorável às organizações não-governamentais (SOTER, 2007), Flávio Sampaio resolveu ampliar as atividades da Casinha, abrindo turmas para crianças e adolescentes. “As crianças passavam com um olhar curioso e eu perguntava: “quer aprender balé?”. Elas respondiam: “Balé?! Arrê égua!”. Mas em junho (de 2003, quatro meses depois do espaço alugado) já eram 47 alunos com uniforme, barra e espelho na Casinha”, conta Flávio<sup>37</sup>. Como as aulas começaram a ter horário regular e turmas fixas, ele passou a preparar os bailarinos para que se tornassem professores. Todos os dias um deles tinha que assistir a pelo menos uma aula. À noite, no horário da Companhia, era o momento de rever o plano de aula, ponderar sobre a condução dos exercícios, os porquês de cada sequência técnica e o modo de abordar o aluno.

Com o tempo, as aulas eram preparadas em conjunto e um dos bailarinos ministrava, sendo supervisionado pelo diretor. Entre as linhas gerais que se configuraram como bússola na preparação de qualquer aula: construir com o aluno a percepção de que a experiência com a dança não é só para que todos se tornem bailarinos, mas que caso desejem seguir outro percurso, possam ser bons profissionais em qualquer área, pessoas felizes; não falar com o aluno de forma grosseira e com expressão de reprovação, pois o respeito deve ser conquistado pelo trabalho artístico que está sendo realizado; nas correções nunca dizer que estão errados, mas que pode ser melhor para evitar machucados e atingir objetivos esperados; não estabelecer competição entre alunos “melhores” e “piores”, e sim

---

<sup>36</sup> Entrevista com Alexandre Santiago, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança de Paracuru, em 12 de maio de 2009.

<sup>37</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 7 de março de 2009.

remanejar os alunos de acordo com as possibilidades do corpo naquele momento, pois cada um tem a sua importância e isso faz a diferença, uma diferença que é para ser valorizada; assistir aos vídeos de dança reforçando as diferenças de gêneros e conteúdos, sem eleger modelos a serem seguidos.

Alguns dos bailarinos argumentam que ao dar aulas eles passaram a perceber melhor seus próprios corpos e posturas, pois cuidar do outro (o aluno) fazia com que ficassem mais cuidadosos consigo mesmos, portanto uma relação com contornos de partilha, de colaboração. Começava a se delinear uma estratégia para que a Escola conquistasse financiamentos para o pagamento desses bailarinos que agora se tornavam professores.

Um dos bailarinos, Lairton Freitas, passou a ser ainda mais pressionado pelos familiares a trabalhar. O pai pescador não estava satisfeito com a escolha do filho pela dança. “Em casa diziam: o que esse menino quer da vida? Isso não vai dar em nada”, lembra Lairton<sup>38</sup>. Em questão a concepção de trabalho dos pais – formal e estável –, que vai sendo modificada com os filhos bailarinos, nesse novo mercado que começa a se ramificar em Paracuru – instável, porém em expansão. Foi quando Flávio Sampaio recorreu mais uma vez à Prefeitura e o bailarino assumiu a função de secretário da Escola de Dança, sendo o primeiro a ter carteira assinada. O governo municipal também começou a fornecer lanches para os alunos.

Para a bailarina Rochele Conde, o respeito da cidade pelo trabalho desenvolvido pela Companhia e Escola de Dança de Paracuru passou a ter contornos mais precisos quando, certo dia, um ônibus passou em frente à Casinha e uma pessoa gritou “viado!”.

“O professor Flávio (Sampaio) ficou muito indignado. Fazia tempo que as pessoas mangavam da gente. Então ele saiu da aula, pegou seu carro e fez o ônibus parar. Entrou e disse a todos que exigia respeito para o nosso trabalho, porque era sério, trazia benefícios para as crianças e à comunidade e que aquele tipo de comportamento não era aceitável. E deu certo, porque melhorou muito a partir daí”, diz Rochele.

### **2.4.3 Movimento 3: da Casinha à sede, atos de resistência**

Esse corpo que vinha sendo lapidado pelo balé clássico e que seria capaz de dançar qualquer coisa com as qualidades corporais oferecidas por esta técnica,

---

<sup>38</sup> Entrevista com Lairton Freitas, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e secretário da Escola de Dança de Paracuru, em 1 de abril de 2009.

começava a enfrentar desafios para se afirmar. O número de crianças presentes no processo seletivo para conquistar uma vaga nas aulas de balé cresceu significativamente – passou de algumas dezenas para 972 em 2005. Houve também a expansão do trabalho para o Núcleo Riacho Doce, próximo a um assentamento, onde as aulas são realizadas na Associação de Moradores do Riacho Doce desde 2004<sup>39</sup>. Portanto, o grupo de alunos também ampliou e diversificou. Essa pluralidade aliada às configurações corporais dos bailarinos e, agora, professores, que fogem dos padrões do balé clássico, fez Flávio Sampaio rever sua metodologia, seus procedimentos, sua bússola e até se perguntar se seria o balé uma técnica universal, aplicável em todos os contextos da dança.

Nesse movimento de repensar o foco de suas estratégias metodológicas e o modo de abordar os conteúdos, agora com um universo bem maior de alunos, foi preciso ampliar ainda mais os espaços de aula. A Casinha, com sua única sala, já não era suficiente para a demanda que havia sido cultivada. As aulas diárias de balé eram mescladas com momentos de exibição de vídeos para diversificar o referencial histórico sobre o balé e também de outros gêneros como a dança contemporânea, seguida de debate, algumas incursões pelo forró e pela capoeira – trânsito por estereótipos e territórios da subjetividade já pré-definidos –, para atender, nesse momento, a uma expectativa da comunidade. Era, portanto, preciso mais conforto para tantas atividades.

Aliás, foram essas ações que despertaram a atenção da Petrobras, em um dos Circuitos Petrobras de Vela, atividade que a empresa tem como prática realizar junto aos pescadores dos municípios litorâneos onde atua, geralmente apoiando regatas já existentes na agenda local. Em uma dessas festividades realizada na praça da Igreja Matriz de Paracuru, em frente à Casinha, um dos funcionários responsáveis pelo Circuito Petrobras de Vela foi conhecer a Escola de Dança e apresentou os programas da empresa que poderiam ser acessados. Logo em seguida vieram recursos a partir do Fundo da Infância e da Adolescência (FIA). Em 2005, a Escola de Dança de Paracuru adquire um terreno, doado pela Prefeitura, que sofre reformas em uma estrutura abandonada. O resultado é um sobrado que

---

<sup>39</sup> A comunidade que vive no assentamento Riacho Doce morava na Barra, próximo à área de mangue, e, com o avanço do mar, as famílias foram deslocadas para o novo local, em terreno doado pelo governo municipal. Trata-se de uma parcela da população que há algumas décadas vivia da pesca e da coleta de mariscos, mas que, com a retirada indiscriminada de frutos do mar, está buscando outras formas de trabalho.

hoje comporta duas salas de aula com barras e espelhos, dois escritórios, uma sala de vídeo com uma videoteca e biblioteca, uma cantina, uma sala de figurino e um quintal – espaço inaugurado em abril de 2006. Todo o mobiliário foi comprado com verbas da Petrobras, através da mesma linha de recursos. Assim iniciava a parceria da empresa com a dança em Paracuru.

Na nova sede o trabalho ganhou mais fôlego, ao mesmo tempo em que a maneira de perceber a proposta artística e pedagógica passava por reordenações. Uma proposta que se desmontava e tornava-se suscetível de modificações no sentido de encontrar uma configuração mais própria, mais singular, de transitar de modo menos rígido por técnicas e métodos fixos e codificados. O encontro estabelecido entre Flávio Sampaio, os bailarinos da Paracuru Companhia de Dança e os alunos, trouxe desafios tão diversos para o conceito de corpo e de ensino que o diretor começava a sentir-se mais seguro para experimentar e até definir alguns procedimentos que surgiam na prática e se diferenciavam dos modelos já conhecidos.

Essas mudanças não são datadas. As reflexões e práticas são processuais, traçadas em diálogo constante. Não estão dispostas em documentos escritos, mas em conversações. Na tentativa de construir minha cartografia com a Escola de Dança de Paracuru e a Paracuru Companhia de Dança, vou entrando e saindo dessa dança com meus pensamentos contaminados por essa prática. E traço uma incursão questionando o que teria tornado possível o balé clássico em Paracuru e a aceitação desta técnica entre pessoas que nunca haviam tido contato com esta modalidade da dança. Uma empreitada que nos remete à história do balé no Brasil<sup>40</sup>. Um país colonizado<sup>41</sup> e habitado por europeus, com corpos miscigenados e várias etnias que por aqui encontraram espaço para viver, portanto com uma variedade anatômica de corpos considerável em relação à França e à Rússia, países onde esta técnica mais se desenvolveu como métodos a serem seguidos por cartilhas e por modelos corporais estereotipados. O diretor pondera que os professores de balé no Brasil não iam perder alunos por causa de uma configuração corporal que não seguia o padrão estabelecido por essas cartilhas. Para ‘dar um jeitinho’ de agradar as filhas das classes dominantes, público-alvo desta arte erudita

---

<sup>40</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre a formação do balé no Brasil, consultar PEREIRA, 2003.

<sup>41</sup> Para uma discussão mais detalhada em torno da noção de corpo colonizado, consultar LEPECKI, 2003.

e sinal de bom gosto para a vida em sociedade, foi preciso criar uma série de frestas para ajustes técnicos, como o encaixe da bacia e do tronco em corpos, por exemplo, com estrutura mais volumosa no busto e no quadril.

Essa versatilidade já fazia parte das experiências docentes de Flávio Sampaio, no Rio de Janeiro. Mas ele tinha, num primeiro momento, preferido adotar em Paracuru uma maneira mais rígida, já reterritorializada, sobrecodificada, para alcançar resultados mais rápidos em seus bailarinos e alunos, especialmente num trabalho que ainda era recente na cidade e precisava conquistar respeito da comunidade e dos possíveis financiadores que poderiam se unir ao governo municipal. No entanto, uma outra percepção trazida pelo trabalho diário com os alunos e bailarinos vinha causando um deslocamento conceitual no diretor: o balé clássico poderia não ser uma técnica universal, adequada para todas as criações da Companhia e da Escola de Dança? Será que em certos trabalhos coreográficos o balé não seria suficiente para o preparo corporal exigido, mesmo com treinamento diário? Além disso, ele vinha observando que, por maior empenho que houvesse na realização diária de aulas, nem todos os alunos e bailarinos atingiam os mesmos resultados, a partir do critério de desempenho, no mesmo tempo. Cada aluno tinha seu momento para compreender e absorver os conteúdos, não se podia mais queimar etapas em função de resultados e elas passariam a ter como referência não mais a cartilha, mas cada um dos alunos em relação a si mesmos, em seus processos de aprendizagem.

São questionamentos que produzem um deslizamento conceitual e estético considerável, que modificam de maneira irreversível um processo, desterritorializando crenças, conceitos, idéias, visão de mundo e que permitem ordenações ainda não pensadas. Trata-se de um movimento que se faz no processo. Faço, aqui, um exercício de organização a partir das inquietações que perpassam as falas de Flávio Sampaio em diferentes momentos de nossas conversas, ao longo da pesquisa e também de suas intervenções na programação de formação nas quinta e sexta edições da Bienal Internacional de Dança do Ceará, nos anos de 2005 e 2007, respectivamente, e na Bienal de Dança Conexão Cabo Verde ocorrida em janeiro de 2010, bem como na sua atuação na organização do Festival de Dança Litoral Oeste, nas duas primeiras edições, realizadas em abril de 2006 e dezembro de 2007, nas cidades de Paracuru, Trairi e Itapipoca, e, ainda, no Curso de Metodologia do Ensino da Dança Clássica, ministrado em Fortaleza nos

dias 3 a 5 de abril de 2008, como parte de uma formação realizada em nove estados do Norte e Nordeste, através do Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança de 2007.

Penso que, embora houvesse certo receio de encarar essas dúvidas, havia novos modos de colocar as respostas que pediam passagem. Enquanto essas respostas pairavam sem pouso, em devir, a Paracuru Companhia de Dança começava a ganhar os primeiros editais e financiamentos do Governo do Estado do Ceará, como o Edital de Incentivo às Artes. Os recursos propiciaram que coreógrafos de dança contemporânea com reconhecido trabalho no Brasil, como Henrique Rodovalho do Grupo Quasar, de Goiânia (Goiás), e Ivaldo Mendonça, ex-bailarino da Cia. Deborah Colker e coreógrafo independente em Recife (Pernambuco), pudessem vir a Paracuru para experimentar trabalhos mais profissionais de composição coreográfica com os bailarinos. E o interessante é que, para surpresa geral, a experiência anterior diversificada em dança é apontada pelo grupo como um dos aspectos que estava fazendo a diferença no desempenho dos bailarinos, pela maior plasticidade do corpo, que transita por diferentes universos referenciais.

Mas será que os bailarinos estariam passando de um código a outro sem que o conceito de corpo, dança e de ensino fosse alterado? Essa é uma questão que me parece importante para entender que diferença o trabalho da Escola de Dança e da Paracuru Companhia de Dança fazem junto aos alunos. Flávio Sampaio traça algumas ponderações sobre essa relação corpo, dança e ensino que dão algumas pistas:

“Eu queria atingir o **máximo de mecanismos possíveis**. Eu queria construir um corpo híbrido. Minha ideia é um corpo híbrido. Eu queria oferecer a eles qualquer técnica que pudesse trazer para eles novas possibilidades, **abrir possibilidades**, porque acho que a técnica não é o objetivo, é um meio para se conseguir alguma coisa. A coisa é o **movimento**, é a **criatividade**. E eu quero chegar aí. Eu acho que essa primeira fase da Escola é a de você conhecer a técnica. Lógico que a gente não pode podar a criatividade, senão ela não aparece mais lá na frente. A criatividade tem que ir paralelamente. Mas é preciso uma preocupação com a técnica para que ela possa dar sustentação. Eu canso de ver trabalhos contemporâneos onde a técnica deixa muito a desejar. Às vezes há um trabalho bonito, inteligente, um trabalho que faz você refletir, faz você pensar, mas a técnica é desestruturada. [...] Minha ideia é ter um bailarino que não tenha no seu corpo impressa apenas uma **técnica**, apenas um processo. Mas que ele tenha impresso vários **processos** e que ele possa migrar de um para o outro com consciência e com agilidade. A minha ideia é essa, a minha vontade é essa. Se eu consigo fazer? Não, porque para eu conseguir fazer isso eu teria que ter ajuda, um processo financeiro em que eu pudesse ter mais **processos vivos** ali dentro. Mas a minha vontade é

essa: um bailarino multicorporal, um bailarino que fosse múltiplo. É completamente diferente da minha formação. Quando eu comecei, balé não era uma técnica, era uma crença. Eu lembro que eu tinha muito jeito para dança contemporânea, mais do que o clássico. Só que meu professor não me deixou fazer aula porque “aquilo” iria me retirar coisas, um estilo que nunca mais me faria um bailarino (clássico). Então, nesse processo em que eu ouço falar que o balé clássico imprime isso, imprime aquilo, que essa técnica imprime isso, imprime aquilo, acho que existem muito mais coisas pré-concebidas do que realidade. Para você ser um bailarino clássico, você pode desconstruir aquilo rapidinho quando você tem uma consciência corporal. Eu aprendi balé pela forma. Eu ensino balé pelo corpo. A primeira coisa que eu ensino para o meu aluno é como segurar o ânus<sup>42</sup>. A primeira coisa que eu aprendi foi como abrir os pés. Um é a forma, o outro é o que você pode produzir com o corpo naquela estética. Minha grande vontade é trazer processos mais filosóficos para a Escola, para que eles pudessem entrar numa contemporaneidade de verdade, para que eu pudesse mostrar que com o balé clássico eles podem ter um corpo normal, um corpo da rua. Olha só: outro dia eu estava organizando as fotos da prestação de contas da Funarte<sup>43</sup>, das cidades que fui dar o curso, e é impressionante. É uma foto sem fazer pose, mas o corpo dos meus bailarinos é completamente diferente dos de Alagoas, de Recife, de Fortaleza, dos de Belém. Todos eles são bailarinos clássicos. E os meus não têm cara de que são! Aí é que está a diferença. Está na mente. [...] Tem coisas que eu queria que eles aprendessem que eu não aprendi. Eu não sei ensinar para eles. [...] Quando a gente começa a criar, a gente começa copiando. Mas eles já conseguem fazer coisas assim que não é forma, é o **sentido**, que eu acho mais legal. [...] Eu passei para eles que as coisas têm que ter um sentido, cada movimento tem que dizer alguma coisa. E eles já sabem disso de pequenininho” (grifos meus)<sup>44</sup>.

O trabalho com os coreógrafos convidados coloca novos desafios para os bailarinos, que são da ordem do desconhecido, do inesperado, das surpresas, porque cada qual chega com sua maneira de trabalhar, com seu estilo, sua ordenação estética, ao mesmo tempo com um período limitado de trabalho presencial, pois os recursos financeiros não são suficientes para manter o coreógrafo por uma longa temporada. Isso requer agilidade, atenção e dedicação. Embora com limitações, penso que neste aspecto está sendo instigado nos bailarinos aquilo que não fez parte da formação de Flávio Sampaio, mas que ele entende como um diferencial para a atuação profissional de seus bailarinos no contexto atual. Mais do que resultados imediatos, o diretor já começa a perceber que os processos são mais potentes para a Companhia, pois é na maturação, nos ensaios que seguirão para manter os repertórios vivos, que o corpo vai encontrando

---

<sup>42</sup> Flávio Sampaio passou a elaborar seu método de trabalho a partir da publicação do livro *Ballet Essencial*, em 1996, pela Editora Sprint. O objetivo é apresentar soluções encontradas pelo autor ao longo da carreira como professor de balé.

<sup>43</sup> A citação diz respeito ao Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança de 2007, que selecionou o projeto de Flávio Sampaio.

<sup>44</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 7 de março de 2009.

novas maneiras de (se) afetar artisticamente em relação àquele momento inicial com os coreógrafos convidados.

Essa postura de curiosidade, de devorar o máximo de técnicas e de se expor a diferentes processos criativos, a serem transversalizados, foi percebida pelo ator Carlos Simioni, fundador do Lume – Grupo de pesquisa da UNICAMP, cujo trabalho artístico e de preparação corporal, desenvolvido há 25 anos, é baseado no teatro físico<sup>45</sup>. Em maio de 2009, por iniciativa da ação de formação do Festival de Dança Litoral Oeste, o ator passou dez dias em Paracuru e declarou estar encantado com o interesse e disponibilidade de todos os integrantes da Paracuru Companhia de Dança em aprender novas técnicas e novos modos de trabalhar o corpo artisticamente, chegando a dizer que ali está um grupo pronto para ser a terceira geração do Lume.

Tanto a percepção de Flávio Sampaio, de que estava lidando com corpos diversos, como a disponibilidade dos bailarinos em aprender novas técnicas, vivenciar processos de criação e preparação corporal, fizeram com que a relação pedagógica entre a direção e a equipe de professores da Escola de Dança de Paracuru e seus alunos passasse por revisões de estratégia, o que implicariam em modificações no processo de seleção e no modo de ensinar a dança, abrindo novas possibilidades de ampliar uma dimensão ética e a estética, bem como diversificando o modo de crianças e adolescentes se relacionarem com o mundo. Portanto, também suas posturas políticas.

Embora a técnica do balé seja o elemento principal do trabalho realizado, entendo, agora, que a potência deste projeto não está focada nesse estilo, descola-se para a dança, em como essa linguagem pode instigar nesses corpos tão diversos, nesse dado contexto, nesse cruzamento singular produzido com a dança em Paracuru, novos e inesperados agenciamentos, outras relações, novos modos de vida, apesar das limitações de ordem financeira. É uma análise que será melhor detalhada no segundo capítulo.

---

<sup>45</sup> O Lume foi fundado por Luis Otávio Burnier, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti em 1985, como um núcleo de pesquisa da UNICAMP. É sediado em Barão Geraldo, bairro de Campinas onde também está a universidade. O grupo é referência para profissionais e estudantes de teatro, performance e dança.



#### **2.4.4 Movimento 4: na sede em novos tensionamentos, compreensões possíveis**

De casa nova, com projetos apoiados pelo governo municipal e pela Petrobras, bem como a conquista de recursos através de editais de instâncias estadual e nacional, um novo mapa de tensões começava a operar. Enquanto no Brasil iniciativas com a dança vinham sendo consideradas eficazes no combate às desigualdades sociais e à violência, bem como nas mudanças de comportamento, com projetos voltados para o público financeiramente carente (SOTER, 2007), Flávio Sampaio já não aceitava como um dos critérios para o ingresso na Escola de Dança a condição social menos privilegiada economicamente. Para ele isso seria um reforço na distinção entre pessoas.

O seu desejo é selecionar crianças e adolescentes interessados em dançar, o que os faz mais interessados em manterem-se como alunos regulares<sup>46</sup>. Também já vinha sentindo desconforto em argumentar que a dança tinha como papel o combate à pobreza, pois definitivamente este nunca havia sido seu foco de trabalho como artista e como professor, portanto não seria como diretor. O objetivo era oferecer aos alunos uma experiência em dança, que ele tinha vivenciado gratuitamente no passado e agora entendia ser seu compromisso profissional e uma possibilidade de ampliação da percepção de mundo dessas pessoas. O aluno Francisco Leandro Martins de Oliveira, há seis anos na Escola de Dança de Paracuru e professor do Núcleo Riacho Doce, comunidade de assentados onde reside, analisa o que essa experiência provocou em sua vida:

“Uma escola dessa chega e dá um impacto na comunidade, um impacto radical. Visões vão ser mudadas, o respeito vai ser colocado em questão, valores principalmente, disciplina. Não é porque você é pobre que vai ser desvalorizado. Pelo contrário, se você é pobre é financeiramente, mas como pessoa você é rica e pode tanto oferecer quanto receber. [...] Se voltar ao passado e ver o que a gente era para o que a gente é agora, a gente evoluiu muito, poderia ter seguido outro caminho, mas estamos muito felizes por ter escolhido o mundo da dança. [...] Logo que eu cheguei fui totalmente nervoso, porque eu pensava que por morar numa comunidade bem humilde e lá ter filhos de ricos, pessoas importantes de Paracuru, que viviam bem, que eu ia ser ignorado, mas foi bem diferente. Eles vinham e me perguntavam como eu estava. E aí era o contrário, eu que ignorava as pessoas. Mas elas continuavam me perguntando como eu estava, se estava tudo bem, eu respondia e a gente foi começando a criar um círculo de

---

<sup>46</sup> A Escola de Dança de Paracuru funciona de segunda a sexta-feira e inicia suas atividades às 7h30, com turmas de hora e hora, até 17 horas, quando iniciam as aulas e ensaios da Companhia, que seguem até 20 horas.

convivência. Eu cheguei lá um bruto. Como a gente está em fase de formação, eu acho que um verdadeiro profissional é aquele que entra e sai em qualquer lugar sem agredir ninguém”<sup>47</sup>.

Como a intensidade das relações, com a criação de vínculos, se dava de maneira processual, no qual o aprendizado tinha como referência o próprio aluno, que começava a ficar em turmas de faixa etária diferente da sua, mas com processos de apreensão de conteúdos semelhantes ao seu, não havendo um foco tão rígido no resultado, a seleção dos novos alunos da Escola de Dança foi modificada. Em agosto de 2008 foram abertas as inscrições para o último processo seletivo realizado até o momento. Depois de uma primeira etapa de conversas e atividades práticas, os interessados que manifestaram o desejo de dançar passaram a fazer aulas de setembro a novembro. Com isso, foi possível para os inscritos conhecer mais de perto o que seria o dia-a-dia neste novo ambiente e, ao mesmo tempo, ampliou a possibilidade dos professores analisarem o envolvimento, a intenção de dançar e a capacidade física para o trajeto que seria iniciado em 2009 com o novo grupo de alunos.

Um percurso que é feito de dedicação e desafios. Depois de duas seleções, Paulo Vitor Lima de Sousa, de 13 anos, passou perto de ser o único aluno a ser expulso da Escola de Dança. Instigado a dançar depois de assistir, em 2006, ainda na Casinha, a aula do professor e bailarino Eduardo Teixeira, o aluno conta que entre observar e fazer há uma diferença e o fato de descobrir na dança um sentido para sua vida o fez rever suas atitudes com aluno indisciplinado.

“Pensava que era muito fácil, mas quando a gente chega tem que ter muita vontade para ficar. É um trabalho muito pesado. Você tem que estar se esforçando. É muito cansativo. Se você não tiver vontade de ficar, não fica não. [...] Quase todo dia um professor falava comigo, me dava um carão. A tida Lêda (Sampaio)<sup>48</sup> fala que eu mudei muito, que sou mais comportado. Eles falavam que assim não ia dar certo, que eu tinha que me comportar, que se eu gostava daqui tinha que saber me educar mais, não podia estar fazendo as coisas erradas que eu fazia. Aí eu fui percebendo que eu gostava do balé e fui parando com essas coisas. E os professores na escola perceberam que eu estava mudando, as notas foram melhorando, minha mãe percebeu que eu estava mudando. [...] A mãe dos outros meninos que me acompanhavam acabaram tirando eles porque não se comportavam. A mãe não me tirou não, graças a Deus. O professor diz que ele ia me tirando

---

<sup>47</sup> Entrevista com Francisco Leandro Martins de Oliveira, aluno da Escola de Dança de Paracuru e professor do Núcleo Riacho Doce, em 3 de junho de 2009.

<sup>48</sup> Lêda Sampaio é irmã de Flávio Sampaio. Aposentada depois de ter trabalhado em escolas, foi convidada a assumir a coordenação administrativa da Escola de Dança de Paracuru em 2007.

para fora da companhia<sup>49</sup>, mas graças a Deus que ele não colocou. [...] Eu já tentei fazer flauta, teatro, mas eu nunca me dei bem. O balé até agora foi o único projeto que eu durei. Os outros eu não gostava. Ficava um mês. Flauta eu voltei três vezes. É bom porque você se sente bem, mas nem todo mundo é obrigado a gostar. Já me sentia bem no começo, mas é bom quando você supera seus obstáculos. Eles variam muito. Por mim eu aprendia quase tudo sobre o balé, quem criou a dança, os movimentos. Não adianta você fazer sem saber. As vezes vou para a internet e descubro uns nomes de quem criou uns movimentos<sup>50</sup>.

Encarar o ensino da dança numa relação processual é uma postura que implica, portanto, não fazer da Escola um mundo cor-de-rosa, desconectado das situações vivenciadas pelos seus alunos em casa, na comunidade, no mundo, em seu universo de relações e interesses, mas estabelecer diálogo direto com seus alunos e bailarinos, onde todo tipo de assunto pode ser discutido e onde preconceitos de qualquer ordem devem ser desconstruídos, o que normalmente acontece em momentos de intervalo, antes ou depois das aulas, mas que também as perpassam sempre que considerados pertinentes ao tema da aula, a um comentário, a uma postura diante de um conteúdo apresentado. É rotina, antes de iniciar as aulas, que os professores perguntem como estão os alunos, comentem situações que fazem parte do dia-a-dia – como paqueras, brigas na escola formal, a saúde, o humor.

Embora essas questões quase nunca estejam direcionando o tema das aulas, que ficam mais focadas nos conteúdos técnicos do balé, elas atravessam de forma transversal por diversos fluxos e linhas conjugados, em afetos que se dão na relação entre corpos (DELEUZE, 2002). Os afetos, para Deleuze, podem aumentar ou diminuir nossa potência de agir. A partir de Espinosa, o pensador francês diz que os afetos tristes são aqueles que diminuem nossa potência de agir. “Por mais que se diga “dancemos”, não se fica alegre” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 75). Já os afetos alegres são os que aumentam nossa ação no mundo, o que multiplica os afetos que envolvem um máximo de afirmação. Trata-se de um conjunto de afetos que estão presentes nos detalhes<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> É comum na fala dos alunos, pais e gestores a referência à palavra Companhia quando estão se referindo à Escola de Dança de Paracuru, e não à Paracuru Companhia de Dança.

<sup>50</sup> Entrevista com Paulo Vitor Lima de Sousa, aluno da Escola de Dança de Paracuru, em 3 de julho de 2009.

<sup>51</sup> *Detalhes*, neste contexto, não contrapõem-se a noção de um todo, mas diz respeito a ações microfísicas, micropolíticas, quase imperceptíveis, porém que causam uma outra ordenação de mundo.

Um exemplo dessa qualidade de afetos alegres diz respeito a uma situação vivida em sala por Flávio Sampaio em que um aluno, no primeiro dia de aula, bateu em um colega. Ao invés de ficar bravo, o impulso foi abraçá-lo e levá-lo para outro espaço da Escola para uma conversa, o que resultou em um pedido de desculpas e numa outra atitude em aula. Portanto, na reversão de um afeto triste que é bater em alguém. Para o aluno Paulo Vitor, essa rede de afetos está, ainda, na maneira como seu comportamento inquieto e agressivo em sala, quando enfrentava os professores e convocava os colegas à conversas paralelas, foi tratado sem gritos, mas com diálogos, embora com decisões que poderiam implicar sua saída da Escola e que o fizeram rever o que de fato queria. Já Leandro lembra-se de palavras que passaram a fazer parte de sua vida: “com licença”, “por favor”, “obrigado”, “bom dia”. E recorda bem do primeiro dia de aula, em que todos os alunos foram chamados a entrar de novo na Escola, mas só depois de dizerem “bom dia” ao atravessar a porta. Uma lição que aprenderam com bom humor, entre risadas.

“São diálogos que faltam no cotidiano da gente, em casa, na escola, onde não há paciência. A Escola pensa grande, mas não se esquece dos detalhes e acho que os detalhes é que fazem a diferença na vida de uma pessoa, de um grupo, de uma coreografia”, diz Leandro<sup>52</sup>.

Este modo bem humorado, com atenção aos detalhes são traços do afeto que marca a relação entre professores, alunos, funcionários e direção da Escola de Dança. Um afeto que potencializa a alegria que pode ser sentida logo ao cruzar a porta de entrada da Escola. Basta entrar para ser recebido com olhares curiosos e sonoras manifestações de um “bom dia”. Trata-se, a meu ver, de uma desterritorialização da cordialidade civilizada formatada para o homem moderno, de início do século XIX, a produzir uma nova configuração de cordialidade em códigos que coreografam uma rede de relações singulares, em que o que está em jogo não é a passividade, mas a afirmação da vida em sua potência ativa.

Na hora do lanche e na espera das aulas uma conversa sem gritos e agitação, mas com falas em volume baixo, para não atrapalhar a aula que está acontecendo, porém recheada de assuntos a serem colocados em dia, de ensaios de sequências coreográficas ou mesmo invenções e maquinações que se processam nesse encontro entre colegas na “Salinha” – sala que fica no piso

---

<sup>52</sup> Entrevista com Francisco Leandro Martins de Oliveira, aluno da Escola de Dança de Paracuru e professor do Núcleo Riacho Doce, em 3 de junho de 2009.

inferior. Para Glauber Apolônio da Silva, as situações mais marcantes em seu convívio na Escola se deram nas atitudes diante de suas inseguranças.

“Você é mal educado, responde de qualquer jeito e o professor espera você terminar e pergunta: terminou? Isso desarma. Comendo, chegam e dizem para ver como os outros estão comendo e procurar fazer o mesmo, mas sem nos dizerem que estamos errados”<sup>53</sup>.

