

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**PUC-SP**

**Gilsamara Moura Robert Pires**

**O corpo da multidão aprende a se  
comunicar: políticas públicas para dança  
em Araraquara de 2001 a 2008**

**DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

**SÃO PAULO**

**2008**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Gilsamara Moura Robert Pires

O corpo da multidão aprende a se  
comunicar: políticas públicas para dança  
em Araraquara de 2001 a 2008

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, na área de concentração – Signo e Significação nas Mídias, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Helena Tania Katz.**

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

ASSINATURA:	
LOCAL:	DATA:

**BANCA EXAMINADORA:**

---

---

---

---

---

## **DEDICATÓRIA**

A você meu querido e inesquecível Pai,

Edson Moura.

Como em todas as importantes passagens da minha vida,  
eu poderia apostar na sua reação neste momento.

Gestos delicados de extremo amor e  
poucas palavras que resumiriam seu afeto por mim.

Escuto-as agora sussurrando em meu ouvido.

E elas me guiam e encorajam a novos desafios.

Obrigada pelos valores de vida que me ensinou,  
tão silenciosamente!

## AGRADECIMENTOS

Leonice, minha adorável Mãe. Foi o seu relato que, ainda criança, sentada do lado fora de uma escola de dança, só podendo olhar, trazido a mim sem revolta, que me motivou e que determinou esta história. Aquele sonho impossível pra você, hoje, realiza-se no projeto que é minha razão de viver: a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira. Por você mãe, tudo isso faz sentido.

Ao meu marido Cássio, pela inteligência, paciência, generosidade, amor incondicional e por tolerar a minha oscilação constante de humor.

Aos meus irmãos Emerson, Lilian e Laís, os melhores presentes de meus pais para mim.

À minha orientadora e amiga Helena Katz. Todos os agradecimentos a você seriam insuficientes. Desculpe, mas não canso de pensar a mesma coisa nestes anos de convivência e repito: se houvesse algumas Helenas espelhadas pelo mundo, não daríamos conta de tanta sabedoria e generosidade.

Ângela e Kranya, pela amizade e apoio incondicionais e verdadeiros.

Maurício Gaspar, pela disposição e delicadeza comigo. Sempre preocupado com a Gil na casa do CED. Estas imagens seguirão juntas daquelas que teceram os passos finais deste percurso.

Sigrid Nora e Ramona de Saa Bello que me inspiraram. Adriana Banana, pelos contra-argumentos. Lenira Rengel que me indicou caminhos evolutivos. Gisele que compartilhou a casa do CED, os livros, o lago, os pássaros e o inverno de 2008!

Rita, pela generosidade e afeto com as crianças. Ao Rubens Miranda que dedicou seu tempo e talento às crianças. Aos colaboradores diretos da escola: Dicão, Edna Martins, Galo, Vera Botta, Hélio Tamoio, Mônica Zaher, Euzânia Andrade, Mário Nascimento.

À Júlia Gorla, minha eterna professora de inglês. E também às colaboradoras Lígia e Giovana.

À família Gestus que aumentou, embarcando numa viagem embaralhada com a Cia Shuffle Trips. Obrigada Sabrina, Fábio, Rafael, Luzinete, Pablo, Thays, Ana Karla, Diogo, José Paulo, Márcio, Geraldo. Vocês me impulsionam a cada dia!

Aos amigos do Centro de Estudos em Dança e a todos que fazem da dança um ato político.

À Prefeitura do Município de Araraquara, em especial, ao Prefeito Edinho Silva, que fez de alguns de meus sonhos, realidade.

Aos professores, funcionários, pais, alunos e fãs da EMDIN, minha nova família.

À COS-PUC, à Cida pela competência e à CAPES pela bolsa de estudos.

**RESUMO: O corpo da multidão aprende a se comunicar: políticas públicas para dança em Araraquara de 2001 a 2008**

Quando operam no campo da cultura, os processos de comunicação demandam uma leitura política da sua atuação. Ações culturais promovem formas de comunicação entre as várias camadas das populações que compõem uma cidade, entre uma cidade e seu entorno, modificam a cidade, modificam o entorno e modificam a relação entre ambos. A natureza dessas ações é que traça o perfil daquilo que comunicam, daí a importância de cada uma delas. Justamente por isso, torna-se indispensável aprender a identificar cada ação cultural como um processo de comunicação com a sociedade na qual opera. Entendendo a política cultural para a dança realizada na cidade de Araraquara-SP, entre 2001-2008, como um processo de comunicação, a tese parte da hipótese de que o conjunto de ações culturais realizadas a diferenciou de outras cidades brasileiras de porte e situação geográfica semelhante e a conectou com um outro tipo de circuito. A dança é empregada como o recorte que explicita a hipótese. Os dois projetos aqui pesquisados, objetos de estudo da presente tese - a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, fundada em 2002, e o Festival de Dança de Araraquara, criado em 2001-, nasceram a partir de entendimentos distintos dos até então hegemônicos na cidade. Sua implantação suscitou resistência e demandou estratégias de comunicação capazes de promover a sua adaptação à sociedade araraquarense. Para pesquisar as estratégias que operaram tal transformação, aqui se empregou a bibliografia das teorias da comunicação de viés político (BARBERO, MATTELART, SODRÉ), lidas à luz de NEGRI & HARDT, BAUMAN e VIRNO. Com esses autores foi possível desenvolver o argumento de que a consolidação de projetos como os dois acima descritos, ao envolverem a cidade de formas inusitadas e singulares, acabaram ganhando uma força que, possivelmente, assegurará a sua continuidade - afrontando a tradição brasileira de interrupção e descontinuidade de projetos culturais, mesmo os bem sucedidos, a cada eleição, quando se alteram os partidos no poder. Conhecer o histórico das formas de comunicação da dança em Araraquara nesse período permite avaliar com mais acuidade a transformação operada pelos dois projetos, que nasceram e se implantaram enfrentando e transformando os focos de resistência que podiam ser antevistos, uma vez que destituíam o conceito de 'dança' que, até então, se praticava na cidade. Ao substituir os campeonatos ou concursos entre escolas particulares que aconteciam debaixo da nomenclatura "Festival de Dança", por formas colaborativas entre profissionais da área, o Festival de Dança de Araraquara desarticulou a comunicação entre Araraquara e as cidades onde funcionam estes festivais competitivos e inscreveu-a em outro circuito, o dos festivais profissionais e não-competitivos. Evidentemente, essa ação feriu os interesses locais que uniam as escolas privadas da cidade e foram necessários alguns anos para que o ambiente se harmonizasse. A inauguração da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, pautada por uma proposta de currículo inteiramente distinta do modelo praticado por essas mesmas escolas, abriu outra fissura na hegemonia anterior, tornando o ambiente da dança em Araraquara mais plural e complexo. O objetivo central é o de contribuir com o avanço das discussões a respeito do binômio comunicação-cultura dentro de uma perspectiva política, usando a política cultural para a dança como o foco dessa reflexão.

**PALAVRAS-CHAVE:** estratégias de comunicação, políticas públicas, Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, Festival de Dança de Araraquara, política cultural.

**ABSTRACT: The body of the multitude learns to communicate: public policies for dancing in Araraquara-SP of 2001 to 2008**

When operated in the field of Culture, the processes of communication demand a political understanding of its actuation. Cultural actions promote forms of communication among the several types of population, which integrate a municipality, between a city and its outskirts, and show that these changes occurring to the city modify its outskirts, thus altering the relationship between both of them. The nature of these actions is exactly what depicts the profile of what they communicate, so the importance of each one of them. Because of this, it is indispensable to learn how to identify the existing link of each cultural action and the society in which it operates. By understanding the cultural policies to the dance carried out in the city Araraquara, SP, during 2001-2008, as a process of communication, the thesis states the hypothesis that the set of cultural actions carried out made the city different from the other Brazilian cities of similar size and geographical situation and connected, linked it with another sort of circuit. The dance is used as an outline that explains and clarifies the hypothesis. The two projects here researched, objects of study of the current thesis - the Municipal School of Dance Iracema Nogueira, founded in 2002, and the Araraquara Dance Festival, created in 2001 – were born from a distinct point of view of what had been traditionally done in the city. Its introduction aroused resistance and demanded strategies of communication capable of bringing about its adaptation to the Araraquarense society. In order to research the strategies that performed such transformation, it was used the bibliography on communication theories with a political view (BARBERO, MATTELART, SODRÉ) examined under the light of NEGRI & HARDT, BAUMAN and VIRNO. By using these authors, it was possible to develop the argument that the consolidation of projects, like both above described, by involving the city in singular and unusual forms, ended up by getting some strength that will possibly ensure its continuity – facing and confronting the Brazilian tradition of interruption and discontinuity of cultural projects, even the successful ones, very election, when the political parties change places and come to power. To know the historical record of the forms of communication of dance in Araraquara in this period allows us to evaluate with more acuity and sharpness the transformation performed by both projects, which were born and introduced facing and transforming the centers of resistance that could be foreseen, since they dismissed the concept of dance which, up to the time, was used in the city. When substituting the championships and contests among the several private dance schools that took place under the name of “Dance Festival”, by collaborative forms among dance professionals, the Araraquara Dance Festival has interrupted the communication between Araraquara and the other cities where this type of competitive contests happened and has enrolled it in another circuit, the one of the professional, non-competitive festivals. Evidently, this act has harmed the local interests which united the private dance schools and some years were necessary so that the environment could be reconciled and harmonized again. The opening of the Municipal Dance School Iracema Nogueira, with a very diverse core curriculum, thus different from those applied in the other schools, opened another crack in the hegemony formerly practiced, making the dance environment in Araraquara much more plural and complex. The main purpose is to contribute to the advancing of discussions concerning the binomial communication-culture in a political perspective, using the cultural policies to the dance as the focus of this deliberation.

**KEYWORDS:** communication strategies, public policies, Municipal Dance School Iracema Nogueira, Araraquara Dance Festival, cultural policies.

## SUMÁRIO

1. Araraquara Pau-de-Arara	1
1.1 Uma viagem pela Política Cultural	13
1.2 Viagem Embaralhada	23
A.P.A.U. de ARARA	26
2001 Araraquara começa a respirar novos ares	31
Oficinas Culturais, Projeto Rithmus, Semana do Sapateado	34
Projeto DançaParaTodos	39
CDDD (Centro de Difusão e Documentação de Dança)	40
Os Replicadores	41
Cia Shuffle Trips	44
2. Festival de Dança de Araraquara	49
2.1 Sete edições de um meme – replicadores de alta longevidade	59
3. Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira	88
3.1 Escola Multidão: modo de ser	97
Amor Centrífugo e Espiralado	103
3.2 Escola Comunidade: jeito de existir	110
3.3 Escola Formigueiro – Não há reis neste mundo!	113
4. Da Emancipação	117
Boas e más razões para acreditar	119
5. Bibliografia	123
6. Anexos	134

## 1. ARARAQUARA PAU-DE-ARARA

A investigação da história da dança de Araraquara tomando como moldura a sua relação com a história cultural de Araraquara, uma proposta que ainda não havia sido escrita, reveste-se de todas as dificuldades e requer as mesmas doses generosas de entusiasmo que caracterizam iniciativas dessa natureza. Quando não se encontra um campo de referências já constituído para nele propor um viés de reflexão, há que, então, iniciá-lo. Tendo, de partida, o objetivo de não apenas registrar uma época e seus acontecimentos, mas de pesquisá-la entendendo a cultura como um sistema complexo, no qual a dança é tomada como um estudo de caso em políticas públicas, surgiu a necessidade de invenção de uma abordagem teórica que permitisse que a escrita dessa história não se restringisse apenas ao seu registro documental.

É com esse sentido que as políticas públicas para dança praticadas no período de 2001 a 2008, em Araraquara, cidade do interior de SP, são aqui trazidas e tratadas como estratégias de comunicação evolutivas, lidas através de conceitos nascidos na área da cultura, que depois foram metodologicamente transformados em educacionais. O entendimento histórico-evolutivo é trabalhado como um documento político de uma época.

A maior parte da história da dança de Araraquara (pelo menos até 1993) esteve ligada, quase que exclusivamente<sup>1</sup>, à iniciativa privada ou a grupos independentes. O período aqui escolhido oscila entre final dos anos 90 e 2008, com foco mais recortado entre 2001 e 2008, justamente por verificar que foi nesta época que o poder público municipal iniciou atividades, programas e projetos de implantação de políticas culturais para a dança com objetivos até então não praticados na cidade. Foram iniciativas que

---

<sup>1</sup>A Secretaria de Estado da Cultura de SP realizava, por exemplo, o Mapa Cultural Paulista, atividade que, apesar da definição de mapeamento da produção de diversas áreas artísticas, em âmbito estadual, realizava-se na forma de um festival competitivo. No quadriênio 1993-1996, ocorreram atividades em nível municipal, como por exemplo, a Semana da Dança, a criação do Núcleo de Ensino Artístico Maestro José Tescari, ambos em 1995, entre outras. Antes desta gestão, e entre ela e a atual (2001-2008), iniciativas muito pontuais foram executadas, mas nunca com o caráter de programa de políticas públicas culturais para a cidade com preocupação de permanência e continuidade.

trabalharam essa linguagem artística com uma inserção geográfica muito mais ampla, atendendo a demandas que se tornaram conhecidas depois de levantadas em estudos de mapeamento. Foram várias as transformações que ocorreram nesse período, e que detonaram um processo de democratização e acessibilidade à arte da dança. Esse fenômeno será melhor descrito adiante, no capítulo destinado ao levantamento sobre políticas culturais, conceito que, segundo Jean-Michel Dijan (2005: 9), é uma invenção francesa.

O sub-capítulo 1.2 intitulado *Viagem Embaralhada* apresenta momentos fundamentais da história cultural de Araraquara, como o da criação de uma Associação de Artistas (A.P.A.U. de ARARA), que protagonizou a mais importante construção político-artística da história local. Foi um movimento caracterizado pela mobilização da classe artística e intelectual que militava pela democratização da cultura e dos espaços públicos. E traz outras ações realizadas pelo Poder Público Municipal até julho de 2008, como o projeto das Oficinas Culturais do Município, criado em 2001 pela Prefeitura de Araraquara, que teve como objetivo oportunizar, em todos os bairros da cidade, o acesso às mais diferentes linguagens artísticas, por meio de aulas semanais. Essa foi considerada a ação de maior abrangência quantitativa já realizada pela Secretaria Municipal de Cultura ao atingir cerca de 3.500 pessoas/ano, pondo-as em contato com uma determinada linguagem.

Este segmento apresenta ainda outras iniciativas governamentais, como o projeto DançaParaTodos e a criação do CDDD (Centro de Difusão e Documentação da Dança), culminando com a Cia Shuffle Trips, criada em 2005 e originada nas Oficinas Culturais, que se tornou independente após a profissionalização de seus membros. Esta experiência é trabalhada como o mais proeminente exemplo de replicador do processo cultural apresentado pela tese<sup>2</sup>.

A reflexão crítica sobre este período recente da história político-cultural da cidade de Araraquara sinalizou, porém, para a necessidade de estabelecer pontes com alguns acontecimentos do passado, fundamentais para o entendimento do contexto

---

<sup>2</sup>O conceito de *meme* apresentado pelo cientista Richard Dawkins in *O Gene Egoísta*, 1979, análogo ao gene é o novo replicador, ou seja, transmite a idéia de uma unidade de transmissão cultural ou unidade de imitação. Por sua vez, replicador é aquele tem a capacidade de criar cópias de si mesmo, por exemplo, o DNA na biologia.

atual. Vale destacar que o mapa aqui traçado mistura o desenvolvimento dos capítulos. Cada capítulo remete aos anteriores e posteriores, não importando, na verdade, por qual deles se iniciou a leitura.

Embora se dedique a uma leitura crítica dos acontecimentos recentes na vida cultural de Araraquara, a tese não se propõe a registrar estritamente essa história. Pretende enfatizar que a pluralidade de acontecimentos, sejam as rupturas históricas ou os cortes epistemológicos, pode ser trabalhada fora da perspectiva apocalíptica. O objetivo aqui é o de não achatar as configurações que nascem na ambivalência, mas aprender a reconhecê-las com essa característica.

As ambivalências estão presentes no corpo, nas relações humanas, na ciência, na arte, na cena, no cotidiano. A modernidade, de acordo com o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1999), nos traz uma questão muito singular e não prevista em seu projeto original: ser ou tornar-se invisível ou visível, sentir-se ora incluído, ora excluído, estar entre submissão e autonomia, uma constante oscilação dentro das estruturas sociais ambivalentes<sup>3</sup>.

Outro sociólogo que contribui de maneira singular para os estudos da cultura sob o viés político é Néstor García Canclini, que apresenta uma reflexão aqui adotada sobre a refundação da modernidade, aceitando as interações globais e repensando a autonomia dos campos sociais, políticos, culturais e econômicos.

Se tomamos seriamente as críticas de cientistas sociais que se multiplicam hoje em relação à globalização neoliberal (Beck, Bourdieu, Castells, Habermas), e dos movimentos sociais e políticos que buscam encontrar níveis de justiça social e econômica, de emprego e segurança, de desenvolvimento educativo e cultural alcançados pelas majorias na modernidade (Seattle, Washington, Quito, etc.), repensar estas questões parece decisivo. Porque não se trata apenas de construir movimentos de resistência, se não de refundar a modernidade. Aparece, então, como indispensável a tarefa cultural: repensar os significados, o sentido moderno, aceitando a complexidade das interações globais. Rediscutir a autonomia dos

---

<sup>3</sup> Para BAUMAN, a ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função segregadora que a linguagem deve desempenhar. (1999: 9)

campos culturais, políticos, econômicos e suas necessárias interconexões. (CANCLINI, 2005: 72, tradução nossa).<sup>4</sup>

A modernidade, que *prometia trazer clareza e transparência para a vida humana*<sup>5</sup>, se estabelece potencializando cada vez mais a polaridade entre caos e ordem, escancarando a desordem própria à sua natureza, causando sensações destrutivas e, simultaneamente, propulsoras, condicionando toda e qualquer decisão política às questões econômicas, enfim, sinalizando para uma irremediável necessidade de entendimento dos processos ambíguos do mundo e seu aprendizado.

A modernidade, como todas as outras quase-totalidades que queremos retirar do fluxo contínuo do ser, torna-se esquiva: descobrimos que o conceito é carregado de ambigüidade, ao passo que seu referente é opaco no miolo e puído nas beiradas. (BAUMAN, 1999: 12)

Sabe-se que o próprio projeto político para a cultura brasileira encontra-se ainda em fase de implantação, com alguns programas consolidados e outros em plena gestação ou maturação, como, por exemplo, o anunciado e muito aguardado Plano Nacional de Cultura que o Ministério da Cultura publicou recentemente, bem como um primeiro mapeamento das atividades artísticas que surpreendeu a todos. Nele, a dança aparece como sendo a segunda atividade mais praticada no Brasil, abaixo somente do artesanato.

---

<sup>4</sup> Si tomamos en serio las críticas de científicos sociales que se multiplican hoy a la globalización hecha a la neoliberal (Beck, Bourdieu, Castells, Habermas), y de los movimientos sociales y políticos que buscan reencontrar niveles de justicia social y económica, de empleo y seguridad, de desarrollo educativo y cultural alcanzados por las mayorías en la modernidad (Seattle, Washington, Quito, etc.), repensar estas cuestiones parece decisivo. Porque no se trata apenas de construir movimientos de resistência, sino de refundar la modernidad. Aparece, entonces, como indispensable la tarea cultural: repensar los significados, El sentido moderno, aceptando la complejidad de las interacciones globales. Rediscutir la autonomía de los campos culturales, políticos, económicos, y sus necesarias interconexiones. (CANCLINI, 2005: 72)

<sup>5</sup> BAUMANN, Zigmunt. Modernidade e Ambivalência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

Iniciativas de sucesso, potencialmente positivas para uma efetiva transformação social, ficam sujeitas, no próprio projeto político que guia a produção da cultura no Brasil, às mudanças de governo que ocorrem a cada eleição, que se realizam de quatro em quatro anos, em nível municipal, estadual ou federal. No nosso país, as políticas públicas são comumente tratadas do mesmo modo que as ações em outras áreas, ou seja, são também personalizadas e vinculadas aos partidos políticos, ao invés de serem trabalhadas como um bem comum realizado por profissionais competentes que almejam beneficiar a sociedade. Todavia, como o contexto é esse, pautado pela intermitência, as iniciativas tendem a ser episódicas (desaparecem a cada quatro anos), o que compromete a sua eficiência e a indispensável continuidade que garantiria uma projeção futura.

Se é no entroncamento caos-ordem que se encontra o sentido para o tempo atual, se a modernidade está calcada em ambivalências e se tais eventos inserem-se numa esfera biopolítica<sup>6</sup>, pode-se buscar restaurar a potência da vida repensando criticamente a situação em que nos encontramos com os conceitos de Comunidade<sup>7</sup> e de Multidão<sup>8</sup>, como possibilidades de encontros que abrem espaço para as singularidades, as pluralidades, sem a necessidade do uso do conceito de identidade, pois ele implica na aceitação de uma fusão que busca a homogeneidade.

Em outras palavras, na comunidade já não se trata de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irreduzível, em dessimetria, ele introduz a dessimetria, impedindo que todos se reabsorvam numa totalidade ampliada. (2003: p. 141)

---

<sup>6</sup> Termo forjado por Michel Foucault, durante conferência proferida no Rio de Janeiro em 1974 e intitulada “O nascimento da medicina social”, biopolítica designa uma das modalidades de exercício do poder sobre a população enquanto massa global. Segundo Peter Pál Pelbart (2003: 57), “biopolítica se dirige à multiplicidade dos homens enquanto massa global, afetada por processos próprios da vida, como a morte, a produção, a doença”.

<sup>7</sup> Comunidade como entendimento compartilhado, coletividade tecida pela mútua capacidade de cuidar, partilhar e compartilhar. (BAUMAN, 2003)

<sup>8</sup> Multidão entendida como um conglomerado constituído de pessoas diferentes que se reúnem em torno de algo em comum. (HARDT & NEGRI, 2004)

No curso desse tipo de articulação, fazer parte de uma comunidade ou funcionar como multidão carrega uma noção de pertencimento muito mais fortalecida do que parece à primeira vista, na qual coletividade, segurança e liberdade re-inventam os seus relacionamentos. A construção de políticas públicas culturais na cidade de Araraquara será aqui investigada fazendo desse entendimento uma moldura.

Com 190 anos completados em 2007, Araraquara, em tupi-guarani, significa buraco-de-arara ou morada do sol. Está situada no interior de São Paulo, Estado da Região Sudeste do Brasil, a 277 km da capital, com quase 200 mil habitantes (estimativa IBGE 2006: 199.657 habitantes).

Por volta de 1807, Pedro José Neto e seus filhos, oriundos de Minas Gerais, internaram-se nas matas onde hoje está a cidade de São Carlos e acabaram fixando-se nos campos aonde viria a se formar a cidade de Araraquara. Construíram uma pequena capela dedicada ao padroeiro São Bento nos Campos de Aracoara (lugar onde mora a luz do dia, a "Morada do Sol"), na região dos campos de Piratininga, habitada pelos indígenas da tribo Guayanás.

Em 22 de agosto de 1817, pela Resolução nº 32, foi criada a Freguesia de São Bento. É nessa data, então, que se comemora o Aniversário de Araraquara. Em 30 de outubro de 1817, Araraquara foi elevada à categoria de Distrito; em 10 de julho de 1832, passou à categoria de Município, cuja instalação se deu em 24 de agosto de 1833. Em 20 de abril de 1866, passa à categoria de Comarca pela Lei Provincial nº 61 e em 6 de fevereiro de 1889, é elevada à categoria de Cidade, pela Lei Provincial de nº 7.

Do ponto de vista histórico-econômico, na 1ª metade do século XIX, as grandes propriedades rurais, características deste século, ainda não tinham sido atingidas pelo surto cafeeiro. Plantava-se cana-de-açúcar, milho, fumo e algodão, ao lado de outros cereais, e os rebanhos eram constituídos, em sua maioria, por suínos e bovinos. Por volta de 1850, as plantações de café já haviam deixado o Vale do Paraíba e passaram de Campinas para o Oeste Paulista. Na segunda metade do século XIX, o cafezal substituiu as culturas canavieiras e de cereais da zona Araraquarense, tornando-se o produto de maior importância na economia local.

A chegada da ferrovia, em 1885, estimulou o crescimento da cidade, que já foi

considerada a "Cidade Mais Limpa das Três Américas", além de ser a primeira, no interior de São Paulo, a implantar linhas de ônibus elétricos (trólebus).

O coronelismo local, ligado ao fenômeno que caracteriza o Brasil do século XIX, e entendido como *um sistema político dominado por uma relação de compromisso entre o poder privado decadente e o poder público fortalecido* (TELAROLLI, 1997: 22), dependia totalmente do governo do Estado e em nada beneficiava o Município. Nesta ocasião, meados de 1890, o chefe político de cada região era o seu próprio coronel. Em Araraquara, os coronéis de maior destaque foram Antonio Joaquim de Carvalho e o tenente-coronel Joaquim Duarte Pinto Ferraz.

