

SHARP, Ana Patricia Vasconcellos. **Ensino da dança no programa vocacional**: processos criativos emancipatórios. Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Programa de Pós Graduação em Artes da Cena. Mestrado. Orientação Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas.

RESUMO: O presente artigo se propõe à análise das práticas artístico-pedagógicas oriundas do “Programa Vocacional” da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e se refere a uma pesquisa em andamento que pretende refletir sobre quais as novas modalidades de ensino e aprendizagem da dança instauradas a partir da implementação desse programa. Dentre os objetos de reflexão aos quais pretendemos nos debruçar estão questionamentos sobre como essas modalidades estimularam o surgimento de outras perspectivas pedagógicas, decorrentes de uma reconfiguração dos espaços de aula na cidade, dos sujeitos aprendentes e da pertinência desses processos de criação e formação artística. Interessa-nos, portanto, analisar quais os elementos fundantes e estruturais dessas novas práticas à luz do binômio artístico-pedagógico, uma vez que, nesses contextos, aprender dança não se dissocia dos processos de criação, tampouco da dimensão política desses processos.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Pedagogia da dança. Emancipação. Formação artística. Política.

ABSTRACT: The presente article seeks to analyze the artistic-pedagogical practices originated from the São Paulo City Municipal Secretariat of Culture’s “Vocational Program” and refers to an ongoing research intending reflection about what new dance teaching and learning laid down following implementing this program. Among the reflection objects we intend to deepen at are questionings about how these ways have stimulated the rise of other pedagogical perspectives that resulted from reconfiguring the city’s classroom spaces, the learning subjects and the pertinence of these creation and artistic graduation processes. We are interested, therefore, in analyzing what the base and structural elements of the these new practices under the light of the artistic-pedagogical are, since in these contexts the learning does not dissociates from the creation processes, nor its political dimension.

KEYWORDS: Dance. Dance pedagogy. Emancipation. Artistic graduation. Politics.

A dança contemporânea vem, já há algum tempo, fruindo de corpos criadores e temperando a paisagem da metrópole paulistana com seu imaginário e proposições abrangentes. Arte que se ampliou consideravelmente desde sua raiz junto às grandes mutações culturais do século XX, a fonte da dança contemporânea expressa e integra as forças do mundo de hoje (LOUPPE, 2004) sempre móvel e em estado de ressignificação. Desse lugar nascente-de-dança que fala Louppe, se evidencia uma corporeidade construída na relação entre sujeito e entorno, onde o corpo assume ser material em fluxo capaz de aprofundar, em seus tecidos, a compreensão de diferentes realidades. Quando em movimento dançante esse corpo, inserido no

contexto, responde estética e ideologicamente às motivações, questionamentos e senso de prioridade presentes em seu tempo. (LAMBERT *in* Fomento à Dança, 2012, p. 41)

Podemos observar nas duas últimas décadas importantes mudanças na cena artística paulistana. No âmbito das diferentes linguagens artísticas, sobretudo teatro e dança, as inovações estéticas são inegáveis e, na produção desta cena, cada vez mais nos deparamos com processos criativos que deixam de aferir créditos a artistas específicos. As inquietações dos artistas contemporâneos têm se voltado para modos de produção e criação coletiva em que não há valorização exclusiva de apenas um aspecto do acontecimento cênico, mas, antes, os múltiplos saberes e competências relativos à criação reivindicam sua importância de forma horizontalizada. Estamos diante de uma cena que assume seu caráter plural e passa a ser elaborada por meio de redes de troca e colaboração.

Essas inovações, porém, tem um marco bastante estabelecido no início dos anos 2000. Foi neste momento que a classe teatral de São Paulo deu origem ao Movimento Arte Contra a Barbárie e por meio de intensas lutas políticas obteve o apoio do poder público e conquistou a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A fim de que não ficassem reféns da crescente globalização do capital e da lógica do mercado e suas imposições neoliberais vinculadas quase que exclusivamente a uma concepção da arte como mercadoria, os coletivos artísticos conjugaram sua criação a propostas de ação cultural continuada, enraizando a arte na cidade e estabelecendo uma perspectiva de ampliação do círculo de cidadãos beneficiados pela produção artística.