Esse observar o colega, não como um modelo, mas como uma possibilidade de aprender algo novo faz parte da sala de aula. É interessante perceber que no momento das correções técnicas, ao invés da turma dispersar em conversas paralelas, os alunos ficam atentos ao que o professor está explicando no corpo do outro. Além disso, não há constrangimento, nem vigilância e coerção, mas uma relação diferente estabelecida em sala de aula a colocar questões em torno do que pode um corpo. Segundo Paulo Vitor,

“A nossa professora diz que é bom prestar atenção nas correções do nosso colega porque pode também estar acontecendo com a gente e a gente vai se lembrar de corrigir na gente. Tem que ter muita concentração mesmo, 100% concentrado, senão não vai fazer direito. Aqui ninguém é muito de conversar, de ficar arengando um com o outro. Eles ensinam a gente a ser muito unido”<sup>54</sup>.

Ao mesmo tempo em que as crianças e adolescentes iam se contagiando dessa alegria, a direção e a equipe de professores iam transformando sua proposta artística e pedagógica. Afinal, o balé clássico já não era mais o mesmo. Provoca desafios quando entra para a caixa de ferramentas<sup>55</sup> que vai colaborar para que alunos e bailarinos o utilizem para fluírem na contemporaneidade da dança, em seu momento presente, atual, sendo um intercessor qualitativo para os processos criativos e as produções cênicas da Paracuru Companhia de Dança, referencial de dança para a Escola. Acredito tratar-se da invenção de um novo sentido para o balé clássico, pois as relações o abrem para a percepção de um balé misturado com o mundo, com a vida, portanto um balé-vida, um balé-mundo. E apesar dos reduzidos

---

<sup>53</sup> Entrevista com Glauber Apolônio da Silva, aluno da Escola de Dança de Paracuru e monitor capacitado pelo programa Jovem Aprendiz, em 2 de junho de 2009.

<sup>54</sup> Entrevista com Paulo Vitor Lima de Sousa, aluno da Escola de Dança de Paracuru, em 3 de julho de 2009.

<sup>55</sup> Para Foucault, as ferramentas diferenciam-se dos instrumentos. Enquanto este diz respeito à ciência, a ferramenta fornece elementos para composição de uma análise que se faz junto com a prática, pois “é preciso que sirva, é preciso que funcione”, de modo que a teoria possa se multiplicar e multiplicar (FOUCAULT, 2007a, p. 71).

recursos para diversificar os gêneros, o quadro de professores e mesmo para convidar coreógrafos e professores com outras formações para residências artísticas na Escola e na Companhia, Flávio passou a estimular, principalmente de 2008 para cá, a criação entre alunos e bailarinos, provocando uma ampliação do que se pode fazer com os processos criativos e os códigos que fazem parte da rotina da Escola.

Diante dos desafios, minha percepção é de que o balé em Paracuru passa a pergunta-se na origem: o que é o balé? E pensa e age a partir daí, não para responder uma única resposta, o que incorreria numa outra modelização, mas para desafiar a si mesmo como possibilidade de pensar o impensado, de dançar o não dançado. E de dançar *com* o balé e não o balé. Para ilustrar essa minha observação que rende uma discussão, duas situações, duas fotos, me parecem trazer à tona a dimensão das inquietações em Paracuru.

Uma delas é o ensaio de *La Bayadère* (A dançarina sagrada), um balé de repertório ambientado na Índia, que estreou em 1877, em São Petersburgo (Rússia), criado por Marius Petipa, onde há uma cena remontada por alunos da Escola de Dança de Paracuru, em que um personagem masculino tem uma visão com sua amada replicada, no palco, em diversas bailarinas. Em um dos ensaios que presenciei durante a pesquisa, a versão cearense acena para uma outra possibilidade, que passo a narrar. O diretor, Flávio Sampaio, lança uma idéia: “e se todos os bailarinos forem do gênero masculino”? Silêncio na sala, um certo constrangimento, seguido de sorrisos de meia-boca e, com um olhar curioso e certa astúcia, uma nova sugestão surge: “professor, e se for uma personagem feminina que sonha com vários bailarinos?”, sugere uma das alunas. Faz-se, assim, numa provocação aparentemente fora de cogitação, num intervalo entre fazer e refazer, possibilidades de atualizar, sob a perspectiva da pluralidade de relacionamentos entre os gêneros no século XXI, um balé pensado no século XIX.

O outro quadro diz respeito à criação da coreografia *Balada*, composição do bailarino e professor Wanderson de Sousa. Mesclando balé, *jazz*, dança de rua, numa construção corporal mais autoral, o jovem coreógrafo traz frescor aos repertórios já aprendidos ao inovar a temática. Observador do comportamento das pessoas na noite de Paracuru, na praça e no forró do Aureni, Wanderson pinça como um dos elementos que grifam a coreografia o fato de que tudo pode acontecer numa balada, menos largar o copo. Danças que estão em diálogo com o contexto.

Concomitante às novas ações artísticas e pedagógicas, que davam conta das linhas flexíveis desse projeto em sua segmentaridade molecular, nas linhas duras, na segmentaridade molar, das estruturas organizacionais, um programa realizado entre março de 2007 a junho de 2009, foi desenvolvido com alunos na faixa etária de 14 a 18 anos. O Jovem Aprendiz da Petrobras, voltado para estimular a vocação profissional das comunidades onde atua a empresa, com foco principal em profissões voltadas para o seu quadro funcional, foi pela primeira e única vez destinado à profissionalização em dança, com o objetivo de capacitar monitores que pudessem iniciar a carreira como professores. Nesses dois anos, 16 jovens formam beneficiados na Escola de Dança de Paracuru, dos quais 80% já saem com atividades profissionais asseguradas em projetos da cidade e em municípios vizinhos. Ao longo desse período cada aluno teve sua carteira de trabalho assinada e recebeu um salário mínimo para dedicar-se a esta formação. Uma conquista que ainda não era realidade para boa parte dos bailarinos da Paracuru Companhia de Dança.

Foi com esse recurso que Glauber Apolônio da Silva pôde ajudar sua família a construir uma casa de alvenaria, no lugar de uma casa de taipa. Morando com a avó, a mãe e os irmãos na comunidade localizada no assentamento do Riacho Doce, ele foi praticamente obrigado a integrar o projeto. Embora o irmão estivesse há três anos na Escola de Dança de Paracuru, tinha 19 anos e excedia a faixa etária exigida para ingressar no programa Jovem Aprendiz. Já a irmã acabava de engravidar. Com 14 anos, a oportunidade estava aberta apenas para Glauber.

“Eu achava estranho isso de usar calça curta e apertada. Para mim era coisa de viado. Mas aí o professor Flávio (Sampaio) ficou insistindo com o meu irmão, depois veio aqui em casa algumas vezes, falar com a minha avó. Ele queria ajudar a nossa família. Mas era ele entrar pela porta da frente e eu pulava o muro do quintal. Até que minha avó acabou me convencendo. Ele sabia que a gente podia ficar numa situação melhor. E tinha razão. Hoje temos a nossa casa e eu fui me desarmando, me sentindo bem e até já uso calção mais curto que o Leandro nas aulas”, conta Glauber<sup>56</sup>.

Apesar das evidências do sucesso do programa, através do qual 14 dos 16 monitores capacitados já estão inseridos em atividades profissionais na área da dança – objetivo a ser atingido pela Petrobras –, o Jovem Aprendiz não terá uma

---

<sup>56</sup> Entrevista com Glauber Apolônio da Silva, aluno formado no projeto Jovem Aprendiz pela Escola de Dança de Paracuru, em 2 de junho de 2009.

nova edição na Escola de Dança de Paracuru. O argumento é que esta não é a vocação principal do segmento em que a empresa atua, pois seu foco são as atividades de exploração, produção, refino, comercialização, transporte e petroquímica, bem como distribuição de derivados, gás natural, biocombustíveis e energia elétrica<sup>57</sup> – o que não inclui a dança no rol de possíveis contratações de funcionários. No dia 3 de julho de 2009, na formatura dos monitores de dança, representantes da Prefeitura, da rádio local e o próprio Flávio Sampaio aproveitaram a presença de representantes da Petrobras para reafirmar a importância da continuidade desse tipo de formação, considerando a expansão deste mercado de trabalho na região e o *know-how* da Escola de Dança em ofertar essa capacitação. Em vão. Por enquanto, a Petrobras optou por seguir com patrocínio direto<sup>58</sup>.

Apesar do Jovem Aprendiz, houve um hiato entre 2008 e 2009 na relação da Petrobras com a Escola de Dança de Paracuru, pois o recurso que era aplicado através do Fundo da Infância e da Adolescência (FIA) tem como um dos critérios do trâmite burocrático uma solicitação de verbas que passa do Conselho Municipal de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente. Em 2008, o Conselho não renovou o pedido de financiamento, por acreditar ser uma renovação automática e interna à empresa. Isso levou a Petrobras a firmar um acordo de patrocínio direto, cujo trâmite deixou a Escola de Dança sem verbas dessa fonte financiadora, no que tange às atividades internas da Escola, até setembro de 2009. Neste mês, um novo contrato foi assinado e segue até setembro de 2010. Porém, Flávio Sampaio vem mantendo contato com a empresa desde já para assegurar a continuidade do patrocínio e tentar adiantar-se aos impasses burocráticos.

Uma ginástica financeira que demonstra como é difícil dar continuidade a projetos não só sociais como artísticos no Brasil. Se num dado momento boa parte dos alunos da Escola de Dança tinham direito ao almoço, parte deixa de ter acesso a esse benefício por um tempo que a direção não pode determinar. Se os professores tinham certo recurso previsto como pagamento pelos trabalhos prestados, têm que contar com paciência e adiar planos pessoais. Os bailarinos e professores Jefferson Freitas e Miliane Moura desistiram das aulas da especialização em Dança-Educação, na Faculdade Católica do Ceará (Marista), por

---

<sup>57</sup> Formas de atuação assim elencadas no site da Petrobras, que podem ser acessadas pelo link: <http://www.petrobras.com.br/pt/quem-somos>.

<sup>58</sup> Para uma análise das políticas culturais da Petrobras, ver Nascimento (2010).



mensalidades em atraso. Já o bailarino e professor Alexandre Santiago teve que desfazer o plano de uma viagem a Campinas (São Paulo) que passou o primeiro semestre organizando e que aconteceria em julho de 2009, com um curso no Lume e uma passagem pelo trabalho da Abamba, projeto social realizado pelo bailarino Beto Regina com meninos em Barão Geraldo, bairro que também abriga a sede do Lume. Portanto, um jogo entre a política e a diminuição da potência de agir, dadas as condições burocráticas, entendidas aqui como sobrecodificações das regras pré-estabelecidas.

Entre linhas flexíveis e linhas duras, essa cartografia segue seu mapa delineando um momento de muitas revisões, ordenações e reordenações, elaborações e re-elaborações que não cessam, e que passam a direcionar mais claramente a proposta em curso adotada como bússola artística e pedagógica. Uma mudança de foco que vem exigindo mais diálogo com os alunos, com os bailarinos e mesmo com os agentes financiadores, que ainda preferem se guiar pelos números exigidos nos relatórios que mensuram o combate à pobreza em sua linha mais dura: a econômica. O risco? Reduzir a potência da arte a dados numéricos, estatísticas e burocracias, fazendo da dança um ato administrativo.

No entanto, as questões, posicionamentos, tensionamentos perpassam uma rede articulada de agenciamentos que acontecem, ao mesmo tempo, no plano microfísico, como denomina Foucault, e micropolítico, conforme Guattari, portanto se dão no cotidiano, são quase imperceptíveis em suas mutações, mas acarretam modificações que não tornam mais possível retornar ao mesmo ponto, às mesmas atitudes, às mesmas significações (GUATTARI & ROLNIK, 2005; DELEUZE, 1992). Contagiam as ações e se fazem nas velocidades e lentidões da prática, no conjunto de afetos que estão nos corpos (DELEUZE, 2002). E para ampliar essa cartografia, percebendo as conexões que atravessam a Escola de Dança, no capítulo seguinte os questionamentos aqui levantados estarão transversalizados com as noções de corpo, dança e arte.

### 3 INVENTAR, CRIAR, COMPOR: ampliando universos existenciais

Entre movimentos de desterritorializações e reterritorializações, capturas e linhas de fuga<sup>59</sup>, a Escola de Dança de Paracuru abre possibilidades para novas construções na relação entre dança e políticas culturais atravessadas por concepções de corpo, arte, identidade, subjetividade, representação e singularidade. Segue a configuração de uma cartografia possível dessa história singular, repleta de encontros e agenciamentos que estão ampliando os universos referenciais e, portanto, os universos existenciais (KROEF, 2000) dos moradores de Paracuru. São movimentos nos quais o fluxo de inquietações artísticas e pedagógicas da direção, professores e bailarinos da Paracuru Companhia de Dança e Escola de Dança de Paracuru nos levam aos seguintes apontamentos: que compreensões acerca de corpo, dança e educação atravessam essa experiência artística e pedagógica? Que mutações são operadas no modo de inventar, criar e compor dança em Paracuru?

Trata-se de um recorte que nos leva a discutir o modo de ensinar e as escolhas curriculares no ensino da arte e, mais especificamente, na área da dança. Ao considerar que os conteúdos estão atravessados por percepções de mundo e, portanto, valores, éticas e poderes instituídos, acredito ser imprescindível uma análise em torno das estéticas adotadas no ensino da dança, bem como os percursos metodológicos, face à demanda da sociedade contemporânea. Essa inquietação é atravessada, ainda, pelo fato de que, embora a dança seja uma área de conhecimento em si, a rede de ensino formal tem aberto pouco espaço para o aprendizado desta linguagem artística, apesar da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) nº 9394 de 1996 reconhecer a Arte como disciplina escolar obrigatória e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) indicarem a dança como linguagem artística a ser estudada. Situação que colabora para que sejam ainda reduzidas as discussões e as reverberações do que se produz em torno deste saber nos diferentes setores da sociedade.

---

<sup>59</sup> O conceito de *linhas de fuga* não diz respeito a uma simples fuga. “A linha de fuga é uma *desterritorialização*. [...] Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.49).

O ensino da dança tem se feito mais significativo no âmbito das academias particulares e, com mais freqüência, nos últimos dez anos, em projetos sociais, onde pouco ou nenhum destaque é dado ao desenvolvimento da sensibilidade artística, embora seja recorrente o discurso de que a dança produz mudanças significativas de comportamento. Além disso, tanto nas academias como projetos sociais é rara a articulação entre o conteúdo técnico adotado com outros gêneros de dança, bem como não é comum a preocupação em contextualizar historicamente o estilo adotado e nem formular questões acerca dos métodos e conteúdos. Essa é uma constatação evidenciada nas seguintes discussões realizadas durante os *Seminários de Dança – Ano 3 do Festival de Dança de Joinville (SC)*, realizado de 22 a 25 de julho de 2009: “A implantação da técnica Royal Academy of Dancing no Brasil e a Escola do Bolshoi: dança tem franchising?”, “Escolas Públicas de Bailado: qual o seu lugar no mundo de hoje?” e “Quem pode mesmo ensinar ballet?”, que contaram com a participação de representantes de instituições e mestres de dança.

Há na fala dos mestres e representantes de instituições uma gama de confusões a respeito de termos como método, metodologia, estratégias e procedimentos de ensino. Algumas vezes todas essas palavras parecem caber na palavra técnica. Em geral, há ainda um foco no ensino tradicional e o uso da palavra técnica como sinônimo de dança<sup>60</sup>. Talvez isso seja uma das consequências de ainda ser recente a graduação em Dança no Brasil. Somente nos últimos cinco anos tem se dado um processo mais intenso de implantação de universidades em diferentes estados brasileiros. A maioria dos alunos que chega à universidade passa por uma formação técnica em academias, onde os mestres ensinam pela “intuição”, pelo “talento”. Como diz o mestre Jair Moraes: “aprendi muito perguntando”. Técnica, intuição, talento não garantem que um bailarino venha a tornar-se um artista. Há algo mais que atravessa essa discussão e permite perceber que agenciamentos podem potencializar a produção de uma sensibilidade artística.

Ao considerar que as estéticas corporificam alguma forma de poder e que “não há poética que não seja, ao mesmo tempo, também uma política” (SILVA, 2002, p.126), é necessário nos questionarmos como e o quanto nós, professores,

---

<sup>60</sup> Não é o objetivo deste estudo fazer essa segmentação entre metodologia, métodos, estratégias, procedimentos, conteúdos e técnicas de ensino na Escola de Dança de Paracuru. Seguindo o pensamento de Deleuze e Guattari, gostaria de propor que essas noções fossem diluídas na própria compreensão do que seja fazer uma cartografia, que, no contexto artístico e pedagógico, funciona como uma bússola a dar as coordenadas intensivas do campo de forças em seus agenciamentos e fluxos, em suas maquinações.

alunos, pais, gestores e espectadores, estamos atravessados por um processo de produção cultural e social. Afinal, é preciso entender o que estamos ajudando a fazer de nós ao selecionar conteúdos e métodos de ensino. Para a teórica do pensamento Hannah Arendt (ARENDR, 1989), não há reflexão crítica, inovação e nem ação política sobre o mundo se não houver a conjugação entre ação e pensamento. Michel Foucault e Gilles Deleuze, assim como Friedrich Nietzsche, nos convocam ao “pensamento artista” (DELEUZE, 1992, p.120), em que a existência deve ser vivida, experimentada tal como uma obra-de-arte. Para isso, na visão da educadora Isabel Marques (2001), é preciso perceber na arte uma forma de pensamento capaz de articular seus próprios conhecimentos com a realidade sócio-político-cultural, de modo a tornar-se uma ação com potência transformadora.

Acredito que a experiência da Escola de Dança de Paracuru e da Paracuru Companhia de Dança mostra o interesse em fazer uma arte transversalizada com a vida. Flávio Sampaio não se graduou no ensino formal, teve acesso à dança por um projeto social e depois se profissionalizou fazendo aulas diárias com o corpo de baile dos lugares onde trabalhou. Ele é de uma geração que acreditava que dançar se aprende dançando e com a grande vantagem de viver no Brasil, um país dançante por “natureza” (MARQUES, 2003b). Porém, a sua atitude de querer compreender os porquês de cada coisa aprendida faz com que o modo como ensine o balé já não seja mais o mesmo em relação aos seus mestres, o que provoca um deslocamento interessante em relação aos conceitos de corpo, dança e ensino e que reverbera para outras dimensões além da sala de aula. Que tipo de experiência a Escola de Dança de Paracuru produz em seus agenciamentos?

### **3.1 Corpo: agenciamento e multiplicidade**

Para compreendermos como a dança pode modificar o corpo, o filósofo português José Gil nos alerta no sentido de que é preciso

ter uma idéia precisa desse corpo do qual se fala sempre como se constituísse uma evidência inquestionável. Ora, a partir do momento em que questionamos, ele torna-se inapreensível: encontramos desde o início perante múltiplos pontos de vista (GIL, 2004, p.55).

Pontos de vista que, numa dimensão molecular, microfísica, podem ser compreendidos como o conjunto de gestos, atitudes, procedimentos, regras,

disposições espaciais e temporais que dão consistência concreta ou duração a processos de reterritorializações resultantes de agenciamentos. Agenciamento compreendido como mistura de corpos reagindo uns sobre os outros (ZOURABICHVILI, 2004). Interessam, a Deleuze e Guattari, quais são as articulações possibilitadas nessa mistura de corpos que, por um lado, podem ser agenciamentos potencialmente produtivos de singularizações, de diferenças, ampliando as chances de que novos modos de se relacionar com o mundo se inaugurem, “abrindo uma nova constelação de universos de referência” (GUATTARI, 1992); e, de outro, agenciamentos sociais que esperam certa adaptação normalizadora (GUATTARI & ROLNIK, 2005), em que as relações produzem codificações e descodificações, numa tendência à reprodução e repetição de modelos dados *a priori*. O que irá definir as direções desses vetores é o poder de afetação, em sua potência de sentir, pensar e agir, produzido no encontro entre corpos. Um bom encontro aumenta sua potência de agir no mundo, são afetos alegres; já um mau encontro a reduz e são afetos tristes. Afetar-se de alegria é, portanto, afirmar a vida.

Para ampliar a noção de afeto, que não se limita a uma afetividade, é imprescindível percorrer, ainda, o conceito de corpo. Gil segue propondo, a partir de Deleuze, tratar-se de “um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos” (GIL, 2004, p. 13). De Espinosa, Deleuze aprofunda essa noção através de duas maneiras de pensar um corpo. A primeira é uma proposição cinética, em que um corpo se define por relações de movimento (velocidades) e repouso (lentidão) entre partículas, sendo uma maneira de viver.

é pela velocidade e lentidão que a gente **desliza entre** as coisas, que a gente **se conjuga com** outra coisa: a gente nunca começa, nunca recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se **impõe ritmos** (DELEUZE, 2002, p. 128 – grifos meus).

A segunda proposição refere-se ao poder de afetar e ser afetado. O que está em questão não é mais a forma do corpo, seus órgãos e suas funções, tal como entende a biologia. Para Espinosa, corpos não são substâncias nem sujeitos, mas modos e “concretamente, um modo é uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento, e é um poder de afetar e ser afetado, do corpo ou do pensamento” (DELEUZE, 2002, p. 129). Portanto, um corpo

é definido em função dos afetos de que ele é capaz, o que não se pode saber *a priori*, apenas numa longa experimentação, com uma demorada prudência. Num encontro, num agenciamento, códigos são embaralhados e, assim, desses afetos são possibilitadas novas ordenações<sup>61</sup>. O que constitui a estrutura de um corpo é, portanto,

uma **relação composta**, de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que se estabelece **entre** as partes infinitamente pequenas de um corpo transparente. Como as partes vão sempre por infinitudes maiores ou menores, **em cada corpo há uma infinidade de relações** que se compõem e se decompõem, de maneira que o corpo por sua vez penetra num corpo mais vasto, sob uma nova relação composta, ou, ao contrário, põe em evidência os corpos menores sob suas relações componentes. Os modos são relações geométricas, porém fluentes (DELEUZE, 1997, p. 160).

Sendo assim, um corpo pode ser desde um animal, a um corpo sonoro, uma ideia, um corpo social, uma coletividade, o qual, no conjunto dos afetos entre as partículas, na mistura dos corpos, do que passa nos deslizamentos entre eles, nos atravessamentos e tensionamentos desse campo de forças intensivas, capta um processo de composição naquilo que se dá (DELEUZE, 2002). Conceito e vida, teoria e prática, compõem-se, entrelaçam-se e, dessa maneira, traçam um plano de imanência, no qual não existem ideais a serem seguidos. Diferente do modelo platônico, que traça um plano transcendente separado da vida e habitado por imagens e padrões perfeitos a guiarem comportamentos e modos de pensar que são cópias de um original, ao traçar um plano de imanência, um corpo se faz nas relações que estabelece, nas informações, formações, conceitos, ideias que o perpassam transversalmente. Isto porque, ao ser imanente “o plano *não* precede o que vem povoá-lo ou preenchê-lo, mas é construído e remanejado **na experiência**” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 46 – grifos meus).

Dessa maneira, faço uma livre aproximação entre Espinosa e a coreógrafa alemã Pina Bausch<sup>62</sup>. Ao partir da conceituação de corpo proposta pelo filósofo e apropriada por Deleuze, é interessante destacar uma das frases mais citadas da

<sup>61</sup> A opção pela palavra *ordenação* marca um posicionamento em favor do pensamento de Deleuze e Guattari, pois o termo *organização* tem como referência *órgãos*, no sentido de uma disposição biológica, uma noção que os autores abandonam em função do entendimento de que corpo é multiplicidade.

<sup>62</sup> Pina Bausch (1940-2009) é uma coreógrafa de reconhecimento internacional que desenvolveu um trabalho estético denominado Dança-Teatro, na cidade alemã de Wuppertal, sendo considerada uma herdeira da Dança Expressionista Alemã, que surgiu nas primeiras décadas do século XX. Em suas composições, os bailarinos vestem roupas cotidianas e, às vezes, se utilizam de textos.

artista: “o que me interessa não é como as pessoas se movem, mas o que move as pessoas”. E esse mover pode ser tanto o poder de afetar, como o de se afetar. Nem passivo, nem ativo, Foucault (2007a) nos põe a pensar sem dicotomias, sem binarismos, sem as relações de duplos opostos dominante e dominado, teoria e prática, conceito e vida. Ao mesmo tempo em que eu produzo uma ação no mundo, sou afetado por outras ações. E são essas relações que me configuram como um corpo que está em constante modificação, afetando e sendo afetado, num encadeamento em rede, de corpos transversalizados, ainda que em maior ou menor intensidade.

Esse modo de entender um corpo escapa de categorizações, de definições fixas e imutáveis que o reduzem à condição de organismo biológico. Tanto que Deleuze utiliza o artigo indefinido *um* corpo e não o corpo, pois não é uma *evidência inquestionável*, como nos diz Gil. Tampouco se trata de um sujeito. Se *em cada corpo há uma infinidade de relações que se compõem e se decompõem*, em suas velocidades e lentidões, corpo é multiplicidade. Portanto, esses autores nos propõem a não mais associá-lo à ideia de uma primeira pessoa do singular – *eu* –, e, conseqüentemente, de um sujeito, de um indivíduo em sua unidade inseparável. Os pensadores preferem o conceito de singularidade, que pode ser entendido como multiplicidade e “implica numa disponibilidade permanente para a aparição de qualquer ruptura de sentido que, precisamente, constituirá um acontecimento” (GUATTARI, 1992, p. 202), o qual poderá abrir *uma nova constelação de universos de referência*.

Um corpo, assim, é poroso, se faz continuamente nas relações com outros corpos e pelas afetações ganha seus contornos, os quais estão alinhavados não só por linhas duras (regras, modelos, normas, padrões), mas ao mesmo tempo por linhas de fuga, que nada mais são do que pontas de desterritorialização, entendidas como potência de criar o inusitado, o acaso, as surpresas, o imprevisto que, no movimento das partículas (ideias, experiências, encontros, misturas), deslocam territórios e mobilizam a produção de outros universos referenciais. “Não estamos no mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. [...] Tornamo-nos universo” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 220). Enfim, um corpo-mundo.

### 3.2 Dança-mundo: a arte de potencializar a vida

Ao considerar a noção de um corpo-mundo, podemos ampliar a percepção a respeito da dança de que tratamos aqui, uma vez que é uma experiência que se dá no corpo, que se faz corpo. Parafraseando José Gil, a dança, assim como a arte em seus diversos modos, não constitui uma evidência inquestionável e está, também, na ordem do inapreensível. É relativamente comum que a arte seja definida, por diferentes autores, como uma maneira de dar sentido para o mundo (BARBOSA, 2003; 2005; GOMBRICH, 1999; COSTA, 2004). Deleuze e Guattari compreendem a arte como produtora de um bloco de sensações que excedem a ordem do vivido e cujo objetivo é nos fazer sentir as forças e as relações de forças, os movimentos que atravessam um corpo, em cores, sons, imagens, palavras, enfim, também em dança (DELEUZE & GUATTARI, 1997; GUATTARI, 1992).

Os movimentos aos quais se referem os pensadores nada têm a ver com agitação, com a dança que se faz como entretenimento e lazer, mas com arte. E a arte está no que passa entre os corpos, gerando um corte no fluxo do vivido, fazendo a vida escoar por outros percursos, em diferentes sentidos. Neste aspecto, retomando a coreógrafa alemã Pina Bausch, interessada pelo que move seus bailarinos, retornamos a José Gil, quando ele diz que “o sentido do movimento é o movimento do sentido” (GIL, 2004, p. 44). Ao mudar o regime de escoamento de uma energia, dando passagem a outros sentidos, com seus blocos de sensação,

a dança compõe-se de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento [...] a gestualidade dançada experimenta o movimento (os seus circuitos, a sua qualidade, a sua força) [...] dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo (GIL, 2004, p. 54-58).

O artista, assim, é aquele que pesquisa sensações, inventando procedimentos diferentes para fazê-las vibrar e delas extrair *perceptos* e *affectos* que são, respectivamente, novas maneiras de ver e ouvir e novas maneiras de sentir. Combinadas ao *conceito*, que diz respeito a novas maneiras de pensar (DELEUZE, 1992), produz-se movimento e, assim, deslocam-se posicionamentos, compreensões, relações com o mundo, num infinito fluxo de agenciamentos. Nesse deslizar, entre velocidades e lentidões, impõem-se ritmos que, ao produzir uma obra-de-arte, se diferenciam do vivido, o qual tem sua dimensão e sua duração alteradas.



O artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo. Os seres de sensação são *variedades*, como os seres de conceito são variações e os seres de função são variáveis. É de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 227)<sup>63</sup>.

A dança, como arte, tem essa potência de alterar ritmos, modos de (se) sentir, pensar, perceber (n) o mundo, mudando registros de referência. Por fim, “dançar é fluir na imanência” (GIL, 2004), compor-se com a vida e com ela tornar-se dança-mundo, arte-mundo.

### 3.3 Corpo e dança: do sujeito à subjetivação

À arte, e portanto à dança, universo habitado pela criação de outras formas de sentir o mundo, interessa perceber um corpo em cujos contornos há zonas de abertura que permitem o trânsito a outros universos referenciais e existenciais. Antes, porém, de aprofundar essa questão, voltemos a Tomaz Tadeu da Silva, que nos alerta não haver estética que não seja ao mesmo tempo a corporificação de uma forma de poder, de uma política (SILVA, 2002). O que nos remete a Foucault, que assim define o corpo:

superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as idéias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo. (FOUCAULT, 2007a, p.22).

Em linhas mais gerais, é possível perceber em diferentes momentos históricos que, conforme os interesses hegemônicos em jogo, certas narrativas e discursos tomam corpo, tornando-se normas, padrões, modelos a serem seguidos e que justificam dominações, decisões políticas, comportamentos socialmente aceitos. São territorializações que, embora tentem se constituir como fixas e imóveis, sofrem

---

<sup>63</sup> Os seres de sensação dizem respeito ao objeto da arte, enquanto os seres de conceito são objeto da filosofia e, finalmente, os seres de função dizem respeito à ciência. Essa é uma divisão didática do pensamento de Deleuze e Guattari, porém uma obra-de-arte ou uma prática artística pode ser atravessada por todos os seres ao mesmo tempo, porém em maior ou menor intensidade.

modificações ao longo da história, em função das relações estabelecidas no campo de forças entre corpos, nos tensionamentos produzidos pelos diferentes posicionamentos em jogo, conforme os fluxos e movimentos que estão agindo num dado contexto.

A afirmação de Deleuze e Guattari, de que “somos segmentados por todos os lados e em todas as direções” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 83), já anuncia que não há como analisar essas questões de um ponto de vista estático, mas compreendendo a co-existência e a dinâmica de pensamentos e ações, que se dão ao mesmo tempo. Diante disso, um primeiro deslocamento que proponho, para estabelecermos uma possível compreensão dos atravessamentos que perpassam a dança, é a mudança do estatuto de *‘corpo que pertence a um sujeito’*, portanto corpo instrumento, para o de *‘um corpo afetado e afetante em processos de desterritorializações, reterritorializações, rupturas’*, corpo vivo. Uma perspectiva que está diretamente ligada a construções conceituais de identidade, sujeito e modos de controle da subjetivação e são transversais à dança.

Seguindo alguns percursos dessas linhas mais gerais em suas segmentaridades molares, estruturais, macrofísicas, de acontecimentos que deixam traços em nossa história atual, a cartografia segue aqui destacando três movimentos que deslocaram percepções relativas à dança e ao corpo em determinados contextos históricos e que co-existem ainda hoje. Um trajeto que parece desviar-se da cartografia da Escola de Dança de Paracuru, mas que, ao contrário, se faz presente e me ajuda a elaborar uma inquietação do início da pesquisa, quando me questionava sobre como o balé clássico poderia ser um gênero bem aceito pelos moradores de Paracuru, embora seja um conhecimento estruturado há séculos. Perguntava-me, ainda, como seria possível que esse gênero de dança ainda fizesse sentido na sociedade contemporânea, inclusive pelo fato de eu ter passado por esta experiência formativa e de, depois de ter ampliado meus universos referenciais, esse estilo não significar mais uma técnica e uma estética fundamentais para se dançar – diferente do que Flávio Sampaio pensava, no início de sua relação com os bailarinos da Paracuru Companhia de Dança.