A história próspera de Araraquara foi interrompida por um episódio que a marcou como República de Sangue. Ocorreu um linchamento público de duas pessoas de uma mesma família<sup>9</sup>, que fez com que a cidade, por algum tempo, ficasse sendo conhecida pelo estigma de “Linchaquara”.

Araraquara tem, atualmente, como principal eixo econômico, o agro-negócio (cana-de-açúcar e laranja). É sede de uma das maiores exportadoras de suco de laranja do mundo, CUTRALE e, por causa dessa fábrica, que transforma a fruta em suco concentrado, é que se sente o perfume de laranja no ar todos os dias.

A Literatura marcou a cultura local. Vale destacar:

- Mário de Andrade escreveu “Macunaíma” em 1926, em uma semana de estadia em Araraquara, na então Chácara Sapucaia;

- Jean-Paul Sartre fez, em 1960, a sua famosa “Conferência de Araraquara”;

- Rodolpho Telarolli, historiador de grande projeção local, que faleceu em 2002, registrou parte da história araraquarense e, dentre seus livros, destaca-se aqui o que comenta o linchamento: “Britos, República de Sangue”;

---

<sup>9</sup> Em 1897, a cidade de Araraquara foi palco de três assassinatos, que repercutiram intensamente em todo o Estado e cujo significado transcendeu o meramente policial: primeiro, o do coronel Antonio Joaquim de Carvalho, chefe político do partido Republicano em Araraquara, e depois, em represália, o do jovem militante da facção política oposta, Rosendo de Souza Brito e seu tio Manoel. Os episódios ficaram conhecidos como “linchamento dos britos” e se afiguraram como clara manifestação de um fenômeno político-social, o coronelismo.

- Ignácio de Loyola Brandão, escritor de projeção nacional, nascido na cidade, freqüentemente a visita, além de registrar fatos que nela se passam em seus livros e artigos.

Araraquara é também a cidade natal do tradutor de Bertold Brecht no Brasil, Luís Antônio Martinez Corrêa e de seu irmão, José Celso Martinez Corrêa, renomado teatrólogo, diretor do Teatro Oficina UZINA UZONA. Outra das personalidades das quais a cidade se orgulha é Lélia Abramo, que também manteve vínculos constantes com Araraquara, através da militância política e carreira de atriz que a projetaram em todo o país.

Mesmo com iniciativas em diferentes segmentos da arte, que produziam uma efervescência cultural inusitada para uma cidade do seu porte e localização, tais como a criação do Conservatório Dramático e Musical de Araraquara pelo Maestro José Maria Tescari (1928) e da Escola de Belas Artes (1935), a inexistência de políticas públicas na área cultural se mantinha como um traço a uní-la às suas congêneres.

Em 1988, cria-se a Associação de Produtores e Artistas Unidos de Araraquara – A.P.A.U. de ARARA e é essa iniciativa que virá a promover toda uma história de luta pela Arte e de resistência ao autoritarismo, até então vigente, em prol de uma cultura democrática participativa. Vale lembrar que o Brasil, nessa época, ainda se encontrava em fase de consolidação de uma democracia que havia sido substituída pela ditadura que os militares instauraram no país em 1964.

Como se sabe, uma iniciativa como a da instauração da A.P.A.U. de ARARA, não surge do nada. No seu caso, há que se registrar a existência de outras ações igualmente espontâneas e independentes de formação de outros coletivos, tais como os grupos de teatro TEXC, dirigido por Ariovaldo dos Santos, JATOBÁ, dirigido por Lauro Monteiro e LUZ NA CIDADE, por Edna Portari. Todas, datadas também dos anos 80 e início dos 90, impulsionaram a cultura local e os processos artísticos colaborativos, indicando caminhos diferentes dos então praticados na cidade.

Na dança, o processo de resistência também começou na mesma década. Alguns ícones da dança local, que nunca abandonaram a luta pelas políticas culturais e participaram de movimentos e manifestações, merecem ser lembrados: Magali Merola,

Eda Maria e Leandro Osni Zaniolo. Mas foi em 1989 que alguns jovens bailarinos da então Escola de Dança e Música Villa Lobos, insatisfeitos com o comportamento conservador das academias de dança da cidade, propuseram a criação do Grupo Gestus. Inspirados pelo *gestus* social descrito por Bertold Brecht<sup>10</sup>, não mais desejavam participar dos festivais competitivos e tampouco dos espetáculos que cada academia produzia ao final de cada ano escolar, e que se mantinham filiados à mesma estética que circulava naqueles festivais.

O Grupo Gestus, inicialmente denominado Grupo de Dança e Teatro Gestus, talvez por ter se constituído na primeira iniciativa de modelo independente de companhia de dança a se estabelecer em Araraquara, sofreu forte discriminação por parte das academias locais, não obtendo qualquer forma de apoio, nem mesmo o da concessão de algum local onde pudesse ensaiar. Assim, já descolado das academias que controlavam a produção e circulação da dança pela cidade, o Grupo Gestus associou-se ao movimento A.P.A.U. de ARARA e, junto a este coletivo, lutou pela democratização da dança, pelo respeito à diversidade, de modo que um outro tipo de pensamento sobre dança pudesse lá se estabelecer. A produção das academias primava por produções ligadas ao tipo de ensino que oferecia e que, naquela altura, se centrava na técnica do balé clássico como a de uma língua universal – uma compreensão inteiramente afastada dos entendimentos de dança contemporânea que estavam atraindo o Grupo Gestus.

O Grupo de Dança-Teatro Gestus surgiu no final de 1989, foi batizado em 1990, e foi formado por jovens bailarinos que, insatisfeitos com o que a cidade oferecia, construíram um núcleo artístico de pesquisa e desenvolvimento criativo, vislumbrando

---

<sup>10</sup> Roland Barthes in *O Óbvio e o Obtuso* (1990: 88) tem uma excelente explicação para *gestus*. O que vem a ser o *gestus social* [...]? É um gesto, ou um conjunto de gestos (mas nunca uma gesticulação), onde se pode ler uma situação social completa. Nem todos os *gestus* são sociais: não há nada de social no gesto que faz um homem para espantar uma mosca; mas, se esse mesmo homem, mal vestido, debate-se contra cães de guarda, esse *gestus* torna-se social [...] Até onde podemos encontrar *gestus* sociais? Muito longe: na própria língua: uma língua pode ser gestual, diz Brecht, quando indica certas atitudes de quem fala para com os outros: “Se o seu olho dói, arranque-o” é mais gestual do que “Arranque o olho que lhe dói”, porque a ordem da frase, o assíndeto que a domina remete a uma situação profética e vingativa. Formas retóricas podem ser gestuais: é, por isto, inútil censurar a arte de Eisenstein (como a de Brecht) por ser “formalizante” ou “estética”: a forma, a estética, a retórica podem ser socialmente responsáveis, se deliberadamente manejadas. A representação (já que é de representação que se trata) deve contar inelutavelmente com o *gestus social*: do momento em que se “representa” (que se recorta, que se encerra o quadro e que se interrompe o conjunto), é necessário decidir se o gesto é ou não social (se remete, não a uma determinada sociedade, mas ao Homem).

uma nova forma de organização para o seu funcionamento. O nome surgiu a partir do conceito brechtiano de *gestus* social, estudado na primeira pesquisa teatral desenvolvida pelos seus integrantes, em 1989, sob a orientação do artista plástico e diretor teatral Lauro Monteiro. Após quatro anos de atividade, o nome foi reduzido para Grupo Gestus.

Os primeiros trabalhos do Grupo Gestus buscaram contato com profissionais de outras áreas, como das artes plásticas, teatro, música, e foram desenvolvidos em espaços alternativos, como o espaço da NDK- escola de modelo, no Colégio Diálogo, ou pela Academia Podium de Ginástica e Artes Marciais, geralmente cedidos por simpatizantes da filosofia do grupo.

Alicerçado na reunião de pessoas que estivessem dispostas a pensar a dança, discutir novas tendências, expandir possibilidades do corpo, experimentar e produzir uma arte em evolução, o Grupo Gestus pode ser hoje considerado um grupo cuja organização entende a si mesma como uma forma de atuação política no contexto da dança contemporânea. Percebe-se como uma espécie de pequena multidão transitória, um agregado de diferentes em prol do comum, cuja atuação extrapola a produção, apresentação e divulgação de seu trabalho coreográfico. Busca disseminar a necessidade de uma consciência política do que é fazer dança, do que significa mobilização, da importância em se lutar pelo interesse comum da classe, respeitando a pluralidade de manifestações que esta arte permite. Além do trabalho de pesquisa que o grupo desenvolve na cidade, é também responsável pela contaminação de toda uma geração diretamente ligada ao seu núcleo.

Caracterizado pelo interesse em pôr em diálogo com a dança outras linguagens como teatro, literatura, cinema, e artes plásticas, estabeleceu parcerias importantes com a UNESP, participando, há mais de 15 anos, do OXOUNOSSO, coordenado pelo Professor Doutor Zé Pedro Antunes. Trata-se de uma manifestação cultural universitária de fundamental importância na história da instituição, que abria espaço para variadas possibilidades artísticas, desde poesia concreta, vídeo-arte, dança, teatro, performance, etc. Outra parceria importante, que acontece desde então, é a que se dá com artistas locais, nas quais se estabelecem espaços para palestras, debates, apresentações, entre outras.

O Grupo Gestus é esta espécie de “antropófago caipira”, no sentido oswaldiano<sup>11</sup> do termo: um devorador voraz dos saberes intermitentes e um proponente de desestruturações. Colaborou também, de maneira decisiva, com o início de um processo de aquisição e desenvolvimento da linguagem da dança contemporânea que trata o conhecimento como sendo teórico-prático.

Apesar do Grupo Gestus não se apresentar nesta tese como objeto de estudo, cabe ressaltar sua importância na formação de gerações de bailarinos com consciência política que, atualmente, engajam-se, formulam e se articulam em todos os demais projetos locais, entre eles os analisados neste trabalho. Essa presença de profissionais da dança ligados de alguma forma ao Grupo Gestus colabora para a distribuição de informação sobre dança contemporânea na cidade.

Isso se deve à não circulação de informação e ao consumo de informação descontextualizada e superficialmente elaborada. Afinal, se ninguém curte uma partida de futebol sem conhecer as regras do jogo, na dança contemporânea também há que conhecer como ela funciona para poder apreciá-la. Nesse sentido, é preciso apresentar alguns fatos, ainda que de forma sintética, para que eles possam falar desta tal de dança contemporânea. (*“Esta tal de dança contemporânea”*, de Airton Tomazzoni, site idança.net)

O conhecimento da história cultural de uma cidade permite que o posicionamento dos artistas e agentes culturais que nela vivem possa melhor atender às suas necessidades. Favorece também o tipo de ação capaz de promover a circulação de informação, através de projetos que atendam à diversidade das manifestações culturais que formam o seu tecido social. Se cada qual ganhar estabilidade, sairá da invisibilidade

---

<sup>11</sup> Oswald de Andrade *in* Manifesto Antropófago apresenta o espírito de vanguarda que animou a década de 1920, no Brasil. O movimento antropofágico foi uma manifestação artística brasileira que tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") da cultura do outro, como a norte americana, a européia e a dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos eurodescendentes, dos descendentes de orientais, ou seja, não se deve recusar a cultura estrangeira, mas ela não deve ser imitada.

que tende a fragilizá-las<sup>12</sup>.

Os projetos que são tomados como objetos presente tese demonstram uma capacidade de integração com as demais instâncias do processo integral de Políticas Públicas para a dança que distingue esse conjunto de ações. Em primeiro lugar, isso se dá porque tanto o Festival de Dança de Araraquara quanto a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, nasceram em um contexto em que a Política e a Cultura caminham juntas, e não lado a lado, mas sim imbricadas uma na outra.

De todas as ações implantadas em Araraquara na área de dança até o momento, a tese destaca a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, por seu papel educacional de agente de transformação social. Ela surgiu com inspiração em uma outra experiência pioneira, implantada em 1998, na cidade de Caxias do Sul-RS, cuja idealizadora foi a bailarina, coreógrafa, professora e gestora cultural, Sigrid Nora. Após inúmeras visitas à cidade e conversas com a proponente da Escola Preparatória de Dança de Caxias do Sul, foi desenhado o projeto da EMDIN, com várias adaptações para atender às especificidades de Araraquara, e que serão explicitadas no capítulo 3.

O que pode ser agora adiantado é que nessa escola os conceitos de Multidão (NEGRI & HARDT, 2005) e de Comunidade (BAUMAN, 2003) pavimentam as suas atividades. A intensa presença da sociedade nos espaços de participação e discussão promove uma efetiva construção coletiva, amplia o sentido de pertencimento e partilha, contribuindo para a produção de conhecimento, para a formação de redes e de relações sociais colaborativas.

Na Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, a formação em artes não hipoteca o futuro das crianças nela envolvidas, pois seu projeto prioriza a aquisição da autonomia e da reflexão crítica.

Desta tese também fazem parte anexos (capítulo 6) que são fonte de primeiro grau que documentam a época da construção dos objetos de estudo.

---

<sup>12</sup> O psicólogo Fernando Braga da Costa, em sua dissertação de mestrado, sobre Invisibilidade Pública analisa a invisibilidade social, sob a perspectiva sócio-antropológica, isto é, uma percepção humana distorcida e condicionada à divisão social do trabalho, que enxerga a função e não o sujeito. Alguém se torna invisível socialmente por meio do estigma, preconceito ou indiferença.

## **1.1 UMA VIAGEM PELA POLÍTICA CULTURAL**

Em anos recentes, mais e mais pesquisadores e estudiosos têm se dedicado ao estudo sobre políticas culturais. Para entender a inserção e a atuação na cidade tanto da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira como do Festival de Dança de Araraquara, faz-se necessário o uso dessa bibliografia, uma vez que os dois projetos se inscrevem como ações de política pública cultural.

Política cultural apresenta-se, comumente, como um conjunto de iniciativas tomadas por gestores ou agentes com o objetivo de fomentar a produção, promover e difundir a cultura e seus usos, assim como, organizar estruturas culturais.

[...] a **política cultural** é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer **as necessidades culturais** da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (COELHO, 2005: 293, grifo do autor)

Faz-se necessário aqui apresentar algumas abordagens teóricas do conceito referente à política cultural ou dos fenômenos culturais, desenvolvidas por especialistas, antes de entrar na especificidade do objeto de estudo desta tese que é a política pública cultural para a dança praticada na cidade de Araraquara entre 2001 e 2008.

No Dicionário Crítico de Política Cultural, COELHO (1997: 293) apresenta o conceito de política cultural sob a égide de uma *ciência da organização das estruturas culturais* definido no campo das ciências humanas.

Antes, porém, é importante ressaltar o entendimento de política cultural como uma rede de conexões estruturadas e estruturantes. A satisfação de necessidades culturais de uma população, bem como a promoção de programas que visam diminuir desigualdades de oportunidades culturais, são alguns dos exemplos mais plausíveis

dentro de uma estrutura governamental mínima. No entanto, a rede que se estabelece em estruturas dinâmicas e com organicidade é tecida por fios flexíveis e maleáveis, que emergem, se auto-organizam, se auto-geram, morrem, renascem e, também, são geridos ou impostos, dentro da malha complexa da cultura. Ações com caráter, ora propositivos, ora intervencionistas, ora democráticos, ora autoritários.

Não raro, associa-se política cultural à política social, definida como *o conjunto de intervenções dos diversos agentes no campo cultural com o objetivo de obter um consenso de apoio para a manutenção de um certo tipo de ordem política e social ou para uma iniciativa de transformação social* (1997: 293); no entanto esta associação pode se tornar um erro se considerada como premissa de existência.

COELHO elucida, de forma criteriosa, os meandros que envolvem o termo política cultural apresentando finalidades a ele intrínsecas como: difusão cultural, orientações das políticas culturais, seus circuitos de intervenção e seus modos ideológicos, todos imbricados na rede de conexões complexas apresentadas anteriormente.

Os paradigmas legitimadores para estas políticas culturais, levantados por COELHO (1999: 294, grifo do autor) recentemente rearranjados ideológica e economicamente, por conta do advento da globalização, facilitam, como um atalho, a compreensão de seus processos e derivações. São eles:

- 1- “As políticas como derivadas de uma **lógica do bem-estar social**”, ou seja, sem política cultural a sociedade torna-se deficitária;
- 2- As políticas culturais na “**procura de um sentido** orientador da dinâmica social”, ou seja, uma busca de identidade(s);
- 3- As políticas direcionadas à obtenção de “um **enquadramento ideológico** indispensável” para atingir seus objetivos;
- 4- “A necessidade de uma **prática comunicacional** entre Estado e seus cidadãos”.

A articulação, ou não, segundo o autor, de tais paradigmas de legitimação de políticas culturais, opera num campo que oscila entre mais e menos ideologizado, dependendo dos objetivos traçados entre governo e governados.

Outros pontos, abordados por COELHO, em seu verbete Política Cultural, serão apresentados no decorrer do texto, devido à aproximação imediata que se estabeleceu entre conceito e aplicação nos estudos de caso deste presente trabalho, a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira e Festival de Dança de Araraquara. Por exemplo, a política cultural dialógica e não-paternalista, a morfologia da dinâmica social, o processo de planificação acordada entre administração e administrados (cidadãos), as lógicas da oferta e demanda, as políticas de democratização cultural e os circuitos de intervenção.

Vê-se aqui que o tecido social analisado pode ser considerado premissa básica para a instalação ou desenvolvimento de programa de política cultural, como também pode tornar-se foco de atuação de políticas que desejam intervir para transformar uma determinada situação social. Por exemplo: em Araraquara, a primeira oficina cultural implantada não considerou a demanda social da região, mas sim oportunizou o conhecimento de uma determinada linguagem artística, no caso o sapateado, numa espécie de experimento que obteve resultados positivos<sup>1</sup>. Esta intervenção governamental de instalação de um programa cultural acarretou, providencialmente, uma onda de transformações no bairro que recebeu a atividade (Vale do Sol), alterando ao longo de um espaço de tempo relativamente curto (de 1 a 2 anos), as relações entre crianças da escola (CAIC Vale do Sol) que sediava a oficina, com a própria comunidade e entorno. Muitas apresentações públicas em espaços culturais como Teatro Municipal, escolas e Teatro de Arena levaram famílias inteiras ao conhecimento de locais ainda não conhecidos ou freqüentados. O fenômeno foi observado por alguns anos e mediante suporte áudio-visual, foi registrado que grande parcela da população do bairro beneficiado nunca havia entrado no Teatro Municipal de Araraquara, por exemplo, e que depois de algum tempo tornou-se freqüentador assíduo de atividades e eventos culturais como Festival de Dança, peças de teatro e concertos<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Detalhes desta experiência serão apresentados posteriormente nesta tese.

<sup>2</sup> No final de cada apresentação de dança das oficinas culturais e, posteriormente, da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, a presidente da FUNDART na época (2001-2004) e, atualmente, gerente da EMD, conversava com a platéia e registrava a quantidade de pessoas que nunca puderam estar em espaços culturais por não se sentirem confiantes e partícipes do processo cultural a elas destinado. Este fenômeno pode ser analisado sob o ponto de vista da má compreensão do bem público, do não-pertencimento à cidade e da falta de consciência cidadã da “coisa pública”, como direito de todos.

Para o jornalista francês DIJAN (2005: 9), a política cultural é uma invenção francesa, pois com a criação da Académie Française por Richelieu, em 1695, responsabilizando uma instituição pela fixação da língua, dando-lhes regras e destinando a elaboração do primeiro dicionário de língua francesa, o Estado identificou tal organização como companhia das letras, consagrando o caráter oficial da academia e institucionalizando o caráter de proteção ao patrimônio artístico nacional por meio da regulação da língua.

Muitas transformações culturais ocorreram na França desde então e o país é um dos exemplos mais citados como proponente na elaboração e construção de políticas culturais no mundo. A criação da Comédie Française, em 1680, por Luís XIV e do ministério dito Affaires Culturelles (Negócios Culturais, tradução nossa) em 1958, cujo cargo foi para o intelectual das letras, conhecido pelos seus escritos de arte, André Malraux, por exemplo, estes são dois acontecimentos fundamentais da história política-cultural da França. Reflexos desta história se vêem em todo o mundo com algumas iniciativas semelhantes e busca permanente de estabilidade na construção de políticas culturais republicanas.

Se a política cultural resume-se a ser o fazer-valer de uma república que procura, nas virtudes da arte e da criação, nutrir o mito de igualdade, liberdade e fraternidade, sem dúvida que ela terá bons dias pela frente. Se esta mesma política consiste em desafiar os grandes ideais democráticos para agir de modo que cada um possa aceder às obras do espírito, deve renunciar.<sup>3</sup> (DIJAN, 2005: 149, tradução nossa).

Para COELHO (1999: 9) *a política cultural é tão antiga quanto o primeiro espetáculo de teatro para o qual foi necessário obter uma autorização prévia, contratar atores ou cobrar pelo ingresso.*

---

<sup>3</sup> Si la politique culturelle se resume à être le faire-valoir d'une republique qui cherche, dans les vertus de l'art e da la création, à nourrir le mythe de l'égalité, de la liberte et de la fraternité, nul doute qu'elle a de beaux jours devant elle. Si cette même politique consiste à défier les grands idéaux démocratiques pour faire en sorte que chacun puisse accéder aux oeuvres de l'esprit, autant renoncer.

As diversas abordagens sobre políticas culturais, tomadas aqui para embasar a reflexão acerca de dois objetos de análise desta tese, a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira e o Festival de Dança de Araraquara, podem subsidiar toda a pesquisa sobre a construção de políticas públicas culturais na área de dança no período referido deste trabalho.

Apresentar, então, neste capítulo, conceitos que parecem estratégicos em assuntos culturais como as concepções variadas de políticas culturais, sem dúvida, auxilia a compreensão do objeto de estudo. Algumas definições operativas, sejam elas provisionais ou transitórias, são indispensáveis para se seguir nesta linha de pensamento.

Néstor García Canclini aponta para estudos recentes que tendem definir políticas culturais como um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários. Canclini adverte, porém, que esta definição carece ser ampliada levando-se em conta o transnacionalismo presente nos processos simbólicos e materiais atuais.

As políticas culturais podem ser um tipo de operação que assuma essa densidade e complexidade a fim de retomar os problemas identitários como oportunidades e perigos da convivência na heterogeneidade. Nesta perspectiva, a função principal da política cultural não é afirmar identidades ou dar elementos aos membros de uma cultura para que a idealizem, mas sim para que sejam capazes de aproveitar a heterogeneidade e a variedade de mensagens disponíveis e conviver com os outros.<sup>4</sup> (CANCLINI, 2005: 79, tradução nossa).

A última parte desta citação vem, justamente, de encontro com as propostas sugeridas pelo governo municipal de Araraquara, na ocasião da implantação das

---

<sup>4</sup> Las políticas culturales pueden ser un tipo de operación que asuma esa densidade y complejidad a fin de replantear los problemas identitarios como oportunidades y peligros de la convivencia en la heterogeneidad. En esta perspectiva, la función principal de la política cultural no es afirmar identidades o dar elementos a los miembros de una cultura para que la idealicen, sino para que sean capaces de aprovechar la heterogeneidad y la variedad de mensajes disponibles y convivir con los otros. (CANCLINI, 2005: 79)

Oficinas Culturais pelos bairros da cidade. A noção de aproveitamento da diversidade é fundamental para os gestores de políticas públicas, para que não se aventurem em terrenos repletos de clichês equivocados como beneficiar a população de crianças carentes, esta comunidade sem cultura, um bairro pobre de arte, etc.

Quando se implantou a primeira Oficina Cultural, no bairro Vale do Sol, em janeiro de 2001, intitulada Rithmus, crianças e jovens se inscreveram, a princípio, pela curiosidade e depois porque esta oficina experimental, que tinha em seu cerne o respeito pelas diferenças culturais, possibilitou a abertura de um espaço de manifestação cultural ligada à música e à dança, até então inexistente. Alunos tiveram a oportunidade de experimentar uma linguagem artística completamente desconhecida, como o sapateado, mas que proporciona a associação imediata com a música, pois o sapato é um instrumento musical.

A sensibilidade e a seriedade com que a Prefeitura Municipal de Araraquara encaminhou o planejamento estratégico para a área cultural a partir de 2001, realmente foram fundamentais para o processo de implantação de projetos. Levou-se em conta a história cultural de Araraquara, no seu sentido fragmentário e inconstante e a concepção oligárquica de política com que se estabeleceu.

Mas se por um lado, a integração cultural sofreu os obstáculos citados, outras dinâmicas que mobilizam configurações agregadoras emergem. É na crise e na tensão que estruturas sociais se reorganizam para a manutenção do bem comum.