Essa mobilização encontrou espaço favorável dentro na gestão municipal que, naquele momento, contava com Marta Suplicy à frente do executivo e o ator Celso Frateschi na Secretaria Municipal de Cultura. Frateschi não apenas apoiou a luta da classe teatral, como também, estabeleceu um projeto mais amplo de políticas públicas para a cidade, abarcando o Fomento, a Formação e a Fruição artística. A lei de Fomento seria responsável pelo subsídio à pesquisa e experimentação artística de coletivos estáveis, o Projeto Teatro Vocacional se voltaria para a orientação de grupos amadores nas mais

diversas regiões da cidade e o Projeto Formação de Público atuaria diretamente na mediação com espectadores das escolas públicas. No entanto, provavelmente em função de seu vínculo profissional e trajetória artística, os projetos pensados e implementados por Frateschi se restringiam exclusivamente à linguagem do teatro.

Apenas anos mais tarde, a mobilização dos artistas da dança ganhou espaço e representatividade suficiente para uma articulação em torno da formulação da Lei Municipal de Fomento à Dança. Foi em 2005 que, em moldes bastante similares ao Fomento ao Teatro, o poder público instituiu o Programa de Fomento à Dança, garantindo apoio financeiro à pesquisa, criação e experimentação em dança para coletivos estabelecidos e com uma proposta de contrapartida social, cuja visada deveria ser a abertura dos processos por meio de oficinas, ensaios abertos, práticas compartilhadas com as comunidades etc. Dois anos depois, em 2007, o Projeto Teatro Vocacional também passou por reformulações e alcançou o status de Programa Vocacional, abarcando a linguagem da dança.

Embora as condições de políticas tenham emergido tardiamente, essas iniciativas se fizeram sentir e deram origem a renovações estéticas e, principalmente, pedagógicas dentro das práticas da dança.

Nossa cidade vive um momento de explosão cultural, o que vem propiciando uma ampla experimentação em todas as linguagens, convidando o cidadão-espectador a progressivamente apropriar-se de um repertório artístico em constante expansão, que favorece renovação no panorama cultural. Causa e efeito aqui são vias de mão única, caminham juntas. (...) Criado à semelhança do Fomento ao Teatro (2002), o Programa de Fomento à Dança, instituído em 2005, pela Lei 14.071, tem como objetivo estimular a produção e a pesquisa, além de fortalecer a dança contemporânea na cidade, contemplando com apoio financeiro companhias aptas a desenvolver trabalhos de contribuição artística e social. (Calil, 2012b, p.9)

A perspectiva social à qual se refere o então secretário de cultura, Carlos Alberto Calil, é justamente a instituição de projetos de ação cultural que estreitassem os laços dos artistas da dança com os mais diferentes cidadãos, nos mais diversos contextos da cidade de São Paulo.

Até esse momento, a formação do artista da dança (que nesse período era chamado de bailarino) se dava prioritariamente no âmbito das academias

de dança particulares e nos cursos livres de dança. A iniciativa pública ficava à cargo da então Escola Municipal de Bailados (EMD), que foi criada para oferecer aulas de balé objetivando formar bailarinos para atuarem nas temporadas líricas do teatro. Mesmo com as inovações pedagógicas trazidas por diretores como Ady Addor, Klauss Vianna e Gil Saboya, a EMD mantinha uma perspectiva pedagógica convencional, com um olhar sequencial e gradativo na assimilação dos elementos técnicos necessários à formação do bailarino virtuoso.

As experiências iniciadas pelas contrapartidas sociais no âmbito dos projetos contemplados pelo Programa de Fomento à Dança, ampliaram o círculo de sujeitos para os quais as experiências formativas em dança poderiam ser oferecidas e mais, por se tratar de projetos voltados à experimentação em dança contemporânea, reivindicaram proposições pedagógicas em diálogo com os processos de pesquisa e investigação.

Esse cenário de emergência de novas práticas pedagógicas, intensificou-se quando, em 2007, o Programa Vocacional implementou a linguagem da dança nos mais diferentes e distantes equipamentos públicos da cidade de São Paulo. Atendendo aos mais diversos públicos e sendo realizado por muitos artistas criadores contemplados pelo Fomento à Dança, as bases pedagógicas do Vocacional Dança se vincularam diretamente a uma nova forma de pensar o ensino desta linguagem.