Outros gêneros pareciam, a meu ver, bem mais interessantes e instigantes como arte e como formação. No entanto, Flávio Sampaio, agora por outros argumentos, ainda entende essa técnica como uma ferramenta importante à dança, descolando a discussão do balé, como referencial único, e também da ideia de um

balé como técnica universal. O diretor aposta no trânsito por diferentes gêneros não se limitando a uma troca de códigos, mas desejando que os alunos e bailarinos tenham uma percepção ampliada da noção de corpo, ensino e criação artística. Nem sempre na Escola de Dança consegue avançar nesse sentido, considerando que o balé é a técnica de referência de Flávio Sampaio e ele encontra limitações orçamentárias para diversificar os universos referenciais dos alunos e bailarinos. Mesmo assim, acredito que o deslocamento de ponto de vista já lança possibilidades de compreender as mutações em curso em Paracuru. Essa discussão será aprofundada ao longo da incursão pelos três registros históricos da dança, aqui destacados, e entrelaçados com mudanças relacionadas às ideias de corpo, sujeito e educação. Mais adiante, essa discussão será importante para traçar as relações entre dança, cultura e políticas públicas.

### **3.3.1 A dança de um único sujeito**

O primeiro registro de referência é o balé, que foi construído dentro da sociedade de corte, a partir de uma adequação das danças pagãs para o contexto dos palácios. Alguns autores dizem que sua criação aconteceu na Itália, outros na França, porém foi na corte francesa que sua estética se desenvolveu mais fortemente, a partir do século XV, em consonância com o Renascimento. No início todos dançavam uma sequência de passos metrificada, com regras para o deslocamento no espaço. Com o tempo, parte do bailado era apresentada por um grupo específico e, ao final, todos participavam, até que essa dança passa a ser assistida por um público não mais inserido na execução dos passos e começa a representar um ritual de poder, tanto o de dominar os códigos de movimento (sinal de etiqueta), como o poder em mostrar uma dança que simboliza a suntuosidade de seu monarca. O balé, apresentado por artistas profissionais, serve como propaganda institucional para os Estados-nações.

No contexto do Iluminismo, mercantilização, industrialização, o corpo é compreendido como objeto da ciência e da técnica. O balé clássico no século XVIII é codificado, com movimentos tal como conhecemos hoje<sup>64</sup>, e o corpo ganha força e vitalidade externas com grandes saltos e o equilíbrio em sapatilhas de ponta, numa

---

<sup>64</sup> Para uma análise mais detalhada sobre este período de formação do balé clássico, consultar Monteiro (2006).

tentativa de vencer a gravidade, obter leveza e alcançar o etéreo (BOURCIER, 2001). As silhuetas deixam de ser garantidas pelos espalhos para terem seus contornos obtidos pelos músculos moldados em atividades físicas. Para os bailarinos, assim como para os atletas, o corpo é um instrumento de trabalho, algo que lhes pertence e deve ser afinado e cuidado. John Locke é um dos grandes apoiadores desta nova concepção de corpo e saúde.

A dança metrificada, assim, passa a contribuir para o processo civilizatório do homem moderno. Segundo David Le Breton: “A sociedade de corte é o laboratório onde nascem e a partir do qual se difundem as regras de civilidade que hoje adotamos em matéria de convenções de estilo, de educação dos sentimentos, de colocação do corpo, de linguagem” (LE BRETON, 2006, p. 21). Em sua obra Norbert Elias pontua o controle das emoções e o progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos e movimentos ao descrever as sociedades e seus costumes, em especial a vida na corte (ELIAS, 1994).

Conforme Stuart Hall (2006), o sujeito do Iluminismo, em que o homem era unidade de medida de todas as coisas, baseava-se na concepção do indivíduo centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e ação. Não à toa, o balé clássico era caracterizado por bailarinos solistas e bailarinos do corpo de baile. O centro da cena era o lugar mais importante a ser ocupado. Um único centro, uma única formação, um único objetivo, uma única identidade. Regras definidas pela exatidão e precisão de movimentos e comportamentos. Havia um modelo ideal a ser seguido, cujo foco estava na forma. Os objetivos educacionais nesse referencial dizem respeito ao modelo tradicional, de conteúdos fixos, técnicos, utilitários, perspectivados no *como* fazer, em preservar o *status quo* como referência desejável (SILVA, 2002).

Na dança, a formação é direcionada pela forma, pela imitação, repetição e reprodução de conhecimentos e resultados previamente estipulados que são transferidos do professor ao aluno, num ato de depósito. A finalidade é preencher o aluno com os conteúdos determinados pelas cartilhas, pelos métodos que se universalizam. Tal como o público dos grandes balés, o aluno é predominantemente passivo, ambos recebem o que lhes é apresentado, cujo conteúdo não tem a função de suscitar nenhum tipo de problematização (MARQUES, 2001). Um modo de ensinar pelo qual passou o diretor da Escola de Dança de Paracuru e da Paracuru Companhia de Dança em sua formação como bailarino e que também faz parte do

modo de dar aulas de diversos dos colegas professores com os quais conviveu. Uma concepção de mundo permeada pelo diretor-coreógrafo que dita regras e movimentos ao corpo de baile, em que os bailarinos se colocam como instrumentos da dança.

Silenciosos, intérpretes/alunos emprestam seus corpos passivos para que idéias e ideais de outrem sejam veiculados. Corpos nesta situação de ensino-aprendizado são continuamente ameaçados caso as regras não sejam estritamente seguidas: contracenam com o fantasma da censura, do desemprego, da perda de papéis de destaque [...] As redes de relações educacionais implícitas em processos de criação semelhantes a este não raramente se transformam em redes de poder autoritário e de dominação que não permitem a *construção* do conhecimento propriamente dita (MARQUES, 2001, p. 106).

### 3.3.2 As danças de diferentes sujeitos

O segundo registro de referência diz respeito à dança moderna em sua relação com a complexificação do mundo, a partir do surgimento das cidades. Com o início do século XX, a noção de sujeito é modificada e multiplicada. Várias identidades são aceitas como referenciais, e são configuradas na interação entre o sujeito e a sociedade, a exemplo das minorias étnicas e de gênero, que vão ganhando espaço sob o discurso de respeito à diversidade. Segundo o Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco): “Uma política multiétnica, plurilinguística e que represente diferentes pontos de vista religiosos deve substituir representações monolíticas” (CUÉLLAR, 1997, p. 310). Novos grupos, então, marcam suas identidades, seus centros de domínio, a partir do que lhes faz diferentes em relação a outros grupos. Essa diferença é entendida como oposição à semelhança, ao que torna igual os integrantes de uma mesma minoria, em contraposição ao que os separa dos demais grupos, cujos critérios se estabelecem por negação. São identidades que sofrem mudanças ao longo da história, mas que fixam posições através da representação “que estabiliza, temporariamente, limites dessas identidades” (KROEF, 2000, p. 27). Conforme Hall:

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem [...] A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais

que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2006, p.11-12).

É nesse novo modo de organização social e de trabalho, com a vida nas metrópoles, que se percebe o desenvolvimento de um novo comportamento que Hannah Arendt denomina de sociedade de massa, do homem isolado preocupado apenas com a manutenção de suas necessidades privadas e reduzido à condição de *homo faber*, que não mais se vê instigado a ocupar o espaço público para exercer sua ação política. “Os homens perderam a capacidade de sentir e de pensar”, diz Hannah Arendt (ARENDR, 1989, p. 526). Captando as forças e as novas relações que tensionavam essa nova forma de existência, Hannah Arendt abre a obra *Entre o passado e o futuro*, citando a seguinte frase do poeta e escritor francês René Char: “Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento” (ARENDR, 1988, p.28).

A sensação de estarmos órfãos de um legado me faz pensar em Walter Benjamin (1989), quando ele diz que a modernidade instaurou uma condição de existência na qual a experiência está interdita. Arendt parece complementar essa impressão quando argumenta que o desespero do homem moderno é perceber que não consegue mais, no mundo em que vive, formular questões adequadas e significativas e muito menos dar respostas para as suas perplexidades. Como alternativa para essa sensação, é preciso que este homem interfira ativamente no fluxo contínuo e indiferente do tempo. É a sua tomada de posição, o corte que faz no fluxo entre passado e futuro, resultando numa terceira força que faz a existência ganhar sentido.

Na dança esse fenômeno das novas identidades, novas representações, novos centros, foi responsável por dar visibilidade a novas estéticas, que acompanhavam a efervescência cultural das vanguardas modernistas<sup>65</sup>, em suas tomadas de posição frente a esse mal-estar da complexificação das relações na modernidade. Uma dança que se desenvolve com criações feitas após a segunda metade do século XIX e, sobretudo, na primeira metade do século XX. A francesa Loie Fuller (1862-1928) inaugura uma dança livre de técnicas, com tecidos esvoaçantes, coloridos pelas luzes da recém-descoberta iluminação elétrica, por Thomas Edson; a americana Isadora Duncan (1878-1927) fica conhecida por abolir

---

<sup>65</sup> Zigmunt Bauman tece uma interessante análise sobre o conceito de vanguarda que atravessa o mundo moderno e pós-moderno no texto “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda” (BAUMAN, 1998).

as sapatilhas – um dos símbolos do balé clássico – e dançar descalça com túnicas semelhantes às dos povos gregos; o austríaco Rudolf von Laban (1879-1958), que por anos trabalhou na Alemanha, ficou marcado pela atuação no Monte Veritá (Suíça), onde fazia experimentos corporais com bailarinos nus, em contato com a natureza. Em comum, todos tinham o interesse em uma dança reflexiva, com espaço para a pluralidade de corpos e idéias, que trouxesse para a cena as questões de seu tempo.

O projeto artístico do bailarino e coreógrafo Rudolf von Laban era trabalhar pelo coletivo, ao propor em sua dança o pensar e o agir simultâneos. Nesse sentido, penso ser possível dizer que esta é uma dança política, se aproximamos Laban do pensamento de Hannah Arendt. Pesquisador das danças folclóricas, o bailarino viveu sua infância em diferentes localidades, devido ao pai ser um diplomata. Laban percebia que a experiência comunitária, proporcionada por essas danças, foi substituída por hábitos de ações esvaziadas, com repetições mecânicas e desconectadas das esferas social, política, religiosa, econômica. O homem não faz mais parte de um processo completo de produção, apenas de uma parte da confecção dos produtos. Para o artista, o homem moderno perdeu a capacidade de se mover. Com olhar vazio e cheio de medo, segundo Laban este homem se desconectou da sua experiência, que por sua vez perdeu o sentido (LABAN, 1978).

A dança desse “sujeito sociológico” deslocou o foco das atenções, que estava no centro do palco, para o centro do ser. Os intérpretes da dança moderna reivindicaram o “direito de criar invenções pessoais na dança” (LABAN, 1978, p. 236) e elegeram o plexo solar ou o baixo ventre como centros de si e da sua dança, como locais do corpo que impulsionavam o movimento. Tratava-se de uma dança mais interiorizada, em consonância com as pesquisas no campo da psicanálise, que objetivava trazer à tona o que estava no inconsciente. Duplos opostos marcam uma relação binária com o modo de fazer arte e, assim, com o mundo: consciente/inconsciente, queda/recuperação, contração/relaxamento. Tal como o sujeito, que amplia suas matrizes identitárias, embora ainda preservando a ideia de centro, a dança também se pluraliza, ao mesmo tempo em que estabelece seus modelos técnicos e seus métodos de criação referenciados em nomes próprios. Desenvolvem-se, nesse período histórico, outras técnicas que, no entanto, também são codificadas, a exemplo de Doris Humphrey e Martha Graham. Diversificam-se as propostas, multiplicam-se as estéticas, os gêneros, mas os centros de referência

continuam existindo, fixando-se e codificando-se, a partir de uma organicidade dos movimentos, guiados pela respiração, batimentos cardíacos, fluência livre. O que os coreógrafos modernos buscavam era recuperar o movimento “inerente” ao ser humano (MARQUES, 2003b).

Aproximando esse modo de dançar ao de ensinar, podemos tecer aproximações com as teorias críticas, que desconfiam do *status quo*, das desigualdades e se preocupam em desenvolver conceitos que nos permitam compreender *o que* o currículo faz (SILVA, 2002), quais suas finalidades em relação à construção social. Trata-se de uma concepção emancipadora, libertadora, igualitária, incentivadora de uma atitude autônoma do sujeito, cuja preocupação é com o processamento de pessoas. Há, nesta perspectiva, a ideia de um sujeito de consciência a ser formado a partir daquilo que lhe falta. Sem esse conhecimento ausente, não há como superar a condição de dominado e atingir autonomia, liberdade de escolhas e emancipação.

A educação do ponto de vista da teoria crítica tem, assim, como papel, adequar o sujeito a essa finalidade, construindo conteúdos a partir de um dado contexto, porém com foco na formação de um sujeito de consciência. A dança, nesses termos, passa a ser mediação, meio *para*, um *através* do qual se atinge como fim tais predicados de liberdade e igualdade, que são mais importantes do que a dança em si, do que a produção da arte em sua própria potência. É uma dança focada na descoberta de um *eu* interior. “O processo, assim, torna-se bem mais importante que o produto” (MARQUES, 2003b, p. 113). Não à toa há experiências em que a dança perde-se no espontaneísmo, no discurso de que todos têm o “dom” “livre” e “natural” de dançar, que a dança é uma educação “integral”, “completa” e “total” do ser, trata-se de um “direito” de todos (MARQUES, 2001, p. 82-83). Enfim, dança-se para encontrar uma essência, um centro, uma consciência, um movimento “natural”, fluído, cuja diferença está em distinguir-se do outro, numa relação dialética de negação e de falta, de duplos opostos (dominante/dominado, sujeito/sujeitado).

### **3.3.3 Hecceidades em dança**

Um terceiro registro que destaco viria no pós II Guerra Mundial, no sentido do sujeito pós-moderno, cuja identidade não é fixa, nem essencial ou permanente, mas fragmentada, modificada continuamente, quebrando com a ideia de um centro,



mesmo que efêmero. A dança neste momento histórico, a partir dos anos 60, é contaminada pelo espírito do movimento *hippie*, pelo experimentalismo, pelo desejo de quebrar regras, modelos, propondo outros modos de estar no mundo e de produzir arte. As coreografias podiam ser improvisadas, terem suas sequências ensaiadas divididas em números cuja ordem era sorteada antes de começar o espetáculo, acontecer nos mais diferentes espaços, como o terraço de um prédio, a rua, em que a relação artista e público deixa de ser vertical e horizontaliza-se, com propostas artísticas que se aproximam do cotidiano, em situações, figurinos e temas que passam a fazer parte da cena, assim como o próprio espectador, em determinadas obras. O bailarino torna-se mais ativo, participando diretamente do processo de criação proposto pelo coreógrafo, que inverte sua lógica de criação com sequências por ele elaboradas e a serem copiadas, para lançar questões ao grupo, de modo que os intérpretes-criadores assumam sua participação na composição de um novo trabalho, uma obra coletiva. Improvisação, experimentação, criação de novas técnicas e procedimentos de composição passaram a fazer parte do leque de possibilidades que foi aberto na dança. O artista desloca-se do papel de *mostrar* para o de *propor* uma experiência artística a ser vivenciada junto com o espectador, na relação.

O acaso e os movimentos não codificados como técnica começaram a fazer parte da criação em dança, como arriscou o americano Merce Cunningham, para quem não existe uma dança “natural”. Do ponto de vista do coreógrafo, a indústria cultural, a televisão e o crescimento da indústria de consumo “impossibilitavam ao ser humano distinguir o que é hoje realmente inerente a ele (seus desejos, necessidades e sonhos) do que é criado pelos meios de comunicação” (MARQUES, 2003b, p. 169). Nesse aspecto, Cunningham aproxima-se de Laban, em uma frase bem conhecida do bailarino: *improvisar é esquecer*. É assumir-se em seus atravessamentos e, nesse cruzamento, singularizar-se, encontrar novas possibilidades de mover-se e de estar no mundo, individualizar-se. A coreógrafa Yvonne Rainer, também americana, lançou a provocação: *a mente é um músculo*, quebrando com a dicotomia entre corpo e mente, centro e periferia. Mente e corpo deslizam-se. Nem o palco, nem o plexo solar ou o baixo ventre como centros, mas a relação entre corpos.

Contagiado por tantas fissuras em torno da questão “o que é dança”, ao mesmo tempo em que uma gama de possibilidades são abertas com o movimento

da Dança Pós-Moderna Americana, como a não-dança – dança sem movimentos ou sem a presença do bailarino – e a diluição do *performer* com o público, *desglamourizando* a presença do artista na cena (BEL, 2003; LEPECKI, 2001), Steve Paxton cria, na década de 70, o Contato-improvisação, experimento em que dois ou mais corpos apóiam-se uns aos outros, numa relação de confiança mútua, em que o equilíbrio é dinâmico e partilhado, mudando a todo o instante, conforme os apoios vão sendo modificados na movimentação. Não há mais a ideia de centro, mas de estar *‘em relação a’*, *na experiência* e nela colocar-se no desafio de encontrar respostas a situações inesperadas, imprevistas. Uma dança que, atualmente, pode atender pelo predicado *contemporânea*, mas o que importa, para o que se está elaborando como uma dança-arte, é a percepção de uma dança misturada com a vida, em sua potência de mover blocos de sensações, de mudar paradigmas, uma dança-mundo.

Desfaz-se, assim, a noção de sujeito, seja ele fixo ou móvel, único ou múltiplo. O que há são conjugações de forças que dão contornos a processos de singularização que se fazem sempre pela multiplicidade. Foucault, Deleuze e Guattari, pós-estruturalistas, dão vazão ao que denominam de processo de subjetivação, resultantes das relações que se estabelecem na mistura entre corpos na perspectiva do vivido. Há autores que discordam dessa linha de pensamento, de dissolução do sujeito, a exemplo de Stuart Hall, para quem ainda prevalece a ideia de um *eu* e de um *sujeito*. No entanto, o que os pensadores da diferença propõem, como contraponto, é uma mudança de lógica, que se desloca das grandes narrativas, dos códigos a serem dominados, dos modelos, operados na lógica da representação, para a lógica de um pensamento-mundo que opera pela diferença em si, percebida em relação ao próprio referente e não ao de outrem, daí a necessidade de desfazer-se de um *eu* e de um *sujeito*, que são noções cuja lógica é a de se diferenciar pela negação do que está no outro.

Por isso, considero instigante pensar, a partir de Foucault e com Deleuze, a ideia de um corpo em constante construção e desconstrução, em seus processos de singularização, desterritorializações, cuja potência está nas linhas de fuga que podem abrir fissuras nos sistemas de modelização, possibilitando viver de maneiras ainda não pensadas, não determinadas, não vivenciadas, cujos agenciamentos geram territórios estáveis e, ao mesmo tempo, provisórios, onde não imperam totalizações e nem absolutos. Não se trata mais da noção de um indivíduo que

escolhe um ou mais modelos e adéqua-se à vida, numa perspectiva já dada. Menos ainda de substituir a palavra *sujeito* por *corpo*, mas de deslocar o conceito de indivíduo para o de individuação sem sujeito, *hecceidade*, multiplicidade, uma vez que nem todas as misturas de corpos se fazem entre pessoas, mas entre forças, idéias, partículas que se afetam mutuamente e cujas individuações se dão pelo atravessamento de forças. O que há são corpos que se relacionam *com* o mundo, afetam e deixam-se afetar e, juntos, estabelecem modificações energéticas, deslocamentos de sentido e de percepções de mundo, que dançam em novas éticas e estéticas, coreografias ainda não dançadas.

Falar em identidade nesse contexto parece não fazer mais sentido, pois não existe porque estabelecer algo que crie distinções e fronteiras tão claras e evidentes entre nações, povos e grupos e/ou minorias, enfim entre estéticas e poéticas. E no que tange à educação pós-crítica, essa percepção ampliada de um corpo-mundo, em rede, num campo de forças, o processo torna-se fundamental, assim como o que se pode produzir a partir do encontro de corpos. Afinal, o “sujeito não passa de uma invenção cultural, social e histórica, não possuindo nenhuma propriedade essencial ou originária” (SILVA, 2002, p. 120), o que nos leva de volta à Foucault, para quem não existe sujeito, a não ser como resultado de um processo de produção cultural e social. Nessa perspectiva, pergunta-se *onde, quando, por que e por quem* certos conteúdos foram definidos, considerando que o poder é capilar, está em toda parte e é multiforme. Não há separação entre o conhecimento tradicional e os saberes que perpassam a vivência cotidiana, pois não há conhecimento fora dos processos, das relações moleculares.

As teorias pós-críticas olham com desconfiança para conceitos como alienação, emancipação, libertação, autonomia, que supõem, todos, uma ausência subjetiva que foi alterada e precisa ser restaurada. [...] O currículo tem significados que vão muito além daqueles aos quais as teorias tradicionais nos confinaram. O currículo é lugar, espaço, território. O currículo é relação de poder. O currículo é trajetória, viagem, percurso (SILVA, 2002, p. 150).

E nesses percursos o que passa são modos de produção da subjetividade, que podem ser da ordem do controle dos processos de subjetivação, no qual são aceitos os sistemas de modelização dominantes tal como são dados, seriados, normatizados, centralizados; ou, e ao mesmo tempo, tensionarem no sentido de um processo de singularização, em que há reapropriação das subjetividades, abrindo

vetores de criação, que são dissidentes, transculturais, inventivos (GUATTARI & ROLNIK, 2005). Segundo Guattari, a problemática micropolítica desloca-se do nível da representação para o da produção de subjetividade. Para ele, os “trabalhadores sociais”, como os educadores, animadores e qualquer profissional que desenvolva um trabalho pedagógico ou cultural atuam de alguma maneira na produção de subjetividade. A eles devemos interpelar se, nessa encruzilhada política e micropolítica,

vão fazer o jogo dessa reprodução de modelos que não nos permitem criar saídas para os processos de singularização ou, ao contrário, vão estar trabalhando para o funcionamento desses processos na medida de suas possibilidades e dos agenciamentos que consigam pôr para funcionar (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p.37).

### **3.4 Dança como linguagem artística: entre referente e devir**

Os tensionamentos, nessa encruzilhada política e micropolítica, se dão ao mesmo tempo em diferentes vetores. Deixar de operar na lógica da representação, dos modelos ideais, da transcendência, da repetição, da reprodução, para operar na lógica da diferença, da singularização, implica diretamente na maneira como a dança/arte é percebida em diferentes contextos. Enquanto diversão, agitação, entretenimento, mediação a dança não se configura como arte, em sua potência criadora e possibilitadora de abertura de novos universos existenciais. Como modelo, dança que representa códigos já definidos e imutáveis com valor de palavra de ordem, tampouco. Isto porque ora a dança é finalidade, com conteúdos e formas previamente determinadas; ora mediadora das relações com o mundo, com finalidades que fogem às possibilidades estéticas que podem ser experimentadas na dança em si, como movimento, força, fluxo que altera trajetórias e dão outros sentidos para a relação com o mundo, em que a dança segue a lógica utilitária, de um fim como o combate a violência, ocupar o tempo livre para evitar o uso de drogas, controlar os comportamentos inquietos – discurso comum no âmbito dos projetos sociais.

Para delimitar bem a diferença entre uma dança/arte (auto-)referente, fechada em determinados componentes simbólicos, e uma dança/arte-devir em sua potência de abrir o sentido da experiência ao novo, ao impensado, ao imprevisto, gostaria de

repensar o termo “linguagem” aplicado à dança<sup>66</sup>. Trata-se mais de um exercício para seguir na proposta de uma mudança de lógica na percepção da dança como potência afirmativa da vida, em contraponto à arte como modelo, que opera na lógica da negação e da falta. Discussão que será retomada para tratar das aproximações entre dança, cultura e política cultural, no próximo capítulo.

Ao ponderar em que condições a dança é linguagem, posso seguir em direção a ideia de uma gramática, portanto o seu domínio implica na possibilidade de um bailarino ou aluno de dança deixar a condição de analfabeto para a de alfabetizado em dança, nos termos da teoria crítica conforme Tomaz Tadeu Silva. Ao compor uma obra é como se o artista escrevesse um poema, um conto, um romance, cuja lógica é entendida e pode ser verbalizada em palavras, ganhando um significado – um território fixo. Para isso, deve aprender os elementos que configuram uma linguagem em dança, como as ações (partes do corpo que se movem), as dinâmicas (como o corpo se move), o intérprete (quem se move) em relação à paisagem sonora e ao espaço. São elementos da dança aos quais Laban denominou estudo do movimento e que integram a coreologia – estudo da dança ou ciência da dança (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 1992).

Saber girar, saltar, utilizar os níveis espaciais e se deslocar em diferentes direções. Estes são alguns exemplos de elementos da dança a serem conhecidos e dominados. Em geral, quando se trata de uma dança específica, como o flamenco, o balé, a dança de rua, o samba, o que percebemos é que cada gênero implica uma combinação de elementos da dança que constituem o seu código, como referente fixo, como sua identidade. Na medida em que essa compreensão segue a lógica da representação, do mundo simbólico, o aluno e/ou o bailarino, antes destituídos de conhecimento (formação/informação) e, portanto, analfabetos, são percebidos como sujeitos autônomos, emancipados, conscientes quando sabem se comunicar e se fazem entendidos com a linguagem da dança. O sentido da dança, portanto, fecha-se em um significado (conteúdo) e em um significante (forma), aos quais cabem a pergunta: “o que isso quer dizer?” (DELEUZE, 1992, p. 33).

Fernando Cocchiarale, na obra *Quem tem medo de arte contemporânea?*, faz uma observação interessante a respeito da relação do público com a arte. Segundo

---

<sup>66</sup> Essa é uma discussão que pode ser melhor aprofundada a partir da Semiótica, porém este não é o objetivo desse trabalho, que irá se limitar a traçar diferenças conceituais gerais para repensar a dança em outros termos e outras lógicas que não estejam submetidas à Linguística.

ele, há uma tendência do grande público em gostar de obras nas quais eles possam aplicar o verbo “entender”, limitando, assim, a amplitude das possibilidades de uma experiência artística. “Como as pessoas têm medo de sentir, elas entendem, reduzem sua relação ao ato inteligível e, por isso, esperam pelo socorro da opinião daqueles que sabem: historiadores, filósofos, críticos, artistas, curadores...” (COCCHIARALE, 2006, p. 14). Para Guattari, mesmo a economia das semióticas icônicas estaria subordinada à semiótica da linguagem, uma vez que a linguagem pode interpretá-las (GUATTARI & ROLNIK, 2005).

Seguindo outro vetor, é interessante notar que Laban, na primeira metade do século XX, já pensava a dança independente da palavra e da finalidade, chegando a associá-la ao ato de brincar, da experimentação de situações inimagináveis. Para ele, pensar por movimentos, ou pensamento-movimento, está relacionado a um “conjunto de impressões de acontecimentos” para o qual não se tem uma nomenclatura adequada, constituem experiências que fazem calar e são inexprimíveis de outro modo. Esse tipo de pensamento, para o bailarino, aperfeiçoa-se no fazer e no dançar.

Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. [...] O uso exclusivo de movimentos com um significado fixo jamais resultará num trabalho de arte, pois é precisamente a combinação incomum de movimentos que os torna interessantes para o público. [...] o artista e o bailarino [...] basear-se-ão mais no sentido do movimento do que numa análise consciente do mesmo. [...] idéias e emoções que ultrapassam os pensamentos passíveis de serem expressos em palavras (LABAN, 1978, p. 109-153).

Para Guattari, o “mundo das representações vai ser apenas o mundo dos significantes, concebidos segundo teorias linguísticas que reduzem a linguagem a sistemas de oposições distintivas” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 250) e, portanto, não nos serve para nada, ao passo que a linguagem interessa enquanto intensidades, fluxos, processos, coisas que não querem dizer nada e que fazem passar algo que se dá na relação de corpos, naquilo que faz silenciar. Para o pensador, a vida pode ser inventada mesmo quando todas as imagens são produzidas de antemão, pois interessa o que será feito com elas.

O principal é livrar-se dessa espécie de redundância, de serialidade, de produção em série da subjetividade, de solicitação permanente a voltar ao

mesmo ponto. Penso que existem múltiplos componentes de expressão<sup>67</sup> que não passam pela linguagem tal como é fabricada pela escola, pela universidade, pela mídia e por todas as formas de poder. A expressão do corpo, a expressão da graça, a **dança**, o riso, a vontade de mudar o mundo, de circular, de codificar as coisas de outro modo, são linguagens que não se reduzem a pulsões quantitativas, globais. Constituem a **diferença** (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 63-334 – grifos meus).

Trata-se, assim, em Deleuze, de uma lógica de pensamento que não segue um sistema racional, em equilíbrio. É “como um vento que nos impele, uma série de rajadas e abalos” (DELEUZE, 1992, p. 118). Junto com Foucault, o filósofo argumenta ser preciso abrir as palavras, rachá-las para que elas liberem vetores imanentes, devires e invenção. No que podemos pensar em rachar os códigos da dança, desmontá-los, reordená-los, criar com eles blocos de sensações, novas maneiras de sentir, compor arte.

Seguindo, então, em direção à dança/arte como devir, que não seja mediação nem finalidade, mas encontro, agenciamento, experiência, é possível perceber que Isabel Marques (2001) propõe, a partir de Laban, o domínio da linguagem da dança no qual os elementos da coreologia não são estáticos e imutáveis. Sendo assim, a coreologia pode ser entendida, no termos de Deleuze e Guattari, como um agenciamento, e como tal, é, ao mesmo tempo, um território esburacado, poroso, cujos contornos fixos são estabilizações, em que se produzem significados e referentes, porém provisórios; e também se constitui por pontas de desterritorialização que geram descodificações e aberturas a novos sentidos, novos agenciamentos, portanto lugar da criação. E isso se dá na medida em que a coreologia cria articulações mais amplas com os elementos sócio-afetivos-culturais (sub-textos da dança); com a história, música, cinesiologia, estética, crítica (contextos da dança); e com repertórios, composições, improvisações (textos da dança). Portanto, nesta perspectiva, a rede de textos proposta por Isabel Marques dá potência à dança como linguagem artística ao escapar à lógica da identidade e da representação, pois cria a possibilidade de inventar algo novo a partir do trânsito pela coreologia, pelos textos, sub-textos e contextos, em seus códigos, cujos elementos são transversalizados em relações que irão produzir sentido, por conexões entre o fazer, apreciar e contextualizar (MARQUES 2001; 2003b), configurando-se como dança-mundo.

---

<sup>67</sup> Ao fazer uso da palavra “expressão”, Guattari aproxima-se da noção de “modos de vida” de Foucault.

Tal como um caleidoscópio, os elementos da dança – saltos, giros, ações, dinâmicas – são peças de diferentes cores e formatos que, juntas, podem combinar-se em uma infinidade de arranjos. E o inusitado é que a experiência é única a cada arranjo, como destaca a educadora. Não há como duas pessoas terem a mesma visão das peças, uma vez que ao passar o caleidoscópio para outra pessoa, há um novo acomodamento que gera um agenciamento diverso do anterior. As peças também podem ser trocadas, a cada aula, a cada montagem de espetáculo, a cada situação de aprendizagem, ampliando ainda mais as possibilidades de novas experiências, novos encontros de corpos que irão embaralhar os códigos, desmontá-los e dar-lhes sentidos. Através desses olhos caleidoscópicos, cada faceta nos leva a uma concepção de outro mundo inteiramente diverso (BEY, 2001).