CANCLINI (2005: 78) chama a atenção ainda para o fato da necessidade das políticas culturais atravessarem fronteiras, permearem assuntos como indústrias culturais, conectarem-se às formas globalizadas e conceberem mecanismos de cooperação intergovernamentais. Sem dúvida que isto se relaciona intrinsecamente à reconstrução da esfera pública, restabelecendo sentidos sociais a cada configuração que emerge.

As zonas fronteiriças constituem uma entrada estratégica para a compreensão dos processos sócio-culturais contemporâneos. Segundo GRIMSON (2005: 127), do Instituto de Desarrollo Económico y Social da Argentina, será o estudo dos limites que indicará aquilo que um grupo ou indivíduo exclui ou inclui, assim como os dispositivos que constroem essas diferenças e desigualdades.

Foi o diagnóstico aprofundado da situação cultural em que se encontrava Araraquara e a elaboração de estratégias urgentes de ação, o mote de todas as reuniões de secretariado promovidas, sistematicamente, durante pelos menos os quatro primeiros anos do Governo Municipal (2001-2004).

Apesar deste trabalho não levar em consideração a Cultura de uma forma geral, mas sim especificamente a área de Dança na cidade de Araraquara, é importante atentar para o fato de que em todas as áreas artísticas e em todos os projetos culturais implantados os critérios seguiram os mesmos, o de descentralizar a cultura, incentivar a produção local, criar espaços de atuação, fomentar a pesquisa artística, democratizar os espaços públicos, elaborar planos de políticas públicas específicas para cada linguagem artística, criar cursos, escolas e oficinas, equipar adequadamente os próprios municipais, entre outras.

Canclini chama a atenção ainda para o fato da distinção que se deve ter entre o modo como as políticas culturais urbanas se estruturam em pequenas e megacidades. Não é possível, por exemplo, identificar traços peculiares numa cidade com mais de 10 milhões de habitantes e extrair conclusões assertivas acerca de um plano de políticas culturais que contemple todos os imigrantes e migrantes.

A construção social do tempo livre irá se moldar nos interstícios econômicos, educacionais e outras tantas variáveis. A guetificação acontece justamente quando se restringe o horizonte de uma cidade ao próprio bairro. Nesse sentido, observa-se que o fenômeno não só ocorre nas megacidades, mas também em cidades de pequeno e médio porte que possuem bairros periféricos cujos equipamentos culturais inexistem.<sup>5</sup> A diferença em cidades menores, entretanto se mostra pela possibilidade latente de reestruturar ou reorganizar grupos ou manifestações com uma visão social menos fragmentada, possibilitando coordenação e hierarquização de demandas de cada um em programas de ampla escala.

---

<sup>5</sup> Apesar de Bauman analisar o processo de guetos como a criação de depósitos provocados pela desorganização e desigualdade social, cabe lembrar que a autora da presente tese apresenta aqui o fenômeno da guetificação não apenas considerando que a formação de guetos se estrutura em bairros empobrecidos e segregados, mas também pelo confinamento de classes abastadas em condomínios de luxo, por exemplo.

Resumindo: gueto quer dizer impossibilidade de comunidade. Essa característica do gueto torna a política de exclusão incorporada na segregação espacial e na imobilização uma escolha duplamente segura e a prova de riscos numa sociedade que não pode mais manter todos os seus membros participando do jogo, mas deseja manter todos os que podem jogar ocupados e felizes, e acima de tudo obedientes. (BAUMAN, 2003: 111)

Araraquara mostra-se como um bom exemplo sobre a questão da elaboração de políticas culturais considerando centro, periferia e assentamentos.

A implantação de políticas públicas a partir de 2001 considerou aspectos de isolamento espacial, inexistência de equipamento cultural e promoveu discussões com as mais diversas áreas e movimentos (artistas, negros, hip hop, jovens, entre outros). O resultado comprovou a tese que supunha a reorganização cultural da cidade a partir de demandas urgentes como a construção de espaços culturais, a implantação de oficinas e a mobilidade de estudantes e profissionais entre periferia e centro. O uso compartilhado dos espaços públicos propiciando experiências comuns fomentou a integração social e estabeleceu novos nichos de produção e circulação locais.

Todos os propósitos encontraram afinidade com os objetivos estabelecidos pela Secretaria Municipal de Cultura e FUNDART (Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara), elaborados e defendidos no programa de governo de 2001-2004 do Prefeito Edinho Silva. São eles:

- desenvolver programas de oficinas e cursos a todos os bairros da cidade;
- proporcionar acessibilidade à cultura para a população de uma forma geral;
- oportunizar o conhecimento das linguagens artísticas e despertar do gosto pelo fazer cultural;
- desenvolver ações educacionais para a construção da cidadania;
- incentivar intercâmbios entre a produção local e outros núcleos;
- criar festivais, mostras, encontros para promover a produção de circuitos de produção e divulgação;

- fomentar a organização de grupos culturais locais;
- ampliar espaços de participação popular nas questões culturais.

A seguir, apresentam-se políticas para a cidadania a partir de pontos levantados por Canclini (2005: 108), mas reformulados para a análise do contexto da cidade de Araraquara. São eles:

- 1- Pensar a heterogeneidade como base para a pluralidade democrática. Aqui o autor considera pertinente não pensar o público de forma simplificadora, mas a partir de políticas multissetoriais.
- 2- Pensar que as políticas culturais mais democráticas e populares são aquelas que levam em conta a variedade de necessidade e demandas da população. A não homogeneização de ofertas proporciona o fomento de pluralidades de gostos e requerem ações culturais diferenciadas.
- 3- Respeitar as políticas que promovem tradições locais, calcadas no valor simbólico das manifestações acionando movimentos ecológicos e cultivando a responsabilidade cidadã.
- 4- Possibilitar a reconstrução de um imaginário comum para as experiências urbanas combinando o enraizamento territorial de bairros ou grupos com a participação solidária no desenvolvimento cultural.

Os quatro itens apresentados acima são descritos de maneira ímpar por Canclini ao refletir sobre megalópoles, no entanto foram analisados e descrevem etapas respeitadas no contexto da cidade de Araraquara quando da atuação do setor público cultural entre 2001 e 2008.

Doralice Leão em sua dissertação de Mestrado apresenta estudos sobre política cultural, especificamente o confronto entre marketing cultural e marketing social. Neste trecho chama a atenção do leitor para o problema de uma cultura assistencialista:

A dificuldade em compreender que uma política pública para a cultura significa uma proposta de direcionamento que deve nortear todos os seus equipamentos institucionais prevalece ainda hoje. Política cultural se faz por meio de programas setorizados – antídoto contra a lesiva prática do atendimento ao pedido de balcão sempre sujeito ao favoritismo e à falta de transparência nos seus critérios. (LEÃO, 2004: 16)

Araraquara não é diferente da maioria das cidades do mesmo porte. Há equívocos acerca do papel do Poder Público na área cultural como aquele que deve oferecer todos os caminhos possíveis para a estabilidade seja ela individual ou de grupos. Algumas pessoas ainda insistem no oferecimento de projetos e na cobrança de uma política assistencialista na Cultura. Por outro lado, observou-se uma diminuição acentuada deste tipo de reivindicação.

## **1.2 VIAGEM EMBARALHADA**

Para se entender o sentido do programa de políticas públicas para a dança, implantado a partir de 2001, na cidade de Araraquara, SP, faz-se necessário desenhar o contexto no qual ele surge, ou seja, deve-se avançar no conhecimento da história cultural de Araraquara que desemboca na situação que vai permitir a sua implantação.

Citar a construção, entre 1912 e 1914, e posterior demolição em 1966, do Theatro Municipal de Araraquara, pelo então prefeito Rômulo Lupo, torna-se imprescindível para a abordagem do cenário político atual, mas que pode ser considerada consequência de uma série de eventos passados.<sup>1</sup>

A arquitetura de ricas cidades cafeeiras do interior de SP como Araraquara, Ribeirão Preto, Franca e Batatais revelava os interesses políticos e também legitimava o poder dos coronéis. Com perfil urbano diferenciado, a Araraquara do final do século XIX e início do século XX, desenvolvia padrões culturais intensos para a época. A organização de grupos teatrais e musicais ligados às comunidades de imigrantes italianos e espanhóis possibilitou a vinda de companhias profissionais de teatro e ópera à cidade. O auge cultural foi completado com a inauguração, em 1914, do Theatro Municipal de Araraquara, construído em estilo mourisco, com planta do engenheiro e arquiteto Alexandre de Albuquerque Machado, que tinha platéia, frisas e camarotes e 1064 lugares.

Em estudo histórico e geográfico da Cidade e Município de Araraquara, auspiciado pela Câmara Municipal, intitulado Album de Araraquara, de 1915, cujo organizador Antonio M. França e editor João Silveira, o Theatro Municipal de Araraquara foi considerado o segundo melhor teatro do Estado de SP, depois do Theatro Municipal da capital.

---

<sup>1</sup> Este pensamento deve ser analisado sob o viés evolutivo (DAWKINS, 1998) de fatos que se enredam numa cadeia complexa de acontecimentos, não-lineares, ou seja, uma visão analítica da história contrária à lógica da causa-efeito. Substitui-se então a lógica do “se ... então ...” por um conjunto de fatores que se articulam e favorecem a ocorrência de um fato.

A iluminação elétrica é completa e deslumbrante, em quantidade de lâmpadas e beleza do material e distribuição, a pintura executada por hábeis profissionais é distinta, mobiliário, tapeçaria, cenários riquíssimos vinte e dois camarins, dois salões para coristas, pano de boca, jardins, grades, gabinetes, cozinha, ventiladores elétricos, tudo forma um conjunto magnífico. (FRANÇA, Antonio M.(org.). Álbum de Araraquara. João Silveira Editor. 1915: 29). Ver fotos em anexo.

Também com projeto do arquiteto e engenheiro Antonio de Albuquerque Machado, responsável técnico pelo Theatro Municipal, o prédio da Casa da Cultura, localizado na Praça Santos Dumont da Rua São Bento, construído também em 1914, teve importância ímpar no conjunto de obras daquela época. Abrigou escolas particulares como Araraquara College e Escola Mackenzie de Araraquara. Em 1933, foi cedido ao Governo do Estado de SP, que instalou o Ginásio Estadual e Escola Normal, depois o Instituto de Educação Bento de Abreu. Mais tarde, foi ocupado pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, hoje sediada no campus da UNESP. A Casa da Cultura, a Câmara Municipal ao lado, que foi sede da Prefeitura Municipal, e o antigo Theatro Municipal formavam um conjunto arquitetônico relevante para todo o Estado, sendo tombados pelo Condephaat desde 1998, com exceção do último que foi demolido em 1966.

De 1966 a 1977, Araraquara sofre então com a ausência absoluta de um espaço destinado às manifestações culturais cênicas. A construção de um novo Teatro Municipal, no governo de Clodoaldo Medina, com início no ano de 1974 e entregue à cidade em 1977, revigorou a classe artística local, ávida de informação, mas potencialmente resistente e forte que não abandonou sua luta pela conquista de espaços culturais.

No entanto, apesar de jovem, o novo Teatro Municipal permaneceu aberto apenas por 11 anos; em 31 de agosto de 1988, fechou suas portas devido à total falta de manutenção e descaso das autoridades governantes. Mais uma vez a ausência de um espaço público destinado para atividades cênicas apresenta-se como mais uma chave de ignição que promoveu a mobilização de artistas a partir dos anos 80.

Nota-se que o fechamento ou a demolição, no pior dos casos, de um espaço cultural seja para reforma, manutenção ou por outro motivo, causa imediatamente a união de artistas que vêm naquele ambiente, um espaço democrático para manifestações ou como um terreno único para divulgação de seus trabalhos.<sup>2</sup>

Os contextos históricos aqui descritos, complementados com os que virão a seguir, tecem a complexidade que os articula. As ocorrências espaço-temporais se mostram, sob uma perspectiva sistêmica, como acontecimentos relacionados que pedem por um olhar que não ignore que eles tanto se modificam entre si num processo contínuo e inestancável, como facultam outros contextos.

A historiografia é justamente o registro dessa diferença que, por sua vez, constitui uma informação participante da mesma dinâmica de correlações transformativas: cada nova diferença gerada pelo encontro interativo das informações relacionadas configura uma nova circunstância para a continuidade do processo de comunicação. O processo, sendo ininterrupto e acumulativo, resulta na crescente complexificação do sistema cultural. (BRITTO, 2002: 9)

---

<sup>2</sup> Recentemente, dia 17 de julho de 2008, o Prefeito Edinho Silva assina ordem de serviço para reforma do Teatro Municipal de Araraquara. Como a notícia foi surpresa para todos, rapidamente houve a mobilização de alguns agentes locais, principalmente proprietários de academias de dança, que viram ameaçadas as datas dos espetáculos de final de ano. Como não se trata exatamente de uma reforma, mas sim de uma adequação – reforma de camarins, construção de rampas e colocação de elevadores para deficientes – o fechamento temporário não causou grandes polêmicas.

### A.P.A.U. de ARARA

Em Multidão, HARDT & NEGRI (2005: 139) afirmam que “a ação política voltada para a transformação e a libertação só pode ser conduzida hoje com base na multidão”. Em outro trecho do livro, apresentam o conceito do comum, relacionando-o com a multidão, ou seja, o compartilhamento que é a base para produção futura, numa relação expansiva em espiral.

Todo aquele que trabalha com a informação ou o conhecimento - dos agricultores que desenvolvem propriedades específicas em determinadas sementes aos criadores de *software* - dependem do conhecimento comum recebido de outros e por sua vez criam novos conhecimentos comuns. (HARDT & NEGRI, 2005: 15)

A partir dos anos 1980, a Associação de Produtores e Artistas Unidos de Araraquara – A.P.A.U. de ARARA provocou toda uma história de luta pelas artes e resistência ao autoritarismo, até então vigente, em prol de uma cultura democrática e participativa. O diálogo entre os vários setores da arte era o mote do então Movimento Pró Política Cultural, formada há 20 anos por artistas como Lauro Monteiro, Luiz Amaral, Euzânia Andrade, Sueli Ferrers, Bernadete Guimarães, entre outros, que deu origem à associação referida aqui.

A.P.A.U. de ARARA foi o mais bem articulado projeto político artístico não oficial até hoje engendrado na cidade de Araraquara.

Muitas ações efetivas surgiram deste coletivo como:

- a exigência da abertura de espaços públicos para os artistas locais (até então, autorizada somente para artistas da capital);
- a criação da Semana Luiz Antônio Martinez Corrêa, que aconteceu em ruas e praças da cidade e que, a cada ano, trazia uma reivindicação da classe artística, chamando a atenção da comunidade e de toda a mídia regional (ver descrição a seguir);

- eventos pontuais e permanentes como peças teatrais com teor político e contestatório, que aconteciam pelos bares da cidade.

Outras iniciativas espontâneas e independentes de coletivos como a A.P.A.U. de ARARA surgiram na mesma época, por exemplo, grupos de teatro como LU(i)Z NA CIDADE, dirigido por Edna Portari e JATOBÁ, dirigido por Lauro Monteiro, que impulsionaram a cultura local e os processos colaborativos, indicando outros caminhos para a cultura e para a arte na cidade. No tipo de relacionamento entre tais agrupações vigorava algo semelhante que fez com que todos estivessem voltados para um único objetivo: a proposição de políticas públicas para a Cultura. Tal ausência afetava a todos indiscriminadamente, seja artista plástico, bailarino ou ator. O movimento político tentava romper com o esquema chamado “cultura de balcão”.

Os protagonistas do movimento intitulado A.P.A.U. de ARARA, Associação dos Produtores e Artistas Unidos de Araraquara, eram artistas locais de diversas áreas artísticas entre elas, teatro, artes plásticas, literatura e música. Mais tarde, a dança toma conhecimento do movimento e participa intensamente das reivindicações que na maioria eram para reforma e reabertura do Teatro Municipal pelo poder público, democratização de acesso dos bens públicos culturais, que eram literalmente para poucos, participação de artistas nos assuntos referentes à cultura e arte, entre outros.

Realizada pela primeira vez em 1989, a Semana Luiz Antônio Martinez Corrêa representou o ponto alto do Movimento Pró-Política Cultural de Araraquara, um verdadeiro grito de protesto ao fechamento dos espaços culturais da cidade. A transformação do movimento em associação (A.P.A.U. de ARARA) foi uma reação ao posicionamento da Prefeitura diante das demandas. Essa oficialização do movimento impulsionou o grupo para a criação da Semana Luís Antonio Martinez Corrêa, em homenagem ao teatrólogo araraquarense, irmão de Zé Celso Martinez Corrêa; uma semana multicultural que permitia a população entrar em contato com a produção artística marginalizada (em relação à oficialidade do Poder Público), mas altamente politizada e focada nos objetivos de democratização da Cultura.

Como a resposta do Poder Público foi de ignorar o movimento/ associação e suas demandas, foram adotados, portanto, métodos não tão passivos de enfrentamento. O embate pareceu inevitável. Houve, por exemplo, a invasão da Casa da Cultura que permanecia fechada pelos artistas.

Depois de algumas tentativas frustradas junto à Prefeitura Municipal para reabertura do local, artistas como Euzânia Andrade (artista plástica) e Lauro Monteiro (artista plástico, na época diretor teatral), entre outros, “tomaram posse” do imóvel e começaram a dar aulas gratuitas. “Tudo o que conseguimos com o Waldemar De Santi (então, Prefeito) foi a abertura da porta. Entramos, limpamos e começamos a trabalhar”, lembra Euzânia. A resposta positiva da população conseguiu mantê-los ali por seis anos até serem, segundo o grupo, colocados para fora do espaço.<sup>3</sup>

Verifica-se, também, que só por este engajamento foi possível a reforma e reabertura do atual Teatro Municipal de Araraquara.

Apesar de não estar registrado, com exatidão, o fim do movimento A.P.A.U. de ARARA, pode-se associá-lo à conquista de direitos dos artistas locais de participarem do início da construção de programas de governo na área cultural, da demonstração de força coletiva aos dirigentes políticos por meio de documentos e manifestos e da efetiva inserção na política cultural em cargos públicos, a partir de 1993, na gestão do então Prefeito Municipal Roberto Massafra (PSDB), quando alguns integrantes do movimento foram chamados para participar da FUNDART- Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara.

Com este avanço, entre 1997 e 2000, ocorreram muitas iniciativas de democratizar o acesso aos bens culturais. Dentre elas a criação do NEA – Núcleo de Ensino Artístico Maestro José Tescari, que oferecia curso técnico em dança, teatro e música e da 1ª. Semana da Dança em 1995, que levou à Araraquara pesquisadores como Christine Greiner, Helena Bastos, Angela Nolf e outros. Mesmo assim, a continuidade

---

<sup>3</sup> Trecho de matéria da jornalista Regina Oliveira do Jornal Tribuna Imprensa, de Araraquara em 18 de julho de 2008.

dessas ações não foi garantido e nada permaneceu.

Na gestão seguinte, entre 1997 e 2000, o mandato do Prefeito Municipal Waldemar De Santi, trouxe de volta o poder verticalizado e o não-diálogo com os diversos setores da classe artística. O curso NEA foi extinto, sem direito de conclusão dos primeiros alunos, apesar dos processos judiciais. A Semana de Dança foi interrompida depois de sua primeira edição, assim como, a Semana Luís Antonio Martinez Corrêa na sua 9ª. edição. Ambas deixaram de ser eventos do calendário oficial.

A.P.A.U. de ARARA, que já havia se dissipado, não conseguiu se reestruturar como associação, mas alguns membros se mantiveram ativos, elaborando outras estratégias de ação. Alguns destes artistas continuaram realizando eventos artísticos não-oficiais e se reunindo para elaboração de propostas a candidatos a prefeito na cidade durante algumas eleições.

O verbete sobre Cultura Oficial explica que se trata de uma “*cultura ordenadora, institucional, compiladora, que alegadamente expressa o espírito de um lugar ou de uma época. Não sufoca modos culturais alternativos, mas tende a colocá-los em guetos – com os quais de qualquer forma acaba por entrar em relações de reconversão cultural*” (COELHO, 1997: 115). Pode-se fazer uma analogia com a época em que submergiu, depois de quatro anos de aparente aceitação, o artista enquanto agente político atuante.

Esta oscilação é coerente com o que se passava, pois durante a ditadura militar no Brasil, entre os anos 60 e 80, “*a cultura oficial era uma, de direita, ditada pelo estamento e pela classe no poder, mas a cultura dominante nos circuitos culturais mais significativos era de esquerda*” (COELHO, 1997: 115). E em Araraquara não foi diferente. Até 1993, não houve possibilidade alguma de tomada de poder pelos artistas de esquerda, nem mesmo de diálogo. Entre 1993 e 1996, a cidade passava pela primeira tentativa de mudança social, ainda sob o signo da instabilidade e da dúvida, e os cidadãos estavam impregnados de conservadorismo e de incerteza frente às mudanças apresentadas.

Assim, a próxima gestão, entre 1997 e 2000, retorna com os mesmos dirigentes, com a mesma filosofia para governar, verticalizando os campos de poder,

ditando regras nas quais a participação popular era inexistente. A hegemonia sempre vigente, interrompida por um lapso de tempo de apenas quatro anos, estava de volta.

Mas foi durante estes quatro anos que o movimento cultural local, composto por artistas de várias áreas, rearticulou-se e organizou, de maneira sistemática, o programa que iria nortear os debates dos candidatos à Prefeitura de Araraquara.

Os protagonistas deste movimento emergente foram: Lauro Monteiro, Francisco de Carlo, Edna Portari, Euzânia Andrade, Gilsamara Moura, Laura Guidolim, entre outros. Apenas no período que antecedeu as eleições municipais de 2000, o documento elaborado pelos artistas, contendo propostas e exigências imediatas a serem tomadas pelo futuro prefeito, foi assinado por todos os candidatos como compromisso de eleição.

Quando o Prefeito Edinho Silva toma posse então em janeiro de 2001, muitas de suas iniciativas já estavam descritas no documento assinado por ele.

## **2001 – ARARAQUARA COMEÇA A RESPIRAR NOVOS ARES**

Em 2001, com o jovem candidato Edson Antonio Edinho da Silva, eleito Prefeito aos 35 anos de idade, uma vitória do Partido dos Trabalhadores, inicia-se um Governo Democrático Popular, que propõe uma mudança que vai alterar o que estava instaurado.

Uma de suas primeiras e mais importantes ações para o setor foi a criação da Secretaria Municipal de Cultura, antes apenas um departamento da Secretaria Municipal da Educação. Para assumir a pasta, convidou o artista plástico e ex-diretor de teatro, Lauro Monteiro, o mesmo que havia dirigido o Grupo de Teatro Jatobá, sendo o responsável pela revelação de alguns atores e atrizes na cidade.

A FUNDART (Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara), primeiro órgão destinado à cultura, criada em 1974, existiu até 2001 apenas como uma instituição facilitadora de contratações, não promovendo absolutamente nenhum tipo de política pública. Em outubro de 2000, após o resultado das eleições municipais, Edinho Silva convidou a bailarina e coreógrafa Gilsamara Moura para assumir a presidência da FUNDART, com a missão de restabelecer o papel de co-gestora de políticas públicas junto à recém criada Secretaria de Cultura. Com o convite feito à artista plástica e arte-educadora Euzânia Andrade para assumir a Coordenação de Projetos da Secretaria Municipal de Cultura, que, além de artista plástica conceituada, foi uma das fundadoras da A.P.A.U. de ARARA, teve-se, pela primeira vez, três artistas atuantes em cargos políticos na área cultural.

Lauro Monteiro, Secretário Municipal da Cultura, Gilsamara Moura, Presidente da FUNDART e Euzânia Andrade, Coordenadora de Projetos, puderam, então, colocar em prática o Programa de Governo para a Cultura, do qual foram formuladores com outros colaboradores, assim como foram interlocutores de vários segmentos artísticos locais. Os três profissionais vinham atuando, de forma militante, ao longo de vários anos, em prol da Cultura na cidade de Araraquara.

Cabe ressaltar que o Programa de Governo Municipal para a Cultura foi

sugerido, em documento, por artistas araraquarenses e publicado no período eleitoral do ano de 2000. Na verdade, o plano de governo estava em sintonia com as necessidades e desejos da classe artística e intelectual, e, talvez por isso, o programa que implantado a partir de 2001 tenha sido tão determinante e transformador.

Iniciativas como a elaboração, implantação e implementação de vários projetos e eventos culturais na cidade seguiram o Plano de Governo em consonância direta com as marcas de governo estabelecidas no primeiro ano de mandato: Inclusão Social, Participação Popular e Cidade Moderna.

Serão registrados aqui todos os projetos implantados e também os que tiveram continuidade que fizeram parte do planejamento da Secretaria Municipal de Cultura e da FUNDART entre 2001 e 2008. Entretanto, serão descritos e analisados apenas aqueles que dizem respeito ao objeto de estudo desta pesquisa.