Com a reconfiguração dos espaços de ensino da dança, que se deslocam de uma dimensão muito mais ligada à iniciativa privada e aos modos escolarizados de estruturação do pensamento (e, conseqüentemente, das aulas), para uma dimensão pública, e também periférica, não só os processos de ensino e aprendizagem são alterados, mas também e sobretudo, os objetivos e premissas dessas práticas. Tais objetivos transbordam da apreensão de elementos técnicos da dança para a formação subjetiva, política e social do indivíduo, que passa a ser convocado a se colocar no mundo e com o mundo através do corpo dançante. Esses novos objetivos deixam de se configurar como pontos de chegada a serem alcançados, antes, se tornam

pontos de partida e provocação que exigem a criação - numa perspectiva artística e investigativa - de novos processos pedagógicos.

Ao analisar quais elementos são fundantes e estruturais dessas novas práticas à luz do binômio artístico-pedagógico, uma vez que, nesse novo contexto, aprender dança não se dissocia dos processos de criação, tampouco da dimensão política desses processos, encontro nos conceitos de emancipação, embrutecimento e subjetivação política de Rancière, apoio teórico para observar e nomear esse novo fenômeno.

Ao realocar os objetivos do ponto de chegada (apreensão de conteúdos e resultado final) para o ponto de partida (processo criativo), abre-se uma possibilidade para que o ensino em dança possa ser investigado/realizado numa perspectiva emancipatória, sendo a aula um espaço de constante verificação de inteligências e reconfiguração da partilha do sensível, e não um espaço de reduzir desigualdades através da apreensão de conteúdos e aprendizado de pré-determinadas habilidades corporais ou da manutenção da lógica policial que rege as relações sociais.

Cabe destacar que o que Rancière chama de ordem policial diz respeito a uma lógica de dominação em que há partes da comunidade que possuem privilégios sobre outras partes, numa hierarquia social que, no vocabulário contemporâneo, poderia ser definida a partir dos termos “maiorias e minorias sociais, categorias sócio-profissionais, grupos de interesse, comunidades etc” (RANCIÈRE, 1996, p. 29). Sua proposta não compreende a polícia como o aparato de força e dominação do Estado, mas como um dispositivo de ordenação social, de designação dos corpos para determinados lugares e tarefas. Tal ordenação, para o autor, carrega ainda mais uma problemática: na lógica das ocupações as maneiras de fazer determinam maneiras de ser e de dizer. Ou seja, sujeitos destinados a tal ou qual função fariam uso da palavra de acordo com sua condição e ocupação, estabelecendo-se assim, uma distribuição hierárquica na qual determinadas atividades poderiam ou não se tornar visíveis. Se a uns cabe governar e a outros serem governados, isso implicaria em capacidades diretamente relacionadas a essas funções. Enquanto uns seriam capazes de articular, por

meio da palavra, seus desejos, vontades e projetos em forma de discurso, outros apenas conseguiriam expressar sua condição de seres viventes, emitindo simples ruídos e sons. Do ponto de vista da ordem social, isso implica em uma parcela de “não qualificados” e de “incapazes” para o exercício do poder.

(...) há uma distribuição simbólica dos corpos, que as divide em duas categorias: aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um *logos* – uma palavra memorial, uma contagem a manter –, e aqueles acerca dos quais não há *logos*, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada. (...) o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolivelmente a *contagem* que é feita dessa palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta (RANCIÈRE, 1996, p. 36).

Em contraponto a essa lógica policial que o filósofo francês vai definir o que ele entende por *política*: a lógica de um dissenso, de uma ruptura com a harmonia da distribuição e da ordenação social como reivindicação e atualização da condição de igualdade de qualquer um com qualquer um. Para Rancière a política emerge quando se rompem as conexões entre “ter poder” e “ter qualificações”, quando os “não qualificados” ou “incompetentes” demonstram que são tão capazes de falar ou agir quanto qualquer outro ser humano.

E neste ponto é que aproximo as formulações de Rancière sobre política, às perspectivas artísticas e pedagógicas do Programa Vocacional. Por se tratar da instauração de processos criativos que lidam diretamente com “posições e movimentos de corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE, 2009, p. 26) que redimensionam estruturas de dominação, a experiência do Vocacional pode ser pensada como “portadora de figuras de comunidade iguais a ela mesma” (RANCIÈRE, 2009, p. 24). Ou seja, as práticas artísticas e pedagógicas proporcionadas nesses processos que convidam os participantes a reconhecer as possibilidades de novos modos de agir em comum, de descobrir a arte e expressar-se, também fomentam novos modos de habitar o mundo em comum, de trabalhar em comum.