A potência da arte, para os autores da diferença, reside, portanto, na possibilidade de mudar a ordem do pensamento, de ao mesmo tempo em que algo se estrutura poder se ordenar de outra maneira, na medida em que os corpos estiverem se relacionando, num processo vivo. Portanto, delimito a noção de uma arte-devir, considerando que devir é

jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos se trocam. A questão “o que você está se tornando” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ela se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, núpcias entre dois reinos (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 10).

No contexto pedagógico, o entendimento da linguagem da dança como arte-devir, fluxo, em seu limiar a-significante, propicia que tanto o professor como a obra-de-arte atuem como intercessores qualitativos a disparar a possibilidade do aluno e do público transitar por universos que têm vibração intensiva e inventiva. É nessa articulação, nesse agenciamento, no processo, que se distingue a simples agitação da dança como arte, em sua potencialidade de contágio por afetos alegres, que nos fazem mover (n) o mundo, com uma dimensão ética, estética e política.

Ao longo dessa cartografia, vou confirmando minha suspeita: na Escola de Dança de Paracuru dança-se *com* o balé e não o balé. Se essa técnica é processual, se cada aula pode ser modificada no *acontecendo*, a partir dos próprios alunos que estão naquela sala com aquele professor, se os conteúdos vão sendo



estruturados pelo professor na observação diária da apreensão no corpo dos elementos estudados, se os repertórios e criações da Paracuru Companhia de Dança é que passam a orientar o modo como Flávio Sampaio prepara suas aulas para o grupo, em que a técnica configura-se como um processo vivo, chego aqui a uma composição afirmativa de que o balé é um dos elementos da dança que, num contexto ampliado, gera dança enquanto linguagem artística. O que vale para os outros códigos como o *jazz*, a dança de salão e certas experiências com dança contemporânea, vivenciadas com o coreógrafo goiano Henrique Rodovalho e o pernambucano Ivaldo Mendonça. Daí que esta pesquisa pode traçar um mapa de tensões maior na relação entre dança e políticas públicas. Pois é o conceito de corpo, dança e ensino que esta experiência coloca como desafio desterritorializar. Para reterritorializar? Certamente, mas em fluidez, em linhas flexíveis. Ao mesmo tempo em que se captura uma certeza, ela é colocada em questão para gerar novos aprendizados.

A partir dessa compreensão de dança, parece-me interessante perceber que as definições ensaiadas pelos bailarinos e os alunos da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru fujam à lógica representativa. Todos eles têm muita dificuldade de definir em palavras a experiência com a dança, o que me parece um elemento potencializador do que passa na Escola, em suas intensidades. O aluno Gabriel Alves, de 12 anos, explica assim:

“Eu via aquelas pessoas dançando na praça, aff é tão bonito! Eu chorava também, porque as músicas eram lindas. Ah, eu vou fazer balé! E até hoje. Não sei nem o que eu digo! Sabe o Balé Azul<sup>68</sup>? Ah é muito lindo! Eu amo, amo. Os solos... [...] Dá um aperto no coração. A música me faz lembrar de coisas. [...] A dança muda para melhor. Tipo assim, por exemplo, a pessoa ficava suando no meio da rua, fedorento, mas na dança é um suor melhor, um suor que vale a pena”<sup>69</sup>.

Já o aluno da Escola de Dança e também professor do Núcleo Riacho Doce, Francisco Leandro Martins de Oliveira, de 21 anos, diz:

“**Dançar** para mim é uma **biodiversidade**. Bio de vida e diversidade é onde você aprende seus conhecimentos. Então dançar para mim é uma biodiversidade. Não me vejo fazendo outra coisa. [...] Dançar para mim é **viver**. Sinto uma coisa que nem consigo explicar. É como um **fogo** dentro

<sup>68</sup> O Balé Azul é um repertório da Escola de Dança de Paracuru, montado a partir de uma livre inspiração em trecho de O Lago dos Cisnes, balé que estreou em 1877, em Moscou (Rússia).

<sup>69</sup> Entrevista com Gabriel Alves, aluno da Escola de Dança de Paracuru, em 3 de julho de 2009.

de mim colocando para fora. Não é dançar por dançar, fazer o movimento por fazer. Quero passar alguma coisa de bom para as pessoas. Quando termino de dançar sinto aquela **energia fluindo no meu corpo**, como se eu ainda estivesse dançando. Eu não sei explicar o que é. Sei que rola e acontece e dá tudo certo. É viver. Nada mais do que um dia após o outro, com nossos objetivos, tendo as nossas metas e evoluindo junto com o mundo, dando a oportunidade das pessoas se sentirem melhor. Sair do anonimato e fazer enxame no meio do mundo. É como diz o pessoal o hip hop: fazer enxame. É se movimentar, estar interagindo, dando opiniões, se reunir, fazer confraternizações. Coisas que a gente tenta fazer e mobilizar a comunidade”<sup>70</sup> (grifos meus).

E mesmo afirmando que a dança é difícil, que precisa concentração, vontade para seguir fazendo força, Paulo Vitor Lima de Sousa, de 13 anos, a define assim: “É como se estivesse voando. É uma coisa muito boa mesmo. Só fazendo para saber”<sup>71</sup>.

E o que importam as respostas? Para Deleuze, o objetivo não é responder as questões, é sair delas. E nesse movimento de saída, é que se torna possível observar uma dança em devir: processual, por intensidades, por cortes no fluxo da vida, por reterritorializações, por surpresas. Ao se questionar na origem, a arte contemporânea, ou melhor, o modo contemporâneo de fazer arte, que percebo se alinhar ao pensamento pós-estruturalista, nos convida a voltar sempre aí. Afinal, os “devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 10) – um jeito de pensar muito parecido com os modos de ordenar a dança.

Quando então se começa a dançar? Reside aí um desafio interessante para questionar com qual conceito de dança se está operando e, ao mesmo tempo, com que referenciais pedagógicos. E, portanto, uma tomada de posição política. Para Guattari, trata-se de perguntar:

como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons seu valor de luta contra o poder? Sem dúvida é isso, estar na própria língua como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga (GUATTARI, 1992, p. 56).

---

<sup>70</sup> Entrevista com Francisco Leandro Martins de Oliveira, aluno da Escola de Dança de Paracuru e professor do Núcleo Riacho Doce, em 3 de junho de 2009.

<sup>71</sup> Entrevista com Paulo Vitor Lima de Sousa, aluno da Escola de Dança de Paracuru, em 3 de julho de 2009.

### 3.5 Artistar: os *affectos* de uma experiência-mundo

*Você tem asas?* Essa é uma das perguntas que Flávio Sampaio faz aos alunos que participam da seleção para a Escola de Dança de Paracuru. “Eles respondem que não. Aí a gente diz que não sabe se quem não tem pode passar, porque e se depois for preciso jogar um aluno pela janela! Logo eles voltam atrás”<sup>72</sup>, diz em tom de brincadeira o diretor. Uma pergunta inusitada e aparentemente boba, provocativa de risos, mas que para ele é importante para despertar no aluno uma sensação de estranhamento e a abertura de novos possíveis, de inventar uma saída para essa pergunta esquisita, de perceber que, quem sabe, se pode voar com outras asas. Entendo essa provocação como um *devir-asas* que ficará pairando na imaginação dessas crianças e adolescentes, como a instigar uma mudança no fluxo de suas vidas no plano cotidiano.

Quando o professor se posiciona como um criador de situações de aprendizagem, como um intercessor qualitativo<sup>73</sup>, alguém que inventa um problema antes de encontrar a solução, ele amplia as possibilidades perceptivas do aluno, que passa a ousar mais, a imaginar mais, a criar também problemas, a *artistar*. Um substantivo tornado verbo pela educadora gaúcha Sandra Corazza (CORAZZA, 2006). Como verbo, entendo que o substantivo artista é justaposto à ação. E como ação conectada ao pensamento, pode dizer respeito a um agir ético, estético e político, o que nos aproxima novamente de Hannah Arendt e dos pensadores da diferença, como Nietzsche, Foucault, Deleuze e Guattari, propositores de uma ação e um pensamento colados à vida e à ampliação de suas potencialidades.

Um professor ensina a *artistar* quando faz de sua aula uma obra-de-arte, extrai dela *affectos*, novas maneiras de sentir, que é o modo de filosofar próprio da arte. Para Deleuze e Guattari, a arte é uma das três grandes formas de pensamento, ao lado da ciência e da filosofia, estas tendo como objetos criar funções e conceitos, respectivamente, enquanto a arte cria agregados sensíveis – cores, sons, imagens, movimentos. Cada qual, à sua maneira, gera um modo de pensamento que se

<sup>72</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 4 de junho de 2009.

<sup>73</sup> Intercissor qualitativo é, segundo Deleuze, um disparador da criação, constituem o inesperado, a nova sintaxe, as mutações. “Podem ser pessoas [...] mas também coisas, plantas, até animais, como Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. [...] Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E ainda mais quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro” (DELEUZE, 1992, p. 156).

define no enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano no caos. No caso da arte, o plano a ser traçado é o de composição, habitado por sensações compostas, cujos agregados sensíveis passam pelo finito para reencontrar e restituir o infinito sob a ação de figuras estéticas – como as obras-de-arte, um espetáculo –, ainda que provisórias, que aqui podemos entender até mesmo como uma aula.

A arte amplia, assim, os universos existenciais pela capacidade de invenção de coordenadas mutantes, por engendrar qualidades de ser inéditas, ainda não vistas e nem pensadas, num dado encontro de agregados sensíveis que dão consistência a um bloco de sensações, cuja potência reside em deslocar e produzir sentidos. O artista, e aqui podemos falar do professor e do aluno de arte/dança, é quem mergulha no caos e extrai uma ordenação, que irá propiciar uma experiência estética. Nesse sentido, o *afeto* pode ser entendido como o encontro de corpos que embaralha signos, enquanto o *afecto* é o que se produz, o que se ordena desse acontecimento, que mutações e novos agenciamentos resultam dessa relação de corpos e forças.

Assim, a consistência de um plano de composição se dá pela potência estética de sentir. “Toda sensação é uma questão, mesmo se só o silêncio responde a ela” (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 251). E é o sentir que, de acordo com Félix Guattari, “talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos Agenciamentos coletivos de enunciação” (GUATTARI, 1992, p.130). Potência que se estabelece na experimentação e na criação. Ao reordenar o mundo, ao reposicionarmos-nos diante de um fato, ao darmos um novo sentido a uma história, nos aproximamos do que o pensador denomina *novo paradigma estético* que “tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos” (GUATTARI, 1992, p.137).

Portanto, é no modo de *artista*, de dançar, de tecer uma ação em dança, uma *dancitura*(escritura)<sup>74</sup>-ação, parafraseando Sandra Corazza, que se inventa novas regras, novas maneiras de acontecer no mundo, novos modos de existência que estabeleçam um campo de forças que desterritorializem as palavras de ordem, os

---

<sup>74</sup> Ao parafrasear Sandra Corazza, inventando *dancitura*, a partir do termo escritura, recorro à Deleuze quando ele diz que os escritores ingleses e americanos souberam “fazer da escritura um ato de pensamento, e da vida uma potência não pessoal” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 40). Faço este destaque porque em outros momentos da obra de Deleuze o termo escritura está associado a textos sagrados e leis, palavras de ordem. Portanto, não se aplicam ao sentido que aqui é proposto.

modos de controle da subjetivação. Uma *dancitura* que pode ser ainda uma partitura de dança, numa alusão a notação desenvolvida por Rudolf von Laban, cujo efeito é perturbar a realidade, a moralidade e a economia da educação, com sua escrita que foge à linguagem gramatical, sendo uma grafia dos sentidos. “Assim, ela é feita por atos enigmáticos, não por atos simples e claros em si” (CORAZZA, 2006, p.27).

Novos modos de sentir induzem, como já nos disse Jacques Rancière, novas formas de subjetividade política. No que ele ainda nos alerta: “Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (RANCIÈRE, 2005, p. 69). Pensando com Rancière a *partilha do sensível*, esta cartografia da Escola de Dança de Paracuru traça o mapa do sensível, dos gestos e dos ritmos da produção, numa possível ordenação entre o que se faz, o que se diz e que se vê. Entre os traços dessa *dancitura*, estão inquietações de Flávio Sampaio, assim expressas: “A arte é a recriação da realidade”, “Eu queria fazer uma escola onde a diferença fosse feita pela própria criança”, “Não estou fazendo uma fábrica de bailarinos, estou fazendo uma escola”, “Aprender a pensar é mais importante do que aprender a decorar”, “Não podemos fazer uma produção em massa com materiais tão diferentes”<sup>75</sup>.

São questões que se colocam tendo em vista uma longa experimentação, para usar, novamente, uma expressão de Deleuze. Quando Flávio Sampaio nos diz que dominar a técnica de dança não é o objetivo de seu trabalho artístico e sim o movimento, a criatividade e os processos vivos, percebo que há aí uma maquinação artística e pedagógica no sentido de tornar o processo de ensino e aprendizagem uma experiência singular, consistente na ordenação dos agregados sensíveis – corpos diferentes, processos diferentes, habilidades a serem respeitadas e desenvolvidas em suas próprias potencialidades. Ao iniciar a atividade de professor, Flávio Sampaio diz que começou “a sentir que se pensasse pelo corpo eu ia ter as respostas e elas não iam ser contraditórias. E nem iam escapar”<sup>76</sup>. Uma percepção que tem se afirmado como um caminho interessante para cuidar do corpo e dos conceitos e compreensões que lhe atravessam: cada pessoa tem uma combinação específica de configuração física, uma história de vida, um desejo de dançar. Daí

---

<sup>75</sup> Frases ditas por Flávio Sampaio no curso “Metodologia do Ensino da Dança Clássica”, realizado com recursos do Prêmio Funarte Klauss Vianna 2007, em Fortaleza, nos dias 3 a 5 de abril de 2008.

<sup>76</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 7 de março de 2009.

não ser possível uma produção em série e a importância de que cada aluno tome para si a necessidade de entender no seu corpo o processo dessa dança que perpassa o interesse daqueles que vivenciam o cotidiano da Escola de Dança, em suas aulas diárias, em seus ensaios para as apresentações, no modo como cada um vai se posicionando nas relações.

A diferença já está sendo feita, a meu entender, pelos próprios alunos, uma vez que eles mesmos se sentem diferentes em relação a si mesmos a partir da experiência com a dança. E isso pode ser percebido quando eles se reparam diante de seus comportamentos e se concentram nas aulas pelo desejo pessoal de seguir dançando, como Paulo Vitor, que quase foi expulso da Escola de Dança, mas reavaliou e entendeu que esta era a única atividade extra-escolar de que realmente gostava; quando aceitam desafios, como o de encarar as dificuldades de assumir um dado papel em uma coreografia, tendo claro o risco de terem êxito ou não e de, ao final, serem escalados ou não, para aquela tarefa, o que não os impedirá de assumir outras funções neste ou em outro momento, pois cada um tem a sua habilidade a ser potencializada e valorizada, a qual se modifica conforme a dedicação; quando encaram participar dos bastidores das Mostras de Dança, que acontecem em geral nos finais de ano, em que Flávio Sampaio escala os mais tímidos para serem os apresentadores e encarar o público por um outro prisma no circuito da dança, como aconteceu com Glauber Apolônio<sup>77</sup>, que diz ter ficado mais confiante, mesmo depois de alguns gaguejos, na apresentação realizada na praça em dezembro de 2008.

Uma diferença que se faz na relação e que é da ordem da amizade de que fala Foucault, que produz afetos alegres, aqueles que aumentam a potência de agir, são intensos e processuais e dizem respeito a uma ação ética e estética, quando afirmam a existência como uma obra-de-arte. Uma arte que se faz por blocos de sensação que produzem novos e diferentes fluxos de vida. Porém, uma relação que não se efetiva da mesma forma quando o contexto é a escola formal. O que muda? Paulo Vitor assim compara:

“Nas férias eu não gosto de ficar longe daqui (Escola de Dança de Paracuru). Aqui eles tratam a gente muito bem. Na escola não, por isso que a gente dá graças a Deus que tem férias. Eles conversam com a gente,

---

<sup>77</sup> Entrevista com Glauber Apolônio da Silva, aluno da Escola de Dança de Paracuru e monitor capacitado pelo programa Jovem Aprendiz, em 2 de junho de 2009.

abraçam, dão carinho. Na escola não, o professor é chato, só fala ignorância. Aqui eles ensinam a gente a ser educado”<sup>78</sup>.

É uma percepção que atravessa boa parte das falas dos alunos e também dos professores da Escola de Dança de Paracuru. Atento ao cuidado que é dado aos detalhes, em como dizer “bom dia” e “com licença”, expressões que dão outras cores às relações no cotidiano, para Francisco Leandro o papel fundamental da Escola de Dança em sua vida foi dar ouvidos aos seus pensamentos, mesmo que, num primeiro momento, não conseguisse articular o que sentia em palavras.

“Antes eu não sabia estudar, eu era o dono da razão. E quando as vezes eu gritava, eles simplesmente esperavam eu acabar e me davam uma gelada. E eu esperava que eles fossem gritar ainda mais. Mas eles me davam um banho de água fria e até me sentia inferior. Mas era uma forma de desarmar e de não devolver com violência. Eles eram muito compreensíveis, depois falavam comigo e explicavam como as coisas funcionavam lá [...]. Então se a gente for comparar o antes e o depois, a evolução foi muito grande. E isso eu agradeço muito à Escola de Dança, na pessoa do professor Flávio Sampaio, porque ele nos deu a oportunidade da gente se expressar, da gente falar e ser ouvido e ser compreendido. A partir daquela compreensão a gente receber críticas construtivas e a partir daquelas críticas a gente ir crescendo. Uma visão bem mais panorâmica. A gente via o mundo de uma forma diferente”<sup>79</sup>.

O bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança, Wanderson de Sousa, criador da coreografia *Balada*, entende que

“arte é experiência de vida. Por isso cada aluno é diferente. A gente quer formar um por um, cada um com seu corpo, respeitando a individualidade artística. Dessa forma, é bom ver que você pode colocar suas ideias em prática. Coreografar é difícil, mas Flávio (Sampaio) diz que é preciso tentar. Ser bailarino, coreógrafo, preparar figurino e outras coisas enriquece nosso trabalho. Se um trabalho é seu, você tem que fazer e isso é mais prazeroso. Nosso objetivo é que a Companhia dependa só de si, que tenha seus próprios coreógrafos, mesmo que venham os convidados”<sup>80</sup>.

E nesse processo de singularização, novos modos de produção de subjetividade vão se tornando possíveis, na medida em que as ações da Escola

<sup>78</sup> Entrevista com Paulo Vitor Lima de Sousa, aluno da Escola de Dança de Paracuru, em 3 de julho de 2009.

<sup>79</sup> Entrevista com Francisco Leandro Martins de Oliveira, aluno da Escola de Dança de Paracuru e professor do Núcleo Riacho Doce, em 3 de junho de 2009.

<sup>80</sup> Entrevista com Wanderson de Sousa, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança de Paracuru, em 2 de abril de 2009. Em setembro, Wanderson participou de uma oficina do Lume, em Campinas, junto com a bailarina Miliane Moura, como parte da ação formativa do III Festival de Dança Litoral Oeste, promovido com recursos da Secretaria da Cultura (Secult) do Governo do Estado do Ceará.

contrapõem-se à lógica capitalística. Os conceitos de corpo, de ensino e de arte/dança estão sendo ordenados num fluxo que foge às palavras de ordem, à reprodução de modelos, à distinção entre classes sociais e entre gêneros, há um incentivo, ainda que limitado, ao trânsito por diferentes códigos, técnicas, estilos, modos de pensar e produzir arte. Neste sentido, a dança em Paracuru tem provocado desterritorializações, desvios de curso na vida desses alunos, bailarinos e professores que passam efetivamente pelo trabalho em torno desta linguagem artística. Uma Escola de Dança que, por isso, não tem nada de convencional em sua segmentaridade micropolítica, molecular, embora a farda, o som de piano, as sapatilhas, a barra e o espelho, as linhas duras, molares e macropolíticas, nos façam pensar que este é mais um espaço como tantas outras academias de dança e, mesmo, projetos sociais.

É desse contato com a técnica do balé, com algumas incursões pelo *jazz*, dança de salão, história da dança, repertórios de dança contemporânea, que um novo voo é anunciado e se torna mais presente: a criação. Desde junho de 2009, Flávio Sampaio vem planejando apresentações no novo anfiteatro que foi construído no complexo da praça principal, em frente ao mar. Para ocupar esse espaço, apenas novas criações, cujas composições, roteiros, textos de apresentação, iluminações e músicas – agregados sensíveis – devem ser pensados pela turma envolvida na criação de uma nova coreografia, a dar consistência a blocos de sensação. Outra atividade que parece ir ganhando corpo é a realização de *performances* em horários comerciais, na feira, no comércio, e que, se possível, dialoguem com situações cotidianas da cidade. Apresentações efêmeras e pontuais que exigem um estado de presença ainda não experimentado em sala de aula, mas que já desperta o interesse dos bailarinos, professores e alunos mais velhos. Uma arte que começa a recriar a realidade num plano mais cotidiano.

Aos poucos, em *devires imperceptíveis*, uma respiração artística reverbera em Paracuru. Algo que Flávio Sampaio pensava encontrar como professor da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil. “Eu achava que lá eu ia aprender toda essa questão física, de respiração artística. Mas não. É a sofisticação do pré-estabelecido”, diz<sup>81</sup>. Preocupado com o movimento, com a criatividade, com os processos vivos, a consistência das maquinações artísticas e pedagógicas vem se

---

<sup>81</sup> Entrevista com Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, em 7 de março de 2009.



delineando como conspiração. E conspiração, segundo Guattari, é o mesmo que respirar junto (GUATTARI, 1987).

Essa conspiração em dança me parece estar dando uma ordenação ao embaralhamento de signos produzidos nos encontros ocorridos até aqui e que estão resultando em *affectos* (novos modos de sentir) extraídos do que Jorge Larrosa define como *experiência* (LARROSA, 2002). Segundo ele, o mundo contemporâneo tem dado ênfase à informação, à opinião, à velocidade e ao excesso de trabalho. Ingredientes que impedem a experiência. Estar informado é o mesmo que saber coisas, acumular conhecimentos sem necessariamente articulá-los. Tal como a personagem Macabéa da obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, que passa parte de sua vida ouvindo um rádio relógio, o qual lhe transmite conhecimentos que não tornam interessante e nem mudam o sentido de sua vida. Esse acumular de dados gera a opinião que, para Larrosa, tende a ser superficial, pois não se detém a uma análise mais demorada das informações. Isto porque falta tempo. Numa sociedade que imprime a lógica do consumo requer uma voracidade por novidades, por vivências pontuais que levam a outros consumos. Por fim, uma sociedade que se organiza por escores, estatísticas, horas contabilizadas de ensino, de trabalho, transforma a experiência em mercadoria com valor de troca.

Em contraponto, Larrosa defende que uma experiência se faz com demora, pois diz respeito a algo que nos passa, nos acontece, nos toca. É um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. Etimologicamente se constitui tanto pela noção de *travessia* como de *perigo, território de passagem, pirata, estrangeiro*. O pirata e o estrangeiro são figuras que colocam em risco uma estrutura, ao mesmo tempo em que ampliam percepções em direção à linha do horizonte, uma linha que não é fixa, mas se expande para outros territórios sempre que nos aproximamos dela. Deleuze diz que é preciso ser estrangeiro na própria língua, ao lançar a necessidade de sairmos da lógica das palavras de ordem, dos discursos prontos. Para se lançar a essa aventura uma longa experimentação se faz necessária. Uma experiência que “não é caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”” (LARROSA, 2002, p. 28).

Diferente da ciência, que limita a experiência a um experimento, ao saber da informação, de uma práxis técnica, do conhecimento como mercadoria de uma

sociedade baseada na lógica do consumo, o autor nos convida ao saber da experiência que se dá no meio de uma relação entre conhecimento e vida.

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “im-posição” (nossa maneira de impormos), nem a “pro-posição” (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (LARROSA, 2002, p. 25).

Parar para pensar, olhar, escutar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, o juízo, o automatismo da ação, cultivar atenção e delicadeza, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, dar-se tempo e espaço. Jorge Larrosa propõe a experiência como uma longa experimentação, aberta ao inusitado, ao deslizamento de corpos em suas velocidades e lentidões a potencializarem a configuração de *afectos*, de novos modos de sentir, de *artista*, de tecer uma *dancitura* a contrapor-se aos modos de controle da subjetivação da lógica capitalística. Uma experiência-mundo a conspirar uma partilha do sensível que faça da dança um ato de resistência artística e política. Aspectos que fazem parte da experiência cartográfica do próximo capítulo, em que será traçado um plano de composição a tensionar as condições de existência de uma *micropolítica dançarina* como possibilidade de se criar uma política cultural em consonância com os fluxos da vida e da dança/arte-mundo.

#### 4 TRAÇANDO UM PLANO DE COMPOSIÇÃO: transversalizar com dança

A noção de experiência, proposta por Jorge Larrosa (LARROSA, 2002), me parece fundamental para dar continuidade a esta cartografia, que começa a se configurar como um plano de composição possível cujos contornos são feitos pelas linhas dos encontros e afetos em torno da Escola de Dança de Paracuru e da Paracuru Companhia de Dança. Para o autor, a experiência mensurada em números, estatísticas, escores, torna-se simples experimento, mercadoria, valor de troca, diferente da experiência que requer demora, exposição, travessia, risco. No primeiro caso, entendo tratar-se de uma conjunção que se aproxima da lógica capitalística em seus modos de controle da subjetivação, acentuando a submissão a modelos de comportamento, nos termos de Deleuze e Guattari. Já a segunda situação nos leva a novos fluxos, que se diferenciam dos valores dominantes e abrem possibilidades de invenção de outros processos de subjetivação, de uma nova sensibilidade que instigue o desejo de inventar uma outra sociedade, uma outra percepção de mundo (GUATTARI & ROLNIK, 2005).

Por isso, se no início dessa pesquisa eu me indagava sobre que tipo de *projeto social* vinha se realizando, com que *preparo* para o mundo – noções que estão perpassadas por uma perspectiva moderna e crítica, envolvida por uma percepção de mundo narrativa, identitária, de formação de sujeitos –, agora, por um prisma pós-moderno e pós-estruturalista, prefiro questionar: que *experiência* é esta, em que condições e circunstâncias tem afirmado a arte como potência de vida e como essa força mobilizadora de mutações éticas e estéticas pode contribuir para que seja traçada uma política cultural em dança? Para que eu consiga propor os contornos do que estou denominando *micropolítica dançarina*, um deslizamento conceitual que aqui experimento traçar para que seja pensada uma política artística, ampliando a compreensão dos agenciamentos em torno da dança/arte no âmbito dos projetos sociais e das políticas públicas, sigo essa cartografia relacionando os conceitos de cultura, arte e política cultural, em suas linhas duras e flexíveis, em suas segmentaridades molares e moleculares.

Esse percurso será importante para ponderar com mais demora outras inquietações do diretor da Escola de Dança e da Paracuru Companhia de Dança. Flávio Sampaio é afirmativo em seu desejo de fazer uma escola de arte, pois tem

formação para desenvolver uma experiência artística com a dança. A configuração como projeto social, neste caso, não vem de um estímulo para mudar o entorno, para impedir a proliferação da violência, do uso de drogas, tornar as pessoas mais comportadas, reduzir a alta taxa de injustiça social (SOTER, 2007), embora esses dados estatísticos se verifiquem nos relatórios produzidos internamente e podem, ainda, ser percebidos nas falas dos entrevistados dessa pesquisa, incluindo gestores do governo municipal. A mobilização para que esse desejo de uma escola de arte se organizasse como um projeto social vem do vislumbrar de que esse seria um modo de tornar possível a experiência desenvolvida ali pelo diretor e os bailarinos da Companhia, a partir de seus saberes.

Esse paradoxo leva a outras inquietações, que surgem no decorrer das vivências cotidianas: “o que a criança vai fazer com aquela recreação? A criança chega dizendo “eu preciso ter um futuro”. Eles querem ter um ofício para comer e ganhar dinheiro”<sup>82</sup>. E, ainda, como dar a ver aos financiadores o que passa, o que acontece, o que toca as pessoas que diariamente estão sendo afetadas, ao mesmo tempo em que afetam, nesta experiência? Para o diretor, as palavras não parecem suficientes para dimensionar a intensidade das relações, o que pode ser percebido no momento em que ele diz preferir a visita dos responsáveis pelos financiamentos à Escola de Dança para sentir de perto, em ato, os riscos dessa travessia, na qual ingressam crianças e adolescentes como tripulantes de um navio pirata, rumo a uma aventura de finalidades desconhecidas, que neste caso se dá à beira-mar. São questões que atravessam Flávio Sampaio e também os bailarinos da Paracuru Companhia de Dança, professores da Escola. Temos aqui pistas que nos levam à necessidade de diferenciar cultura e arte para, assim, repensar o que seria uma política cultural destinada à arte, ou mesmo uma política artística, conforme nos provoca Teixeira Coelho (COELHO, 2008).

#### **4.1 Linha 1 – Cultura: entre o conceito e a prática**

Para Félix Guattari, cultura é uma palavra-cilada, uma vez que seu conceito é profundamente reacionário na medida em que carrega noções já dadas a nos impedir de pensar a realidade dos processos em questão (GUATTARI & ROLNIK,

---

<sup>82</sup> Questões colocadas por Flávio Sampaio, diretor da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, no curso “Metodologia do Ensino da Dança Clássica”, realizado em Fortaleza, nos dias 3 a 5 de abril de 2008.

2005). Essa armadilha faz com que utilizemos este vocábulo para tratar de uma série de atividades e fenômenos como se dissessem respeito a um mesmo conceito geral de cultura, como se ele assim existisse. No que parece concordar Teixeira Coelho, nos lembrando que, na maioria das vezes, há um entendimento normativo de cultura, como um *estado*, uma permanência, o que lhe confere dureza, perenidade, fixidez, estabilidade, códigos estabelecidos; e difere da cultura como *ação*, portanto flexível, furtiva, fugaz, em processo vivo, em elaboração contínua, no sentido de experimentar ser outra coisa (COELHO, 2008). Ambos nos alertam para a necessidade de uma contextualização histórica, para que possamos compreender o quão atravessados são nossos discursos na atualidade, tornando-se, não raro, confusos quando o assunto é cultura e políticas culturais.

A cultura, para Guattari, adquiriu vários sentidos no decorrer da História (GUATTARI & ROLNIK, 2005). O mais antigo, que ele denomina de *sentido A*, seria o que está presente na expressão *cultivar o espírito*, portanto uma *cultura-valor* a determinar quem tem e quem não tem cultura. Com a ascensão da burguesia, esta forma de segmentar a sociedade em cultos e incultos substituiu o sistema de segregação social da nobreza, passando a importar a qualidade da cultura e não as pessoas de qualidade. Compreensão que me parece se aproximar do que Teixeira Coelho entende por *cultura como refúgio*, cereja do bolo, na qual se recorre à cultura para polir comportamentos, como etiqueta social, em que famílias burguesas preparam um dos filhos, em geral as filhas, para os *divertissements*<sup>83</sup> íntimos, como tocar piano ou entoar um poema musicado em jantar oferecido pela família. Sinal de distinção, reconforto e hábito que se fez presente no Brasil até as primeiras décadas do século XX, ao modo da cultura francesa, que ditou regras da *boa* cultura em parte do mundo, num processo de internalização do controle social. “Imagem que se complementa com a idéia geral de que a cultura tem seu lugar intramuros enquanto lá fora reina o caos – a imagem de dois mundos que não se comunicam e não querem se tocar” (COELHO, 2008, p. 89).