- 1- Carnaval da Paz e Cidadania**
- 2- Semana do Sapateado**
- 3- Panorama das Oficinas**
- 4- Encontro de Pernas de Pau**
- 5- Sarau na Praça**
- 6- Viola de Todos os Cantos (Parceria)**
- 7- Seresta a Caminho do Sol**
- 8- Desfile 22 de Agosto**
- 9- Jogos Culturais do MIS**
- 10- Noites Viradas no Museu**
- 11- Mostra Wallace Leal**
- 12- Festival de Curtas**
- 13- Viagem Cultural**
- 14- CDDD**
- 15- Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira**
- 16- Técnico Ator**

- 17- DançaParaTodos**
- 18- Conselho Municipal de Cultura**
- 19- Oficinas Culturais**
- 20- Choro das Águas**
- 21- Projeto Técnico-ator**
- 22- Território da Arte**
- 23- Salão Nacional de Fotografia**
- 24- Sessão Zoom**
- 25- Festival de Dança**
- 26- Autos de Natal**
- 27- Projeto Memória**
- 28- Série Erudita**
- 29- Movimento Violão**
- 30- Virada Cultural (Parceria)**
- 31- Projeto Contação**
- 32- Capacitação de Funcionários**
- 33- Natal Cultural**
- 34- Pocket Show do Wallace**
- 35- Concurso de Contos**
- 36- Semana do Patrimônio**
- 37- Dia Sartre**
- 38- Semana Luiz Antônio**
- 39- Araraquara Rock**
- 40- Território de Belas Artes**
- 41- Projeto Bairro em Cena**
- 42- Caixa do Futuro**
- 43- Encontro Regional de Hip Hop**

## **OFICINAS CULTURAIS – PROJETO RITHMUS – SEMANA DO SAPATEADO**

A primeira iniciativa do Prefeito Edinho Silva, depois da criação da Secretaria Municipal de Cultura, em janeiro de 2001, foi a implantação das Oficinas Culturais do Município. O órgão municipal, até então responsável pela área cultural, era a FUNDART – Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara, criada em 1974, na gestão do Prefeito Waldemar De Santi, e que pertencia à Secretaria de Educação, Esportes e Lazer, em conjunto com o Departamento de Cultura desta secretaria.

Na verdade, após 2001, muitas anomalias começaram a ser sanadas com a criação da Secretaria Municipal de Cultura, órgão do governo municipal destinado exclusivamente à área cultural, da Secretaria Municipal de Esportes e Lazer e mais algumas, para outras áreas igualmente específicas, como Secretaria Municipal do Meio-Ambiente e Secretaria de Inclusão Social.

A FUNDART atrela-se assim à Secretaria Municipal de Cultura e torna-se co-gestora na implantação de projetos artísticos e culturais na cidade. Além disso, a FUNDART manteve atribuições praticadas desde a sua origem, quando atuava como órgão que dispunha de mecanismos para dinamizar a implantação de projetos e contratações de artistas, grupos e monitores culturais. Sujeita ao Tribunal de Contas do Estado, a FUNDART consegue co-gerir os projetos da Secretaria Municipal de Cultura sem perder o caráter de fundação, passível, por exemplo, de recebimento de doações e patrocínios.

Após a criação da Secretaria Municipal de Cultura, várias linguagens passaram a ser contempladas no projeto de implantação de Oficinas Culturais pelos bairros que não possuíam áreas de lazer ou espaços de cultura. Do ponto-de-vista do programa de governo, tais iniciativas estavam sugeridas, mas não formatadas conceitualmente. Dança, teatro, música, capoeira, artes plásticas e artesanato foram as primeiras oficinas idealizadas.

No decorrer de cada implantação e implementação, a demanda para outras áreas artísticas aumentava e, assim, muitas oficinas iniciaram suas atividades ao longo

do primeiro ano de governo como as oficinas de carnaval, de percussão, de samba-enredo, de fantasia e adereços, de blues, de canto-coral, entre outras.

Na área da dança, a primeira oficina oferecida na cidade foi de Sapateado, no bairro Vale do Sol, periferia da cidade, iniciada graças à proposta do baterista e sapateador Kleber René (SP), que se propôs a trabalhar como voluntário ministrando aulas de percussão corporal e sapateado. Como não havia sido possível investigar qual seria a demanda do bairro para a realização de oficinas culturais, esta primeira iniciativa foi experimental e inédita. Para surpresa de todos, mais de 100 crianças se inscreveram na primeira semana de aula. Em apenas um mês, 200 outras crianças e jovens se somaram ao curso. O projeto, intitulado Rithmus, tornou-se a primeira oficina da gestão 2001-2004, com um sucesso incomparável e surpreendente.

Assim começa o processo de democratização cultural na cidade de Araraquara, que se estendeu por todos os bairros em menos de dois anos. As Oficinas Culturais nasciam com a prioridade de viabilizar o contato da população com a arte. Sua estrutura é a de oferecer uma aula semanal de uma determinada linguagem artística. Na ocasião, estavam em plena sintonia com uma das três marcas da primeira gestão do Prefeito Edinho (2001-2004), que era justamente a inclusão social.

Com o sucesso do Projeto Rithmus de sapateado, organizou-se a 1ª. Semana de Sapateado de Araraquara, que se realizaria no Teatro Municipal, aberta para academias e escolas da cidade e região, numa mostra que comemoraria o Dia Internacional do Sapateado, celebrado em 25 de maio. Além da mostra, foi convidado o renomado sapateador Steven Harper, do RJ, que se tornou o padrinho da Semana, vindo a participar de todas as edições subsequentes, inclusive na de 2008, recém realizada.

O Dia Internacional do Sapateado surgiu com a assinatura, pelo então presidente George Bush (pai), de uma lei, em 07 de novembro de 1989. O dia escolhido, 25 de maio, é a data de nascimento de Bill Robinson Bojangles, ícone precursor do sapateado americano e um dos nomes de sua maior expressão em todos os tempos. Sapateadores do mundo inteiro comemoram, a partir de então, a cada dia 25 de maio, o aniversário de Bojangle, que era uma referência e um símbolo de habilidade e talento. Sozinho, trilhou seu caminho, superando as barreiras do racismo vigente nos EUA, para se tornar a

maior estrela do sapateado da sua época. É a genialidade desse grande artista, tanto a de seus passos, quanto a de sua coragem para enfrentar a sociedade americana racista do início do século XIX, que é lembrada a cada ano no Dia Internacional do Sapateado.

A Semana do Sapateado de Araraquara foi tomando uma dimensão importante para os profissionais da área e, atualmente, constitui-se uma referência no cenário nacional das mostras não competitivas. Nele acontecem intercâmbios, aulas, debates e, dentre os convidados que já participaram, destacam-se: Steven Harper (RJ), Adriana Salomão (RJ), Barbatuques (SP), Barrancão dos Sonhos (SP) e Cia Shuffle Trips (Araraquara).

Sua última edição, que ocorreu em maio de 2008, foi composta por apresentações das academias e escolas de dança de Araraquara e região, workshops na Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, encontro de profissionais de sapateado e interessados em geral, espetáculo inédito com Steven Harper e Adriana Salomão (RJ) e Cia. Shuffle Trips (Araraquara) e apresentação dos alunos da Escola Municipal de Dança.

Nesta edição, a Semana do Sapateado mostrou-se como mais um excelente resultado obtido por meio das políticas públicas para dança implantadas no município.

*“A Semana do Sapateado é um dos principais eventos ligados ao sapateado no Brasil, mas, pelo seu histórico e sua finalidade, tem uma importância social que se estende bem além da modalidade de dança.”* (trecho da entrevista com Steven Harper – ver anexo 5 - concedida em maio de 2008, em Araraquara)

A abertura da Semana contou com apresentações de Sapateado das academias e escolas de dança de Araraquara e região no Teatro Municipal. As escolas de Araraquara participantes foram: Escola de Dança Ritmus, Sapateado/Necessidança/Sesi, Centro de Dança Gilsamara Moura, Grupo de Dança Arte Viva, Escola de Ballet Renata Crespi, Escola de Ballet Art Dance, Estilo Livre e Oficinas Culturais da Prefeitura de Araraquara, Grupo de Dança do Grei, de Ibaté e Centro Avançado de Dança, de Ribeirão Preto. Vários workshops foram realizados na Escola Municipal de Dança como Sapateado Intermediário, com Adriana Salomão (RJ), Sapateado Avançado, com

Steven Harper (RJ), Dança Contemporânea, com Adriana Salomão (RJ) e Percussão Barbatuques e Danças Brasileiras, com Deise Alves (SP)<sup>4</sup>.

Um encontro com profissionais de sapateado e interessados em geral aconteceu, pela primeira vez, com mediação de Steven Harper e Adriana Salomão (RJ), no Teatro Municipal. Realizou-se também uma aula-encontro, com apresentações de vídeos e DVDs, onde foi discutido sobre a linguagem do sapateado no mundo.

Steven Harper e Adriana Salomão apresentaram um espetáculo inédito, “Jimmy”, em homenagem a Jimmy Slide, falecido dias antes da abertura da Semana do Sapateado 2008. E uma outra estréia foi a da Cia. Shuffle Trips, de Araraquara, que apresentou “Ninguém Vai Sabê: 10 Modos de TAPear”.

Fechando a programação da 8ª. edição, 300 alunos da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira (EMDIN) realizaram um espetáculo reunindo sapateado, música e dança contemporânea.

O crítico de dança Marcelo Avellar Castilho esteve presente durante toda a programação da 8ª. edição da Semana do Sapateado de Araraquara e teceu seus comentários no Jornal O Estado de Minas (abaixo).

---

<sup>4</sup> *Steven Harper* é sapateador, pesquisador, coreógrafo e professor; dedica-se a difundir a técnica do sapateado americano e à descoberta de novos horizontes para esta arte; coordena o ensino de sapateado no Centro de Artes Nós da Dança (RJ) e no Centro de Movimento Deborah Colker (RJ). *Adriana Salomão* é sapateadora, professora e coreógrafa; integra as cias Steven Harper e Nós da Dança, ambas no RJ; é organizadora do Tap in Rio. *Deise Alves* é bailarina, professora de danças brasileiras e percussão; é integrante do Grupo Barbatuques (SP).

ARTES

ARTE CONTEMPORÂNEA

Companhia norte-americana Diovofo Dance Theater, que se apresenta hoje, na Palácio das Artes, tem profissionais do teatro, da ginástica, da acrobacia e do alpinismo, além do balé

# DANÇA sem fronteiras



Diovofo Dance Theater dança pela primeira vez no Palácio das Artes em Curitiba

Boa Companhia

“Eu não sou apenas ‘Dança’”, afirma o diretor de arte e coreógrafo da companhia Diovofo Dance Theater em sua apresentação no Palácio das Artes em Curitiba. “Eu sou um artista, um músico, um escritor, um ator, um bailarino, um acrobata, um ginasta, um alpinista, um mergulhador, um escalador, um mergulhador, um escalador, um mergulhador, um escalador...”

Não é apenas a dança que define a Diovofo Dance Theater. O diretor de arte e coreógrafo, George Israel, é um artista multidisciplinar. Além de dançar, ele também atua como músico, escritor, ator, bailarino, acrobata, ginasta, alpinista, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador...

George Israel é um artista multidisciplinar. Além de dançar, ele também atua como músico, escritor, ator, bailarino, acrobata, ginasta, alpinista, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador... A Diovofo Dance Theater é uma companhia de dança que busca romper as fronteiras entre as diferentes artes cênicas. O diretor de arte e coreógrafo, George Israel, é um artista multidisciplinar. Além de dançar, ele também atua como músico, escritor, ator, bailarino, acrobata, ginasta, alpinista, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador...

Diovofo Dance Theater é uma companhia de dança que busca romper as fronteiras entre as diferentes artes cênicas. O diretor de arte e coreógrafo, George Israel, é um artista multidisciplinar. Além de dançar, ele também atua como músico, escritor, ator, bailarino, acrobata, ginasta, alpinista, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador... A Diovofo Dance Theater é uma companhia de dança que busca romper as fronteiras entre as diferentes artes cênicas. O diretor de arte e coreógrafo, George Israel, é um artista multidisciplinar. Além de dançar, ele também atua como músico, escritor, ator, bailarino, acrobata, ginasta, alpinista, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador...

Diovofo Dance Theater é uma companhia de dança que busca romper as fronteiras entre as diferentes artes cênicas. O diretor de arte e coreógrafo, George Israel, é um artista multidisciplinar. Além de dançar, ele também atua como músico, escritor, ator, bailarino, acrobata, ginasta, alpinista, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador...

**George Israel**  
28, 29, 30 de maio  
**TENTRO ULTEHASIN**

## De Araraquara para o Brasil

A artista de Araraquara, a pernambucana, é uma das principais artistas da dança contemporânea brasileira. Ela se apresenta no Palácio das Artes em Curitiba. A Diovofo Dance Theater é uma companhia de dança que busca romper as fronteiras entre as diferentes artes cênicas. O diretor de arte e coreógrafo, George Israel, é um artista multidisciplinar. Além de dançar, ele também atua como músico, escritor, ator, bailarino, acrobata, ginasta, alpinista, mergulhador, escalador, mergulhador, escalador...

## **PROJETO DANÇAPARATODOS**

Implantado em abril de 2001 e vigente até o presente momento, o projeto tem como objetivo a formação de público, a democratização dos espaços, a descentralização da dança e o desenvolvimento do senso crítico. A prática de uma política de ingressos a preços populares ou gratuitos para espetáculos apresentados no Teatro Municipal ou em espaços de bairros periféricos da cidade favoreceu a produção local, como também revitalizou espaços até então não utilizados para apresentações artísticas como barracões, quadras, ruas, etc.

O projeto DançaParaTodos não só é aplicado às atividades promovidas pela Prefeitura do Município de Araraquara, mas abrange também cias. e grupos que se apresentam nos espaços culturais da cidade, principalmente no Teatro Municipal. Como o Teatro Municipal é um espaço privilegiado, com palco adequado para receber grandes produções, com equipamento de luz e som de primeira geração, trata-se de um bem público muito solicitado pelos produtores de outras cidades. Assim, é incentivado que o projeto DançaParaTodos seja aplicado ou através de ingressos a preços acessíveis, ou com sessões gratuitas destinadas aos alunos das Oficinas Culturais e Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira ou, ainda, proporcionando à classe artística da dança local convites gratuitos.

### **CDDD (CENTRO DE DIFUSÃO E DOCUMENTAÇÃO DE DANÇA)**

A criação deste centro foi uma das propostas encaminhadas pela classe de dança para a administração municipal que assumia em 2001.

O Centro de Difusão e Documentação de Dança se destina a reunir, num só espaço, biblioteca, videoteca, hemeroteca, equipamento de TV, vídeo e DVD, para estimular a pesquisa e o desenvolvimento crítico do estudante e do artista da dança, bem como dos interessados em geral. Hoje, locado na Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, atende o público juvenil da escola, assim como profissionais da cidade e visitantes.

O CDDD possui, atualmente, um acervo que conta com aquisições e doações num total aproximado de 600 livros e revistas e 500 vídeos e DVDs.

O CDDD pretende fomentar a produção de textos e artigos de dança, valorizando o estudante e pesquisador de dança de Araraquara e região e, futuramente, implementar projetos de parceria com editoras para publicação especializada em dança.

## OS REPLICADORES

O título acima, de um capítulo de *O Gene Egoísta*, do pesquisador Richard Dawkins<sup>5</sup>, pode servir não só como alusão ao processo descrito neste capítulo, mas como um conceito científico que explica o processo que vem acontecendo em Araraquara, principalmente na área da Dança.

Um replicador é uma unidade de informação codificada, de alta fidelidade, mas ocasionalmente mutável, com algum poder *causal* sobre seu próprio destino. Os genes são entidades desse tipo. Também os memes, em princípio, são assim... (DAWKINS, 2005: 389)

A história cultural de Araraquara de 2001 a 2008 torna-se exemplo, de maneira pontual, o conceito de meme apresentado por Dawkins:

Exemplos de memes são melodias, idéias, “slogans”, modos de vestuário, maneiras de fazer potes ou de construir arcos. Da mesma forma como os genes se propagam no “fundo” pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no “fundo” de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação. (DAWKINS, 1979: 214)

Do projeto Rithmus, Oficina Cultural de Sapateado, um grupo de cinco garotos que se dedicou por quatro anos consecutivos a este curso propôs ao Centro de Dança Gilsamara Moura, no final de 2004, juntamente com as jovens professoras de sapateado Thays Beretta e Ana Karla Marconato uma continuação para o processo no qual estavam envolvidos, solicitando ampliação de oportunidades em direção ao

---

<sup>5</sup> Richard Dawkins nasceu em Nairobi em 1941 e educou-se em Oxford. Lecionou zoologia em Berkeley e em Oxford, publicou inúmeros livros, entre eles: O relojoeiro cego (1986), O gene egoísta (1989), O rio que saía do Éden (1996) e A escalada do Monte Improvável (1998). Suas pesquisas concentram-se em modelos teóricos de Etologia e em modelos de formas de condicionamento.

profissionalismo, o que implicaria na necessidade de uma maior dedicação de tempo ao estudo do sapateado, bem como, investimento pessoal.

No início de 2005 surgiu a Cia. Shuffle Trips, que pretendia transformar-se numa companhia profissional de sapateado e percussão. Com a importante colaboração de Ana Karla Marconato, professora e pesquisadora de sapateado na cidade e de Thays Beretta, professora que se empenhou enfaticamente no projeto, depois da saída de Kleber René Freba, em 2002, a Cia Shuffle Trips conseguiu o seu objetivo e profissionalizou-se em 2005. Desenvolve, atualmente, uma carreira diferenciada no cenário do “Tap Dance” brasileiro, com pesquisa voltada para os sons e os ritmos brasileiros e afro-brasileiros.

A Cia, que é formada por Pablo Lozano, José Paulo dos Santos, Diogo Motta, Márcio Amaral, Geraldo Pelegrino Jr, Thays Beretta e Ana Karla Marconato, vem apresentando espetáculos infantis e adultos, frutos da sua investigação, que mistura sapateado, música, dança contemporânea e dança de rua. Seu principal orgulho é o de nunca ter participado de qualquer competição<sup>6</sup> ou concurso de dança. A rejeição aos festivais competitivos não foi sequer assunto a ser discutido pela Cia. Shuffle Trips porque, efetivamente, nunca foi a prática sugerida ou vivenciada pelos alunos das Oficinas Culturais do Município. Ou seja, foi mais um *meme* que naturalmente se replicou quando a companhia se constituiu, pois já estava na formação de cada um de seus cinco membros.

A transmissão cultural depende do sucesso de um *meme*. E o sucesso de um *meme* depende do tempo que pessoas gastam transmitindo-o ativamente. Dawkins (1979: 220) ao apresentar estes conceitos análogos ao gene e à transmissão genética, sugere que a sobrevivência de um *meme* e sua potencial replicação estão sujeitas à qualidade e ao nível de adaptação com que se pronunciam e se organizam.

---

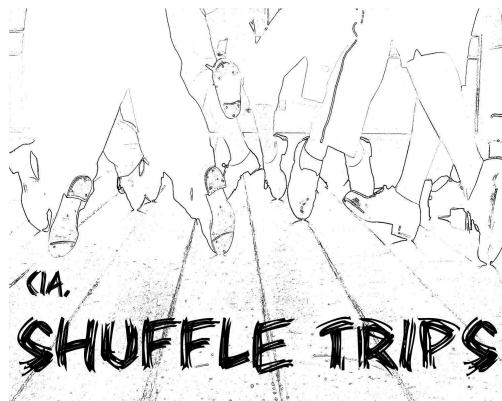
<sup>6</sup>Cabe ressaltar que o mercado no Brasil para a linguagem do sapateado se restringe às competições de pequeno e grande porte. Geralmente, apresentam-se academias de dança com números de sapateado e quase não existem cias. de sapateado profissionais no país. Fora deste circuito, a Cia Shuffle Trips tem trilhado de maneira singular sua trajetória abrindo espaço para o sapateado, por exemplo em fundações e instituições como o SESC e SESI, além de levar a arte do sapateado em escolas públicas, FEBEM e projetos sociais.

Imagino que os complexos de memes co-adaptativos evoluam da mesma maneira como os complexos de genes. A seleção favorece os memes que explodem seu ambiente cultural para vantagem própria. Este ambiente cultural consiste de outros memes que também estão sendo selecionados. O “fundo” de memes, portanto, passa a ter atributos de um conjunto evolutivamente estável, o qual os novos memes acham difícil invadir. DAWKINS (1979: 220)

Estava também em outra ação de enorme alcance: a interrupção da realização dos festivais competitivos em Araraquara, que se deu logo no início do novo governo, em 2001, e que pode ser lida como um *meme* com o qual a Secretaria Municipal de Cultura e a FUNDART inoculam toda a cidade e, ainda, as suas relações com o ambiente entorno que, mais adiante, vai colaborar com a construção de um perfil diferenciado para a cidade no contexto nacional da dança brasileira.

A nova informação disseminada pela interrupção de festivais competitivos na cidade de Araraquara, como em qualquer outra cidade, causou estranhamento. À luz de argumentos teóricos evolucionistas e principalmente amparados pelo cientista Richard Dawkins, um *meme* novo se instalou e ganhou estabilidade. Os níveis de adaptação sugeriam o estabelecimento de novos padrões de organização, dentre eles a extinção de valorização da arte do sapateado por notas ou conceitos, por meio de avaliações personalistas e anti-democráticas. Assim, a Semana do Sapateado, que completou este ano, oito edições ininterruptas, provocou um movimento muito mais prazeroso e menos doutrinante.

## CIA SHUFFLE TRIPS



A Primeira Oficina Cultural implantada em 2001, pela Prefeitura do Município de Araraquara, foi no bairro Vale do Sol e oferecia aulas de sapateado e percussão a crianças e jovens da cidade.

Cinco crianças, hoje cinco rapazes, que iniciaram seus estudos naquela ocasião e nunca interromperam, uniram-se às coreógrafas e professoras Thays Emanuelle Beretta e Ana Karla Marconato e com a proposta da bailarina Gilsamara Moura de criar uma companhia, deram início às atividades da Cia. Shuffle Trips, em 2005.

No entanto, o nome Shuffle Trips foi sugerido pelos integrantes e o primeiro professor (voluntário) das Oficinas, Kleber René Freba, bem antes da formalização da companhia. *Shuffle* é um passo do sapateado e significa embaralhado. Surge assim Viagem Embaralhada com uma proposta eclética de unir sapateado, dança contemporânea e percussão corporal e instrumental.

Com a profissionalização de todo o elenco durante no ano de 2005, a cia. inaugura uma trajetória singular e inédita na região de Araraquara com pesquisa baseada, principalmente, na exploração do som, da voz e do diálogo de linguagens.

Ao longo destes três anos de existência, contou com o apoio incondicional dos sapateadores Steven Harper e Adriana Salomão (RJ), além de colaboradores como Mário Nascimento (BH), Vanilton Lakka (Uberlândia), Carlinhos Antunes (SP), Deise

Alves (SP), Kranya Díaz-Serrano (Venezuela/ Brasil) e Khosro Adibi (Irã/ Bélgica).

A Cia. Shuffle Trips conta, em seu repertório, com três trabalhos: Rítmos da Vida (2004), com concepção de Steven Harper, Brincando com o Tap (2006), espetáculo infanto-juvenil com coreografia de Thays Beretta e a mais recente montagem Ninguém Vai Sabê: 10 modos de TAPear (2008), um processo colaborativo que uniu diversos profissionais de áreas artísticas diferentes com concepção de Khosro Adibi e Gilsamara Moura.

Antes, porém, de apresentar cada trabalho do repertório da Cia Shuffle Trips, trabalhos estes que ilustram o nascimento e primeira infância de um grupo de jovens que nunca teve contato com modelos competitivos em dança, será imprescindível o estabelecimento de pontes com idéias e conceitos que geraram não somente esta companhia mas, também, a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, o Festival de Dança de Araraquara e que, encontram como fonte replicadora o próprio Grupo Gestus, criado em 1990.

No entroncamento público-privado, o eixo estruturante de cada ação empreendida explicita a coleção de idéias com as quais dialoga e com quais instâncias compartilham. Apesar desta pesquisa apresentar, como objeto de estudo, as políticas públicas para a dança, cabe ressaltar a importância de não fechá-las em nichos solitários.

Há uma ecologia de memes, uma floresta tropical de memes, um cupinzeiro de memes. Os memes não só saltam de mente para mente por imitação na cultura. Esta é apenas a ponta facilmente visível do iceberg. Eles também prosperam, multiplicam-se e competem dentro de nossas mentes. Quando anunciamos ao mundo uma boa idéia, quem sabe que seleção subconsciente, quase darwiniana, não se passou nos bastidores dentro de nossas cabeças? As nossas mentes são invadidas por memes, assim como as antigas bactérias invadiram as células de nossos ancestrais e tornaram-se mitocôndrias. (DAWKINS, 2000: 389)

A citação acima, que retorna ao conceito de *meme*, aplicado em outros segmentos desta pesquisa, volta aqui para embasar a propagação de idéias que deu origem, por exemplo, à Cia Shuffle Trips. Denomina-se “poder do replicador” (DAWKINS, 2001: 235) aos *memes* mutantes, aqueles que podem se alterar, e que dentro de probabilidades, co-existem em outras qualidades.