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso (...). As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma

destinação antevendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensório-motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de um certo corpo de experiência. (RANCIÈRE, 2012, p. 60)

Muito disso se deve ao fato de o trabalho promovido no interior do Programa Vocacional ter se realizado por meio do trânsito entre os ideais dos grupos de pesquisa fomentados pela Lei de Fomento à Dança (experimentação artística, coletivo criador, produção não alinhada aos interesses do mercado) e o Vocacional, forjando pressupostos pedagógicos dentre os quais destaca-se o interesse por uma série de práticas de criação compartilhada, dinâmicas coletivas de criação em que os agentes culturais que conduziam os processos de apreensão da linguagem artística não operavam como detentores do saber, mas antes, verificavam as condições de igualdade dos artistas-vocacionados no que tange aos seus potenciais criativos, responsabilizando-os não apenas pelos seus processos de formação, mas sobretudo, pelos discursos cênicos que elaboravam.

Assim, as modalidades de trabalho das orientações artísticas e pedagógicas do Programa Vocacional não ambicionavam a formação profissional, mas a experimentação estética aliada à formulação de um discurso cênico e, por consequência, a própria invenção das formas de arte que se queria fazer. A exemplo das perspectivas de um *projeto de pesquisa* em que o espetáculo não está dado de antemão pela concepção de um coreógrafo ou por técnica anterior, configurava-se, no interior dos processos do Vocacional, um espaço em que todos os criadores eram convocados a se tornarem *autores* de uma experiência cênica a ser constituída.

O que aqui se entende por autoria não está necessariamente no âmbito da dramaturgia e da palavra, como no teatro, mas do texto cênico em seu sentido mais amplo, enquanto criação artística, entrelaçamento das ações, corpos, seus sentidos e sua expressão. Quando um coletivo se coloca, a partir de seus integrantes, como autor de sua experiência cênica, isso significa que a criação não se dá apenas no terreno da virtuosidade do bailarino ou da performance da dança, mas da própria concepção da obra.

Para se tornar autor, o grupo precisa de inquietação. Ser autor é uma possibilidade, não uma consequência natural. Um dos pressupostos da criação, (...), é o de que se está sempre caminhando em direção ao que não se sabe, ao que ainda não se domina. No grupo, cada indivíduo e todo o conjunto deve estar em permanente processo. O espetáculo, parcela aparente e concreta do processo, carrega na sua química, nas suas malhas, esta experiência de um trajeto percorrido. Não é a amostragem vitoriosa de uma auto-superação técnica – embora possa resvalar para este equívoco – mas o exercício do crescimento contínuo. (TROTТА, 1995, p.41.)

Essa noção de autoria coloca em destaque o processo como elemento fundamental da criação, uma vez que é durante a troca, o confronto de ideias, opiniões e proposições que a experiência artística e pedagógica em dança vai sendo tecida. Experiência esta que, no entanto, não tem a perspectiva de ser um produto acabado. Ao invés do resultado final fechado, ou da conquista de habilidades técnicas predeterminadas, busca-se sempre pensar o fazer artístico como um contínuo processo de criação e reflexão.

Desse modo, as comunidades periféricas, muitas vezes silenciadas e invisibilizadas por estruturas de dominação ou por práticas artísticas e pedagógicas em dança às quais não eram nem sequer convidadas a participar, se viram, a partir do Programa Vocacional, diante de um processo emancipatório em que ocupavam um outro papel social, o de autores das próprias histórias e de produtores de seus próprios discursos, fomentando assim, a emergência de novos modos de ser e de dizer. E para além da reconfiguração do sensível no que tange à própria prática artística, era possível observar o transbordamento dessas experiências para a própria atuação dos artistas-vocacionados na esfera pública.

Emancipar os trabalhadores não é fazer aparecer o trabalho como princípio fundador da nova sociedade, mas fazer sair os trabalhadores do estado de menoridade, provar que eles pertencem de facto à sociedade, que comunicam de facto com todos os outros num espaço comum; que não são apenas seres de necessidade, que se queixam ou que gritam, mas seres de razão e de discurso, que podem opor uma razão a outra e dar à sua acção a forma de uma demonstração (RANCIÈRE, 2014, p. 56).