O *sentido B* de cultura, para o Guattari, é a *cultura-alma coletiva*, sinônimo de civilização, elaborada a partir do século XIX. Desta vez, a perspectiva é democrática, pois todos têm cultura e qualquer um pode reivindicar sua identidade e seu território

---

<sup>83</sup> A palavra “divertissement” é da língua francesa e significa divertimento, brincadeira, entretenimento, atração. Há várias coreografias de balé clássico, em geral de curta duração, que aplicam esse vocábulo como título, preservando em cena o teor de sua significação verbal.

cultural, existente *a priori*, para povos, etnias, grupos sociais, que vão aprender a categorizar as dimensões da vida em um sistema normalizado. Se antes as pessoas brincavam, articulavam relações, sonhavam e produziam, mais cedo ou mais tarde vão ter que aprender que existe hora para brincar, para produzir para a escola, para sonhar, e assim por diante. Aspectos que, em meu entender, dizem respeito ao que Teixeira Coelho elenca como discurso politicamente correto e que perpassam a sociedade moderna e contemporânea ao associar *boa cultura* a *cultura para o social*. Moral, costumes, direito, ciência, cultura, arte e todas as formas constitutivas de sociedade têm o *dever* de contribuir para a “reforma do homem e da sociedade” (COELHO, 2008, p. 91). Portanto, nessa maneira de compreender o mundo, há uma agenda impositiva que designa funções e papéis para a cultura e à arte. Um discurso sociológico, segundo o autor, baseado na *boa* consciência, na educação *correta*, na inclusão social, na paz e no diálogo social, cuja ênfase maior está nas décadas de 50 e 60, atravessa os anos 80 e 90 do século XX e reaparece no cenário brasileiro nos primeiros anos do século XXI – período de proliferação das iniciativas que associam arte e cultura no âmbito dos projetos sociais. Uma representação da cultura como positividade, ou seja, tudo que é da ordem cultural é bom e faz bem.

E, por fim, a cultura no *sentido C*, corresponde à *cultura de massa* que Guattari denomina *cultura-mercado*, em que não há mais julgamento de valor, nem territórios coletivos, mas bens que se constituem de equipamentos culturais, especialistas, produção de objetos como livros, filmes, obras difundidos num mercado determinado de circulação monetária ou estatal, tal como mercadorias de qualquer outra natureza. Cultura como difusão de mercadorias.

Não se trata de uma cultura *a priori*, mas de uma cultura que se produz, se reproduz, se modifica constantemente. Assim sendo, pode-se estabelecer uma espécie de nomenclatura científica, para tentar apreciar essa produção de cultura, em **termos quantitativos**. Há grades muito elaboradas (penso naquelas que estão em curso na Unesco), nas quais se pode **classificar** os “níveis” culturais das cidades, das categorias sociais, e assim por diante, em função do **índice**, do **número** de livros produzidos, do número de filmes, do número de salas de uso cultural (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 25 – grifos meus).

O único inimigo declarado da cultura nesse contexto, portanto, é o mercado, seguindo a lógica do consumo. Neste aspecto, há o que Teixeira Coelho denomina de *domesticação da cultura*. Esse processo não se confronta com nenhum oposto,

não há confronto operando, pois não há separação entre quem tem e quem não tem cultura e nem se trata de separar uma dada cultura desta ou daquela, em sua identidade ou território. “No fundo, só há uma cultura: a capitalística” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 31), que não se limita aos valores de troca da ordem do capital, mas funcionam através de um modo de controle da subjetividade e na qual, pela produção dos meios de comunicação de massa, dá a impressão de tratar-se de uma cultura com vocação universal, com aparência de igualdade diante das produções culturais. Muito embora continuem existindo signos distintivos, evidenciados especialmente pelo consumo, e haja dimensões macropolíticas e micropolíticas agindo simultaneamente.

Nesta perspectiva, enquanto o capital se ocupa da sujeição econômica, a cultura está na ordem da sujeição subjetiva. Portanto, para Guattari, o modo de controle da subjetivação é um dos registros dos modos de produção capitalísticos, cujo lucro não se limita à mais-valia econômica, mas também avança na tomada de poder da subjetividade. A tensão em direção inversa, segundo ele, está na possibilidade de desenvolver modos de subjetivação singulares ou o que ele chama de *processos de singularização*, que são maneiras de recuar aos modelos pré-estabelecidos para construir modos de sensibilidade, de relação com o outro, de produção e de criatividade que coincidam com um desejo, com um gosto de viver, “com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 22-23), enfim modos que não se limitem à lógica capitalística e tornem possível outras lógicas e registros.

Afinal, a produção de subjetividade capitalística tende a controlar o desejo e, quando isso acontece, instaura-se o processo da serialização, da identificação, da padronização, da modelização, responsável por uma produção em massa. Desejo, para Guattari, é constituído de “todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 261). Portanto, é sempre modo de construção e produção de algo. Um fluxo a ser disciplinado, conforme a concepção dominante de ordem social.

Dessa maneira, falar em cultura, considerando seus diversos atravessamentos conceituais ao longo da História, de um ponto de vista que fixa, estabiliza, captura as linhas de fuga e as reterritorializa, é operar na lógica

capitalística, em que os empreendimentos ditos culturais tomam para si o papel de combater a violência, o mau comportamento, promover a paz e a harmonia, dar conforto à vida em sociedade, tornar o mundo melhor, como se esse *melhor* fosse um lugar ideal a ser alcançado. Porém, Teixeira Coelho considera um erro seguir nessa visão utilitarista da cultura e também da arte, pois isto implica em assumir uma lógica fechada no sistema econômico e omitir que não há apenas positividade na cultura, mas também negatividade, como o fato de impor um dado modelo de civilização a outros contextos, gerando uma padronização de comportamentos, estéticas, modos de vida, que podem inclusive se dar por atos de violência.

Esse movimento capitalístico de constante captura e reterritorialização pode ser compreendido, em minha percepção, como da ordem de uma necessidade de estabelecer um consenso subjetivo, nos termos de Guattari, o qual limita e bloqueia qualquer possibilidade de processo e fecha os sentidos em significações codificadas, em modelizações. Um ato de resistência em direção à produção de singularidades diz respeito a agenciamentos criadores, produtores de sentidos (abertos), de atos, de novas realidades a montar outros processos. São ordenações que se fazem por acasos, imprevistos, rupturas, desterritorializações, por mutações de afetos. No que a arte pode contribuir, segundo os autores, ao potencializar ações inventivas.

Para Guattari, a cultura é uma “maneira de as elites capitalísticas” exporem o “mercado geral de poder”, sendo, por isso, fundamental questionar de que modo é possível “proclamar um direito à singularidade” sem confiná-la a um novo tipo de etnia, de modelo identitário – territórios de controle da subjetivação.

Como fazer com que a música, a **dança**, a criação e todas as formas de sensibilidade, pertençam de pleno direito ao conjunto dos componentes sociais? (...) Como produzir novos agenciamentos de singularização que trabalhem por uma sensibilidade estética, pela mudança de vida num **plano mais cotidiano** e, ao mesmo tempo, pelas transformações sociais em nível dos grandes conjuntos econômicos e sociais? (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 29-30 – grifos meus).

#### 4.2 Linha 2 – Conveniências: da cultura?

Considerando os diversos usos da palavra cultura, gostaria de me deter um pouco mais em suas dimensões macropolíticas, molares, estruturais, da ordem dos discursos que se organizam e são formatados atualmente para, depois, retomar as



dimensões micropolíticas, moleculares, cotidianas propostas por Guattari e Deleuze. Para isso, recorro a George Yúdice que, em sua obra *A conveniência da cultura* (YÚDICE, 2004), lança uma ampla análise com observações que se assemelham às de Teixeira Coelho. Enquanto este fala de uma *domesticação da cultura*, o primeiro trata da *culturalização da economia* e da noção de cultura como *recurso* – o que me parece ter, em parte, proximidade ao que Guattari nomina *cultura-mercadoria* e *cultura de massa*.

Embora termos distintos, Yúdice e Coelho seguem em direção à lógica da subordinação da cultura aos modelos econômicos e políticos vigentes e dominantes nas sociedades civilizadas da atualidade, as quais vêm sedimentando a noção de que a cultura está a serviço do social e assumindo funções desempenhadas, em outros momentos históricos, com maior ênfase pelos poderes econômicos e político, a exemplo do modo de organização do Estado de Bem-Estar Social. Essa inversão, em fins do século XX, levou à proliferação de projetos sociais, sem fins lucrativos, que se utilizam da cultura e da arte, e geraram o que Yúdice denomina de *ong-ização da cultura*.

Quais as condições que têm tornado possível essa mudança de foco? Para começar, a persistência de uma visão de instrumentalização da cultura e da arte, na qual o direito, a moral, as regras de uma sociedade garantem a cidadania, conforme o modo de organização do Estado Moderno, burocrático, em leis, direitos e deveres. Essa concepção está presente em documentos produzidos pela Unesco e ainda atravessa a sociedade contemporânea, globalizada, embora com diferentes contornos. Porém, um argumento que vem assegurando muito mais a manutenção do poder econômico e mesmo político do que os artistas e beneficiados por ações de cunho cultural e artístico. Segundo George Yúdice, a arte “se dobrou inteiramente a um conceito expandido de cultura [...]. Seu objetivo é auxiliar na redução das despesas<sup>84</sup> e, ao mesmo tempo, ajudar a manter o nível de intervenção estatal para a estabilidade do capitalismo” (YÚDICE, 2004, p. 28).

Essa subordinação evidencia-se com o fim da Guerra Fria, entre os anos 80 e 90, sob influência da expansão do neo-liberalismo, em que o Estado reduz sua atuação, transferindo para o setor privado, lucrativo ou filantrópico, a responsabilidade pelas políticas sociais. De acordo com Carlos Montaña,

---

<sup>84</sup> O sentido de “reduzir as despesas” diz respeito à redução das despesas do Estado neo-liberal.

O motivo é fundamentalmente *político-ideológico*: retirar e esvaziar a dimensão de direito universal do cidadão quanto a políticas sociais (estatais) de qualidade; criar uma cultura de autoculpa pelas mazelas que afetam a população, e de auto-ajuda e ajuda mútua para seu enfrentamento; desonerar o capital de tais responsabilidades, criando, por um lado, uma imagem de transferência de responsabilidades e, por outro, a partir da precarização e focalização (não-universalização) da ação social estatal e do “terceiro setor”, uma nova e abundante demanda lucrativa para o setor empresarial (MONTAÑO, 2002, p. 23).

Essa retirada do Estado das atribuições sociais levou o setor cultural e artístico dos Estados Unidos a lançarem, como condição de manutenção de suas atividades, a ideia de que poderiam contribuir sob os seguintes argumentos: “melhorar a educação, abrandar a rixa racial, ajudar a reverter a deterioração urbana através do turismo cultural, criar empregos, diminuir a criminalidade, e talvez tirar algum lucro” (YÚDICE, 2004, p. 29). Nessa empreitada neo-liberal, cultura e arte passaram a figurar como fundamentais para a coesão social e tornaram-se esferas cruciais de investimentos, sendo tratadas como qualquer outro recurso por importantes agências financiadoras e órgãos de referência, como o Grupo Europeu de Estudos sobre Cultura e Desenvolvimento, a União Européia, o Banco Mundial (Bird), o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), que são as maiores fundações internacionais vinculadas a destinação do capital econômico e financeiro para programas de desenvolvimento, em especial em países com maior carência de recursos e baixos índices de qualidade social.

São as movimentações e orientações destas instituições que contribuiram para que, no Brasil, se desenvolvessem mecanismos de incentivos fiscais, a exemplo da Lei Rouanet, em que as empresas privadas e estatais ficam liberadas de pagar impostos, quando estes são revertidos em iniciativas da chamada responsabilidade social, ou seja, projetos sociais nos quais têm sido presença constante a inclusão de atividades culturais e artísticas. Resultado: as empresas estão decidindo para onde deve ir o recurso do Estado e os artistas estão gerenciando o social e assumindo ainda as funções de educadores, ativistas e colaboradores, habilidades que nem sempre estão presentes na formação profissional das pessoas que estão à frente de tais iniciativas – organizações não-governamentais (Ongs), associações, enfim, entidades sem fins lucrativos. A exemplo de Flávio Sampaio e dos bailarinos da Paracuru Companhia de Dança, que ainda estão aprendendo como lidar com os contratos e com o funcionamento jurídico

da Associação Dança Arte Ação (ADAA), criada para possibilitar a existência da Escola de Dança de Paracuru.

E como todo investimento que opera na lógica capitalística requer um retorno do capital aplicado, ao financiar o setor cultural e artístico as empresas avaliam se aquele projeto ou iniciativa irá gerar, como moeda de troca, padrões de confiança, cooperação, interação social que resultem numa economia mais vigorosa, mais democrática. Esses valores de troca são mensurados a partir de: incentivos fiscais, comercialização institucional ou valor publicitário (visibilidade na mídia), conversão da atividade em comercial. Além de resultados instrumentais como: mais saúde, mais educação, formação de capital social (profissionalização, ainda que precária), apoio e reforço da sociedade civil. São dados mensurados quantitativamente para que a equipe dos agentes financiadores possa avaliar o impacto e o benefício “em termos de ambiente seguro do investimento e retorno” (YÚDICE, 2004, p. 33). Portanto, um tipo de mensuração que se aproxima do linguajar bancário e financeiro. É por isso que a

cultura é cada vez mais invocada não somente como propulsora do desenvolvimento do capital [...]. Essa culturalização da economia não aconteceu naturalmente, é claro; ela é cuidadosamente coordenada através de acordos internacionais [...]. Em outras palavras, a nova fase do crescimento econômico, a economia social, também é uma economia política (YÚDICE, 2004, p. 35).

Para o bailarino da Paracuru Companhia de Dança, Lairton Freitas, o difícil de fazer arte no Brasil é a vinculação de exigências as quais os projetos sociais estão subordinados. A ênfase nas estatísticas parece, para o bailarino Wanderson de Sousa, um contra-senso ao que se deveria esperar como justificativa para a existência de um projeto que se assuma como social.

“Não entendo como é possível a gente ser considerado um projeto social por números e não por trabalho. Na escola (formal) há estatísticas e alunos sem preparo. A gente não quer, mas não tem como fugir disso. [...] A gente não quer só estatística. [...] Quando o aluno vê que pode estar ali e transformar sua vida, isso pode mudar a realidade. Se eu posso ter uma realidade diferente do que tinha, por que isso não me estimula? A população viu que temos aqui uma experiência com resultado. E a gente quer ser reconhecido por qualidade. A companhia está abrindo horizonte para os alunos e já chama a atenção esse mercado de trabalho

diferenciado, que é ser bailarino e que aqui em Paracuru já é visto como sinal de *status*”, pondera o bailarino<sup>85</sup>.

Esse embate entre justificar um projeto pela sua qualidade artística ao mesmo tempo em que se vê no dever de apresentar resultados econômicos e sociais, mensurados em números, como a geração de emprego e renda, um mercado que se faz propulsor, nos faz repensar os termos dessa política econômica que se valida pelo social, no viés das atividades culturais e artísticas. Para ampliar um pouco essa discussão, pode ser interessante trazer uma imagem referencial. Em uma palestra realizada na Faculdade de Educação da UNICAMP, a socióloga do trabalho Liliana Segnini<sup>86</sup> dizia lhe parecer intrigante que atualmente a Avenida Paulista, em São Paulo, seja ocupada por fundações culturais mantidas por bancos, a exemplo do Itaú Cultural – que inclusive conta com editais direcionados às diferentes linguagens artísticas. Em outros momentos históricos, a avenida serviu de residência para os barões do café, depois foi ocupada por indústrias, em seguida bancos e agora os centros culturais. Um dado que a ela parece emblemático, pois a ocupação da Avenida Paulista vem se dando apenas pela elite econômica. Portanto, há uma implicação direta no momento de valorização da arte e a da cultura, na medida em que estes setores fortalecem a indústria cultural.

Na opinião da socióloga, se estes setores estão sendo considerados rentáveis do ponto de vista econômico, considerando o massivo investimento que tem sido feito, e que levou inclusive à retirada dos bancos da Avenida Paulista para dar lugar aos centros culturais, é preciso que os artistas também sejam beneficiados. Ponderação semelhante ao Coletivo Ex-Cudo Negô, para quem a arte e a sociedade têm sido deixadas em segundo plano com as atuais políticas de incentivo à cultura e às artes. Os autores do Coletivo criticam, ainda, a política de editais no setor, pelos baixos valores. Para eles, “o segmento artístico precisa lutar por novas maneiras de pensar a distribuição daquilo que produz” (BERTON; NUNES & CRUZ, 2006, p 85).

Afinal, tem sido comum encontrar em projetos sociais artistas com salários atrasados e rebaixados em relação à hora/aula, além de terem que cumprir uma

---

<sup>85</sup> Entrevista com Wanderson de Sousa, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança de Paracuru, em 2 de abril de 2009.

<sup>86</sup> A socióloga do trabalho Liliana Segnini participou do Seminário “Professor/Artista da Dança: Identidade, formação e atuação”, promovido pelo Laboratório de Estudos sobre Arte (Laborarte), da Faculdade de Educação da Unicamp, e pelo Instituto Dança São Paulo, nos dias 24 e 25 de novembro de 2006. Sua intervenção ocorreu no primeiro dia.

série de trâmites burocráticos que não se adéquam ao modo de funcionamento do setor cultural e artístico, como a realização de licitações e a impossibilidade de justificar determinados gastos segundo a rubrica contábil modelada a partir do setor econômico e político – situação que se repete na prestação de contas de editais lançados pelos governos federal, estaduais e municipais. Enfim, é preciso rever a que setores, de fato, cultura tem se tornado conveniente e em que contextos.

Com a precarização das relações de trabalho, que vieram como condição à implantação do neo-liberalismo em diferentes partes do mundo, e com a *ong-ização da cultura*, o que podemos perceber é a ampliação da instabilidade nos contratos de trabalho formais e informais, especialmente no contexto dos projetos sociais. Há quase sempre uma janela entre um contrato e outro, devido aos trâmites burocráticos. Uma realidade com a qual os bailarinos da Paracuru Companhia de Dança estão tentando se adaptar, ampliando sua participação em editais federal e estadual, para assegurar eventuais brechas na continuidade de contrato com os financiadores.

“A gente está aprendendo a não se desesperar com o final dos projetos, porque tem que lutar por outros, que podem ou não serem aprovados. Além disso, tem um monte de burocracias. Quase sempre a gente passa por uns cinco meses de instabilidade. Eu quero que a dança seja minha fonte de renda, de vida. É como sou feliz. Quero envelhecer trabalhando com dança. E se é disso que queremos viver, temos que encontrar maneiras de enfrentar essas dificuldades”, diz Jefferson Freitas<sup>87</sup>.

Embora não seja o caso, neste momento, da Escola de Dança de Paracuru, que vem conseguindo manter seus financiadores, há outros projetos enfrentando dificuldades para manterem-se, pois assim como há fuga de capitais nas bolsas de valores, há fuga de financiadores. Quando o Brasil, no governo Lula, baixou o índice de risco do país, boa parte dos investidores internacionais, que alavancavam financiadores nacionais para certos projetos, migraram seus recursos destinados à filantropia para a África, o que trouxe instabilidade para diversas Ongs no Brasil e no Ceará. Não à toa, festivais de dança, como o Panorama de Dança do Rio de Janeiro e a Bienal Internacional de Dança do Ceará, que integram o Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança, se envolveram em projetos de colaboração

---

<sup>87</sup> Entrevista com Jefferson Freitas, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança de Paracuru, em 19 de maio de 2009.

artística em que agências financiadoras de países como França e Suíça liberavam recursos sob a condição de que artistas africanos estivessem contemplados.

Além disso, quando há liberação de recursos por incentivos fiscais, a burocracia para o valor chegar ao destino final pode demorar tanto que o andamento do projeto pode ser comprometido em relação aos compromissos assumidos com fornecedores, equipe profissional e com o público beneficiado. Outro fator a ser destacado é a importância que as empresas dão à visibilidade de sua marca em todas as formas de mídia, o que também coloca em questão que tipo de compromisso com a cultura e a arte estão assumindo. Segundo Barbalho,

Uma crítica bastante comum por parte dos artistas e produtores é a de que as empresas, mesmo com as facilidades financeiras e fiscais, só se interessam por projetos que tenham visibilidade midiática e/ou sucesso de público. Projetos em áreas tradicionalmente com pouca ou nenhuma repercussão junto aos meios de comunicação e ao grande público, como as artes cênicas e música erudita, ou projetos de experimentação de linguagem, de qualquer que seja a área, encontram muitas dificuldades para captar recursos pelas leis de incentivo federais, estaduais e municipais. O resultado é que os criadores passam cada vez mais a ter que adequar suas criações à lógica mercantil. [...] A industrialização e a mercantilização da cultura nas sociedades contemporâneas são dados incontestáveis com os quais o criador tem que lidar (BARBALHO, 2008, p. 26).

A preocupação de George Yúdice não é tanto com a cooptação, uma vez que todos que estão nessa rede de articulações precisam negociar para continuar existindo. A questão colocada pelo autor é que a prática cultural corre o risco de reduzir a potência das experiências ao adequar-se à ilustração ong-izada de desenvolvimento, de valor, de auto-estima, a fim de seguir correspondendo a todos os itens de mensuração estatística impostos pelas fontes financiadoras. Ao entrar no sistema vigente, Yúdice teme que a experiência seja comprometida na força de suas possibilidades inventivas de uma nova sociedade.

### **4.3 Linha 3 – Cultura, arte e política cultural: conjunções e disjunções**

Para pensarmos em uma política cultural possível, e mesmo numa política artística, diante do atual cenário, acredito ser importante fazer uma clara distinção entre cultura e arte, uma vez que ambas têm aparecido constantemente juntas nos discursos relativos à responsabilidade social, com todos os atravessamentos de compreensões a respeito de cultura – como direito, como meio de reduzir a injustiça

social, profissionalizar. Também vem sendo bastante comum o tratamento da cultura como patrimônio, estando a arte vinculada à noção de patrimônio imaterial, o que nos leva a uma visão utilitarista e novamente ao que Teixeira Coelho aponta para um entendimento normativo e estabilizador que trata de *culturalizar* a arte, transformar a arte em cultura, para controlá-la como a cultura controla a si mesma. A este movimento, de transformar as atividades sociais, nas quais estão justapostas ações culturais e artísticas, em propriedade, Yúdice compreende como o seguir em consonância à lógica do capitalismo contemporâneo.

São acomodações que se evidenciam, ainda, a meu ver, na inexistência de argumentos em favor do desenvolvimento de uma sensibilidade estética, artística e mesmo política, no sentido usado pelos pensadores da diferença, de inventar novos modos de vida. Segundo Coelho, o “fato de ter-se instrumentalizado insistentemente a cultura para fins ditos nobres não anula o esquematismo no qual se engessou a cultura e a arte” (COELHO, 2008, p. 114)<sup>88</sup>. Se em séculos anteriores essa redução atendia a sustentação do Estado, acredito, a partir de Yúdice e de Guattari, que atualmente tem servido à manutenção do modo de produção capitalístico, pela fluidez e mobilidade que os modos de produção vêm adquirindo. Há, assim, um deslocamento, para Coelho, da noção de cultura, como substantivo, para a condição de adjetivo, devido às dimensões de tendências, diferenças, contrastes e comparações que estão, hoje, contornando essa palavra, à qual

se pode recorrer para falar da diversidade e do cambiante e inventar novos modos de convivência e apossamento da vida na atual realidade do mundo. A dimensão que a palavra “cultura” agora abarca é feita em larga medida de variações, derivações e deslizamentos e não de reafirmações do mesmo e de entidades estáveis num indivíduo em particular ou em algum grupo em especial (COELHO, 2008, p. 51).

Assim, a cultura se diz de muitas maneiras, mas não se pergunta na origem. Por esse deslocamento, do mesmo modo que se fala em social (adjetivo), Coelho diz preferir o uso do termo cultural para dimensionar as características relativamente móveis e flutuantes da cultura na sociedade contemporânea. Mudança que, segundo o autor, parece não estar sendo acompanhada com a mesma agilidade pelas ciências, mesmo as ciências “moles” como a Sociologia, ainda presas às mensurações duras como identificar, individualizar, classificar e julgar que estão

---

<sup>88</sup> A este respeito pode ser consultado ainda Basbaum (2001).

presentes no modo de avaliar as continuidades de parcerias entre empresas estatais ou privadas e Ongs e associações que mantêm projetos sociais. Porém, critérios que não dão conta de captar os processos e entender as relações que se estabelecem, sobretudo se forem consideradas as segmentaridades moleculares, cotidianas, quase imperceptíveis e operando mutações imprevistas.

A partir dessas considerações, Coelho nos propõe entender o que separa cultura de arte. E ele faz isso assumindo o risco de incorrer em uma dicotomia, mas importante para gerar as compreensões que virão e poderão, tal como um caleidoscópio, serem misturadas de infinitas outras maneiras. Para isso, o autor parte da perspectiva de entendimento dominante, hoje, de cultura – cultura *estado* –, para só depois, traçar um comparativo com a cultura *ação*, que está na dimensão da vida em suas dinâmicas, mutações, imprevisibilidades.

Sendo assim, cultura é a regra, está na ordem da verdade, da identidade, da essência a ser descoberta e aceita, da norma, do hábito, do social que implica em cuidar do outro num prisma de assistência social, atribui um lugar ao qual se *conformar*, estabelece códigos que fazem um elo entre representação e referente, é construção e repetição, tem duração. O *programa* da cultura é *programático*: tem passos, etapas, princípios firmados e resultados desejados. Portanto, segue uma lógica narrativa, totalizante, convergente. Aproxima-se das teorias tradicionais, pois se refere a uma cultura que repete modos já dados, tendo como base de seu processo o treinamento, a preparação para ver o mundo em seus moldes. Preocupa-se em ser útil e comunicativa, portanto sua finalidade é social, de reconfortar, tranquilizar, dar firmeza, reafirmar, trazer estabilidade.

Uma política cultural, nestes termos implica em um programa baseado na reprodução, o que a aproxima da ciência. Ao que parece, uma noção que está perpassada pela perspectiva de compreensão do corpo biológico, hierarquizado e aprisionado em seu sistema de funcionamento. Ao mesmo tempo em que tende a operar com uma educação que é mediação para finalidades determinadas *a priori*, sejam elas tradicionais – como aprender um estilo codificado de dança – ou alternativas – apenas soltar o corpo.

Já a arte é a exceção, pois coloca em risco –, seja o capital, os códigos de cultura, o social –, é invenção, desconstrução, aleatoriedade, interrompe um processo anterior, rompe com o que existe. O *programa* da arte é *pragmático*: empírico, de passos incertos, tentativos, sem princípios orientadores e receitas, não



se sabe se o resultado alcançado é o desejável, nem se é desejável, nem se ocorrerá, é efêmera, fugaz, intensiva. A arte é propositiva, não opera por dialética, mas por justaposições, se mostra em fragmentos, está ancorada apenas em uma experiência que seja singular. É inconclusa, desaprende e desfaz-se do já feito, é divergente, intranquilizadora, questiona crenças, retira os pés do chão, as certezas estéticas e inova ao repelir hábitos e práticas reconhecíveis.

Uma política cultural assim contaminada requer um programa experimental, que assume as possibilidades de que não dá para adotar as mesmas estratégias quando muda o contexto e a situação, por isso é também um programa investigativo, não explicativo, que coloca em jogo a multiplicidade de sentidos. Trata-se de uma política cultural pensada como mosaico, em que as peças não se encaixa com perfeição, havendo frestas, operando em torno de lacunas e interrupções, formando partes que se conjugam, porém sem a necessidade da ideia de um todo. Tal com um caleidoscópio, aquelas peças poderão ser trocadas por outras ou formar outras configurações, dependendo das ordenações intensivas produzidas pelo encontro e mistura de corpos. A arte é inútil, não serve para nada, não tem finalidade, não é necessidade. Arte é desejo. E não há como educar um desejo, pois isso seria aprimorar o cidadão, dotado de direitos, ou produzi-lo, dando-lhe uma finalidade. Nesse sentido, me parece haver relação entre a maneira como Teixeira Coelho elabora o conceito de arte e a noção de corpo como multiplicidade e de uma dança-mundo de que tratei no capítulo anterior, pois se estabelecem na ordem da vida.

Portanto, a arte lança infinitos desafios à cultura, tal como ela vem sendo entendida hegemonicamente. Teixeira Coelho argumenta que o programa para a arte é horizontal, pois “entra-se nela por vários pontos que não são, uns, mais obrigatórios que outros” (COELHO, 2008, p. 145). O que se assemelha a noção de superfície proposta por Deleuze e Guattari. Inclusive, para estes autores, o mais profundo de *um* corpo é a pele, o que rompe com binômios dentro/fora e com a lógica biológica de que perceber o mundo pelo cérebro (razão) seria mais importante e confiável, do ponto de vista científico, de comprovação de dados, do que pelo coração (emoção) ou qualquer outra parte. Lembrando, ainda, que para Foucault corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos. Talvez, acredito, resida aí parte das dificuldades metodológicas para o desenvolvimento de indicadores para a cultura, constatadas por Yúdice. Embora o autor entenda que essa forma de desenvolvimento econômico tenha como meta gerenciar a compra e venda de

experiências (YÚDICE, 2004). Para Coelho, na política cultural há um delicado jogo entre cultura e arte.

O que se sabe de concreto é que todos os regimes totalitários, leigos ou religiosos, insistem na cultura e temem a arte. É uma pista... [...] A quase totalidade das políticas culturais é de natureza sociológica: firma-se em valores como democratização de acesso, quantidade de pessoas atendidas, origem social do criador e do público, finalidade social do programa etc. Um programa cultural (uma política cultural) de natureza estética não é uma impossibilidade – mas é certamente um incômodo, por romper idéias feitas sobre cultura e arte (ou idéias sobre cultura e arte firmadas ao longo dos séculos 19 e em parte do 20 mas que nem por isso se transformam em universais e eternas) e por incluir a operação com conceitos como o de privilégio, demasiadamente perturbador... (COELHO, 2008, p. 107-148).

A compreensão de cultura *ação* como experimentação, como algo vivo, móvel, flutuante, ambíguo, contraditório, paradoxal, parece, para Coelho, uma perspectiva mais instigante. Ele inclusive lança a noção de *ação cultural* como “a criação das condições para que *as pessoas inventem seus próprios fins*” (COELHO, 2008, p. 22), o que seria desejável para uma política. Se as políticas culturais têm definidos preliminarmente, na maior parte do tempo e para a maior parte dos territórios, sejam eles físicos ou existenciais, os *fins* a serem perseguidos e estruturados, então se volta a ideia de cultura como *estado*. Esse é o desafio que eu acredito ter sido lançado pelo autor: o que pode uma política cultural? E como exercício de saída, ele nos propõe pensar numa política artística. Isso não significa que arte seja objeto de uma política cultural – sendo a educação uma versão deste programa, para o autor – a ser aplicado na cultura. Se isso acontecer retroagimos à instrumentalização da cultura e à culturalização da arte.

Diferente disso, ao pensarmos em uma política artística, ela será consistente ao mesmo tempo em que se destinar ao amparo do artista e à criação de condições de relação deste com as pessoas, com a cidade, enfim com as dimensões que estiverem envolvidas na ação artística. Trata-se, em minha percepção, de uma política pública ensaística, fluindo com a vida, potencializando-a e por ela sendo potencializada, ao mesmo tempo. Uma política experimental no sentido da experiência de que trata Larrosa, de demora, de exposição, de travessia, risco e imprevistos, processual, aberta ao desconhecido.