É dessa operação que este caso trata.

A evolução sob a influência dos novos replicadores – evolução mêmica – está na primeira infância. Manifesta-se nos fenômenos que chamamos de evolução cultural. A evolução cultural é muitíssimo mais rápida que a evolução baseada no DNA, o que nos leva a pensar ainda mais na idéia de “usurpação”. (DAWKINS, 2001: 235)

A velocidade com que as transformações se deram em relação à Cia Shuffle Trips diz respeito diretamente à idéia de replicação proposta e desenvolvida por Dawkins. É possível associar a evolução de crianças em contato com um tipo de arte e a contaminação a que estão suscetíveis, com o próprio poder do replicador. As inúmeras respostas aos estímulos informacionais recebidos pelos jovens da Cia Shuffle Trips, oferecem outros tantos caminhos desdobráveis como: a multiplicação da informação em campos diferentes como escolas, academias, teatros e clubes pelos jovens profissionais ou a participação e aprovação de dois dos bailarinos companhia na Escola P.A.R.T.S.<sup>7</sup> de Bruxelas, após rigorosa seleção mundial. Este evento pode servir de tese à questão que apresenta um determinado tipo de linguagem, neste caso o sapateado, aplicado e desenvolvido, anos consecutivos, sem separar teoria e prática. Foi principalmente por este motivo que Pablo Lozano e José Paulo dos Santos foram selecionados, em abril de 2008, para cursar uma das mais importantes escolas de dança contemporânea do mundo. Além deste cenário, é imprescindível analisar o conjunto de ações de políticas públicas em dança para, possivelmente, concluir que se o Estado investe numa combinação programada e articulada entre áreas como Educação e Cultura, os resultados são mais eficientes e imediatos.

---

<sup>7</sup> Criada em 1995, uma iniciativa da companhia de dança Rosas, dirigida por Anne Teresa De Keersmaeker, em Bruxelas, a P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios) é um dos mais importantes centros de formação do mundo.

O crescimento exponencial, se não for interrompido pela falta de recursos, sempre conduz a resultados de grande escala espantosos num tempo surpreendentemente curto. Na prática, os recursos são limitados, e outros fatores, também, servem para limitar o crescimento exponencial. DAWKINS (1996:128)

Como o próprio Dawkins denomina e como, analogamente, se aplica aqui em projetos culturais, a bomba de replicação aparece e ultrapassa limiares, alguns universais outros locais (1996: 131). O limiar da tecnologia cooperativa ou limiar 8, descrito pelo cientista, prolifera-se e “darwiniza-se” no rio da cultura e pode mesmo ter criado um movimento metaforicamente bélico e auto-replicante, o *meme*.

Estes conceitos e imagens associando-se aos desdobramentos iniciados pela ação “Oficina Cultural de Sapateado” fornecem subsídios importantes para a condução da pesquisa.

A linguagem [...] é um sistema em rede por meio do qual cérebros (como são chamados neste planeta) trocam informações com intimidade suficiente para permitir o desenvolvimento de uma tecnologia cooperativa. A tecnologia cooperativa, começando com o desenvolvimento imitativo dos artefatos de pedra e prosseguindo através das eras do metal fundido, dos veículos providos de rodas, da energia do vapor e agora da eletrônica, tem muito dos atributos para ser uma explosão por si só, e seu início merece portanto um nome, o limiar da tecnologia cooperativa, ou limiar 8. De fato, é possível que a cultura humana tenha criado uma bomba de replicação genuinamente nova, com um novo tipo de entidade auto-replicante – o *meme*, como eu a denominei em *The Selfish Gene (O gene egoísta)* – proliferando e “darwinizando-se” em um rio de cultura. Pode haver agora uma bomba de memes explodindo, em paralelo com a bomba de genes que estabelecem anteriormente as condições cerebroculturais que tornaram sua explosão possível. DAWKINS (1996: 136)

Argumentos teóricos como estes fortalecessem a proposta de que entre 2001 e 2008 houve um processo de transmissão mêmico de entendimentos sobre dança que estavam em cada uma das atividades propostas. A Cia Shuffle Trips é exemplo disso; sua história agrega a união de forças públicas e privadas com o intuito de promoção de continuidade. A questão que se apresenta aqui pode sugerir que apenas ações do poder público não são suficientes para a permanência de um determinado programa cultural haja visto a herança política do país que incorre na mudança de estratégias pela alteração de partidos e pessoas no poder. É necessário mais que vontade política, é necessário estabelecer padrão de atuação com metas e objetivos claros, mediados pela constante adaptação num processo de adequação eficiente ao ambiente, portanto mutável.

## **2. FESTIVAL DE DANÇA DE ARARAQUARA**

*De qualquer forma, acho convincente o argumento de que toda inovação é uma espécie de adaptação e que encontros culturais encorajam a criatividade. (Peter Burke)*

Faz-se necessário uma introdução histórica à questão dos festivais brasileiros que possuem como modelo o Festival de Dança de Joinville, que existe há mais de duas décadas (sua 26ª. edição aconteceu em 2008). A arguta percepção de que existia um mercado que poderia ser profissionalizado foi sendo, ano a ano, aprimorada, até se transformar em um dos mais potentes *memes* entre as escolas de dança de todo o Brasil. A estrutura que foi sendo desenvolvida, e que nasce de um know-how local, contaminou tantos outros, em uma escala tão gigantesca que parece quase incomensurável. Araraquara não era diferente, festivais como RV-Produções, ENDA, Mapa Cultural Paulista, Passo de Arte, Promodança e outros, aconteceram na cidade por vários anos consecutivos. Todos eles, assemelhados ao Festival de Joinville na sua maneira de oficializar o caráter competitivo.

O lugar-comum que justifica a competição é o mantra que se repete em todos eles, e que assegura que o ser humano é naturalmente competitivo.

A razão principal que torna o modelo competitivo, uma atração quase irresistível para as escolas de dança do país, merece uma reflexão. Evidentemente, a premiação faz parte de um eficiente processo de sedução, uma vez que o troféu e até mesmo o certificado, são objetos que podem ser colecionados publicamente em uma prateleira. Além disso, também podem ser usados pela escola vencedora como um recurso para a sua estratégia de marketing em busca de novos alunos. A marca de distinção que os troféus carregam deve estar satisfazendo bem às demandas mercadológicas das escolas, ou seja, os prêmios devem estar sendo traduzidos na forma de um aumento no número de alunos nas escolas vencedoras. Assim, fortalecem e explicitam o apoio das escolas aos festivais competitivos como um posicionamento enquanto empreendimento privado e comercial, escola enquanto negócio. Não à toa, esse apoio vem se perpetuando em uma corrente incessante de adesão.

Partindo do pressuposto de que não se pode legitimar a qualidade de um trabalho coreográfico somente pela coleção de prêmios que possui, pois o prestígio e o *status* que os prêmios trazem são validados pela comunidade da qual participam os envolvidos na competição, entende-se a necessidade de sustentar o modelo em vigor dos festivais competitivos de dança no Brasil hoje. Há toda uma circulação interna entre os inúmeros festivais desse tipo que, inclusive, criou uma profissão no nosso país: a de ser jurado de festival.

Trata-se de um circuito de escolas e seus interesses que se auto-valida e que não se conecta ao mundo profissional da dança. Como mantenedoras dos festivais competitivos, as escolas concorrentes e seus grupos fomentam um mercado em expansão no qual os resultados positivos no pódio asseguram e mantêm o *status quo*<sup>1</sup> dos negócios que movimentam o setor.

Os vitoriosos são transformados em padrão de referência e instauram uma cadeia de imitações. A coreografia do vitorioso torna-se a referência que sinaliza o que merece ser premiado. Assim, ela se multiplica pelo país todo e é por isso que, no ano seguinte, reconhece-se o modelo do ganhador. A cadeia que se instaura é observada e identificada em vários outros espaços de disputa, dentre eles academias, grupos e escolas. Durante algum tempo, nota-se um mesmo modelo de ganhador, de figurino, de música, de configuração espacial na coreografia e de apelo temático, inclusive<sup>2</sup>.

Existem até coreógrafos especializados em vencer festivais, e que são procurados por algumas academias por conta disso. O sucesso da sua obra no festival se transforma em um valor agregado que pode se reverter em popularidade, prestígio, aumento de número de alunos, etc. Em cidades como Ribeirão Preto, por exemplo, escolas utilizam *outdoors* para divulgar seu prêmio neste ou naquele festival. Se a premiação merece um investimento desse porte, deve trazer um retorno que vale a pena.

---

<sup>1</sup> *Status Quo* é uma expressão latina que designa o estado atual das coisas. Expressão empregada para definir o estado das coisas ou situações. (consulta na internet: Wikipédia, a enciclopédia livre)

<sup>2</sup> Experiências como esta foram observadas e anotadas pela autora desta tese durante participação enquanto jovem artista e aluna de academia (entre 1987 e 1994 aproximadamente), em diversos festivais competitivos que participou. Como a estrutura se mantém, a ocorrência que dela deriva também se mantém.

O tipo de proposta vigente até 2001 nos festivais de dança de Araraquara determinava o *modus operandi* da prática profissional da dança na cidade, pois aqueles que estavam em contato permanente com esta informação tinham a sua prática profissional modulada pelos entendimentos de dança em circulação naquele tipo de ambiente. Determinados grupos se dedicavam a buscar as fórmulas de sucesso que garantiriam o primeiro lugar naqueles festivais.

Milhares de jovens se dedicam ao aprendizado da dança dentro das academias que freqüentam os festivais competitivos. O cenário no qual se educam, contudo, não os conduz à profissionalização. Quem se detiver na observação da programação de circuitos como os do SESI, da CAIXA CULTURAL, BANCO DO BRASIL ou do SESC, por exemplo, neles não encontrará os mesmos grupos que são célebres nos festivais competitivos. O mesmo se dá no mercado dos festivais e mostras profissionais como o FID<sup>3</sup>, que propõem outras formas de conhecimento e intercâmbio de idéias.

Assim, um dos eixos que alicerçaram a implantação de políticas públicas para a dança em Araraquara foi o da análise do contexto de festivais e encontros que se popularizaram em outras cidades do interior, e realizavam edições ou seletivas na cidade.<sup>4</sup> Todos se estruturam sob a mesma lógica mercantil e comercial de cobrar taxas de inscrição por critérios que vão de taxas por bailarino, por coreografia, por modalidade ou por escola.

Quando a nova administração assumiu, descobriu que os produtores de tais festivais pediam isenção de pagamento das taxas de manutenção do Teatro Municipal ao Poder Público e, em todos os casos verificados, haviam obtido tal abono. Solicitavam também que a Prefeitura arcasse com o pagamento de pró-labore do corpo de jurados, hospedagem e alimentação da produção e do júri. Além de tudo isso, utilizavam todo o equipamento técnico de som e luz do espaço público, quando não exigiam material

---

<sup>3</sup> O FID (Fórum Internacional de Dança), com direção artística de Adriana Banana, trabalha pela difusão, reflexão e formação de novos públicos e criadores no campo da dança contemporânea. Pertence a um circuito de festivais que reúne também o Panorama Dança, no Rio de Janeiro, a Bienal de Dança do Ceará e o Festival de Dança do Recife.

<sup>4</sup> Para quem não conhece o contexto de festivais competitivos, vale ressaltar que a maioria deles promove seletivas em várias cidades, arrecadando enormes quantias de dinheiro com as inscrições. Na final, somente aqueles que foram aprovados nas seletivas participam, mediante um novo pagamento de inscrição, na maioria dos casos.

complementar e divulgação. Isso só se tornou público em 2001, na ocasião da mudança de governo, quando a Presidente da FUNDART, o Secretário Municipal de Cultura e a Coordenadora de Projetos foram investigar as condições dos contratos estabelecidos entre produtores e poder público.

A mudança foi inevitável, com a proposta de bloqueio da instalação de festivais que se apoiavam em modelos competitivos e o da criação de um espaço que priorizasse o intercâmbio de idéias e se abrisse para a dança contemporânea. O objetivo era o de colaborar para a renovação do cenário da dança em todo o interior do Estado de São Paulo, buscando iniciar um trabalho de formação crítica de público.

[...]O relacionamento entre o mundo, o corpo que vive neste mundo e a dança que este corpo faz, está baseado em mecanismos de comunicação, ou seja, mecanismos agregatórios de caráter interativo cujos efeitos se propagam ao longo tempo, resultando em níveis variados de organização do conjunto, conforme especializam-se os vínculos entre as partes envolvidas.

Mais do que uma estratégia de sobrevivência, este modo de operar é a maneira através da qual as coisas definem seu formato de existência e, portanto, suas condições para estabelecer seus nexos com tudo o que está à sua volta. Relacionar-se é ação comunicativa e dela depende o formato de uma identidade. Comunicar-se é, portanto, estratégia evolutiva.

Uma tal dinâmica relacional é geradora de diferenças que caracterizam uma mudança de estado na circunstância de onde emergem - afetando, portanto, aquilo que podemos ver: a dança, e aquilo que podemos tocar: o corpo.

A historiografia é justamente o registro dessa diferença que, por sua vez, constitui uma informação participante da mesma dinâmica de correlações transformativas: cada nova diferença gerada pelo encontro interativo das informações relacionadas configura uma nova circunstância para a continuidade do processo de comunicação. O processo, sendo ininterrupto e acumulativo, resulta na crescente complexificação do sistema cultural.<sup>5</sup> (BRITTO, 2002: 8)

---

<sup>5</sup> Em sua tese de doutorado intitulada *Mecanismos de Comunicação entre Corpo e Dança: parâmetros para uma história contemporânea*, Fabiana Dultra Britto discute dez livros de história da dança de autores brasileiros e aplica os pressupostos da comunicação e história sob o viés da teoria evolutiva.

Os festivais competitivos colaboravam para a divulgação maciça do tipo de dança que deles participavam nos meios de comunicação e entre públicos não-especializados, representando espaços de troca e de intercâmbio desses valores culturais. Uma dança interessada no primeiro lugar dos festivais não escapa da necessidade de se adaptar aos modelos de sucesso, perpetuando uma massificação de caráter utilitário.

Essa anomalia, que também tinha como mais um terreno fértil a cidade de Araraquara, foi aos poucos sendo remediada e, por fim, abolida. Todos os envolvidos diretamente com essa estrutura, como as academias e grupos, foram comunicados que este modelo não mais seria apoiado, e que seria substituído por uma nova proposta que teria como objetivo construir um projeto de políticas públicas para a dança que privilegiasse o encontro, a troca, a produção de conhecimento e a manifestação de linguagens ainda inéditas em Araraquara. A decisão em não promover a co-habitação entre os dois modelos se deu apoiada no fato de que aqueles que desejassem continuar a participar dos festivais competitivos teriam essa oportunidade garantida porque eles continuavam a ser cultivados em campos muito próximos.

O que se observou, de imediato, foi que mesmo com a criação de outros espaços para apresentações de escolas e academias, muitos continuaram a participar de festivais competitivos alegando a necessidade de preservação e de aumento do número de alunos. A alteração deste paradigma, instaurado há pelo menos três décadas no Brasil<sup>6</sup>, não foi fácil na cidade de Araraquara. As academias e grupos locais e regionais sentiam a ameaça de não contar mais com este tipo de prática e temiam não mais poder contar com a manutenção da vitrine na qual expunham os seus prêmios. Mesmo tendo que enfrentar essa resistência forte, 2001 foi decisivo e determinante na condução desta mudança.

Araraquara, por meio dos dirigentes culturais que haviam acabado de assumir seus cargos, decidiu dar cabo deste processo perverso de fazer circular informações de

---

<sup>6</sup> Vale ressaltar que o ENDA – Encontro Nacional de Dança, em sua 27ª. edição, em 2008, foi o precursor dos festivais competitivos no Brasil. Comandado desde o início pela presidente e diretora do SINDDANÇA (Sindicato dos Profissionais de Dança do estado de SP), Maria Pia Finóccchio, realiza seletivas pelo Estado e já realizou finais no Teatro Sérgio Cardoso e Teatro ALFA, ambos na capital paulista

dança. Criou-se o Festival de Dança de Araraquara, com primeira edição em setembro de 2001, e já fazendo parte do calendário oficial, para promover o intercâmbio de informações prático-teóricas entre escolas, academias e grupos de dança tanto locais como nacionais.

Além da interrupção das competições em dança na cidade, o Festival de Dança de Araraquara instaurou um outro entendimento da função de um festival de dança ao entender-se como um ambiente de troca e circulação de informação de e para a dança contemporânea.

É a *dança contemporânea* a matéria focalizada neste estudo por ser um espaço privilegiado para a percepção dos efeitos estéticos dessa mudança do eixo de referência conceitual que dá sustentação aos entendimentos de mundo, ao mesmo tempo em que orienta a condução dos processos de sobrevivência nele. Não estando, como esteve o balé, comprometida com um conjunto fixo de passos conjugados segundo um padrão estável de dominância associativa; nem sendo, como foi a dança moderna, um campo de referência metafórica, a dança contemporânea expressa uma lógica relacional não hierárquica entre corpo e mundo. Diferentemente dos outros modos de configuração coreográfica, cuja variação de gênero estilístico, por mais “pessoal” que seja, ocorre sempre sob o constrangimento de parâmetros programáticos; a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalingüística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação. (BRITTO: 2002, 3)

A maneira imperativa com que se deu a implantação do novo modelo para a dança em Araraquara pode ter sido traumática no seu início, uma vez que ele contrariava frontalmente o que vinha acomodando os interesses comerciais das escolas privadas. Acreditou-se na ineficácia da transição lenta de uma política para outra, ou seja, de um festival competitivo transformar-se em mostra ou encontro.

A atitude, que pareceu não-democrática à primeira vista, por não consultar os que faziam dos festivais competitivos na cidade suas vitrines, foi posteriormente entendida de modo contrário, como sendo mais democrática. Ao final da primeira

edição do Festival de Dança de Araraquara, o público estimado tinha superado as expectativas e, além do aumento numérico, o que mais chamava atenção era a mudança da natureza da platéia, muito diversa daquela que acompanhava os festivais competitivos, e que geralmente é formada por familiares dos alunos e torcidas compostas por colegas das academias.

Os novos espectadores eram universitários, professores da rede pública, alunos de escolas particulares, políticos, funcionários públicos, alunos de projetos sociais, etc. Começava a ser montado um novo contexto, naquele momento em que a dança tinha pouco apoio em Araraquara e que o projeto do festival ainda não tinha quase nenhuma credibilidade por parte da própria classe artística da dança. A classe era formada principalmente pelos proprietários de academias que ainda acreditavam que a *competição em vários estilos de dança* era o mote para manter parte dos alunos matriculados o ano todo e entendiam os festivais competitivos como a única possibilidade de existência de festivais no campo da dança.

O novo modelo de festival priorizava a dança como área do conhecimento, propondo o entendimento de corpo para além do treinamento técnico e do desempenho coreográfico – o que extinguiu aquilo que justamente deixava de pé os festivais competitivos. Essas propostas novas, quando lidas à luz da compreensão de que a narrativa cultural se constrói evolutivamente, e que isso quer dizer que um ambiente se re-organiza e revela processos de complexificação nas trocas entre as informações que nele circulam. Se a qualidade das informações que fazem parte do ambiente se modifica, o ambiente tende a se modificar também. E, se o ambiente se modifica, evidentemente, as informações que o constituem continuam a se modificar também. Ou seja, dependendo do tipo de informação com o qual se lida, se confere um ou outro sentido ao relacionamento entre dança e mundo.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos... O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado destes cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (KATZ e GREINER, 2005: 130)

Toda transformação se dá por dois mecanismos: seleção e adaptação. A seleção de outro modelo de festival desencadeia um processo de pensamentos replicadores de outra ordem. Dawkins (2001: 263) afirma que somente depois de muitas gerações de seleção cumulativa é que a adaptação acontece. E nesta evidência é que a coordenação do Festival de Dança se baseou.

Quando se trata de evolução, cabe ler com propriedade a associação da competição como sendo uma característica da própria natureza humana, bem como atentar para questões como a que proclama que genes e *memes*<sup>7</sup> competem entre si. O entendimento mais preciso é indispensável para enfrentar a pergunta que as leituras equivocadas tornam muito cabível: se na natureza a competição é um fato natural por que não defender a competição no campo da dança?

Para evitar confusões conceituais, é preciso compreender que a competição é um traço evolutivo constituído para promover acordos e não para construir hierarquias; e que, no campo da natureza, a competição, não estabelece padrões fixos, sendo, ao contrário, altamente adaptativa.

---

<sup>7</sup> *Meme* é a unidade de replicação da informação cultural, em analogia ao gene. Dawkins abreviou a palavra grega *mimeme* para chegar à *meme*, próxima do som gene, para referir-se à idéia de imitação.

Há um problema aqui com relação à natureza da competição. Onde há reprodução sexuada cada gene está competindo especificamente com seus próprios alelos – rivais quanto à mesma fenda cromossômica. Os memes parecem nada ter de equivalente a cromossomos ou a alelos. Suponho que haja um sentido banal pelo qual se pode dizer que muitas idéias têm “opostos”. Mas, em geral, os memes assemelham-se às primeiras moléculas replicadoras, flutuando caoticamente livres no caldo primordial, e não aos genes modernos em seus regimentos cromossômicos regularmente pareados. Em que sentido, então, estão os memes competindo entre si? Deveríamos esperar que fossem “egoístas” ou “implacáveis” se não têm alelos? A resposta é que deveríamos, porque há um sentido no qual eles devem engajar-se em um tipo de competição entre si. (DAWKINS, 1979: 218)

Na natureza, a competição existe para favorecer os processos de adaptação, isto é, compete-se por ser o mais bem adaptado e este, por sua vez, será *des*-adaptado depois, pois as negociações entre seleção e adaptação nunca estancam. É por conta desse fluxo incessante de modificações que os processos de adaptação tendem à conduzir à diversificação, e não à seleção de um modelo para todo o sempre.

A permanência do modelo competitivo de festivais de dança encontra justificativas no entendimento de que o ambiente que os abriga se adapta ao tipo de prática competitiva que eles reproduzem. Não se pode esquecer que se trata de um ambiente comercial regulado por regras do capitalismo que se estruturam em torno desse mesmo entendimento da competitividade, que é tratada como uma legitimação social de um processo natural. Mas tais entendimentos não podem ser aproximados ou serem falados como se fossem uma analogia com a teoria da seleção natural darwiniana.

No princípio era a simplicidade. Já é bastante difícil explicar até mesmo como um universo simples começou. Considero ponto pacífico que seria ainda mais difícil explicar o súbito surgimento, plenamente equipada, de uma ordem complexa – vida, ou um ser capaz de criá-la. A teoria da evolução por seleção natural de Darwin satisfaz porque mostra-nos uma maneira pela qual a simplicidade poder-se-ia transformar em complexidade, como átomos desordenados

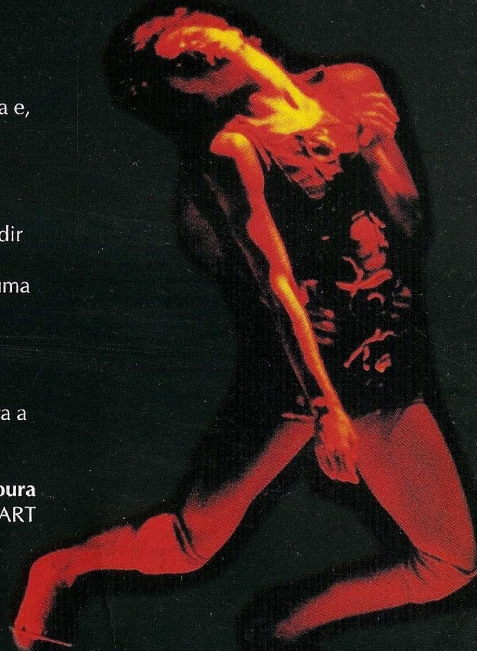
poderiam se agrupar em padrões cada vez mais complexos, até que terminassem por fabricar pessoas. Darwin fornece uma solução, a única plausível até agora sugerida, para o problema profundo de nossa existência. (DAWKINS, 1979: 33)

## 2.1- SETE EDIÇÕES DE UM MEME

### REPLICADORES DE ALTA LONGEVIDADE

#### ANO 2001

A 1ª. edição do Festival aconteceu em setembro de 2001, com uma programação enxuta, e que deveria refletir o momento de transição em que se encontrava a cidade. Com espetáculos, oficinas e palestras, inaugura um espaço para reflexão com o tema Dança e Educação, objeto de interesse do público em geral. O texto apresentado no folder de divulgação era sucinto e expunha a linha a que veio:



**Apresentação**

Dança - Signo - Cérebro - Processo Evolutivo - Corpo

Temas que hoje são muito familiares no ambiente da Dança e, simultaneamente, muito investigados no meio acadêmico acabam por permear a proposta conceitual do I Festival de Dança de Araraquara.