Os pobres da periferia, mulheres, negros e negras, homossexuais e transexuais, tais quais os trabalhadores da citação acima, encontraram uma possibilidade efetiva de romper com o círculo que lhes atribuía o papel de marginalizados e puderam afirmar sua condição de igualdade a todo e qualquer homem e mulher, igualmente capazes de ocupar e agir no espaço público. Por

meio da emergência de suas vozes periféricas (antes tomadas apenas como meros ruídos de uma população incapaz de produzir discursos articulados) que uma nova *partilha do sensível* se colocava em curso e a própria atitude dos artistas e orientadores que conduziam os processos de ensino e aprendizagem em dança começaram a exigir reformulações.

Não era mais possível a manutenção de processos artísticos e pedagógicos em que os coreógrafos e professores iniciavam os bailarinos no universo infundável de técnicas quase inalcançáveis. Antes, era fundamental abrir espaço para as vozes que não participavam do espaço da arte pudessem se expressar. Por meio das perspectivas processuais e autorais inauguradas neste contexto, novos referenciais começaram a ser pensados, ampliando o círculo de artistas e reformulando a própria compreensão da pedagogia da dança.

A autoria e processualidade da criação, quando compartilhada nos espaços espalhados pelas periferias da cidade dentro do Programa Vocacional, não consistiu na afirmação dos saberes desigualmente repartidos entre coreógrafo-mestre e bailarinos com suas capacidades ou incapacidades técnicas, mas sim, na produção e verificação de uma potência autoral igualmente compartilhada, que pôs em prática “determinado tipo de comunidade, determinado tipo de relação, determinada maneira de estar juntos” (LARROSA, 2014, p. 153). Provocava-se uma ruptura na experiência existencial vivida anteriormente aos processos de criação. Assim, suas implicações mais do que corresponder apenas a uma tomada de consciência configuraram-se como “constituição de outro corpo que já não está ‘adaptado’ à divisão policial de lugares, funções e competências sociais” (RANCIÈRE, 2012, p. 61).

Nesse sentido, o caráter emancipatório desses processos não residiu apenas na possibilidade de que aqueles que não tinham voz na criação pudessem, a partir de então, “falar”. Ao se perceberem autores e por consequência, seres portadores de uma parcela na criação, os participantes do Programa Vocacional reorganizaram sua experiência coletiva, reivindicando a condição de igualdade criativa junto a seus mestres, rompendo a ordem pela

qual seu lugar de “marginalidade social” definiria um *ethos* próprio que, supostamente, exprimiria seu modo de ser e os impediria de exercerem a função criativa da dança. Desde então, não eram mais apenas moradores das periferias, ou jovens marginalizados, incapazes ou inábeis para dançar ou alcançar a virtuosidade técnica, como as classes dominantes ou muitos dos “clássicos” coreógrafos insistiam em categorizá-los, mas antes, tornaram-se artistas que podiam se afirmar como iguais a outros artistas, igualmente autores de uma experiência em dança forjada coletivamente, de maneira partilhada, no embate entre visões de mundo.

Bibliografia

CECCATO, Maria. **Teatro vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética**. 2008. 278 f. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FABIANO, Cláudia Alves. **Uso do território, descentralização e criação de redes no teatro vocacional**: aspectos da práxis teatral do artista-orientador. 2010. 281 f. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LARROSA, Jorge. **Tremores. Escritos sobre experiência**. tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

MAGGIORI, Robert. Em qual tempo nós vivemos? **Lavra Palavra**, 2014. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2017/06/28/em-qual-tempo-nos-vivemos/>. Acesso em: 21 ago. 2019.

MASSCHELEIN, Jan. **A pedagogia, a democracia, a escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MORAES, Filipe Brancalião Alves de. **As implicações políticas dos processos de formação em criação compartilhada**. 2017. 160 f. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. Brasília: Cia. das Letras, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3ª. Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. Democracia, igualdade e emancipação em um mundo em constantes mudanças. **Lavra Palavra**, 2017. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2017/09/15/democracia-igualdade-e-emancipacao-em-um-mundo-de-constante-mudancas/>. Acesso em: 21 ago. 2019.

TROTTA, Rosyane. **O paradoxo do teatro de grupo**. 1995. 212 f. Dissertação de Mestrado – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1995.

TROTTA, Rosyane. **Autoria coletiva no processo de criação teatral**. 2008. 317 f. Tese de doutorado – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2008.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. Zonas de fronteira / territórios de guerrilha: ou como nos tornamos todos Marcos, Joaquins, Claras e Severinas. **Sala Preta (Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA USP)**, São Paulo, v.12, pp. 36-45, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57545/60584>. Acesso em: 21 ago. 2019.