É com essa compreensão que vou fluindo num entendimento de que a dança-mundo feita em Paracuru já é *uma política*. Sem modelos a seguir, mas em constante abertura de possibilidades de criar relações com o mundo – plásticas,

estéticas, éticas, tal como uma obra-de-arte, que ora adquire uma dada configuração, mas que em outros agenciamentos pode ter inusitados contornos, outros mosaicos, outras figuras estéticas com outros agregados sensíveis a instaurar blocos de sensação a girar no caleidoscópio. Por isso o artigo indefinido *uma* antecipando *política* é de fundamental importância para o que se anuncia. Barbalho acredita que

há várias possibilidades de políticas públicas de cultura. Possibilidades pautadas pelas condições econômicas, políticas sociais e culturais de cada local específico. Fica difícil, assim, pensar em uma ou várias fórmulas aplicáveis sem discriminação. Se assim fizesse, estaria recorrendo àquele saber instrumental do qual quero me afastar. No entanto, o artigo indefinido não significa que algumas coisas não possam ser definidas como ponto de partida. Ao contrário, precisamos fazer previamente uma análise de conjuntura para traçarmos uma política de cultura, qualquer que seja ela (BARBALHO, 2008, p. 124).

O que estou propondo não é um modo de perceber a dança que servirá como um instrumento para a política cultural, para a política pública, em que *através* da dança se organizem objetivos (metas, finalidades) a serem atingidos. Concordando com Barbalho, recorro ainda ao pensamento de Guattari (GUATTARI & Rolnik 2005), para quem o mundo não é dividido em esferas semióticas, da qual a dança poderia ser uma delas a estar inter-relacionada a outras. Dança é atravessamento como a vida, portanto sua relação com outras dimensões é por transversalização, por contaminação, por contágio, por mistura de corpos, uma dança-mundo. É nesse sentido que minha proposta é apontar a potência da dança como *uma política*, pois ela já é uma ação política em si, uma política na dança e uma dança na política, conectadas, enredadas num mesmo jogo de forças, afetando-se mutuamente. Trata-se de perceber essa política *com a/na* dança, como um modo de vida que pode justapor-se à política cultural.

Que contornos essa política artística adquire a partir desta análise? Este é o deslizamento conceitual que estou denominando *micropolítica dançarina*. Antes, porém, de me demorar mais nos sentidos dessa ordenação de pensamento transversalizado com a dança, gostaria de degustar ainda mais as relações entre dança e projetos sociais e de observar essas relações a partir das experiências da Escola de Dança de Paracuru, em sua singularidade.

#### 4.4 Linha 4 – Dança, ação social e singularidade na Escola de Paracuru

Com os caminhos e movimentos traçados até aqui, acredito que essa cartografia me permite afirmar que há possibilidades bem mais instigantes de estabelecer uma relação com a dança do que reduzi-la ao combate da injustiça social. E mesmo fazendo esse tipo de uso, há na dança potências capazes de colocar em risco as estruturas instituídas, portanto ao invés de promover a propalada paz social, trazer um conforto, pode ser possível fazer uma revolução com a dança, ainda que num plano imperceptível aos grandes sistemas econômicos e políticos. Compreendendo a arte/dança como possibilidade de mudar a ordem do pensamento, de pensar o não-pensado, de se questionar na origem, para criar novas saídas, gostaria de trilhar os argumentos apresentados a Silvia Soter (SOTER, 2002), em sua pesquisa com coordenadores de projetos sociais no Rio de Janeiro, que têm se tornado comum, como discurso veiculado pela mídia, para justificar a importância de um projeto social.

Um bloco desses argumentos diz respeito à dança como instrumento de integração social coletiva, o que inclui democratizar o acesso à dança, complementar o horário escolar, ocupar o tempo ocioso, oferecer alternativas à marginalidade, afastar das drogas. Num primeiro momento, podemos observar nessas justificativas a perspectiva utilitária e instrumentalizada, em que a dança é usada como mediação, cujas finalidades são estas, já dadas, pré-estabelecidas. Uma dança que se restringe a reconfortar, tranquilizar, atribuir um lugar intramuros (COELHO, 2008) ao qual os alunos, os beneficiados, são colocados na condição de se *con-formar*. Quanto mais programático for o programa desenvolvido, melhor se poderá controlar os desejos desviantes que poderiam levar para um “mau” caminho. A dança, assim, assume para si uma ação que não diz respeito aos seus conteúdos, mas aos da assistência social e opera na lógica do controle dos modos de produção da subjetividade seguindo em direção à modelização, à sobrecodificação das palavras de ordem.

Considerando que dança é atravessamento, portanto não está sendo entendida, nessa cartografia, como uma esfera semiótica à parte das questões sociais, mas delas contaminada, o que percebo na experiência da Escola de Dança de Paracuru é que, de algum modo, o projeto contribui para esse desvio de um trajeto provável, como a marginalidade e a violência. Porém, não para assegurar um

outro percurso que seja único, modelizado, mas instigando modos de subjetivação singulares, processos de singularização, deterritorializando os códigos e abrindo-os a infinitos sentidos. Embora os pais ainda se prendam ao plano molar, como as amizades e a melhora nas notas na escola formal, como indicativos dos benefícios com a dança, os argumentos dos alunos apontam vetores bem diferenciados da mídia como disparadores desse corte no fluxo.

A avó de Francisco Leandro e Glauber Apolônio, Francisca da Silva é como uma mãe para os alunos da Escola de Dança. Ex-marisqueira, trabalhando eventualmente como empregada doméstica em casa de família e moradora de um assentamento no Riacho Doce, em Paracuru, ela diz que:

“Primeiro foi o Leandro. Eu gostei muito porque eu posso dizer porque fui eu quem criou eles e eu agradei muito eles terem entrado na dança. Porque aí eu não ia me preocupar sobre a rua, a brincadeira lá fora. Ele ia para o trabalho dele, a arte dele. O Glauber logo no início era muito contra. Não queria aceitar a roupa, achava os calçãozinho muito curto e não dava para ele, mas até que ele chegou lá também. Eu não vivo me preocupando com eles porque lá é uma coisa de respeito, de moral. Sei que eles estão em boas mãos. Quando eles começaram, pelo menos o Leandro começou, ele saía e a gente já ficava despreocupada. Tinha hora para sair, hora para chegar. A gente não ficava preocupada como vejo muitas mães que não sabem onde os filhos andam. Sei onde eles estão. Gosto. [...] Não vejo eles dançando porque acho longe, não tem ônibus e não gosto desse negócio de moto. Quando dá eu vou e acho muito bonito a dança deles. Eu tenho vontade de acompanhar sempre. Mas quando a gente é mais nova tudo é mais fácil, mas quando fica mais velha... Faço tudo para os meus netos. Não quero ver eles em coisas perigosas. Hoje a criação, os filhos não querem respeitar os pais, as mães. Leandro não tem tempo de seguir com certas amizades, é sempre nas aulas dele, quando vem já fica na Associação e ainda tem os particulares dele. [...] Ele é bem recebido e sabe receber todo mundo, andar em todo canto”<sup>89</sup>.

Para a empregada doméstica Maria dos Remédios Matos dos Sales, mãe dos alunos Rodrigo Matos Alves, de 12 anos, Ingrid de Matos Alves, 14 anos, e Lucas Matos Alves, 15 anos, a Escola de Dança é um lugar de realização de sonhos, dela e dos filhos, além de ocupá-los no horário do contra-turno escolar e de contribuir para que eles não se envolvam com drogas.

“A vida deles é essa companhia de dança. Eles vêm na frente numa pressa medonha e eu lá atrás. Só de eu pensar que eles estão num local de muita responsabilidade, só em eles estarem aqui já é uma grande coisa para mim, porque eu não tenho aquela preocupação de onde eles estão. Sei que estão

---

<sup>89</sup> Entrevista com Francisca da Silva, avó de Francisco Leandro Martins de Oliveira (aluno da Escola de Dança e professor do Núcleo Riacho Doce) e Glauber Apolônio da Silva (capacitado no programa Jovem Aprendiz), em 3 de junho de 2009.

num canto seguro e que daqui eles vão para casa, não tem má companhia, porque hoje em dia a coisa está muito difícil. A droga tá solta aí, né, de 2007 para cá. Em 2009 aprofundou mesmo esse negócio de drogas e é porque eu moro num lugar que eu passo e cada esquina é uma boca de fumo. Em frente de casa não tem ninguém. Os meninos fecham o portão e a porta e ficam dentro de casa. E se não tivesse essa convivência que eles têm aqui, essa aula? Eu acho que era uns meninos que viviam... porque eu trabalho como doméstica, meu marido trabalha. Eu penso muito em procurar a melhora deles, porque é muito bom a gente ter um filho que a gente não saiba de coisa ruim. No momento em que eles estão ali, na hora que põe aquela música eles se empolgam tanto que eles ficam diferente naquela hora. O meu sonho quando era pequena era ser uma bailarina, era dançar. Nem existia essa coisa de dança aqui em Paracuru quando eu tinha esses sonhos. Eu inventava a dança, inventava as saias, o sapato para calçar, minha mãe dizia: “que invenção é essa?” e eu dançava de ponta de pé. Um dia o professor (Flávio Sampaio) chamou e eles vieram. Eles estão realizando um sonho meu, mas eles vieram porque quiseram, [...] Eles lá são muito bem respeitados<sup>90</sup>.

Já os alunos consideram interessante que não haja distinção entre classes sociais, pois assim podem conviver como colegas com pessoas de situações econômicas diferentes, onde um pode aprender com o outro, sem que a seta esteja apontada em um único sentido, mas em várias direções e infinitos sentidos, conforme os afetos e os encontros que estiverem operando. Se na Escola de Dança só estivessem pessoas da mesma condição financeira, não se daria a amizade de que trata Foucault: desigual, assimétrica, hierárquica – o que não significa seguir as relações de poder hegemônicas –, aberta a rupturas, desterritorializações e reterritorializações, portanto, novos modos de (se) perceber (n) o mundo.

Eles também dizem que dançar pode ser uma atividade tão ou mais interessante do que jogar futebol, ficar em casa vendo televisão, brincar na rua. Na Escola de Dança os alunos se colocam em experiência, em riscos, em desafios, em relação, cujo foco não é a competição, mas aprender a usar garfo e faca, a expressar-se em palavras, a perceber-se, inventar maneiras de dançar uma dada coreografia, criar outra, sem gerar como consequência um comparar-se com o outro, mas consigo mesmo, em uma diferença na qual cada um é seu próprio referente quando se trata de perceber as mudanças ocorridas nesse processo com a dança, no acontecendo. Uma vivência que contagia a vida com afetos alegres, aqueles que, segundo Espinosa, aumentam nossa potência da agir.

Daí não ser tão difícil entender a preferência dos alunos pela Escola de Dança em detrimento da escola formal. Esta, ao contrário, tende à paralisia com

---

<sup>90</sup> Entrevista com Maria dos Remédios Matos de Sales, mãe de três alunos da Escola de Dança de Paracuru, dois meninos e uma menina, em 3 de julho de 2009.

afetos tristes quando os professores, em boa parte do período letivo, respondem a inquietação e a insegurança dos alunos com palavras de ordem, com um tom de voz de enfrentamento próximo ao que, em geral, acontece em casa, apontando erros e gerando um sentimento de inadequação, de incapacidade para a vida. Não há cuidado, mas disciplina. Não há, segundo eles, atenção aos detalhes, aos afetos, à ética, mas o foco é a moral, as normas, o conhecimento a ser adquirido. Já na Escola de Dança, todos os dias os professores perguntam como eles estão, se aproximam, envolvem-se com situações do dia-a-dia, das paqueras às dificuldades de relacionamento ou de sobrevivência da família. Ao sentirem que podem expressar o que sentem, aproximar-se do outro sem agredi-lo, terem o leque de interesses ampliado, como músicas, tipos de dança, leituras, jogos, há uma mudança de comportamento que se opera e, em meu entender, colabora para que as relações com a escola formal tomem outro contorno, como o despertar de interesse pelas matérias, por outros colegas, por abrir um diálogo com os professores da rede de ensino formal.

Aproximar pessoas de classes sociais consideradas distintas, fazer do tempo de convivência um momento de troca de afetos alegres, em sala de aula, na “Salinha” ou na cantina, considerar que o corpo é relação com o mundo e não há como separar questões sócio-afetivo-culturais do que acontece em sala de aula, é um modo de criar vínculos éticos e estéticos, portanto um agir político, entre os que habitam esse tempo e espaço da Escola de Dança. Para a bailarina e professora Miliane Moura<sup>91</sup>, se um projeto não provocar mudanças nas pessoas, as questões molares, estruturais, como o uso de drogas e a marginalidade continuaram atraindo as crianças e adolescentes. E essas modificações acontecem pelas relações moleculares, cotidianas, da ordem do imperceptível que estão provocando cortes num fluxo de vida desses alunos e bailarinos os quais, sem esse encontro com a dança, poderiam seguir em direção a uma previsibilidade de roteiros e papéis sociais.

São exemplos dessas trajetórias prováveis a prostituição, o uso de drogas, a violência, o desemprego, provocados pelo modelo de desenvolvimento econômico neo-liberal e que vem alterando de maneira irreversível e com sintomas muito semelhantes a costa litorânea do Ceará. Falta peixe no mar, não há empregos

---

<sup>91</sup> Entrevista com Miliane Moura, bailarina da Paracuru Companhia de Dança e professora da Escola de Dança de Paracuru, em 6 de maio de 2009.

suficientes em terra, a faixa litorânea avança e desabriga pescadores e marisqueiras. São mutações produzidas por um modo de produção capitalístico baseado no consumo, de produtos e de pessoas.

Um outro bloco de argumentos apoia-se nas justificativas de que a dança ajuda no desenvolvimento de potencialidades, como ampliar e organizar a capacidade motora e valorizar a auto-estima. Alguma diferença entre as atividades esportivas e a dança? São argumentos vagos e que achatam as possibilidades de atuação da dança. Embora seja possível ficar com uma musculatura mais definida, melhorar a respiração, exercitar o equilíbrio, conquistar desempenhos como giros e pulos diversos, orientar-se no espaço, ter uma sensação de bem-estar físico, que pode resultar num registro emocional agradável, este não é o foco de uma dança-mundo, de uma dança-devir, de uma dança-arte e não corresponde às tensões e intenções produzidas na Escola de Paracuru. Interessa ao diretor Flávio Sampaio que a dança produza movimento, criatividade, respiração artística e desafie os alunos a entrarem e saírem de processos diferentes, códigos diversificados, para que eles possam criar sentidos com a dança, sejam eles quais forem.

A Escola não se limita a uma transmissão tradicional de conteúdos, em sua rigidez de passo e etapas a serem cumpridas em um prazo estabelecido, como também não incorre no extremo oposto do espontaneísmo e do alternativismo, em que tudo pode, enquanto descoberta de si, e nada se ordena como resultado, ainda que provisório. Esse ponto gera uma longa discussão, que não nos interessa aqui, mas considero importante frisar que o centralismo, em seu modo autoritário e burocrático, foca suas ações na repetição e reprodução de padrões e códigos, ao passo que o espontaneísmo é anárquico, produz uma ilusão de libertação da criatividade e da autonomia. Para Guattari, ambos

refletem um bloqueio da força instituinte, uma impossibilidade de entrega aos processos de singularização, uma necessidade de conservação das formas vigentes, uma dificuldade de acesso ao plano molecular, onde engendra o novo. [...] Estou longe de qualquer idéia de espontaneísmo no campo da economia do desejo: algo de indiferenciado que precisaria estar passando pelas malhas da rede de algum centralismo democrático. [...] O **desejo**, ao contrário, corresponde a um certo tipo de **produção**. O desejo tem **infinitas possibilidades** de montagem, de criatividade [...] a **articulação** de um processo com sistemas de expressão pode ser da maior importância (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 102-274 – grifos meus)



Se ao fazer dança o aluno se contagia de afetos alegres, aumenta sua potência de agir, sente-se provocado a um pensar conectado à ação e isso gera uma valorização de auto-estima, trata-se da consequência de uma ação artística capaz de articular, de conectar o aluno a um corpo-mundo, em que ele percebe-se sendo afetado, mas afetando ao mesmo tempo. Com a preocupação de que os alunos tenham acesso a determinados conteúdos, em seus universos referenciais, e disso criem e estabeleçam novas ordenações de sentido que resultem em coreografias, a Escola de Dança não atende aos argumentos apontados neste bloco, pois eles não se fazem como finalidade neste tipo de relação artística e pedagógica. O foco não é dançar pela forma, pela musculatura, mas pelo processo, pela arte, extraindo dela *perceptos e afectos*, portanto novas maneiras de ver e sentir o mundo, em suas relações de corpos e forças.

Para o aluno e também professor Francisco Leandro, a potência que a Escola de Dança tem de afetar sua vida produziu uma mudança marcante no modo como hoje se organiza no mundo, já bem diferente de seis anos atrás, quando ele não sabia como usar as palavras para dizer o que sentia e percebia.

“Aqui na nossa comunidade a nossa família era vista como uma das mais carentes e hoje esses carentes já estão quase que no poder. Não um poder primordial, mas um poder paralelo. Inclusive minha pessoa já está como vice-presidente da comunidade (Associação). Então se a gente for comparar o antes e o depois, a evolução foi muito grande. O importante é não estar parado, desde que você esteja trabalhando a sua mente. Eu dou aula para um grupo de senhoras, de alongamento e aeróbica, que aprendi nas aulas de *jazz* e contemporâneo, e também para uma academia de dança de salão. O que eu vejo que aconteceu aqui em Paracuru é que foi lançada uma sementinha que agora virou uma grande árvore que dá frutos para as pessoas levarem para casa”, diz Leandro<sup>92</sup>.

Mesmo nem sempre conseguindo ampliar como deseja o acesso a tantos outros universos referenciais da dança, Flávio Sampaio consegue gerar, com o que domina de códigos, uma embaralhamento que os próprios alunos são instigados a reordenar. Ordem e desordem, territorialização e desterritorialização, capturas e linhas de fuga operando ao mesmo tempo. Guattari e Deleuze entendem que um processo não vive sem o outro. Efetivamente,

---

<sup>92</sup> Entrevista com Francisco Leandro Martins de Oliveira, aluno da Escola de Dança e professor do Núcleo Riacho Doce, em 3 de junho de 2009.

nunca se pode dissociar os processos maquínicos das estruturas de reterritorialização [...]. A questão da montagem de expressão, da montagem maquínica – que muda os dados, que os remaneja, que propulsiona novas referências, novos universos – é inseparável da questão dos territórios ou dos “corpos sem órgãos” sobre os quais se inscrevem, se marcam, se encarnam devires maquínicos, os processos incorporais. Mas é bem aí que está toda a ambiguidade do território, da desterritorialização e das reterritorializações (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 341).

E, por fim, uma última e forte argumentação em favor da profissionalização em dança, como a oportunidade de que os alunos tenham condição de sobreviver dançando, como um mercado de trabalho alternativo, uma vez que as chances de encontrar um emprego com carteira assinada em ocupações tradicionalmente reconhecidas estão cada vez mais restritas. De acordo com Ada Kroef, a máquina de Estado, burocrática e administrativa, “pedagogiza tudo, visando a inclusão social e a preparação do trabalho – condições para a aquisição da cidadania” (KROEF, 2000, p. 72). Neste aspecto, colaboram os veículos de comunicação, cujas matérias, televisivas, escritas ou radiofônicas, lançam como mote o futuro que aquela atividade desenvolvida no âmbito do projeto social resultará. “Sonho de bailarino”, “Profissão: dançar”, “Lição na ponta dos dedos”, “Cidadãos dançantes”, “Talento em busca de qualidade”, são algumas das manchetes que ilustram a captura da Escola de Dança, no sentido de limitar sua experiência a um discurso neo-liberal: aquisição de cidadania via trabalho, através de uma qualificação financiada nos termos da responsabilidade social. Em quase todas as reportagens a perspectiva apontada é a do futuro, especulando no que essas crianças e adolescentes se tornarão com aquela formação técnica. Quase não se fala sobre o que as motiva a estar ali, num tempo presente.

Quando um projeto social foca sua ação na profissionalização, pode incorrer num movimento direcionado à constituição de um espaço único de produção de saberes, em que os professores são os únicos detentores de conhecimento (KROEF, 2000). Volta-se ao programa programático que culturaliza a arte, que a domestica, como nos lembra Teixeira Coelho. Os projetos assumem para si a função de dar uma resposta à falência da escola, como espaço de formação.

Há a tendência de que a escola venha a se diluir em outros espaços “em nome” de uma formação permanente, contínua. Um novo regime de dominação constitui-se, configurando formas de controle que introduz a **lógica da empresa** em todos os níveis de escolaridade (KROEF, 2000, p. 76 – grifos meus).

Não se trata aqui de desconhecer a importância que uma profissionalização possa ter na vida de crianças e adolescentes, como possibilidade de que sigam a dança como profissão e dela sobrevivam. A questão é que tipo de experiência será disparada, de modo que esse profissional seja um contraponto à modelização da sociedade. É interessante uma diferença que Karl Marx faz entre *atividade* e *trabalho*, que Ada Kroef destaca. *Atividade* é o que se processa nas mais variadas manifestações da existência humana, como ouvir música, ir a um espetáculo, sentir, observar, perceber, desejar, atuar. Já *trabalho* é um “modo particular de atividade que se exerce sob pressão e está relacionado à luta cotidiana da espécie para assegurar sua sobrevivência” (KROEF, 2000, p. 70). Para a autora, a atividade afirma a multiplicidade, os fluxos e as transformações incessantes, que são da ordem da vida, enquanto o trabalho aliena, descola o produtor do produto.

Para dar a dimensão do que seria pensar em uma escola, a exemplo da Escola de Dança de Paracuru, como um contraponto à lógica capitalística, trago à cena as noções de *pólo difusor de cultura* e de *pólo catalisador de saberes* utilizados por Ada Kroef. Segundo ela, o primeiro propõe caminhos bem definidos e trajetos delimitados como conhecimento sistematizado, num caráter disciplinar, institui um espaço operado por uma máquina burocrática que captura e organiza as multiplicidades em movimentos de reterritorialização. O *pólo catalisador de saberes* gera rupturas por renunciar à relação hierárquica entre saberes e conhecimento, “a qual tende a reduzir os saberes locais a um senso comum” (KROEF, 2000, p. 67), separando-se do aspecto funcional da escola em sua ação pedagógica com fins bem orientados e apreendendo as atividades como afirmação de multiplicidades – que não estão subordinadas à noção de trabalho produtivo e nem ao trabalho pedagógico.

Quando Flávio Sampaio afirma que seu desejo é fazer uma escola de arte, que não funciona como uma fábrica de bailarinos, acredito que ele e os professores da Escola de Dança de Paracuru já estão atuando no sentido de provocar nos alunos uma experiência catalisadora e que se dê no presente, em ato. O termo catalisador proposto por Ada Kroef diz respeito a “uma zona de intensidades sem centro, que modifica as velocidades e a direção dos fluxos com capacidade de possibilitar novas configurações, **modificando-se radicalmente no processo**”. Nesse sentido, “a escola não é um ponto de partida da ação cultural, mas um

atravessamento de movimentos com variadas proveniências” (KROEF, 2000, p. 65). Por esta abordagem, a escola pode ser constituída por acontecimentos com traços singulares. Cada aluno já é uma multiplicidade, um infinito em possibilidades.

Alunos, professores, direção: todos passando por modificações radicais ao longo da experiência artística e pedagógica vivenciada diariamente na Escola e da Paracuru Companhia de Dança. Os gestores e a cidade também estão vivendo essa experiência catalisadora, que vem provocando mutações nas velocidades e lentidões que se processam à beira-mar. E como o percurso dessa história singular é marcado no processo, é impossível enquadrá-la num projeto, numa finalidade, ainda que de mediação para outros fins.

Em cada aula já se processa uma cartografia em ato, em cada relação uma singularidade, uma amizade, uma ética e uma estética da existência.

Os processos singulares são criativos porque eles desordenam as organizações institucionais, cognitivas, pedagógicas e produtivistas, que têm fins e orientações bem definidos e objetivos a serem atingidos na ação educativa e na realização política. Essas desordenações instituem novas ordens que embaralham os códigos, os elementos, as matérias expressivas, percorrem diferentes universos referenciais e inventam modos e corporeidades existenciais incomparáveis. [...] A diferença aparece em relação à diferença, tornando-se, então, incomensurável, já que os critérios comparativos desaparecem. Os processos criativos abandonam as representações. Eles engendram novas composições ordenadas, diferentemente da lógica *capitalística*, gerando uma quebra, uma ruptura, um rasgo, uma interceptação na lógica que funciona pela distribuição das coisas em escalas quantificáveis (KROEF, 2000, p. 69).

A criatividade difere do processo criativo, pois enquanto a primeira é entendida como um resultado estético a ser atingido, quantificado e seu reconhecimento envolve argumentos como o de inclusão e integração social, num rígido sistema de valores; o segundo é mutante, desviante. E, por isso, falar em profissionalização em dança requer mais do que o contato com uma técnica, no que ela poderá servir como moeda de troca no mercado de trabalho, pois pode tornar-se uma experiência potente ao estabelecer relações com a dança-mundo, em seus processos criativos, em suas articulações, conexões perpassadas pelos conceitos de corpo, ensino e sociedade.

A Paracuru Companhia de Dança e Escola de Dança de Paracuru vivem e criam condições de existência nesse campo de forças assimétricas, perpassadas por questões sociais, políticas, culturais, econômicas, artísticas, todas enredadas e

enganchadas umas nas outras, sem possibilidade de separação. Porém, as linhas dessa rede formam uma trama de contornos que são habitados por pontas de desterritorialização, as quais tornam possível desvios de fluxos que estão dando inusitados sentidos à vida nesta cidade que já foi uma tradicional vila de pescadores. E é isso que faz com que sejam tão potentes o que se observa no plano molar, estrutural e que permitem que os projetos e relatórios escritos pela Escola de Dança possam recorrer aos números, estatísticas e mensurações para estabelecer uma diálogo possível com os financiadores e para se fazer presente nos âmbitos da cultura, da assistência social, da educação e mesmo na área da saúde. Desterritorialização e reterritorialização, juntas, ao mesmo tempo, num mesmo espaço e tempo.

Para finalizar o percurso deste momento da cartografia, no cruzamento entre dança e ação social, apontando a singularidade da Escola de Dança de Paracuru, em sua ação diferencial, penso que a percepção da secretária de Educação do município, Antônia Xavier, sinaliza aspectos que dizem do plano micropolítico no qual tem operado a dança nessa localidade. Segundo ela, trata-se de uma “experiência imensurável”<sup>93</sup>, da qual ela acredita que nem Flávio Sampaio teria sido capaz de dimensionar, no momento em que resolveu criar a Companhia e a Escola. Atuando na gestão municipal desde o primeiro mandato do Sr. Ribeiro, iniciando suas ações em 2001, ela conta que via de longe o que já começava grande para o tamanho que a Casinha poderia suportar. Espaço, atualmente, ocupado com aulas de flauta, coral adolescente e coral infantil.

“Eu de longe, o que é que eu percebia: um público grande que vinha, e ele (Flávio Sampaio) precisava de mais espaço; aí ele teve o problema da alimentação, que não dá para dançar com fome; aí ele viu o problema da educação doméstica, da higienização, como uma bailarina dança com os dentes sem obturação?, aí a gente teve a parceria da Secretaria de Saúde. Aí não era um projeto pequeno, era de um tamanho imensurável. Eu mesmo não sei dizer o tamanho. O que a gente passa para o outro você nunca sabe o tamanho que aquilo vai se tornar. Por isso que eu digo que o professor é eterno, porque isso vai se perpetuar, assim como o que o Flávio aprendeu está sendo perpetuado. O que o Flávio quer é que esses meninos ganhem o mundo, outros palcos, outras cidades, outras coreografias. E quebrou valores na cidade e isso teve uma influência na escola. A Companhia foi o laboratório para a cidade, para a escola para quebrar essa história de quem dança é *gay*. Tem esse papel de quebrar esses valores e o respeito à escolha sexual das pessoas, à diversidade. Um grande ensinamento para a família, que também passa a mudar seus valores. E tem um papel econômico no sentido de que esses jovens podem assumir

---

<sup>93</sup> Entrevista com Antônia Xavier, secretária de Educação de Paracuru, em 26 de março de 2010.

uma profissão no mundo da dança, na área artística. Uns já ensinam na região, são convidados, uns já dão aulas na escola particular, outros já pegam trabalhos que as pessoas convidam e até em nível estadual. O Estado também já conhece e legitima como um valor artístico que o orgulha. [...] O aluno precisa fazer do seu estudo um ensinamento, uma significação para a sua vida e a escola é muito tradicional. E o Flávio dizia que a gente precisava proporcionar a vivência deles em uma pizzaria para eles terem sociabilidade, saberem se comportar num canto, conversar baixinho. E isso a escola formal não faz. Para que é que o ensino te serve? A Escola de Dança dá essa resposta. Eles vivem a experiência do que aprendem, eles praticam. [...] Eu acho que foi um ganho imensurável para a cidade. Eu não imagino mais a minha cidade sem a companhia”, diz a secretária.

É com essa compreensão que a secretária lamenta a instabilidade a que um projeto social está exposto. Embora as ações da Escola de Dança façam parte da cartela de ações governamentais, a exemplo das jornadas ampliadas da escola formal, realizadas pela Prefeitura, via Secretaria de Educação, os projetos sociais não podem ser assegurados como programas da gestão municipal, com recursos definidos por lei municipal. Os projetos são contratados através de parceria. Antônia Xavier acredita que, pela dimensão da Escola de Dança de Paracuru para a cidade, não haver risco de outras gestões não seguirem a parceria, embora reconheça essa fragilidade burocrática. Mas, como diz Flávio Sampaio, a estratégia é cada vez envolver mais gente, para que a Escola continue respirando, conspirando e inventando formas de continuar fazendo dança em Paracuru. Conforme Guattari: “quanto mais se tornam complexos os modelos, menos se corre o risco de usar sistemas de referência que esmaguem a sensibilidade ao que se passa” (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 256).

#### **4.5 Trançando as linhas: uma *micropolítica dançarina***

O desejo do diretor da Escola de Dança de Paracuru e da Paracuru Companhia de Dança em fazer uma escola de arte, afirmar-se como um projeto artístico e preferir que essa experiência seja conhecida a partir de uma vivência em ato, pois as palavras não são suficientes para dimensionar a intensidade das relações, dos afetos e das mutações, me fazem pensar na potência da dança produzida em Paracuru, na força dos *perceptos* e *afectos* suscitados.

Como um processo vivo, a dança saiu da captura para se desterritorializar, espriar-se na orla do sol poente. O que começou como dança de salão e chegou ao balé num percurso contínuo de reterritorializações e sobrecodificações, ao invés

de se sufocar no que poderia provocar paralisias disparou devires. A falta de recursos para a manutenção do professor de dança de salão, a dificuldade em aceitar outros gêneros de dança, depois o toque na musculatura para aprender uma técnica estranha para o tipo de alongamento e domínio físico, a necessidade de verbas para continuar na dança quando a família passou a cobrar empregos fixos e estáveis, vergonha, condições sociais e econômicas distintas, o preconceito da cidade com os meninos no balé, as correções de exercícios e comportamentos. Os *nãos* não *noaram* e deram passagem para que os *sims* soassem, parafraseando o poeta paulistano Fábio Brazil<sup>94</sup>. E quando isso aconteceu, afetos alegres contaminaram crianças e adolescentes, gestores e financiadores.

Entre fluxos e heterogeneidades, surge um corpo-dança, uma composição de ações e paixões ocorridas num agenciamento maquínico, cujas conexões e disjunções ganharam dimensões éticas, estéticas e políticas. Uma coreografia de amizades, singular, vibrante, micropolítica, molecular, processual. Uma relação de corpos assimétrica, hierárquica, desigual, múltipla, experimental, a mover revoluções. Mas não dessas pirotécnicas, barulhentas, anunciadas, divulgadas nos veículos de comunicação. Mas microfísicas, quase imperceptíveis, cotidianas, fugazes, efêmeras, porém catalisadoras, geradoras de mudanças irreversíveis.