Com a intenção de promover o intercâmbio de saberes, fomentar a pesquisa, democratizar o conhecimento e difundir a Arte da Dança, a curadoria do I Festival de Dança de Araraquara buscou, através dos temas Dança e Educação, uma síntese daquilo que, atualmente, fundamenta as discussões acerca desta arte.

A organização do Festival convida toda a comunidade de Araraquara e região para compartilhar deste momento tão significativo, não só para a Dança mas, principalmente, para a Cultura.

**Gilsamara Moura**  
Presidente da FUNDART

**Projeto DançaParaTodos**

F E S T I V A L D E

Implantado em abril de 2001, o projeto visa a formação de público, a democratização dos espaços, a descentralização da dança e o desenvolvimento do senso crítico. Ingressos a preços populares ou gratuitos para espetáculos apresentados no Teatro Municipal e/ou bairros periféricos da cidade.

**CDDD (Centro de Difusão e Documentação de Dança)**

A criação deste centro foi uma das propostas da classe de dança para a nova administração municipal. Idealizado por Gilsamara Moura, o CDDD tem como proposta organizar, num só espaço, biblioteca, videoteca, hemeroteca, TV e vídeo, estimulando assim a pesquisa e o desenvolvimento intelectual e crítico do artista de dança. O CDDD já recebeu, somente nos 6 primeiros meses de 2001, a doação de mais de 60 vídeos especializados em dança. O CDDD pretende ainda incentivar a produção de textos e artigos de dança, valorizando a produção intelectual de Araraquara e região, e posteriormente implementar projetos para publicação especializada em dança.

Participaram como convidados do Festival de Dança de Araraquara – 1ª. edição:

Quasar Cia de Dança com espetáculo (Coreografia para Ouvir), Raça Cia de Dança de São Paulo com espetáculo (Novos Ventos), Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul com (Em Partes), 1º Ato Cia de Dança de Belo Horizonte com (Desiderium) e Grupo Gestus de Araraquara com (Últimos Tempos).<sup>1</sup>

Na programação ocorreram também workshops de dança contemporânea com Gica Alioto e Ney Moraes, de jazz com Roseli Rodrigues, palestras com o tema (Estudar dança: o que é, para que serve?) com Helena Katz, mesa-redonda sobre (Dança e Educação) com Sílvia Soter e Elaine de Markondes, apresentações dos alunos das oficinas culturais de dança do Município (Sapateado, Hip Hop, Capoeira, Dança de Rua), apresentação das escolas e academias de dança de Araraquara e região.<sup>2</sup>

Foi também nesta edição que aconteceu o lançamento do CDDD (Centro de Difusão e Documentação de Dança) e o Projeto DançaParaTodos, apresentados no capítulo 1.2 intitulado Viagem Embaralhada.

---

<sup>1</sup> A *Quasar Cia de Dança* é uma companhia brasileira de dança contemporânea. Criada e sediada em Goiânia, a Quasar tem o seu trabalho conhecido em vários países do mundo. Fundada em 1988 por Vera Bicalho e Henrique Rodovalho, a Quasar tem suas origens no Grupo Energia, formado em Goiânia, Goiás, no início dos anos 80. *Raça Cia de Dança*, de SP, dirigida desde sua criação por Roseli Rodrigues, iniciou seus trabalhos em jazz e estabelece pontes com a dança contemporânea. A *Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul* foi criada por Sigrid Nora, em 1997, sendo, então, a única companhia oficial do Rio Grande do Sul, estando vinculada à Secretaria Municipal da Cultura. Criado em 1982 por Suely Machado e Kátia Rabello, o *1º Ato Centro de Dança* surgiu com a proposta de ser um ambiente de arte que, além de oferecer o ensino da dança, propiciasse ao aluno uma conscientização corporal. O *Grupo Gestus*, criado em 1990, por Gilsamara Moura, é formado por bailarinos que, insatisfeitos com os padrões tradicionais de ensino em academias de dança, construíram um núcleo artístico de pesquisa e desenvolvimento criativo, vislumbrando uma nova forma de organização para a dança em Araraquara.

<sup>2</sup> *Gica Alioto*: graduada em Dança pela Unicamp, foi bailarina da Quasar Cia de Dança e Cena 11. *Ney Moraes*: gaúcho de Caxias do Sul, começou a carreira com capoeira, aos dez anos; em 1990, foi contratado pelo Ballet Ecuatoriano de Camara como bailarino principal; em Quito, criou e desenvolveu a Escola Superior de Ballet, onde atuou como maître de ballet. *Roseli Rodrigues*: professora de jazz, é diretora do Raça Cia de Dança. *Helena Katz*: professora da PUC-SP em dois cursos - Comunicação e Semiótica e Comunicação das Artes do Corpo; professora visitante do Programa em Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA); professora participante do Curso de Especialização da Faculdade Angel Vianna/UFBA. *Sílvia Soter*: crítica de dança do Jornal O Globo no RJ. *Elaine de Markondes*: médica e professora do Curso de Fisioterapia da Faculdade Evangélica do Paraná; ex-bailarina e maître de ballet; Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP; fundadora do Núcleo do Corpo que introduziu o Método Pilates em Curitiba em 1996 e diretora do De Markondes Pilates desde o ano de 2000.

A realização da primeira edição do festival foi da Prefeitura do Município do Araraquara, através da Secretaria de Cultura e FUNDART, e com apoio cultural de: Tribuna Imprensa (jornal impresso local que colaborou na divulgação do referido festival), Intersat Digital (empresa de antenas parabólicas que colaborou na confecção de programas do festival), Morada do Sol Rádio AM-FM (emissora de rádio local que colaborou na divulgação), Churrascaria Tchê (restaurante que colaborou nas refeições), Hotel Municipal (colaborador nas hospedagens), Santa Terezinha Gráfica e Editora (colaborou na confecção de material), Publiout – Outdoor (publicidade do festival), MacDonalds (lanches para crianças), Secretaria de Saúde do Município (distribuição de preservativos), Secretaria de Esportes e Turismo do Estado de SP e Delegacia Regional de Esportes e Recreação (colaboradores em atividades extras como divulgação em escolas e escolinhas de esporte).

Já no seu primeiro ano, o Festival de Dança de Araraquara começou a ganhar credibilidade, devido à sua proposta conceitual de inovar sem perder de vista o contexto, ou seja, sem ignorar a resistência que vinha produzindo na cidade. Considerando que Araraquara raramente recebia espetáculos de dança contemporânea e que o tipo de informação trazida à cidade naturalmente estabeleceu um padrão de freqüentadores dos teatros locais, a 1ª edição do Festival entendeu ser necessária fazer uma transição para as manifestações mais radicais da arte contemporânea, promovendo uma adaptação gradativa ao longo das futuras edições do festival, até ser mais viável a introdução de performances, intervenções urbanas, instalações e espetáculos capazes de oxigenar a cultura formal e convencional já bem estabelecida e consolidada. Dentre as raras companhias de dança da capital que circulavam pela cidade, estão o Ballet Stagium e o Cisne Negro.

ANO 2002

# Apresentação:

A Prefeitura do Município de Araraquara, por meio da FUNDART (Fundação da Arte e Cultura do Município de Araraquara) e Secretaria Municipal de Cultura, vem reafirmar a política cultural implantada para a Área de Dança, através da 2ª Edição do Festival de Dança de Araraquara. A criação do CDDD (Centro de Difusão e Documentação da Dança) em 2001, a recém-criada Escola Municipal de Dança "Iracema Nogueira", a Semana do Sapateado (2001/02), o Projeto DançaParaTodos, o Projeto CorposQFalam (parceria PUC/SP), o Circuito 1,2,3 (Petrobras Artes Cênicas) e as Oficinas Culturais, efetivamente, apontam Araraquara como centro incentivador, qualitativo e disseminador da linguagem DANÇA.

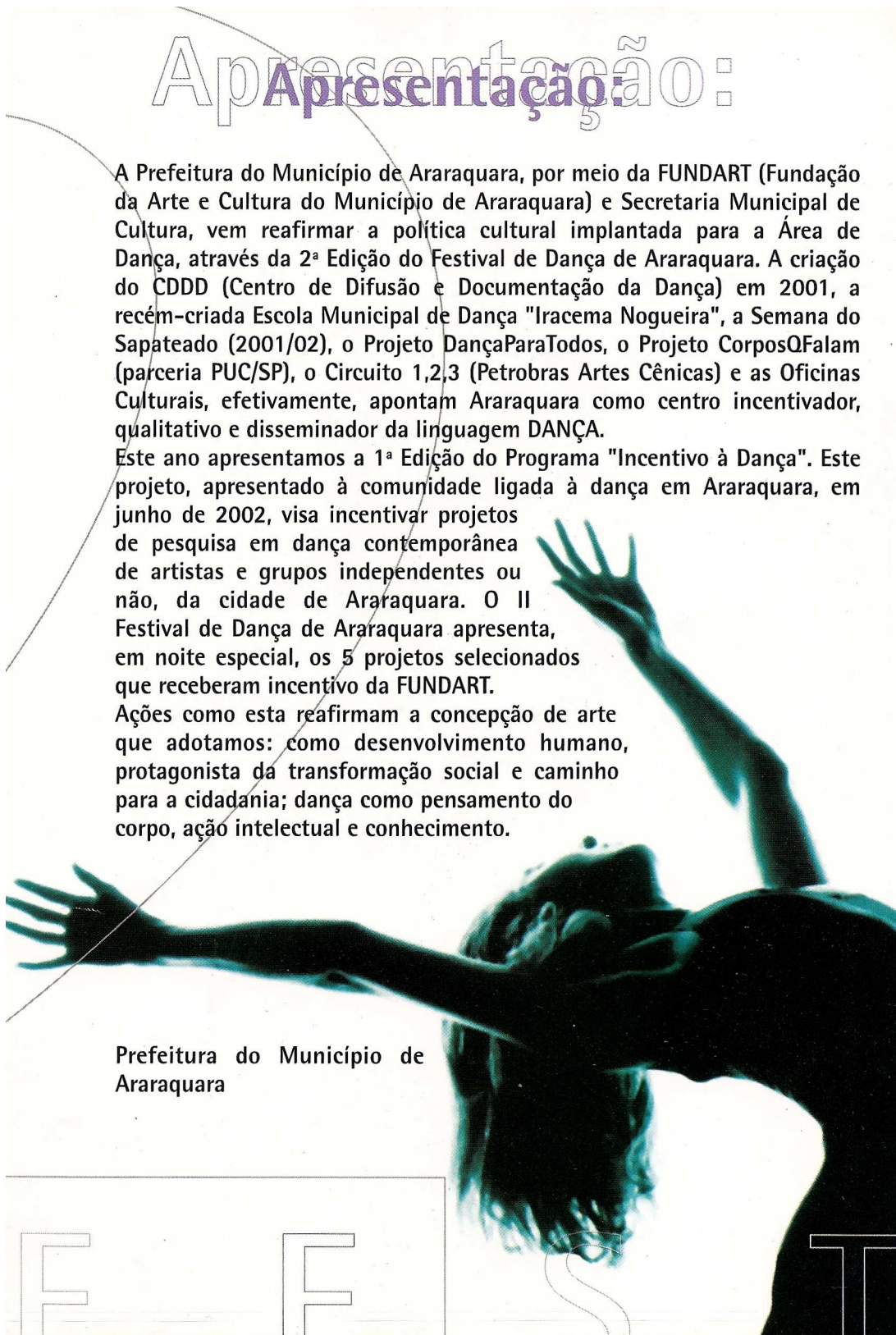
Este ano apresentamos a 1ª Edição do Programa "Incentivo à Dança". Este projeto, apresentado à comunidade ligada à dança em Araraquara, em junho de 2002, visa incentivar projetos de pesquisa em dança contemporânea de artistas e grupos independentes ou não, da cidade de Araraquara. O II Festival de Dança de Araraquara apresenta, em noite especial, os 5 projetos selecionados que receberam incentivo da FUNDART.

Ações como esta reafirmam a concepção de arte que adotamos: como desenvolvimento humano, protagonista da transformação social e caminho para a cidadania; dança como pensamento do corpo, ação intelectual e conhecimento.

Prefeitura do Município de  
Araraquara

F F

T



Os convidados da segunda edição<sup>3</sup>, em 2002, foram: Cia 1º. Ato com espetáculo (Sem Lugar), Quasar com (Divíduo), Cia. Balangandança com (Roda Pé), Meninos do Morumbi com apresentação de canto, dança e percussão. Os dois últimos foram voltados ao público infanto-juvenil e alunos de projetos sociais de dança e música. Houve um workshop de dança contemporânea com Cia 1º. Ato, o lançamento do livro (O Livro da Dança), de Inês Bogéa, precedido de bate-papo com a autora, apresentação de trabalhos de dança contemporânea por escolas de dança de Araraquara e, finalmente, o Projeto Incentivo à Dança<sup>4</sup> com a participação dos cinco projetos selecionados para esta edição: (Articulações Urbanas) com a Cia. Ditirambo de Dança Contemporânea: Carlos Fonseca, Carolina Leite, Gisele Kiyomura e Renata Pestana; (1+3=13) com Aline Viveiro e Érica Petroni; (Pó de Estrelas) com Grupo Especial Art Dance: Aline Missurino, Ana Paula Bacagline, Daniela Moraes, Elaine Piovani, Gabrielle Terukina, Gilve Bannitz, Ligia Lima e Patricia Rodrigues; (Universos Paralelos) com Grupo Faces – SESI: Ana Paula Temponi, Fernanda Silva, Fernanda Fulone, Franceli Veronezzi, Gabreila Rigolin, Heloisy Barbosa, Márcia Fiório, Renata Berti e Renata Pestana; (Roz-Feijão) com Alberto Fernandes, Murilo Romano, Fábio Russi e Moema Guimarães.<sup>5</sup>

Mais do que estratégias de sobrevivência, seleção e adaptação são mecanismos evolutivos que possibilitam explicar fenômenos da Cultura como o que aconteceu no caso do Festival de Dança de Araraquara, que iniciou a sua trajetória propondo caminhos alternativos aos modelos de competição em dança que estavam bem adaptados na cidade.

---

<sup>3</sup> A *Balangandança Cia.* é um grupo de dança contemporânea para crianças, formado por artistas e bailarinos profissionais. Criada em 1997 por Georgia Lengos, a companhia une arte e educação, com o objetivo de pesquisar a linguagem corporal da criança de hoje. A *Associação Meninos do Morumbi* é formada por mais de 4.000 crianças e adolescentes da cidade de São Paulo. A maioria é moradora dos Bairros de Campo Limpo, Paraisópolis, Morumbi, Vila Sônia, Jardim Jaqueline, Real Parque, Caxingui, e Municípios de Taboão da Serra e Embu. O grupo, criado por Flávio Pimenta em 1996, tem na prática musical uma forma de criar alternativas às drogas e à delinquência juvenil, muito presentes em São Paulo.

<sup>4</sup> O Projeto *Incentivo à Dança*, criado em 2002, dirigiu-se apenas e exclusivamente aos grupos, cias, independentes ou intérpretes-criadores da cidade de Araraquara, incentivando a produção de um trabalho, (que podia estar concluído ou em processo), a ser apresentado em noite especial dentro da programação do Festival de Dança de Araraquara. Todos os participantes, selecionados por profissionais de dança, recebiam apoio financeiro e relatório com observações sobre a obra ao final do Festival. Este projeto durou três anos, da segunda à quarta edição do referido evento.

<sup>5</sup> Os artistas citados são, na maioria, araraquarenses e participam de escolas, academias e grupos locais.

Os fatos da evolução nos induzem à conclusão de que as trajetórias evolutivas não são todas aleatórias. Tem de haver algo que as guia em direção às soluções adaptativas, uma vez que a não-aleatoriedade é justamente o que as soluções adaptativas revelam. Nem passos aleatórios nem saltos aleatórios conseguiram dar conta disso sozinhos. Mas será que o mecanismo subjacente deve ser necessariamente o mecanismo darwiniano da sobrevivência não aleatória da variação espontânea aleatória? A categoria óbvia de teorias alternativas é a daquelas que postulam alguma forma de *variação* não aleatória, ou seja, variação dirigida. (DAWKINS, 2005: 160)

Na primeira edição do Festival de Dança, em 2001, e também na segunda edição, em 2002, a política adotada direcionou-se para a formação de platéias, além de incluir um programa de ações dirigidas a públicos não frequentadores do Teatro Municipal ou de espetáculos de dança, com divulgação e mesas de discussão sobre processos artísticos e dança contemporânea. A adoção de ingressos a preços populares, dentro do Projeto DançaParaTodos (R\$ 2,50 e R\$ 5,00), de espetáculos com doação de alimentos como entrada e, a partir da 3ª. edição, de atividades em espaços abertos, colaboraram para que o objetivo fosse atingido. O maior desafio, entretanto, foi o de tornar compreensível que uma nova ação política implicava em outro tipo de compromisso ideológico com relação à dança na forma de seus produtos artísticos e do acesso a esses produtos artísticos. Era tudo isso que estava sendo comunicado ao mesmo tempo aos públicos que ali se alimentavam.

Público, sob este ângulo, remete ao conjunto de pessoas que não apenas praticam uma atividade determinada, mas diante dela assumem um mesmo tipo de comportamento, sobre ela expressam opiniões e juízos de valor consideravelmente convergentes e dela extraem sensações e sentimentos análogos... para este conjunto, a obra presenciada, lida, ouvida, etc. assume significados e significações. (COELHO, 1997, p: 323)

### **ANO 2003**

A terceira edição do Festival de Dança de Araraquara, realizada em setembro de 2003, praticamente manteve a mesma quantidade de espetáculos convidados e workshops. No entanto, conseguiu ampliar o número de selecionados pela curadoria (composta por membros do Poder Público e convidados especializados) e aumentar o incentivo financeiro para os projetos do Programa Incentivo à Dança, totalizando sete trabalhos subvencionados.

Outra novidade foi o lançamento do projeto InterVias, projeto de fomento, incentivo e circulação de cias. profissionais de dança do interior paulista. A explicar, após reunião de representantes das cidades de Araraquara, Votorantim e Jacareí, acerca de políticas público-privadas para área de dança no interior paulista, realizada primeiro em Araraquara e depois nas duas outras cidades integrantes, vislumbrou-se a possibilidade de estabelecer uma rede de intercâmbio entre tais cidades, podendo ampliar ao longo do tempo para outros municípios. A primeira ação estabelecida e realizada foi um encontro de trabalhos de grupos destas três cidades durante o Festival de Dança de Araraquara, em 2003.

## Apresentação

**"É da qualidade do movimento morrer a cada vez que nasce."**

A frase presente na minha dissertação de Mestrado (PUC/PQ, SÃO PAULO- 2000), tem suscitado reflexões acerca da arte da dança ao longo da gestão, que teve início em 2001, na cidade de Araraquara.

Quando se tem o produto palpável de uma arte pode-se mensurar, de maneira estatística, sua aceitação ou rejeição. Na dança, o processo torna-se mais complexo. O que temos antes ou depois do momento em que acontece a dança? Lembrança, registro mental, visual... A dança não existe quando não é feita e por isso o processo intelectual é **inevitável**.

Hoje, é imprescindível o bailarino pensante, o coreógrafo antenado com as coisas do mundo, o intérprete que participa da criação.

A resistência à mudança é natural. Estruturas, aparentemente sólidas, são abaladas, mas a evolução persiste, afinal o mundo é assim...

Desde janeiro de 2001, a Prefeitura do Município de Araraquara tem priorizado a área cultural por compreender o significado da palavra CULTURA como identidade, participação cidadã, direito básico e princípio fundamental da transformação humana solidária. Assim, Araraquara tem se tornado referência cultural nacional em diversas áreas artísticas, resgatando sua tradição de berço da Cultura.

Com o III Festival de Dança de Araraquara, este compromisso se reafirma e o conceito de dança como pensamento se estabelece como pressuposto evolutivo.

Mais uma vez, Araraquara pode participar de novas experiências em que o CORPO se coloca como protagonista do fazer artístico.

Espetáculos, projetos sociais, mesa-redonda, oficinas, lançamento de projeto... Só é necessário muito fôlego!

**Gilsamara Moura**  
Presidente da FUNDART

# FESTIVAL

Com o conceito de replicação, desenvolvido pelo biólogo Richard Dawkins, descreve-se o sucesso adaptativo do Festival de Dança de Araraquara. Para que uma informação sobreviva, precisa ser replicada e para que ela possa ser replicada, o ambiente necessita ser capaz de abrigar essa possibilidade. Para ser replicada, a informação precisa ser selecionada algumas vezes consecutivas e o resultado da replicação da informação é a promoção da própria diversidade, pois ela está sempre se especializando em cada replicação.

A replicação deve ser entendida como um mecanismo inteligente, uma vez que o que ela, de fato, replica é a possibilidade de permanecer: o que está em jogo é o processo. Para permanecer, é preciso ser selecionado. E a seleção, ao atuar sobre as variações, vai produzindo especializações específicas. Ou seja, a seleção colabora para a produção de diversidade. (MACHADO: 2007: 28)

A Abertura da 3ª. edição contou com a presença, pela segunda vez, da Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul, sob direção de Sigrid Nora, com o espetáculo (Múltiplo), dividido em duas partes. O Festival apresentou, também, Quik Cia de Dança de Belo Horizonte com (Rua) e Cia de Dança Balé de Rua de Uberlândia com (E agora José?)<sup>6</sup>.

A continuidade do Projeto Incentivo à Dança, na sua segunda edição, contou com 12 inscrições e sete projetos selecionados, que receberam incentivo financeiro da FUNDART. Foram eles: Talento Academia com espetáculo (Daquilo que nos prende), Érica Petroni e Sabrina Kelly com (O Olho dos Ós), Núcleo de Artes Cênicas SESI com

---

<sup>6</sup> A *Quik Cia de Dança* foi fundada em Nova Lima há 8 anos por Rodrigo Quik e Letícia Carneiro. Integrantes do Grupo Corpo entre 1984 e 1996, após experiências nacionais e internacionais, os bailarinos decidiram criar a própria companhia, com a proposta de desenvolver trabalhos que fortaleçam a dança contemporânea em Minas Gerais e no Brasil. A *Cia Balé de Rua* completou 16 anos de existência tendo sido fundada em setembro de 1992 por jovens da prefeitura de Uberlândia das mais diversas profissões: pintores, pedreiros, padeiros, serralheiros, empacotadores, frentistas de postos de gasolina, cozinheiros, office-boys, etc. Durante todo este período trabalhou de forma contínua e permanente, desenvolvendo um trabalho sério de pesquisa e criação de espetáculos de dança, sempre em busca do desenvolvimento de uma identidade própria e do crescimento técnico e artístico.

(O Senhor da Passagem), Radilho de Pilha com (Severina Havaiana Paraibana ou a saga do amor desmedido do pedreiro baiano na cidade grande), Carlos Fonseca com (PET-Provisório e Temporário), Cia Ditirambo de Dança Contemporânea com (O Spleen) e Moema Guimarães, Alberto Fernandes e Taís Magnani com (Incisivo)<sup>7</sup>.

Workshops de dança aérea (experimentação de sensações) com Cia Caxias do Sul, de (Dança Contemporânea) com Quik e de (Dança de Rua) com Balé de Uberlândia também integraram o conjunto de atividades do festival.

A utilização de locais, até então, não destinados à dança como o Teatro de Arena Prefeito Benedito de Oliveira, colaborou não só para a ampliação na ocupação pela dança de espaços públicos, como na ampliação de público, pois descentralizou as ações do festival. Foi também no Teatro de Arena que ocorreu o lançamento do Projeto InterVias<sup>8</sup>, com a apresentação da Quadra Cia de Dança, de Votorantim, do Grupo Gestus, de Araraquara, e da Cia. Magesto, de Jacareí, abrindo assim, mais uma possibilidade de acesso cultural para a dança. O teatro possui a capacidade para 2.000 pessoas sentadas e localiza-se em um bairro onde não existem outros espaços para as artes cênicas.

A expansão do campo de atuação com a utilização de outros espaços se relaciona com a necessidade que os sistemas têm de se expandir, de se dilatar para garantir a sua sobrevivência. A ocupação de espaços não tradicionais para a dança como o das praças e do Teatro de Arena, por exemplo, comungam da idéia original do festival de ampliação de platéia, de democratizar o contato com a arte da dança para que ela conquiste permanência e estabilidade.

As Oficinas Culturais do Município (ver capítulo 1), projeto implantado em 2001 pela Secretaria de Cultura e FUNDART para atender gratuitamente crianças e jovens, fornecendo passes para o transporte urbano e todo material necessário para as

---

<sup>7</sup> Os artistas citados são, na maioria, araraquarenses e participam de escolas, academias e grupos locais.

<sup>8</sup> Por iniciativa de Gilsamara Moura, reuniões para discussão e elaboração de um projeto que viabilizasse um corredor de circulação de dança contemporânea no interior paulista, a princípio composto pelas cidades de Araraquara, Votorantim e Jacareí, e depois com a possibilidade de irradiação e inclusão de outras cidades, culminou com um acordo aprovado pelas três organizações iniciais, com a garantia de circulação e divulgação de trabalhos em cada município.

aulas, apresentou-se durante o Festival de Dança com, aproximadamente, 300 participantes. Várias linguagens trabalhadas nas oficinas foram contempladas, entre elas: dança de rua, jazz, sapateado e dança para portadores de necessidades especiais. Além das Oficinas Culturais, a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, recém inaugurada (outubro de 2002), fez a sua primeira participação pública no Festival.

A mesa-redonda Políticas Públicas para Dança no Brasil, que contou com a participação de Helena Katz (pesquisadora, professora e crítica de dança do Caderno 2 do jornal O Estado de SP), da coreógrafa Sofia Cavalcante (membro do Mobilização Dança SP), de Marcelo Proença (Núcleo de Dança de Votorantim), realizada na Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade, além do sucesso de público, possibilitou a abertura de mais um espaço para a manifestação da dança na cidade.

Conquistada a democratização do acesso, o Festival de Dança de Araraquara demonstrou que a área artística da dança ganhou espaço e conquistou um diálogo horizontalizado com diversas instâncias, entre elas, com o próprio Poder Público, as universidades e a comunidade em geral, permitindo assim, maior investimento na área nos anos consecutivos e, conseqüentemente, maior sustentabilidade social.

Cultura não é uma coleção de coisas, se quer tangíveis ou abstratas. Mais propriamente, é um processo. Um processo cognitivo humano que ocorre tanto dentro como fora das mentes das pessoas. É um processo no qual nossas práticas culturais cotidianas são legalizadas. Eu estou propondo uma visão integrada de cognição humana no qual o maior componente da cultura é um processo cognitivo (também um processo de energia, mas eu não negocio com isso) e cognição é um processo cultural. (HUTCHINS, 1995: 354, tradução nossa)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Culture is not any collection of things, whether tangible or abstract. Rather, it is a process. It is a human cognitive process that takes place both inside and outside the minds of people. It is the process in which our everyday cultural practices are enacted. I am proposing an integrated view of human cognition in which a major component of culture is a cognitive process (it is also an energy process, but I'm not dealing with that) and cognition is a cultural process. (HUTCHINS, 1995: 354)

## **ANO 2004**

A realização da 4ª. edição do Festival foi, novamente, uma iniciativa integral da Prefeitura do Município de Araraquara, através da Secretaria de Cultura e FUNDART, com apoio cultural do SESI (divulgação) e COENGI, Engenharia Elétrica e Automação Ltda. (confecção de material de divulgação). Algumas cias. aprovadas pela Lei Rouanet e com patrocínios (renúncia fiscal) da Brasil Telecom, Klabin Embalagem, Governo de Minas Gerais, Telemig Celular, Secretaria de Cultura de Uberlândia, também se apresentaram.

Vale abrir um parêntese e fazer uma observação sobre as formas de financiamento à cultura praticadas no Brasil. De 1986 em diante, o país passou a operar em torno das Leis de Incentivo à Cultura baseadas em renúncia fiscal, ou seja, o financiamento à cultura passou a se dar com a privatização de dinheiro público<sup>10</sup>.

O Ministério da Cultura lançou recentemente (2007) a primeira edição do Plano Nacional de Cultura, previsto na Constituição Federal desde a aprovação da Emenda Constitucional no. 48, em 2005. Trata-se de um documento importante para a viabilização do Sistema Nacional de Cultura. No item Financiamento, compromete-se a estabelecer critérios de prioridade para o financiamento público e a articular os marcos regulatórios dos mecanismos de incentivo fiscal e de arrecadação e aplicação de fundos a nível federal, estadual e municipal, entre outras providências. Vislumram-se aqui horizontes promissores de mudanças em uma situação de anomalia que a Cultura no Brasil vivencia desde 1986.

Em 2004, o Festival de Dança de Araraquara atingiu seu auge. Não somente a programação triplicou em quantidade como também surgiram parceiros importantes. O

---

<sup>10</sup> “Logo após a criação do Ministério da Cultura, em 1985, foi sancionada a primeira de uma série de leis federais voltadas ao estímulo da participação da iniciativa privada no setor cultural brasileiro: a Lei Sarney (7.505/ 86). Publicada em 1986, permitia a dedução de 2% do Imposto de Renda de pessoas jurídicas e de 10% do de pessoas físicas, aplicados sobre a transferência de recursos para atividades culturais. Entretanto, da maneira como foi formulada (permitindo a transação direta do patrocínio entre empresa e promotores culturais, sem haver necessidade de apresentação prévia do projeto), acabou dando margem a desvios e, por sua vez, mais bem-intencionada que pudesse ser, transformou-se em alvo de ferozes acusações de fraudes”. (REIS, 2003: 163)

Festival sediou o 1º. Encontro da RSD - Red Sudamericana de Danza no Brasil e, com este evento, ganhou visibilidade internacional.

Para garantir a transparência e diversidade na curadoria dos espetáculos, foram convidados três bailarinos profissionais da cidade para integrarem a equipe. Todos eles registraram seus depoimentos no programa de divulgação distribuído durante todo o festival. Segue o texto de apresentação:

## APRESENTAÇÃO

“Foi um imenso prazer participar da curadoria do IV Festival de Dança de Araraquara. Na cidade, já se tratava de um grande evento que pretendia mobilizar e modificar pensamentos sobre a arte da dança, esclarecendo sua importância enquanto linguagem artística. Durante os 3 anos do festival, a pesquisa em dança esteve presente. O Festival de Dança não só transformou a cidade, como despertou interesse em muitos artistas nacionais em quererem participar do evento. Isso foi evidenciado pelos curadores: mais de 60 propostas enviadas de todo o país. Portanto, Araraquara deu um grande salto e se tornou um referencial da dança contemporânea. Parabéns.”  
(Aline Viveiro, bailarina profissional e fisioterapeuta/ Araraquara SP)

“Araraquara tem verdadeiramente quebrado a “regra” de que as grandes realizações só ocorrem nos grandes centros metropolitanos. O Festival de Dança de Araraquara é a manifestação anual máxima da nova realidade artístico-cultural que a cidade vivencia.”  
(Carlos Fonseca, bailarino profissional, coreógrafo e diretor Cia. Ditirâmbo/ Araraquara SP)

“É de grande valia, pessoal e profissional, poder estar participando de um evento tão abrangente e único, nacionalmente pensando, em termos de Dança Contemporânea, como o IV Festival de Dança de Araraquara e, paralelamente, da RED Sudamericana de Danza. Desde o processo de curadoria, organização e realização do mesmo, são gritantes a riqueza e a qualidade dos trabalhos, o empenho das cias e a dimensão do debate proporcionado. Vale louvar!!!”  
(Renata Pestana, formada em Dança pela UNICAMP, é professora e bailarina profissional/ Araraquara SP)

“Na 4a. edição do Festival de Dança de Araraquara, eu gostaria apenas de fazer alguns agradecimentos. A cidade de Araraquara deu um exemplo de dignidade e respeito à dança. Primeiro, criando um festival em que o intercâmbio, a reflexão e o incentivo formam a base conceitual do evento. Depois, porque, num país que cultiva a competição em dança, acreditar neste outro modelo de fazer dança é mais que louvável. Obrigada Araraquara!

O IV Festival de Dança redimensionou-se trazendo, este ano, 12 cias. nacionais de dança, 6 workshops, democratizando ainda mais o acesso, além do orgulho em receber o Encontro da RED SUDAMERICANA DE DANZA, com participação de representantes da Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Brasil. Pela primeira vez no interior de SP, uma cidade é sede de um encontro internacional de dança discutindo, em Grupos de Trabalho, os seguintes temas: 1- arte e transformação social, 2- produção e redes, 3- intercâmbios e criação, 4- mídias, 5- universidades, 6- organizações de dança e 7- políticas culturais.

Agradeço, assim, a todos que acreditaram no trabalho cultural desenvolvido, desde 2001, na cidade de Araraquara e àqueles que contribuíram, de maneira apaixonada, para a evolução da dança no nosso país.”  
(Gilsamara Moura, Presidente da FUNDART)



A participação do SESC Araraquara e da UNIARA – Centro Universitário de Araraquara foram determinantes para a realização deste evento e garantiram a magnitude e a qualidade das suas atividades.

O Encontro da RSD aconteceu integralmente nas dependências da UNIARA, contando com a contribuição de professores e funcionários da instituição, assim como de estagiários do curso de Jornalismo que auxiliaram na transcrição das palestras, no registro dos debates e na interlocução com os meios de comunicação (jornais, rádios, TV e sites) que cobriam o evento.

Os apoiadores também aumentaram: COENGI, Tropical Bingo e IESA, mas, a manutenção e o maior investimento no festival continuaram sendo promovidos pela Prefeitura Municipal, provando mais uma vez que, com a otimização dos investimentos, vontade política e excelência na organização, é possível realizar ações permanentes que alterem o contexto, ganhem estabilidade e transformem o que era comercial e mercantilizado, como as competições em dança, em algo produtivo e inovador.

O Poder Público abrigou o Festival de Dança em todas as edições e o reflexo do aumento de apoiadores é explicado, neste processo, pelo reconhecimento e importância que o Festival ganhou. Este fenômeno normalmente se configura na lógica da seguinte articulação: poder público / apoio privado / independência.

Conforme ganham estabilidade, as perspectivas para um evento ser conduzido de maneira autônoma, sem dependência de orçamento público, são maiores. Exemplos desta história se vêem em Festivais como FID (MG), Panorama (RJ), Bienal de Dança de Fortaleza e Festival de Dança de Recife.

Participaram da 4ª. edição do Festival: Cia NovaDança 4, de SP, com (Palavra, A Poética do Movimento), Cia de Dança Dani Lima, do RJ, com (Falam as Partes do Todo?), Meia Ponta Cia de Dança, de BH, com (Entre o Silêncio e a Palavra), Camaleão Grupo de Dança, de BH, com (Um Perdido... 4 Espécies...), Lia Rodrigues Cia de Dança, do RJ, com (Aquilo De Que Somos Feitos), Gícia Amorim, de SP, com (Fluxion II), Wagner Schwartz, de Uberlândia, com (Transobjeto), Cláudia Muller, do RJ, com (Dois do Seis de Setenta), Cia Mário Nascimento, de BH, com (Escambo), Grupo Gestus de Araraquara, com (Tabacaria), Benvinda Cia de Dança, de BH, com (4 solos

para 3 Intérpretes) e Angelo Madureira e Ana Catarina, de SP, com (Somtir).<sup>11</sup>

Outra novidade do Festival, em 2004, foi a Mostra de Vídeos RUMOS Itaú Cultural, sob coordenação de Sônia Sobral e o lançamento nacional do livro HÚMUS, com organização de Sigrid Nora, de Caxias do Sul, o primeiro volume de uma série que tem como objetivo inseminar, com idéias instigantes, o mercado brasileiro da dança. O primeiro volume contou com artigos de 16 pesquisadores entre eles: Helena Katz e Christine Greiner (O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto de comunicação), Gilsamara Moura (Corpo e Palavra: uma inseminação evolutiva), Maíra Spanghero (Sobre a vontade de ultrapassar), Eloísa Domenici (A comunicação do corpo e os processos de vinculação simbólica), Nirvana Marinho (Sampliando mídias através do corpo), Maria Ângela Pinheiro Machado (Corpo do ator e comunicação), Fabiana Dultra Britto (Dança e política: uma questão de tempo), Doralice Soares Leão (Política cultural

---

<sup>11</sup> A *Cia Nova Dança 4* iniciou seus trabalhos de pesquisa e performance em 1996, desenvolvendo desde então, um treinamento que visa a dramaturgia do intérprete. *Dani Lima*: bailarina, diretora e coreógrafa de Vaidade, Dani Lima foi fundadora da Intrépida Trupe e integrante do grupo durante 13 anos, ajudando a recriar a arte circense com linguagens incorporadas do teatro, da dança e da música pop. Estudou jornalismo na PUC, acrobacia na Escola Nacional de Circo, dança contemporânea com Graciela Figueroa, Nienke Reeshorst (da companhia do belga Wim Vandekeybus) e Deborah Colker. *Meia Ponta Cia de Dança*, criada em 1989, em Belo Horizonte, pela bailarina Marisa Monadjemi, investe na pesquisa coreográfica e no intercâmbio entre profissionais da arte contemporânea, para desenvolver uma linguagem própria. O *Camaleão* é hoje uma das companhias representativas de dança do país, tendo em seu repertório obras de destacados coreógrafos da atualidade. Foi criado em 1984, por sua atual diretora, a bailarina e professora graduada pela Royal Academy Of Dance, Marjorie Quast. Com a fundação da Companhia de Danças, em 1990, *Lia Rodrigues* iniciou um trabalho de pesquisa de linguagem desenvolvendo um repertório próprio de criações de dança; a coreógrafa utiliza sua experiência em dança contemporânea para fazer uma releitura das tradições populares. *Gícia Amorim*: foi professora da Cia Ballet Stagium, do Núcleo 1 de Pesquisa do Teatro Fábrica e ensina Pilates no CGPA; recebeu Prêmio APCA 2002 - Pesquisa em Dança e Rumos Dança 2003 do Itaú Cultural. *Wagner Schwartz*: tem experiência na área de Letras, com ênfase em Português, Inglês e suas respectivas Literaturas; integrou-se aos Coletivos de Criação e Intercâmbio: Maria do Silêncio, Uai Q Dança / Palco de Arte, Grupo Werther (Uberlândia); Red Sudamericana de Danza (Montevideú); Rede Arte em Colaboração (Rio de Janeiro); Coletivo Pessoas (Berlim); criador do Transobjeto Coletivo, uma forma de atuar performaticamente ligada à idéia de "biografia" e "espaço"; atua na Direção Artística do festival "Olhares Sobre o Corpo" (Uberlândia/MG) e colabora Artisticamente com o "RODA\_Mostra de Artistas que Pensam o Corpo" (São Paulo/SP). *Claudia Muller* trabalhou na Alemanha, Espanha e Brasil; de 1998 a 2000, integrou a Companhia de Lia Rodrigues; desde 2000 desenvolve projetos individuais e em 2007 trabalhou com Grupo Gestus de Araraquara concebendo a performance Modos Invisíveis de Fazer Arte. A *Cia MN* foi criada em São Paulo, em 1998, pelo coreógrafo Mário Nascimento e o compositor Fábio Cardia; hoje tem sede e desenvolve seu trabalho em dança contemporânea em Belo Horizonte-MG. A *Benvinda Cia de Dança*, dirigida desde sua criação por Dudude Hermann, BH. *Ângelo Madureira*: membro da família Madureira, tradicional família de artistas de Recife, Pernambuco, iniciou sua formação em dança aos 3 anos. *Ana Catarina Vieira*: iniciou seus estudos em dança aos oito anos de idade; estudou método Vaganova e dedicou-se também a condicionamento físico e ginástica olímpica; hoje Angelo Madureira e Ana Catarina atuam juntos.

no Brasil: apontamentos e história), Rosa Hércules (Corpo e Dramaturgia), Eva Schul (Política Cultural: um sonho), Suzana Mafra (Assistência de coreografia: um espetáculo brilha atrás das cortinas e o público nem imagina), Sigrid Nora (A dança em Caxias do Sul na gestão pública de 1997-2004), Lela Queiroz (Processos de corporalização nas práticas somáticas BMC), Mirna Feitoza Pereira (O corpo semiósico), Fernanda Carlos (A virtude da habilidade) e Marcos Bragato (A perspectiva evolucionária do olho-do-meme: dança e razoabilidade).

A maratona intensa de atividades do quarto Festival foi importante por dois motivos: primeiro, porque movimentou todos os setores artísticos da cidade, já que houve manifestações que incluíam dança, performance, música ao vivo e teatro; e segundo, porque a equipe pôde analisar o que Araraquara comportava em termos de quantidade de espetáculos e simultaneidade de eventos.

## ANO 2005

A 5ª. edição do Festival de Dança de Araraquara chega então mais equilibrada em relação ao aspecto quantitativo e conceitualmente mais coerente. As tentativas e experiências postas em prática nas quatro primeiras edições foram determinantes para o desenvolvimento e maturidade do evento. O processo cumulativo de experiências e resultados configurou padrões de maior estabilidade e empreendeu possibilidades de permanência.

Como descrito anteriormente, a cidade precisava passar por um período de transição entre o que se distribuía de informação, via festivais competitivos, e o que se pretendia fomentar com as políticas públicas implantadas desde 2001.

Na seleção cumulativa, por sua vez, as entidades “reproduzem-se” ou, de alguma outra maneira, os resultados de um processo de peneiragem são incluídos na peneiragem seguinte, cujos resultados por sua vez passam para a próxima e assim por diante. As entidades são sujeitas à seleção ou classificação ao longo ao longo de muitas “gerações” sucessivamente. O produto final de uma geração de seleção é o ponto de partida para a próxima geração de seleção, e assim por muitas gerações. (DAWKINS, 2001: 77)

Dois textos ilustraram o folder do Festival de Dança de Araraquara, 5ª. edição, que recebeu novo layout e estabeleceu uma co-realização com o SESC-SP. Esta nova relação entre o Município e o SESC surgiu do interesse de ambas as partes em expandir a atuação do Festival, aumentando o número de convidados e ampliando os locais de apresentação. Em termos de políticas culturais, vê-se um crescimento de tais parcerias, tidas como público-privadas e elas refletem uma situação que vem se configurando como característica no Brasil de hoje. O que se percebe é uma fragilidade nos programas de políticas públicas para a cultura, deixando vago um espaço para o avanço da ação de instituições como o SESC, que assumem o papel de políticas culturais para o país. Não se fará aqui julgamento de qualquer espécie sobre este tipo de acordo, pois o assunto demandaria maior aprofundamento e mesmo porque, em Araraquara, a parceria se deu em um contexto no qual não houve nenhum encolhimento na construção das

Políticas Públicas para Dança. Fora do contexto do descaso político que geralmente caracteriza essa situação, nesse caso ocorreu apenas um duplo interesse em promover um Festival com maior abrangência no interior do Estado de São Paulo.

### A DANÇA NA CONSTRUÇÃO DE UM MUNDO MELHOR

As expressões artísticas se constituem em uma base sólida para o desenvolvimento humano e, portanto, para o desenvolvimento de uma cidade.

Embora índices econômicos sejam importantes, a cidade só se fortalece, de fato, quando seu povo alcança bons níveis de educação e de cultura. É a partir daí que se formam a consciência crítica e a sensibilidade para construir a vida sobre valores como o respeito e a ética.

De nada adiantaria poder econômico sem senso qualitativo.

O governo municipal de Araraquara tem investido fortemente na formação do ser humano, em seus valores mais sólidos e duradouros por meio de políticas culturais e educacionais bem definidas.

Há cinco anos Araraquara espalha cultura, dissemina as artes pelos bairros e trabalha pela educação nas suas formas mais cristalinas.

Um exemplo disso é a Escola Municipal de Dança que é um importante centro complementar para a formação e valorização de seres humanos. Formar meninos e meninas em dança é apenas uma de suas missões.

Por tudo isso, apresentar o 5º Festival de Dança de Araraquara é uma tarefa das mais prazerosas. Para este ano, vários espaços serão utilizados para as apresentações: praças, escolas e assentamento servirão de palco para essa arte. Servirão de escola.

Sem dúvida um movimento ousado que vai envolver toda a cidade, toda a população e toda a emoção que se possa concentrar para que nossos objetivos continuem sendo cumpridos.

O povo de Araraquara se orgulha em receber convidados importantes e partilhar esse momento com profissionais e instituições parceiras, com gente que faz a diferença na construção de um mundo melhor agora e amanhã.

Edson Antonio Edinho da Silva  
Prefeito Municipal de Araraquara

### A DANÇA AMPLIANDO OLHARES E POSTURAS

A dança, uma das formas de comunicação estabelecida há muito pelos homens, tem sido uma das manifestações artísticas mais instigantes da contemporaneidade. Frente à diversidade de corpos e afazeres, posturas e recalques, o questionamento sobre o papel do corpo na sociedade contemporânea tem pautado a trajetória de muitos artistas e temas de espetáculos, encontros e cursos. A aproximação com o público, no entanto, tem sido o desafio maior: como fazer com que se perceba o próprio corpo através do movimento do corpo do outro? Como educar o olhar para acompanhar o movimento de um corpo que, metaforicamente, está a reproduzir um movimento maior, da sociedade em que se vive? Como juntar tantas referências fragmentadas, característica de nosso tempo, em um encontro mediado pelo movimento e pelo olhar?

Realizar um festival tem sido uma boa alternativa para este momento, pois possibilita o encontro entre artistas e estudiosos, sugere a reflexão acerca das novas pesquisas de linguagem e amplia as possibilidades de formação de platéias para a dança contemporânea. Realizar o Festival de Dança de Araraquara, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura e com a FUNDART — Fundação de Arte e Cultura, cuja tradição de pesquisa e de ações efetivas na área de dança são exemplares, vem ao encontro dos propósitos da ação sociocultural do SESC de São Paulo, qual seja: incentivar a criação artística e difundir, proporcionando ao público um momento de reflexão e descoberta, de transcendência e, porque não, de criação.

Neste ano, cujo programa agrega atividades para crianças, performances, vídeo-dança e instalações, além dos espetáculos e workshops comumente realizados, a preocupação com a descentralização dos espaços dá novo alento ao diálogo com o público: praças públicas e bairros periféricos serão palco de programação, contribuindo para o movimento de aproximação e encontro de diferentes públicos através das manifestações artísticas.

Daniilo Santos de Miranda  
Diretor Regional do SESC São Paulo

O 5º. Festival de Dança trouxe para a cidade na abertura a Cia Márcia Milhazes, do RJ, com espetáculo (Tempo de Verão) e deu prosseguimento à sua programação, com um rol de trabalhos, processos, intervenções e performances, bastante eclético e representativo. Luís de Abreu (SP) em (O Samba do Crioulo Doido), Cia Mário Nascimento (BH) com (Do Ritmo ao Caos), Balangandança (SP) com (Entranças) e (Roda Pé), Rui Moreira (BH) com (Receita), Denise Stutz (RJ) com (Absolutamente Só), Marta Soares (SP) com (O Banho), Cia Grial de Dança (PE) com (Uma Mulher Vestida de Sol – Romeu e Julieta), Cristian Duarte, Peter Fol e Shani

Granot (Brasil, Bélgica e Israel) com (Embodied), o solo (Alta Necessidade) de Cristian Duarte (SP), (It's Small World) com Peter Fol e Shani Granot (Bélgica e Israel), Ricardo Marinelli (Curitiba) com (Pelo a Menos no País das Maravilhas), André Masseno (RJ) com (I'm not here ou a Morte do Cisne), Marcela Levi (RJ) com (Massa dos Sentidos), Cia Nada Dança Clássica Plus Advanced (SP) com (Opus 7: Bailado Febril), Staccato Dança Contemporânea (RJ) com (Coreografismos), a performer Michelle Moura (Curitiba) com (Linhas (de pensamento). Ou, a tarefa de dizer coisas importantes para pessoas românticas), Neto Machado (Curitiba) com (Agora se mostra o que não está aqui), AR CO. Cia do Ar (Curitiba) com (3MG Gingaestética Dança) e Morena Nascimento (SP) com (Sexo, Amor e Outros Acidentes).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Cia Márcia Milhazes*, do RJ é uma cia. independente formada em 1994 e tem, como proposta, investigar a cultura brasileira e trabalhar convicções que desvendem as fronteiras entre o erudito e o popular. *Luiz de Abreu* nasceu em Araguari (MG). É dançarino e coreógrafo e teve seu primeiro contato com a dança nos terreiros de umbanda. Estudou dança em Uberlândia e Belo Horizonte, onde foi intérprete em várias companhias. Desde 2004, dedica-se ao tema 'o corpo negro'. *Rui Moreira*, bailarino, coreógrafo, técnico em iluminação cênica e produtor de espetáculos; co-dirige a produtora Rui & Bete Promoções e Eventos Ltda; ocupa a presidência da associação de fins não econômicos SeráQuê? Cultural, ONG da qual é um dos fundadores; dirige artisticamente a companhia SeráQuê? e coordena uma incubadora para jovens talentos através da Cia. SeráQuê? *Denise Stutz (RJ)* fundou em 1975 o Grupo Corpo onde permaneceu por mais de dez anos; posteriormente, formou parte da Cia. Lia Rodrigues, trabalhando como bailarina e assistente de direção; a partir de 2002 trabalhou com solos; recentemente tem trabalhado como intérprete e com diversos diretores e coreógrafos como Enrique Diaz, Mariana Lima, Cristina Moura, Gustavo Ciriaco e Fernando Renjifo. Nos últimos anos tem realizado oficinas em Cabo Verde, Madrid (Casa de América) e Paris e realizou uma residência no Centro Coreográfico de Angers (França). *Marta Soares (SP)* foi contemplada com o One Year Course no Laban Centre, em Londres. É bacharel em Artes pela State University of New York. Analista de movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, NY. Recebeu bolsa da Fundação Japão, estudando com Kazuo Ohno em Tóquio. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, em que leciona na Faculdade de Comunicação e Artes do Corpo e é doutoranda no Departamento de psicologia Clínica, no Núcleo de Subjetividade. Recebeu o Prêmio Funarte Klauss Vianna 2006 para pesquisa. *Cia Grial de Dança (PE)* foi criada em 1997 por Ariano Suassuna (poeta, escritor, membro da Academia Brasileira de Letras) e Maria Paula Costa Rêgo (formada em Dança pela Universidade da Sorbonne e ex-bailarina do Balé Popular de Recife e da Cia. de Dança de Rua Les Passagers - Paris); a cia. realiza um trabalho de pesquisa e de criação em torno de uma linguagem gestual e coreográfica escrita com base nas tradições culturais do Nordeste do Brasil. A pedido de Ariano Suassuna, Maria Paula iniciou esta pesquisa com um grupo de seis bailarinos, metade com formação erudita e a outra metade com formação em danças tradicionais. *Cristian Duarte* é coreógrafo e bailarino brasileiro; graduou-se em 2002 na Escola P.A.R.T.S, de Anne Teresa de Keersmaeker, em Bruxelas – Bélgica; realizou colaborações com Cia. Nova Dança/SP, Shani Granot, Peter Fol, Lynda Gaudreau, Paz Rojo, Fabiana D. Britto e Thelma Bonavita; já participou de diversos festivais internacionais, como na Áustria, Holanda, Bélgica, França, Portugal e Brasil; dentre os prêmios que recebeu, está o Bonnie Bird Choreography Award (Londres). *Peter Fol e Shani Granot* (Bélgica e Israel), criadores e performers; já trabalharam em colaboração com Cristian Duarte. *Ricardo Marinelli* (Curitiba) é educador e pesquisador em dança e em arte contemporânea; integrante/fundador do coletivo Couve-Flor-Mini Comunidade Artística Mundial, de artistas independentes em Curitiba; professor de Dança e Atividades Rítmicas no Departamento de Educação Física da UFPR (Universidade Federal do Paraná); tem diversos trabalhos publicados; participou de diversos eventos de dança no Brasil, como o Panorama Rio Arte de Dança, Festival de Dança de Araraquara e programa Artes na cidade. *André Masseno* (RJ), coreógrafo, bailarino, figurinista, diretor teatral e ator graduado em Artes Cênicas pela UNI-RIO e pós-graduando em Literatura Brasileira

Toda a extensa programação foi distribuída em vários locais como: Teatro Municipal de Araraquara, Teatro do SESC, Saguão do Teatro Municipal, CAIC Selmi Dei e CAIC Vale do Sol (escolas de regiões periféricas da cidade), Área de Convivência do SESC, Praça Pedro de Toledo (centro da cidade), Assentamento Bela Vista (área rural) e espaço da oficina do Teatro Municipal.