De acordo com o bailarino e professor Jefferson Freitas, trata-se da “conquista de outro comportamento que é para a vida e não só para a dança. Um hábito que está aqui dentro, mas lá fora também. A mudança se multiplica para outras crianças que não estão aqui”<sup>95</sup>. Um pensamento de formulação e reformulação, conforme o bailarino e professor Wanderson de Sousa, que para o bailarino Lairton Freitas, são mutações possíveis porque

“Flávio nos deu coisas já pensando mais à frente, para a gente fazer uma reviravolta no que ele nos disse. [...] O que acontece aqui é uma diversidade, um aperfeiçoamento. Quanto mais você vê, mais você cria seu próprio conhecimento, os próprios conceitos e opiniões. A arte é uma coisa que muda a visão. Fizemos o preconceito dar um passo atrás. Quem viu a gente crescer foi conquistado por nossa cultura, nossa arte”<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> O poeta Fábio Brazil, de São Paulo, apresentou um poema brincando com os sentidos das palavras “sim” e “não”, durante o Seminário Arte em Questões, ministrado junto com Isabel Marques, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, entre os dias 12 e 14 de fevereiro de 2007.

<sup>95</sup> Entrevista com Jefferson Freitas, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e professor da Escola de Dança de Paracuru, em 19 de maio de 2009.

<sup>96</sup> Entrevista com Lairton Freitas, bailarino da Paracuru Companhia de Dança e secretário da Escola de Dança de Paracuru, em 1 de abril de 2009.

É nesse plano molecular, da vivência em ato, que eu acredito estar a potência dessa experiência – que requer demora, como nos lembra Larrosa, para dar passagem ao risco, à *ex-posição*, aos imprevistos. Para Guattari, se há uma micropolítica a ser praticada, ela consiste em fazer com que os níveis moleculares não caiam sempre nos sistemas de recuperação, de captura e reterritorialização, que neutralizam as ações, reduzem os afetos. Diferente disso, a micropolítica consiste em outras montagens de produção da vida, de produção de arte e desejo, trata de criar um agenciamento que permita processos de singularização, que se apoiem uns nos outros, de modo a intensificar-se. Para o autor, qualquer pessoa que faça um tipo de trabalho pedagógico ou cultural está no cruzamento da política e da micropolítica e, por isso, deve ser interpelada, para não incorrer no jogo da reprodução de modelos que impedem a criação de saídas para os processos de singularização (GUATTARI & ROLNIK, 2005).

Os microprocessos revolucionários provocam mutações na percepção. Trata-se de um conjunto de práticas que mudam um modo de vida, uma ética, uma estética, uma política. Portanto, é da ordem da revolução molecular. E como tal, é processual, produz algo que não existia, nos tira da repetição das mesmas atitudes e significações, trabalha pelo imprevisível, pelas surpresas, impede um retorno ao mesmo ponto, produz uma singularidade na própria existência das coisas, dos pensamentos, das sensibilidades, acarreta modificações sociais, portanto não é permanente e diz respeito à irreversibilidade de um processo e escreve a história de uma maneira inédita.

A dança como devir, como o que está *entre*, o que nos dá passagem, o *intermezzo* (DELEUZE & PARNET, 1998), como dança-mundo, age micropoliticamente ao embaralhar os códigos, colocar questões onde o que importa não são as respostas, mas o exercício de formular saídas. Nesse sentido, minha proposta é fazer um movimento que conecta e justapõe dança, arte e política, para pensar no que estou denominando *micropolítica dançarina*. Uma maneira de perceber que a dança é transversalizada com a criação, com a política.

Quando a dança imprime outro ritmo, outras relações entre velocidades e lentidões, promove um corte no fluxo de uma trajetória provável, para abrir os sentidos em uma infinidade de possíveis, nos leva à arte como criação, como forma de pensamento, tal como compreendem Deleuze e Guattari. E ao fazer isso, dão a essa experiência artística consistência, produzindo blocos de sensação que



ordenam agregados sensíveis (movimentos, cores, formas, espaço, música) de um modo inusitado e modificador de subjetividades. Essa composição, por sua vez, já está marcando uma política, um agir no mundo que diz de um estilo de vida, de uma ética, de uma estética, da existência como uma obra-de-arte.

Essa dança que não é finalidade, nem mediação, mas devir, passagem, travessia, risco, multiplicidade, produz *dancituras*, modos de compor dança e vida, próximas à noção de política artística, proposta por Teixeira Coelho. Daí que a proposta de uma *micropolítica dançarina*, cujos processos são moleculares, cotidianos, vivos, dinâmicos, mutáveis. Não há pretensão de que essa noção sirva como um modelo a guiar uma política cultural. O desejo é configurar-se como um modo de provocar um pensamento político a respeito da arte que possa produzir coreografias da política cultural. Composições tão diversas quanto a multiplicidade de relações de forças a produzir novas sensações, diferentes sensibilidades, novas experiências. Por isso, a *micropolítica dançarina* diz respeito a uma política artística capaz de mergulhar no caos e dele sair para produzir ordenações que modifiquem nossa relação com a vida, contribuindo para um fluir por diferentes universos territoriais, existenciais, referenciais, ampliando as possibilidades de um corte no fluxo e de uma experiência que nos dê sentidos, tal como o que se deseja de uma relação com a arte.

Portanto, uma dança, uma arte, uma *micropolítica dançarina*, cuja proposta é atuar como *uma política* em seu jeito de compor com a vida: por experimentação, em contato-improvisação, em relação de corpos sem centro, a se perguntar na origem o que é, e ensaiar respostas, formular outras perguntas e brincar com as *dancituras* possíveis. Para isso, destaco, de Guattari, algumas questões de ordem molecular a nos fazer pensar modos de compor políticas culturais contaminadas de arte:

**Essa experiência:**

- Oferece possibilidades de construção de um novo tipo de luta social?
- Em que limites tais possibilidades estão sendo oferecidas?
- O que implica ameaça de recuperação (captura, reterritorialização, sobrecodificação)?
- Instaura dispositivos que possam articular os processos vivos?

**Trata-se de um grupo de pessoas que:**

- Querem mudar a relação com a vida cotidiana?
- Querem mudar o tipo de relação que têm entre si na própria equipe?
- Desenvolvem uma sensibilidade?
- Têm perspectiva ativa em nível desses agenciamentos?
- Não se fecha em guetos?

**E o desafio lançado pela *micropolítica dançarina*:**

- Coloca em prática um tipo de processo de subjetivação diferente do capitalístico?
- Como agenciar outros modos de produção, de maneira a possibilitar a construção de uma nova sociedade?

O convite está feito. Para seguir basta mergulhar. As entradas e saídas são inúmeras, inusitadas, imprevisíveis, como a maré, como as ondas do mar, ávidas por espriarem-se na areia, a cada vez numa relação diferencial e singular.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: artistando travessias

Surpresas, indeterminações e imprevisibilidades. A experiência da Paracuru Companhia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru nos tira o chão para nos fazer voar, navegar, fluir na imanência. É com lentidão e intensidade que se degusta essa amizade como modo de vida a nos acolher e nos contagiar, à beira-mar. Atenção aos detalhes, quase imperceptíveis, fazem desse encontro um acontecimento, a embaralhar códigos, certezas, teorias, práticas, ciência e saberes. Ao compor as suas *dancituras*, os personagens dessa cartografia nos fazem artistar, compor dança e ação, dançação, uma possibilidade de fazer política com contornos artísticos. Como então podemos pensar numa política cultural contaminada por um pensamento artístico, que se ordene como uma obra-de-arte a extrair de nós *perceptos* (novas maneiras de ver e perceber) e *afetos* (novas maneiras de sentir)?

Esta pesquisa foi um encontro inesperado que produziu em mim mutações irreversíveis. Se eu percebia com desconforto e receio as iniciativas que aliam arte e ação social, suspeitando de uma homogeneização pelos valores capitalísticos, depois de me deixar afetar pela experiência da dança em Paracuru, estou atravessada por uma possibilidade de afirmá-la em sua potência, mesmo neste tenso cruzamento. O que vivenciei foi o delicado e complexo jogo de forças que opera num processo vivo sempre a inventar e reinventar condições de existência, arte e resistência, persistência.

Há 11 anos, 11 pessoas em suas infinitas multiplicidades de agenciamentos, aproximaram-se pelo desejo de partilhar uma dança que ainda não havia sido dançada em Paracuru. Um encontro que os faria diferentes na relação com uma dança também em constante modificação. A todo instante, maquinações artísticas, pedagógicas e políticas dimensionam uma ética e estética da existência e disparar modos de produção de subjetividades que se contrapõem aos roteiros previsíveis. Suas reverberações estão presentes nessa vila de pescadores também afetada pelos tensionamentos de um sistema capitalístico predador da natureza, do bem-estar social, da manutenção de empregos formais. Que possibilidades estão abertas com a Escola de Dança e a Companhia?

Ao seguir os traços e movimentos de uma cartografia feita pelos micro-acontecimentos, pude compreender a força subversiva da dança, quando

atravessada pela inventividade: de quantas maneiras vem se constituindo a Companhia de Dança e as ações da Escola? Ao afirmar-se como um trabalho artístico, esse grupo se vê instigado a provocar as fontes financiadoras, quando preferem, antes, argumentar a respeito da pertinência das suas ações colocando em xeque os discursos prontos.

E isso se dá já na seleção dos alunos, na qual o critério é o desejo de dançar e não a condição financeira e social. Para que separar ainda mais as pessoas por essa categoria? Na sala de aula não importa se em um mês, em um ano, certos resultados planejados não forem alcançados, cada aluno seguirá seu processo de compreensão no corpo dos conteúdos apresentados e será desafiado em suas dificuldades, mas não para ser ridicularizado, diminuir sua potência, e sim para descobrir potencialidades, colocar-se em risco. Medo de que a Escola perca sua credibilidade? Não mais. Ao contrário, parece que ao longo desse *tempo em que os devires operam em silêncio* (DELEUZE & PARNET, 1998), foi possível perceber que a potência da dança está em seu processo. Um processo que é vivo, como pontua Flávio Sampaio. Tampouco os preconceitos, de gênero ou qualquer outro, são problemas, mas instigam discussões para desmontá-los.

Desterritorializar comportamentos, hábitos, pensamentos. Reterritorializar uma dança-mundo singular. Movimentos simultâneos e constantes onde cada um atua como intercessor qualitativo do outro, a disparar novos modos de se perceber no mundo. Conjunção de afetos alegres, que amplia a capacidade de agir, ao invés de paralisar pela imitação e repetição. O embate de forças é diário e diverso. Ao mesmo tempo em que é preciso estar atento às exigências burocráticas para a liberação de verbas, as prestações de contas, os atrasos de recursos, o preenchimento de relatórios, com dados estatísticos e argumentações utilitárias, a elaboração de projetos para editais; também é imprescindível a atenção às questões suscitadas pelos alunos, em suas realidades familiares, sociais e econômicas.

Porém, é curioso que, se for preciso recorrer aos argumentos utilitários, em seus dados estatísticos, por exemplo, a Escola de Dança encontra reverberação na melhora no rendimento escolar dos alunos afetados pela dança, redução do risco de envolvimento com drogas, marginalidade, prostituição, geração de emprego e renda em atividades vinculadas à dança – especialmente se considerarmos que vários são os projetos e ações em que a gestão municipal conta com a parceria da Escola de Dança.

Porém, os argumentos para justificar tais modificações não reduzem a arte à mediação e nem à finalidade. A dança não se limita a um recurso, a uma moeda de troca, a uma experiência a ser domesticada, instrumentalizada, embora esta também seja uma das peças deste mosaico. Como dança-devir, diz de sua potência quando, entre as maquinações artísticas, pedagógicas e políticas colocam em movimento uma postura ética e estética da existência. “Até onde você me permite entrar na sua vida? de que jeito”, pergunta Flávio Sampaio. Uma dimensão que instaura a amizade de que fala Foucault, a mover novos modos de vida, de conexões e articulações que transversalizam arte e vida.

Inquietações, fricções cotidianas, prudência para afirmar que o foco é no ensino da dança pelo processo e não pela forma, o que se aproxima da experiência no termos de Larrosa (2002). Esta tem sido a bússola a atravessar as ações em sala de aula, as relações de amizade, o modo de inventar maneiras de existir. Um jeito de fazer dança atravessado de vida. Portanto uma dança que não é cultura, é arte, pois dinâmica, viva, investigativa, passos incertos, sem receitas a seguir, produtora de uma multiplicidade de sentidos. Uma forma de pensamento, para Deleuze e Guattari, cujo objetivo é dar passagem a novos modos de sentir. Um novo paradigma estético, processual, cuja tensão é fazer a dança perguntar-se: o que é dança? O que pode uma dança?

A Escola de Dança de Paracuru se diz de muitas maneiras. Desloca a lógica utilitária. Não se pretende finalidade nem mediação. Quer estabelecer relações sem centro, sem identidades, sem sujeitos. Mistura de corpos, em suas velocidades e lentidões, em suas infinitas multiplicidades. Sua tensão é no sentido de se afirmar como arte-devir, em uma dança que se torna mundo e nos instiga a pensar numa política de cooperação, de partilha. Mas sem demora, numa longa experimentação.

Sempre? Nem sempre. É preciso seguir criando condições de existência, apresentando-se em eventos, participando de editais, inventando cursos e projetos, lidar com as burocracias que desviam um pedaço do tempo em que se poderia artistar. Porém, uma ação que se faz política, porque intranquiliza. Os alunos vêm porque desejam, seja qual for sua condição, e talvez fosse prudente que tivessem asas. Há muitos lugares a criar e a sobrevoar, pois ninguém é obrigado a embarcar nessa travessia. Porém, uma vez nela: dançar, pensar, contaminar-se, conhecer a história para desmontá-la e recriá-la, brincar, de partilhar o sensível, compor *dancituras*.

Opera ali uma *micropolítica dançarina*, em revoluções moleculares que vêm produzindo a superação de preconceitos de gênero, sociais, econômicos e que fazem de Paracuru uma cidade em conexão com a dança. Um modo de dançar a inspirar *uma política*, que se faça por contágio, por experimentação, por processos, por investigação, por incertezas, que não paralise o agir no mundo, mas que dispare afetos alegres a inspirar novas coreografias de uma política cultural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BARBALHO, Alexandre. **Textos nômades**: política, cultura e mídia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação**: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2003.

BEL, Jérôme. Que morram os artistas. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERTON, Flávia; NUNES, Márcia e CRUZ, Sidnei (Coletivo Ex-cudo Negô). Sobre políticas de patrocínio cultural das instituições públicas e privadas. In: **Folhetim Teatro do Pequeno Gesto**. Nº 23 – Jan-Jun 2006, pp. 80-88. Rio de Janeiro.

BEY, Hakim. **Taz**: Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad Editora, 2001.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo de arte contemporânea**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco – Editora Massangana, 2006.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens** – Filosofia da diferença e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

COSTA, Cristina. **Questões de arte**: o belo, a percepção estética e o fazer artístico. São Paulo: Moderna, 2004.

CUÉLLAR, Javier Pérez de (Org.). **Nossa diversidade criadora**: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas: Papyrus, Brasília: Unesco, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **Conversações**, 1972-1990. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. Espinosa e nós. In: **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_ e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_ e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 3.

\_\_\_\_\_ e GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2ª edição, 1997.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, v. 1.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 23ª edição, 2007a.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 9ª edição, 2007b.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOMBRICH, Ernest H.. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LCT Editora, 1999.



GOMES, Sandra Lúcia. A aranha baba e tece a teia ao mesmo tempo. In: **Reflexões sobre Laban**, o mestre do movimento. MOMMENSOHN, Maria e PETRELLA, Paulo (Orgs.). São Paulo: Summus, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Revolução molecular**: pulsações do desejo. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição, 1987.

GUATTARI & ROLNIK. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KROEF, Ada Beatriz Gallicchio. **Escola como pólo cultural**: contornos mutantes em fronteiras fixas. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação (Dissertação de mestrado), 2000.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito dançante: 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel. In: BELDER, Steven de e TACHELET, Koen (Ed.). **The Salto f the Earth on Earth on Dance, Politics and Reality**. Writins and opinions from a seminar at Klapstuk 1999. Bruxelas: Vlaams Theater Institut, 2001.

LIMA, Dani. **Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2007.

MARQUES, Isabel. **O balé e a favela**. Disponível em:

<[http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=6413](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=6413)>.

Acesso em: 26 set.2003a.

\_\_\_\_\_. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003b.

\_\_\_\_\_. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2ª edição, 2001.

\_\_\_\_\_. Metodologia para o ensino de dança: luxo ou necessidade? In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2004.

MATOS, Lúcia H.A. Corpo, identidade e a dança contemporânea. In: **Cadernos do JIPE-CIT**. Salvador, nº 10, p. 71-83, junho de 2000.

MONTAÑO, Carlos. **Terceiro setor e questão social** – crítica ao padrão emergente de intervenção social. São Paulo: Cortez, 2002.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp, 2006.

NASCIMENTO, Alberto Freire. **Explorando outros campos**: A trajetória da Petrobras na cultura brasileira. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Tese de doutorado), 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras: 1998.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade** – uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SOTER, Silvia. **Cidadãos dançantes**: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o Corpo de Dança da Maré. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2007.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

## **FONTES**

### **Revistas**

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, 2002, pp. 20-28.

SOTER, Silvia. A dança da exclusão social. In: **Gesto** – Revista do Centro Coreográfico do Rio, nº 1. Rio de Janeiro: RioArte, Dez/2002, p. 59-61.

### **Matérias de jornal**

CECCATY, R. de, DANET, J. e BITOUX, J. le. De l'amitié comme mode de vie. Entrevista de Michel Foucault. In: **Jornal Gai Pied**, nº 25, p. 38-39, Abril/1981.

KATZ, Helena. Mas afinal que Bolshoi é esse? In: **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 20 de março de 2000.

SAMPAIO, Flávio. Aprendendo todos os dias. In: **Jornal Diário do Nordeste**. Caderno 3. Fortaleza, 20 mar. 2005.

## Música

Chico Buarque e Edu Lobo: A ciranda da bailarina. Marola Edições Musicais. Rio de Janeiro, 1982.

Lulu Santos e Nelson Motta: Como uma onda (Zen-Surfismo). WEA Records. Rio de Janeiro, 1983.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte brasileira contemporânea**: texturas, dicções, ficções estratégicas. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**: e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MARQUES, Isabel. **Parâmetros Curriculares Nacionais, área: Dança (2. Versão)**. Manuscrito não publicado.

NAVAS, Cássia. **Dança e mundialização**: políticas de cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTEGA, Francisco. **Genealogias da amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PLATÃO. **A República**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Educação.

**Movimento de reorientação curricular – Documento 5 – Educação artística – Visões da área: Dança.** São Paulo: PMSP / SME, 1992.

PRIMO, Rosa. **A dança possível:** as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

## **FONTES CONSULTADAS**

### **Revistas**

BIENAL INTERNACIONAL DE DANÇA DO CEARÁ. Meia-volta inteira. In: **OLHARCE** – A Revista de Dança do Ceará. Ano I, Nº 1, p. 38-40, Dez/2008.

LEPECKI, André. Corpo colonizado. In: **Gesto** – Revista do Centro Coreográfico do Rio, nº 2. Rio de Janeiro: RioArte, Jun/2003, p. 7-11.

### **Matérias de jornal**

GONÇALVES, Thaís. Criança usa a imagem do balé como tática de sobrevivência. In: **Jornal Diário do Nordeste**. Caderno Cidade. Fortaleza, 30 jul. 2007.

### **Matérias de televisão**

TV CULTURA. **Programa Roda Viva**. Entrevista com Ivaldo Bertazzo, 19 mai. 2008.

TV CULTURA. **Programa Café Filosófico**. Palestra com Dani Lima. O que pode um corpo?, 31 out. 2009.

TV CULTURA. **Programa Café Filosófico**. Palestra com Luiz Orlandi. Ética em Deleuze, 15 out. 2009.

## **ANEXOS**

### **CD com fotos**

Paracuru Companhia de Dança

Escola de Dança de Paracuru



# Paracuru Companhia de Dança

Fotos: Divulgação







PRAÇA DA MATELIZ - PARACURU  
29.07.01



PRAÇA DA MATELIZ - PARACURU  
29.07.01



PRACA DA MATRIZ - PAECACURU  
29.07.01



PRACA DA MATRIZ - PAECACURU  
29.07.01



PRACA DA MATRIZ - PARACURU  
29.07.01



PRACA DA MATRIZ - PARACURU  
29.07.01



RAÇA DA MATRIZ - PARACURU  
29.07.01



RAÇA DA MATRIZ - PARACURU  
29.07.01



PRAÇA DA MATRIZ - PARACURU  
29.09.01



PRAÇA DA MATRIZ - PARACURU  
29.09.01

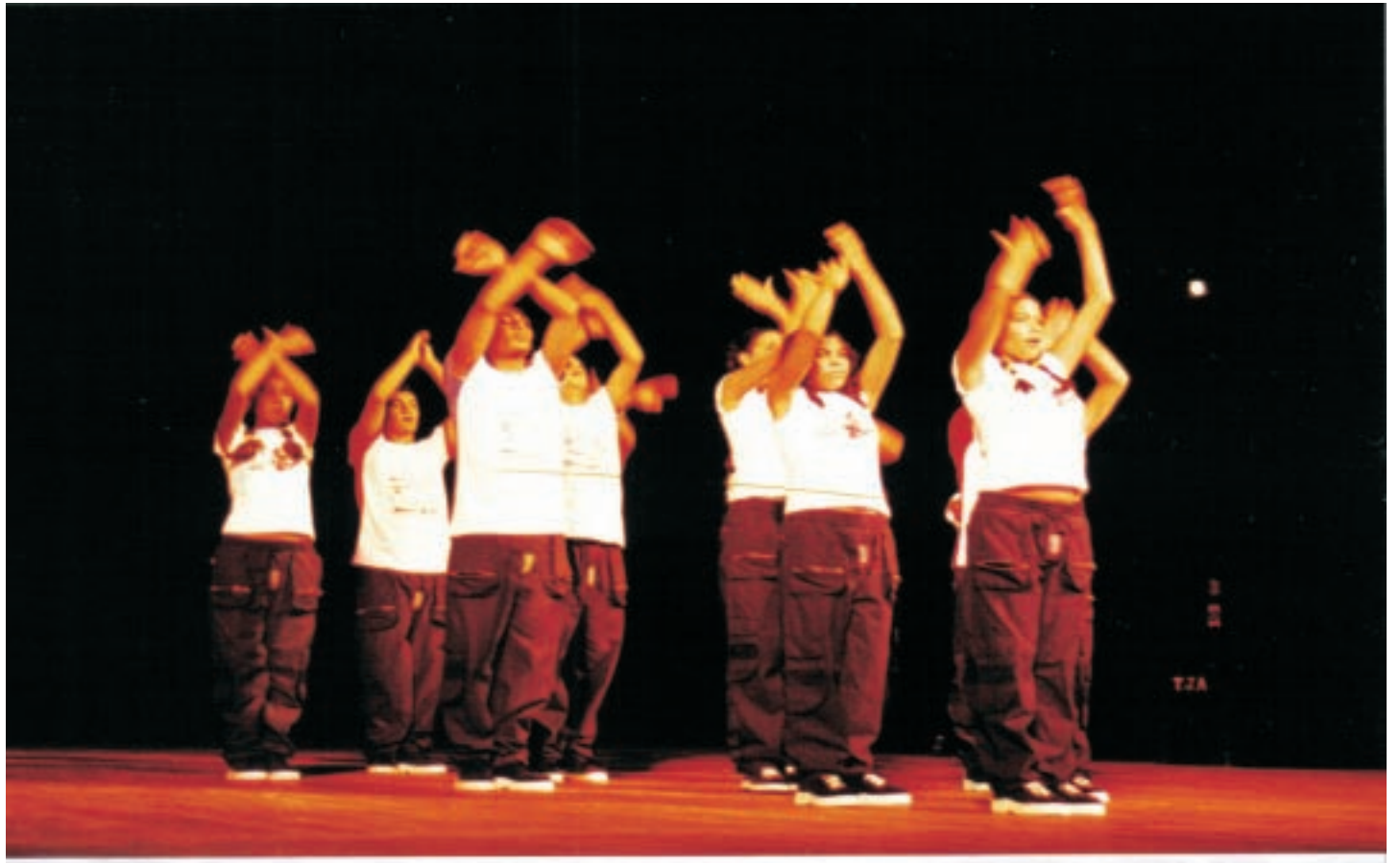


TEATRO JOSE DE ALENCAR - FORTALEZA

13.08.01



PRAÇA DA MATRIZ - PRAACURU  
29.07.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAR - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAR - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAR - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAR

15.08.01





TEATRO JOSÉ DE ALENCAR - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAR - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAR - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAR - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAE - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO JOSÉ DE ALENCAE - FORTALEZA

15.08.01



TEATRO MICRO DO OURO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MICRO DO OURO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MOREO DO OURO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MOREO DO OURO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MOREO DO CUBO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MOREO DO CUBO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MORRO DO CURO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MORRO DO CURO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MORRO DO CUCO-FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MORRO DO CUCO-FORTALEZA

01.06.01





TEATRO MOURO DO OVOO - FORTALEZA

01.06.01



TEATRO MOURO DO OVOO - FORTALEZA

01.06.01

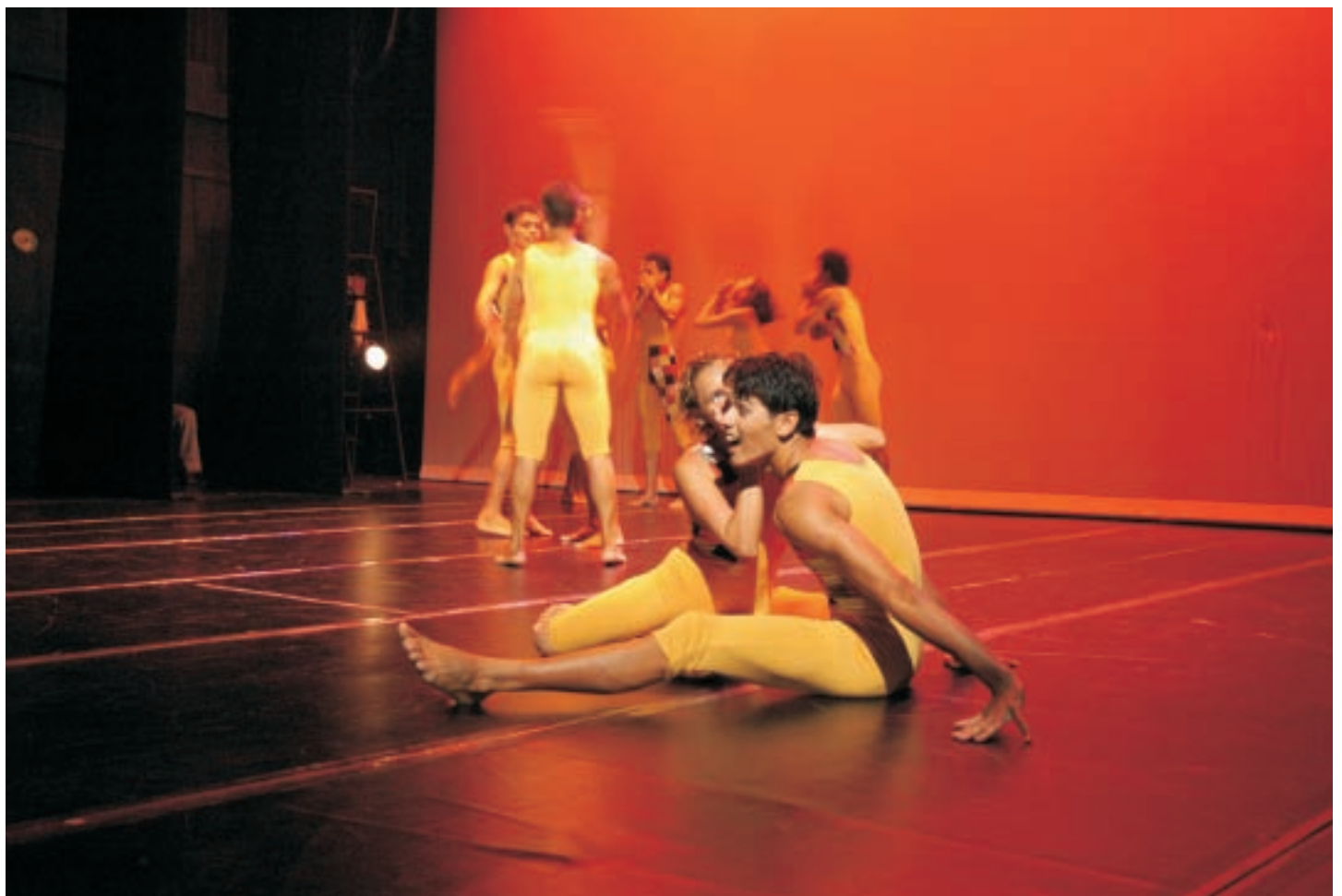
# 12'37": Coreografia de Henrique Rodovalho (GO)

Fotos: Divulgação



# Folgança: Coreografia de Ivaldo Mendonça (PE)

Fotos: Divulgação

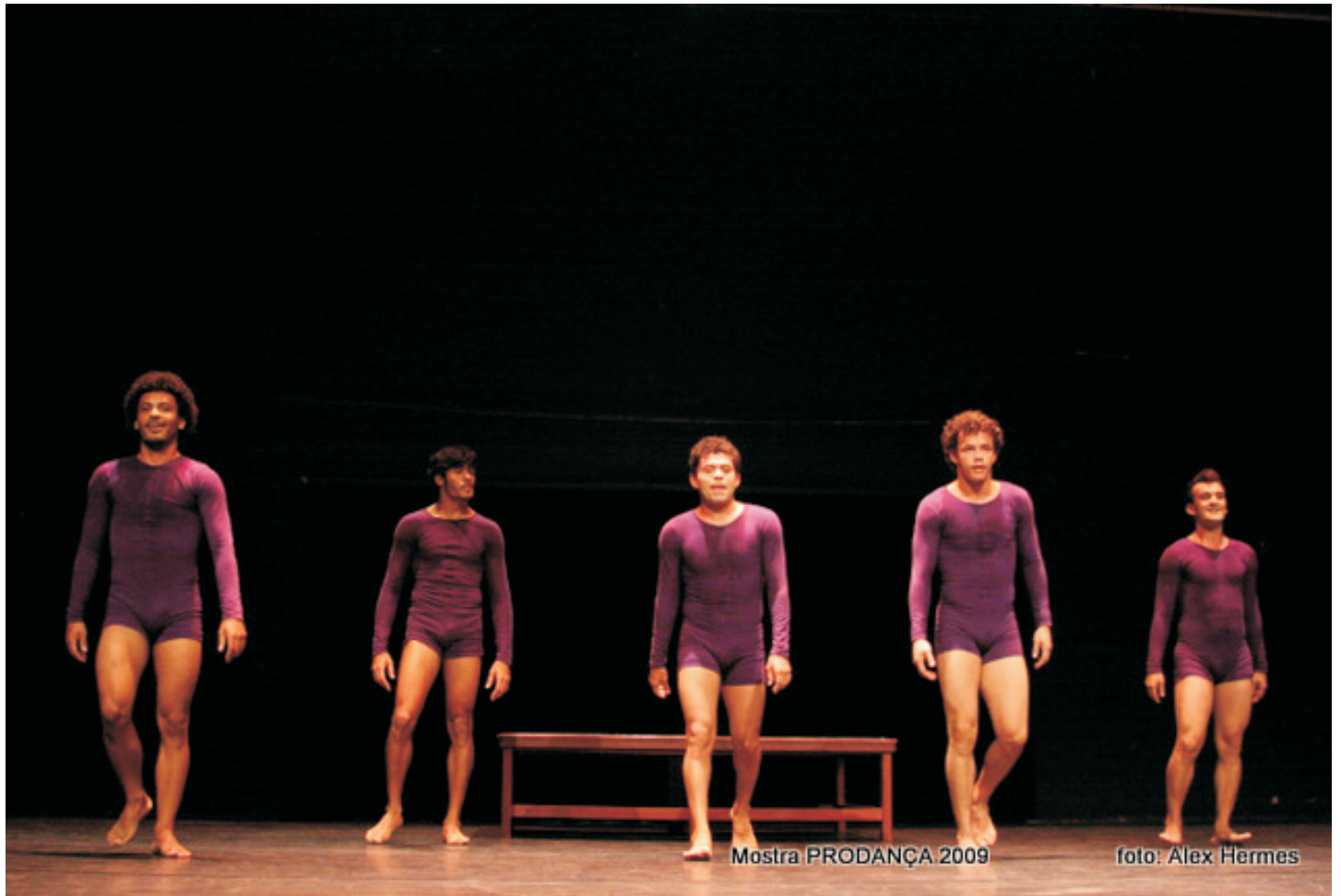


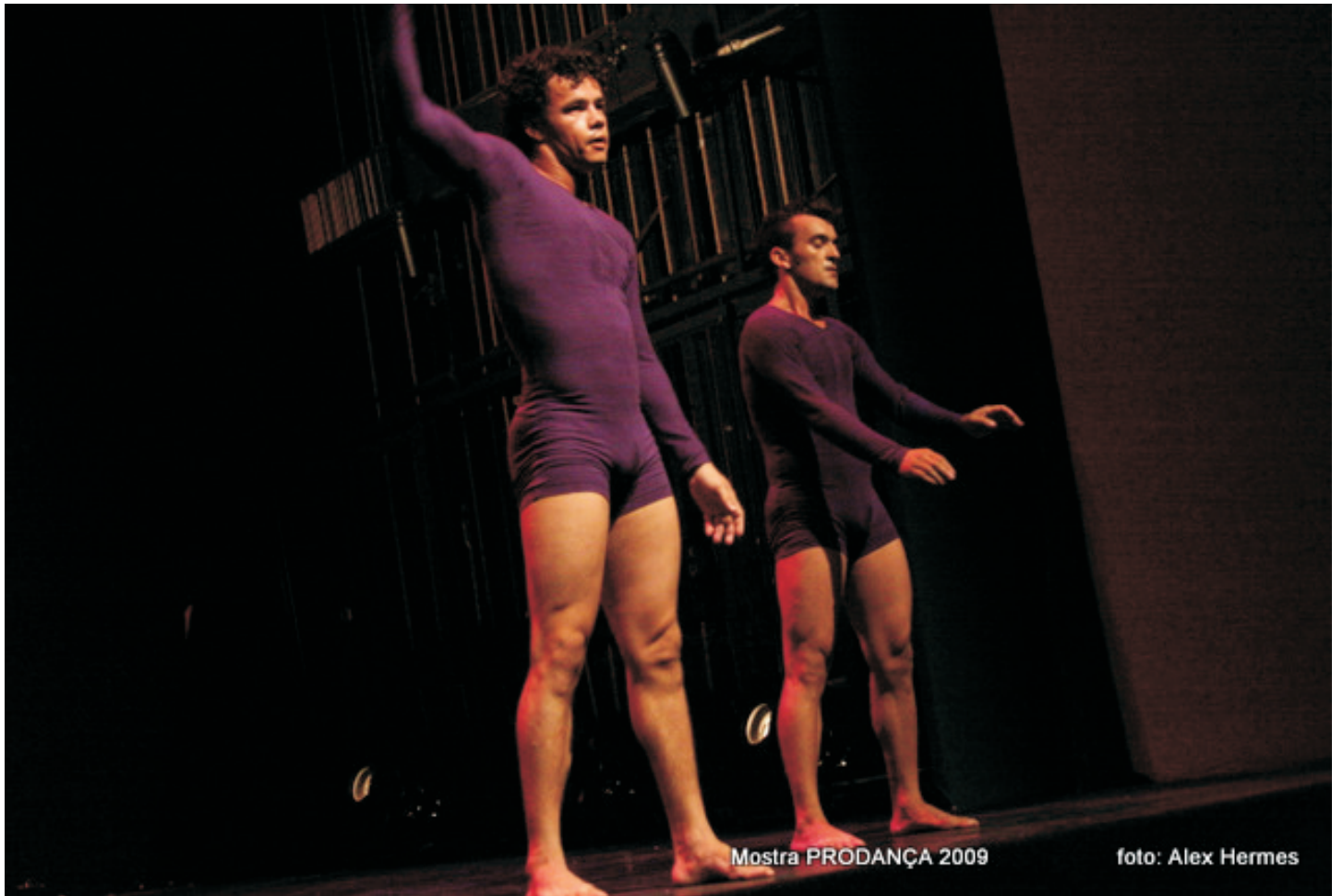




# Conflitos: Coreografia de Adriano Araújo

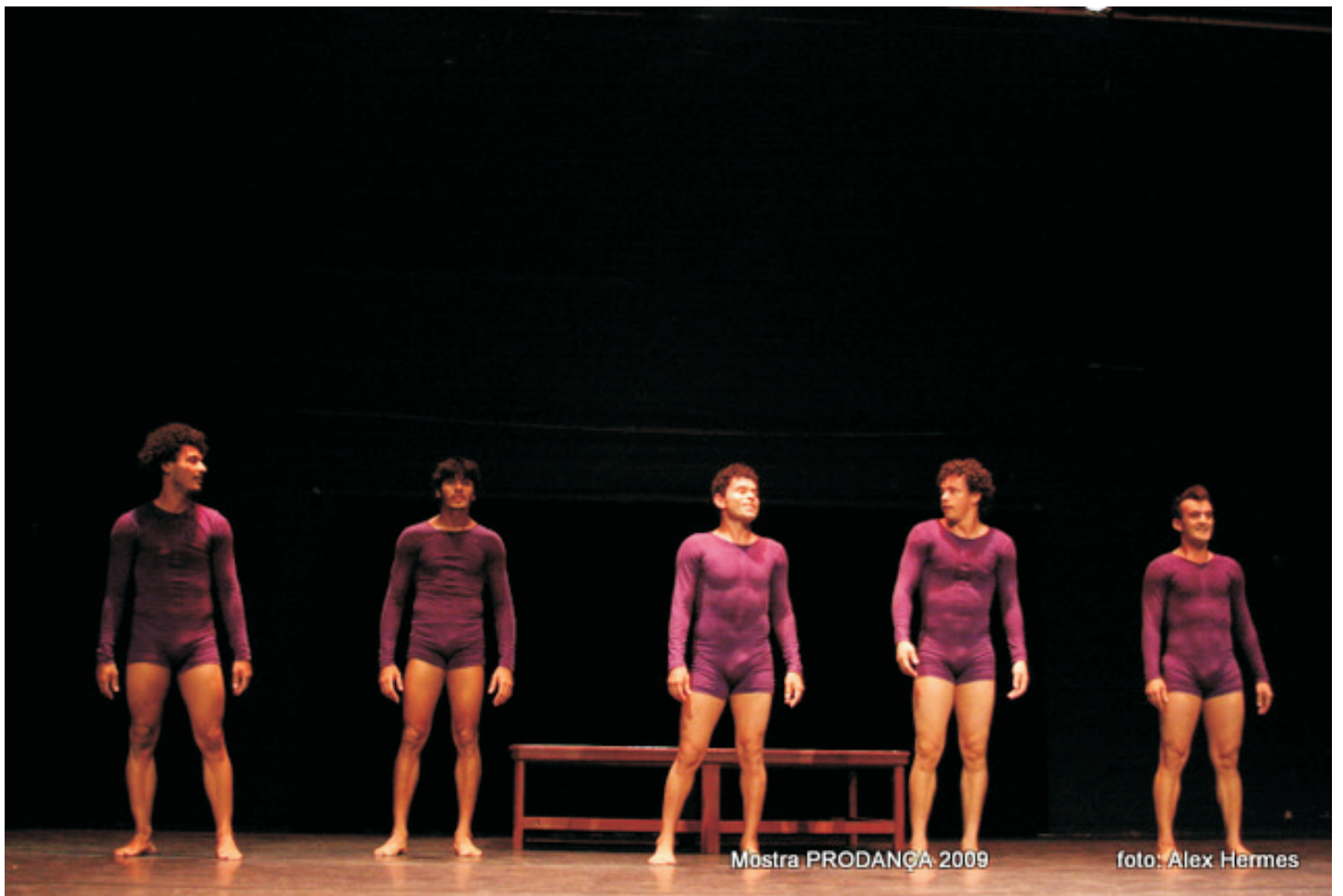
Fotos: Alex Hermes





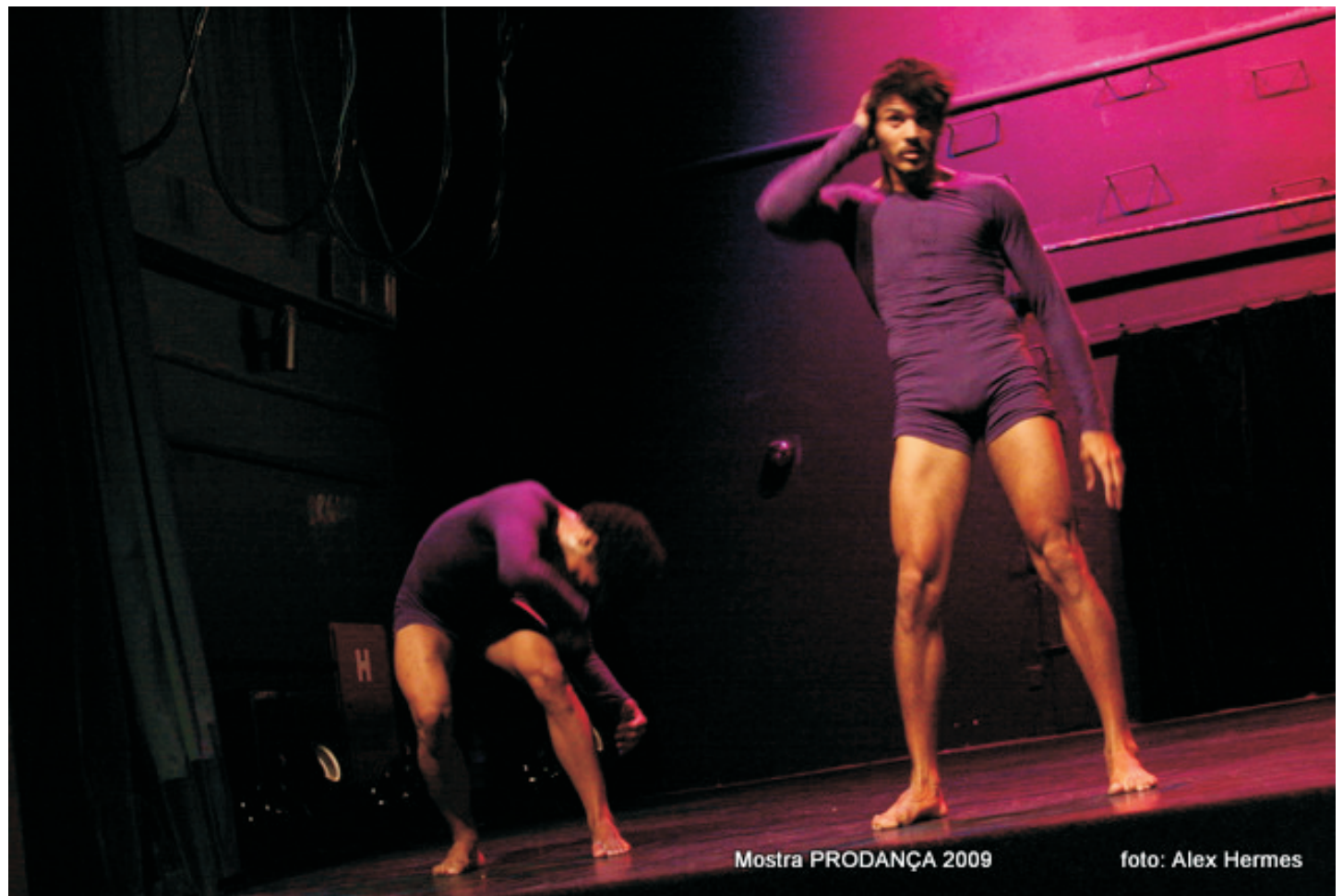
Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes

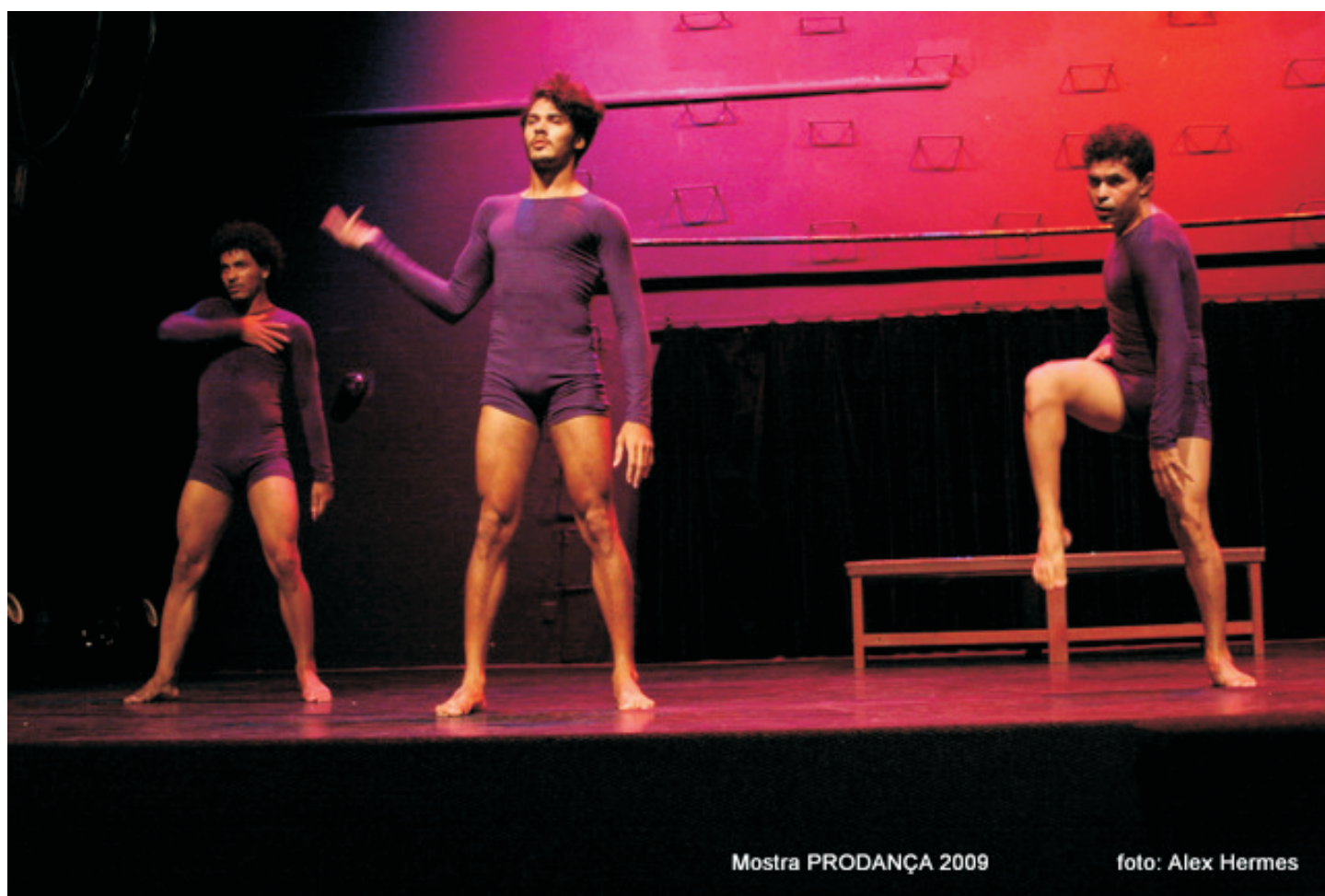


Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes









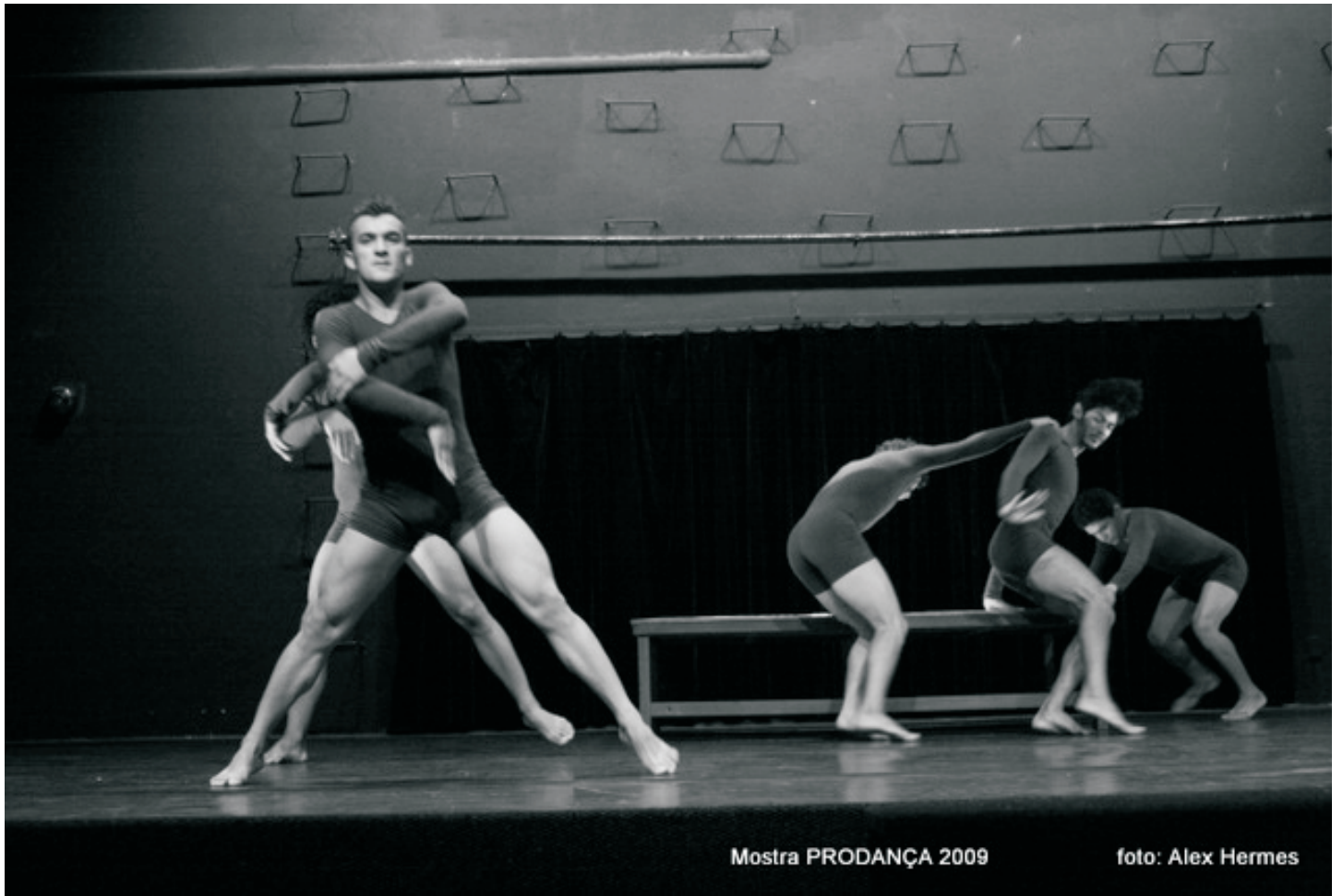
Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes











Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes





Mostra PRODAANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODAANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODANÇA 2009

foto: Alex Hermes



Mostra PRODAÇÃO 2009

foto: Alex Hermes

Por um fio: Coreografia de Ivaldo Mendonça (PE)  
Fotos: Divulgação



















# Escola de Dança de Paracuru

Fotos: Divulgação

















Escola de Dança de Paracuru  
Fotos: Agência Diário - João Luis











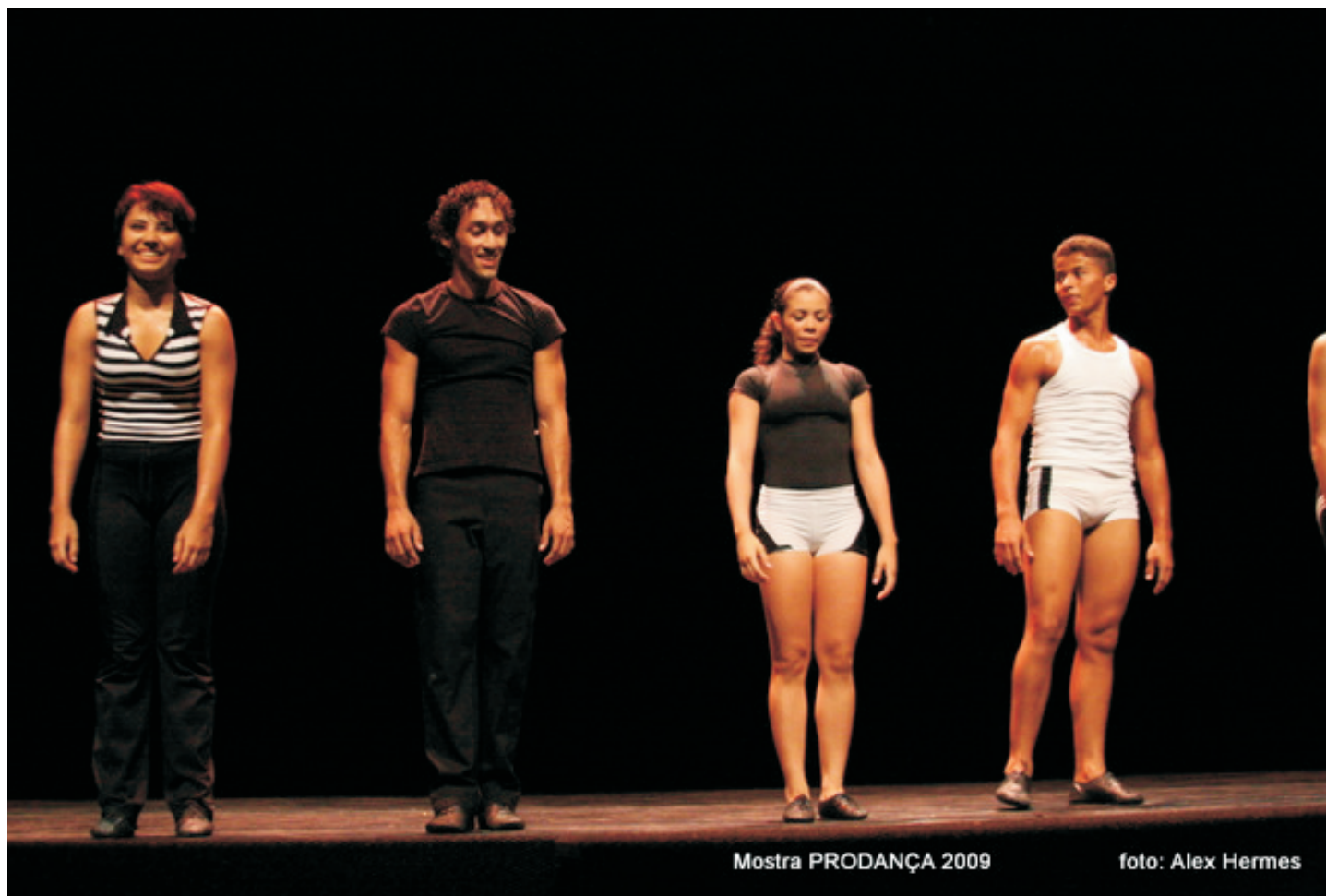


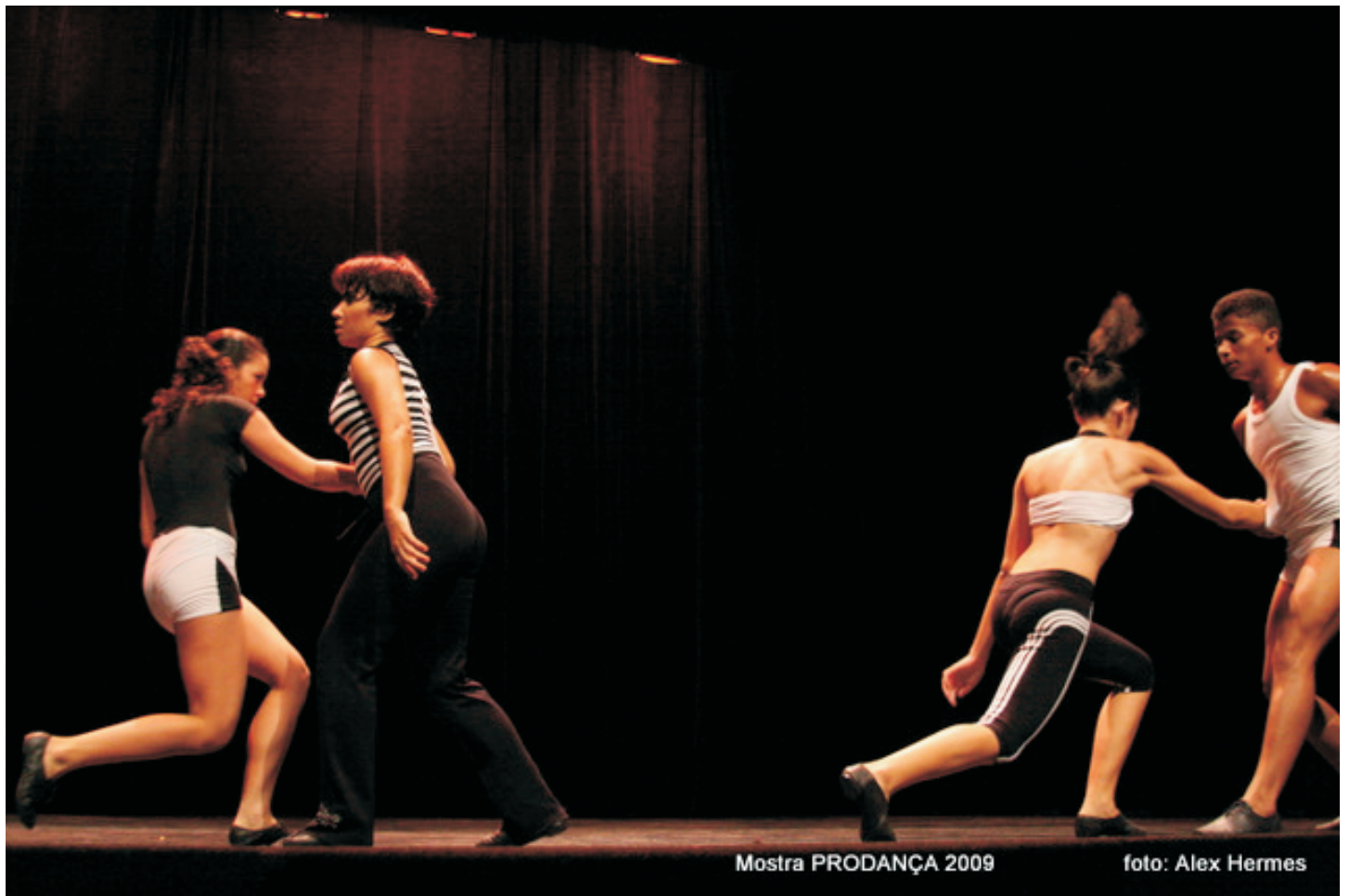
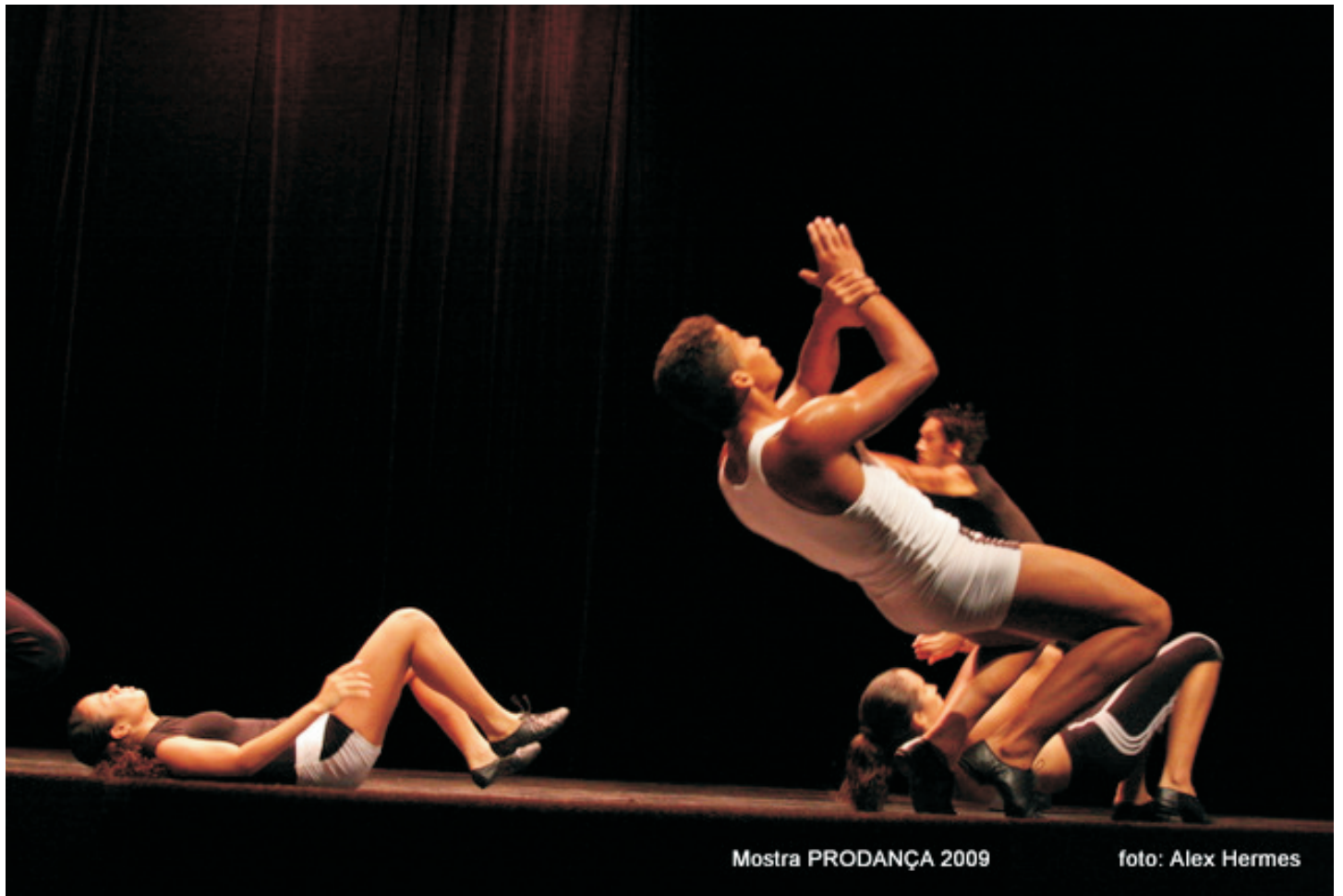




# Balada: Coreografia de Wanderson de Sousa

Fotos: Alex Hermes





# Formatura Jovem Aprendiz

Fotos: Thaís Gonçalves























# Livros Grátis

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

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

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

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



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