Houve, ainda, um encontro de criadores, mediado pela pesquisadora da PUC SP e crítica de dança, Helena Katz, quatro workshops (Dança para crianças, Dança Contemporânea, Criação e Dança Popular) e uma Mostra de Vídeo-Dança, com exibição de trabalhos selecionados no Projeto RUMOS Itaú Cultural, com comentários de Sônia Sobral, gerente de artes cênicas do Itaú Cultural.

A edição número 5 do Festival de Araraquara efetivou a idéia original de transição possível entre o modelo competitivo de festival de dança e o modelo de um ambiente de encontro e troca, mostra ou intercâmbio. O enfraquecimento do domínio

---

na UERJ; colaborou com diversos artistas de dança contemporânea, teatro, fotografia e live art; desde 1999 vem se dedicando às suas pesquisas cênicas de caráter híbrido, onde se relacionam o teatro e dança contemporânea, literatura e live art, culminando vários solos apresentados em diversos festivais do Brasil e exterior. *Marcela Levi* (RJ), performer e coreógrafa, nasceu no Rio de Janeiro em 1973; formou-se na Escola de Dança Angel Vianna com licenciatura em Dança Contemporânea em 1996; de 1994 a 2002 foi bailarina e assistente da Cia. Lia Rodrigues; em 2006, Marcela Levi foi selecionada para o programa de residência em Récollets para desenvolver seu projeto. *Cia Nada Dança Clássica Plus Advanced* (SP) o trabalho do grupo brinca com a imagem da bailarina clássica e seus estereótipos e se desenvolve a partir de técnicas do clown, ballet clássico e dança contemporânea. *Staccato Dança Contemporânea* (RJ), criada em 1993 pelo coreógrafo Paulo Caldas e pela bailarina Maria Alice Poppe, a Staccato Dança Contemporânea inicialmente trabalhou com duetos a partir das técnicas de contato improvisação e do Sistema Laban de Análise do Movimento; sua produção, singularizada por uma pesquisa sobre a linguagem cinematográfica em cena, mereceu prêmios e distinções nacionais e internacionais; Coreografismos foi destacado entre os melhores de 2003 pelo Jornal do Brasil e O Globo. *Michelle Moura* (Curitiba), graduada em Dança pela FAP, Curitiba (2002); pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA, Salvador (2003); foi bolsista da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, em Curitiba, onde estudou com Thomas Lehmen, Xavier Le Roy, La Ribot, Deborah Hay, Lia Rodrigues, Ko Morobushi, David Zambrano, entre outros artistas (2004-2003); na Casa Hoffmann criou e organizou coletivamente o Ciclo de Ações Performáticas e realizou a co-curadoria do evento DA CASA (2004-2003), junto a Cristiane Bouger; integra também a Cia. de Dança Dani Lima (RJ) (2005) e o coletivo de artistas Couve-Flor, minicomunidade artística mundial, Curitiba/ PR. *Neto Machado* (Curitiba), graduado no curso de artes cênicas da Faculdade de Artes do Paraná; em 2004, foi bolsista da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, onde iniciou pesquisa conjunta que se desenvolve até hoje. *Morena Nascimento* (SP), diretora, coreógrafa e bailarina, atualmente integra o elenco de bailarinos da cia de Pina Bausch.

dos festivais competitivos na cidade, ocorrido ao longo dos anos de sua supressão, demonstrou ser possível e também necessário para agregar mais complexidade aos contextos de produção dança no Brasil.

O Festival de Dança de Araraquara possui, hoje, público garantido, eclético, capaz de discernir espetáculo de performance, de intervenção urbana ou instalação, por exemplo. Isto se deu graças à permanência e continuidade do projeto na cidade, sem interrupção desde a sua primeira edição e pela construção coletiva de seu conceito.

O corpo carrega informações selecionadas para a sua permanência, o gene se replica, traduz-se como autogerador assim como a informação cultural co-participa desse jogo uma vez que o processo evolutivo da comunicação impõe novos requisitos de caráter irreversível para os corpos de uma maneira em geral. As diferenças e semelhanças no processo de seleção de padrões são atributos das relações e servem de mecanismos de distinção e associação para a permanência de uma dada organização[...] (MACHADO: 2007: 74)

## ANO 2006

Para falar da sexta edição do Festival de Dança de Araraquara e sua importância no cenário artístico regional, é importante salientar a manutenção da parceria entre Prefeitura Municipal e SESC SP, mantendo inclusive o formato do festival em relação à sua abrangência territorial, com apresentações em unidades da Prefeitura e ocupando vários espaços do SESC Araraquara.

Participaram Cia Dani Lima (RJ) com (A Vida Real em 3 capítulos – Capítulo 2: Manual de Instruções), a Cia Dos à Deux (França) com (Saudade em Terras D'Água), Grupo Aburussu (BA) com (Reconco), Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira (SP) com (Clandestino), Wagner Schwartz (Uberlândia) com (Transobjeto II – Placebo), Flávia Pinheiro (PE) com (Tudo que é sólido desmancha no ar), dois espetáculos infantis: (Brinquedos e Inventos para Dançar) com Confraria da Dança(Campinas) e (Ciranda: Dança-Teatro para Crianças) com Andrea Elias e Thiago Quites (RJ), Cia Oito Nova Dança (SP) com (Acelino e Arlindo: um compêndio para a velhice), Cia Jorge Garcia (SP) com (Cantinho de Nós), Vanilton Lakka (Uberlândia) com três trabalhos: (De...VA.GAR: últimos capítulos da cultura nacional), (O Corpo é a Mídia da Dança) e (Dúbio), Helena Vieira (RJ) com (À Simone da Bela Visão), Ricky Seabra e Andrea Jabor (RJ) com (Isadora.Orb, a Metáfora Final), Larissa Turtelli (Campinas) com (Valsa do Desassossego), Frank Ejara (SP) com (Som do Movimento) e Neto Machado e intérpretes (Curitiba) com (Mobiliário Urbano).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> *Cia Dos à Deux* (França), sediada em Paris, foi criada com o impulso de dois artistas: André Curti e Artur Ribeiro; dotados cada um de um duplo percurso de atores e dançarinos, eles desenvolvem uma pesquisa sobre o teatro gestual. *Grupo Aburussu* (BA) utiliza o realismo-fantástico como linguagem elaborada a partir das danças e teatros tradicionais brasileiros, principalmente do Recôncavo Baiano e da Zona da Mata Pernambucana, e de movimentos artísticos contemporâneos como o Butô. *Flávia Pinheiro* (PE), performer e integrante do Grupo de Pesquisa de Dança para Crianças Roda Pião, projeto paralelo do Grupo Grial. *Confraria da Dança* (Campinas) é um projeto de iniciativa independente dos bailarinos Diane Ichimaru e Marcelo Rodrigues; desde a sua inauguração em abril de 1996, a Confraria desenvolve suas próprias criações e dá assessoria a novos grupos e artistas, viabilizando a realização e a apresentação de trabalhos artísticos inovadores, que desenvolvam pesquisa de linguagem e valorizem a cultura brasileira. *Andrea Elias e Thiago Quites* (RJ) trabalham com a dança contemporânea para crianças, uma vertente pouco explorada para o público infantil; investigam modos de construir a comunicação através do que está acontecendo em cena. *Cia Oito Nova Dança* (SP), criada e dirigida por Lu Favoreto, a Cia. Oito tem como elemento primordial de investigação a relação entre estrutura corporal, movimento vivenciado e obra cênica, adotando como princípio técnico abordagens corporais fundamentadas principalmente nos métodos de Klauss Vianna e da fisioterapeuta francesa Marie Madeleine Béziers; o maior interesse da Cia. Oito é desenvolver uma dança como forma de reflexão estética do nosso tempo. *Cia Jorge Garcia* (SP) surgiu em 2005 para que o artista pudesse criar uma linguagem autoral na dança,

Além dos espetáculos apresentados, trabalhos em processo garantiam ao público conversas e debates, proporcionando momentos de reflexão sobre obra inacabada e incompletude na arte. Houve quatro workshops de dança contemporânea e processos criativos e a atividade nomeada paralela, com apresentação dos 250 alunos da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira.

Os textos de abertura do folder escritos pelo Prefeito Municipal e Diretor Regional do SESC SP, como no ano anterior, seguem a linha do registro da importância das parcerias e iniciativas conjuntas:

---

que une a plasticidade do corpo, poesia e vitalidade, e que expressasse suas inquietações artísticas. *Vanilton Lakka* (Uberlândia), Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia, bailarino, coreógrafo e pesquisador de Dança. *Helena Vieira* (RJ), artista independente de dança contemporânea da cidade do Rio de Janeiro. *Ricky Seabra e Andrea Jabor* (RJ) formam uma dupla artística que vem colaborando em criações de espetáculos de "Dança-Teatro Visual" e performance desde 1997. Conheceram-se em 1988 em Brasília onde iniciaram a parceria. Em 2007 completaram 10 anos de existência. *Larissa Turtelli* (Campinas), bailarina, pesquisadora e intérprete. *Frank Ejara* (SP), desde 1996, desenvolve estudo sobre as origens e fundamentos dos estilos de danças urbanas (street dances); com experiência nesse cenário, decidiu formar, em 1999, sua própria companhia de dança: os Discípulos do Ritmo; para isso, reuniu alguns dos melhores dançarinos que conheceu durante sua vivência dentro do Hip Hop; cultura da qual ele faz parte desde 1984.

O Festival de Dança de Araraquara, em sua 6ª edição, portanto criado desde o primeiro ano do nosso governo, em 2001, é mais um instrumento de democratização da cultura em Araraquara.

A dança, que tradicionalmente era vista como uma manifestação cultural, muitas vezes elitizada, na nossa gestão tomou as ruas e foi levada aos bairros. Foi, inclusive, a primeira Oficina Cultural por nós criada. Desta forma, garantimos o acesso de centenas de crianças à dança que, se não existissem as oficinas, certamente, não teriam tido acesso a essa linguagem cultural; não teriam acesso a esse instrumento de formação da cultura, de identidade e de consolidação de uma sociedade democrática.

Para reforçar as nossas iniciativas na área de dança, nós criamos a Escola Municipal de Dança "Iracema Nogueira", que é hoje um dos maiores avanços que nós temos na área social no nosso município.

Então, a cada festival, nós temos condições de demonstrar em Araraquara os avanços na área da dança e da cultura em geral.

Este sexto festival não é diferente. É mais um espaço de democratização, onde estamos oferecendo à nossa população apresentações de nível internacional e mostrando um recorte do que há de mais avançado na dança no cenário nacional.

Fico muito feliz da realização do 6º Festival, que nos anos seguintes continue acontecendo as próximas edições e que o Festival de Dança de Araraquara entre efetivamente para o nosso calendário e se eternize como um momento de demonstrarmos aquilo que nós temos produzido e aquilo que é produzido nacional e internacionalmente. Assim, as nossas crianças, os nossos adolescentes, os nossos alunos das oficinas culturais, a nossa população da Terceira Idade - que também participa de oficinas de dança - para que toda essa população possa ter acesso a essas manifestações e enxergar nessas companhias profissionais, inspiração que consolide definitivamente a dança em Araraquara como um instrumento de democratização e de construção da cultura.

Quero, da mesma forma, agradecer a parceria do SESC São Paulo, cuja unidade em Araraquara é um dos grandes orgulhos da nossa população, e reafirmar nosso compromisso com os ideais partilhados nas nossas ações, que são os pilares deste festival.

**Edson Antonio Edinho da Silva**  
Prefeito de Araraquara

A dança, manifestação artística que se alimenta do tempo e do espaço, unindo corpo e alma no ato criativo, compõe uma forma de comunicação há muito utilizada pela humanidade. O ser dançante estabelece um elo abstrato, transitório e sublime com o prazer, o sofrimento e o amor. Ao transfigurar-se, o corpo busca novas formas de expressão, gerando o gesto e reinventando a técnica.

Numa realidade em que o padrão de significação de conceitos recorre cada vez mais às imagens, e formatações midiáticas transbordam velozmente da virtualidade, delinea-se, como grande desafio, refletir e entender o estágio atual da dança: como torná-la inteligível ao olhar do grande público? Como cativar a atenção e o entendimento daqueles que a acompanham?

O SESC São Paulo tem se preocupado com a formação de público para as manifestações artísticas, estimulando momentos de reflexão e descoberta e, sempre que possível, alterando o padrão comumente imposto a esse público: de observador, ele pode vir a ser, também, um criador. Tudo isso, imbuído do compromisso de uma ação calcada na educação permanente, na democratização do acesso à cultura, em programas que abraçam as manifestações artísticas, as atividades físicas e esportivas, o meio ambiente, a saúde, o turismo e o lazer.

Tanto melhor se o trabalho for em parceria: é nessa experiência que acontece a troca, o aperfeiçoamento de condutas, a aquisição de novos conhecimentos, a percepção de novos valores. Por isso trabalhamos em conjunto com a Secretaria Municipal de Cultura de Araraquara e com a FUNDART, Fundação das Artes. Todos acreditamos que, juntos, podemos estimular a criação de novos espetáculos, fomentar o debate e reunir a população em torno de espetáculos, oficinas e performances de dança contemporânea. Por isso, anualmente, realizamos o Festival de Dança de Araraquara: na permanência, na perseverança, criamos um programa de ação sociocultural, fundamental para o desenvolvimento e para a convivência harmônica em nossa sociedade.

**Danilo Santos de Miranda**  
Diretor Regional do SESC São Paulo

## ANO 2007

A sétima e última edição a ser registrada nesta tese, ocorrida em 2007, manteve as características originais das edições anteriores e, como vinha acontecendo, ampliou seu raio de atuação, agregando a linguagem do Street Dance, ou melhor, do Movimento Hip Hop de Araraquara e região, promovendo atividades como Encontro de BBoys, oficina de Funk Style, bate-papo com participantes do movimento e apresentação da MEMBROS Cia de Dança, de Macaé (RJ), que desenvolve um importante e efetivo trabalho de formação com jovens da periferia desta cidade.

Assim como o sapateado, que provocou em 2001 a ignição de um processo de promoção simbólica de diálogo com a sociedade, o movimento Hip Hop, atualmente fortalecido pela ocupação midiática que teve ao longo dos anos, pela disseminação de projetos bem sucedidos a partir desta linguagem, e pela repercussão social que vem recebendo, encontrou na participação do MEMBROS Cia de Dança um novo viés para o diálogo com os jovens de Araraquara, pois esta companhia conseguiu trazer um olhar diferente sobre o fazer artístico em uma linguagem tão consolidada como o hip hop. A conexão que a MEMBROS pratica com elementos da dança contemporânea, da política, e da música foi eficiente para inspirar algumas manifestações locais ainda muito fechadas na ideologia midiática do hip hop a começarem a pensar sobre novas possibilidades.

O sapateado contribuiu neste processo, pois sua história de 8 anos de permanência, em constante evolução, valorizou e ampliou horizontes para criadores que buscam no hibridismo sua forma de expressão. Em Araraquara, bailarinos vindos da dança de rua já mostram mudanças na sua qualidade de movimento, que pode ser descrita como híbrida. Por exemplo: o bailarino Fábio Costa, 25 anos, integrante do Grupo Gestus, é um bailarino que iniciou sua prática no movimento Hip Hop. Quando conheceu outras linguagens, como o sapateado e a dança contemporânea, começou a praticar uma conversa mais próxima entre teoria e prática. Assim, foi distendendo os limites previsíveis de atuação naquela área<sup>14</sup> e conquistando uma expressividade de

---

<sup>14</sup> Estes limites são abordados aqui como restrições criativas e técnicas que uma determinada prática promove. Quando não se ampliam os horizontes teórico-práticos de qualquer linguagem artística, provavelmente a informação se esgotará ao longo do tempo. Observava-se esta moderação no bailarino

movimento particular. A convivência dele com o criador e bailarino mineiro Vanilton Lakka<sup>15</sup>, com certeza, também contribuiu para tal mudança.

Participaram então desta edição: MEMBROS Cia de Dança de Macaé (RJ) Com (Raio-X), Quadra- Pessoas e Idéias de Votorantim (SP) com (35+10= Processo de comunicação para cães domésticos), Julieta Valero, da Rastro Dance Company de NY com dois trabalhos: (Solodenoche) e (Deadentro), Gustavo Ciríaco com (Conferência Imaginária), João Fernando Cabral (França) com (Mania de ser profundo ou Por que parei de jogar futebol?), Kleber Lourenço de Recife com (Jandira), Grupo Gestus (Araraquara) com (Microdanças que se desfazem ou episódios que não se repetem...), Cia MN (BH) com (O Rebento), (In-Organic) com Marcela Levi (RJ), (O Tal do Quintal) com Balangandança (SP), (Aviões e Arranha-Céus) com Ricky Seabra e Andrea Jabor (RJ) e (Confluir) com Thembi Rosa (BH).<sup>16</sup>

Além das atividades citadas anteriormente, houve oficinas de criação com Marcela Levi, João Fernando Cabral e Gustavo Ciríaco. Manteve-se a Sessão Maldita, sempre as 23h59, idéia lançada no quarto Festival, em 2004, com trabalhos em processo, instalações ou performances. Foram mantidas também as parcerias com o

---

citado pois sua movimentação e sua qualidade de movimento eram totalmente atreladas ao conhecimento dos passos do hip hop, limitando sua atuação em outros campos cênicos.

<sup>15</sup> *Vanilton Lakka* (Uberlândia), Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia, bailarino, coreógrafo e pesquisador de Dança

<sup>16</sup> *MEMBROS Cia de Dança* de Macaé (RJ), cia. de dança criada em Macaé; trabalha com a fusão do hip hop e dança contemporânea; em seus espetáculos mostram a questão da violência no Brasil. *Quadra-Pessoas e Idéias* de Votorantim(SP) é um grupo/ambiente que constantemente se reorganiza; tratam da reflexão sobre Artes do corpo e questões da contemporaneidade; o *Quadra Pessoas e Idéias* procura como ferramenta para as ações conceitos e idéias no pensamento de dança, processos de comunicação que possibilitem novos olhares para a feitura de arte contemporânea; tem como objetivo e pesquisa a "Tecnologia do Convívio" que é uma maneira mais construtiva e saudável de conviver e produzir idéias novas e diversas. *Julieta Valero- Rastro Dance Company* de NY, bailarina desde seus 13 anos; reside no Brooklyn; fundou a Rastro Dance Company. *Gustavo Ciríaco* (RJ), bailarino e coreógrafo, Gustavo Ciríaco estudou ciência política e formou-se em dança contemporânea na Escola Angel Vianna; de 1995 a 2005, formou com Frederico Paredes a Dupla de Dança Ikswalsinats; desde 2003, tem desenvolvido projetos independentes em associação com outros artistas brasileiros e estrangeiros no Brasil e no exterior; é professor da Escola Angel Vianna. *João Fernando Cabral* (França) é bailarino brasileiro e, atualmente, mora e trabalha em Paris (França). *Kleber Lourenço* de Recife é ator, bailarino, coreógrafo, encenador e arte-educador; graduado no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco; fez parte durante sete anos como bailarino e assistente de coreógrafa do Grupo Grial de Dança; sua formação artística inclui teatro, técnica de dança clássica, popular e contemporânea. *Thembi Rosa* (BH) é bailarina, coreógrafa e pesquisadora; graduou-se em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais; realiza trabalhos solo e em parceria com outros criadores desde 2000.

SESC-SP (agora deixando de ser co-realizador e passando a ser apoiador)<sup>17</sup>, RUMOS Itaú Cultural, e com o Ministério da Cultura. Esses apoiadores garantiram ao Festival a realização pela Prefeitura Municipal de Araraquara, mais uma vez comprovando a tese de que é possível estabelecer política pública cultural com permanência e longevidade.

Seguem textos do folder do Festival de Dança de Araraquara – sétima edição:

<p style="text-align: center;"><b>A DANÇA FAZ BEM À CIDADE</b></p> <p>O Festival de Dança a cada ano vem se consolidando como marco cultural de Araraquara. À medida que ganha prestígio, leva o nome da cidade a outros pontos do Brasil e do exterior. E com isso eleva a auto-estima daqueles que, de uma forma ou de outra, contribuí para a realização e fortalecimento da dança na cidade.</p> <p>A dança, por sinal, tem se constituído em um dos principais meios de inclusão social de Araraquara. A Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira abriu as portas dessa arte milenar a centenas de crianças e adolescentes que antes nunca haviam tido contato com a dança, mas que, apoiados em método e estrutura, dedicação e perseverança, estão se descobrindo artistas.</p> <p>Das nossas oficinas de dança já despontaram bailarinos de técnica refinada que, não demora muito, vão brilhar nos palcos de outras cidades. Como a Cia. Shuffle Trips, formada por adolescentes saídos das oficinas de dança e que já começa a conquistar espaço entre os principais grupos de sapateado do Brasil. Diante dessas realizações, não há dúvida de que o Festival de Dança de Araraquara vem se tornando um evento de grande significado no cenário nacional. O público tem certeza de que assistirá belos espetáculos e os artistas sabem que dançar aqui é um marco em busca de um lugar ao sol.</p> <p><b>Edson Antonio Edinho da Silva</b> Prefeito de Araraquara</p>	<p style="text-align: center;"><b>DANÇA EM ARARAQUARA É POLÍTICA PÚBLICA</b></p> <p>No Brasil, a atividade profissional na área da dança tende a parecer uma militância, dada a ausência de políticas públicas que apontem para a continuidade dos que insistem em criar um mercado neste segmento artístico. Nesse contexto, Araraquara por meio da Prefeitura do Município, se destaca pela coerência e relevância. Basta apresentar projetos de qualidade e ter boa vontade política, que ganhar permanência é uma questão óbvia. Desde 2001, Araraquara tem se tornado referência na área de dança no Brasil e até em outros países. O comprometimento com um entendimento de políticas públicas para a dança que privilegie uma comunidade ampla e que tem força para transformar o entorno é visível por aqui e justifica tal repercussão. Ações que sobrevivem à sazonalidade, marca esta das trajetórias públicas neste país, invertem e subvertem a ordem aqui em Araraquara. Exemplos desta política que ganha território e reconhecimento são inúmeros e orgulham não só a classe da dança, mas principalmente o povo araraquarense: Cia Shuffle Trips (originada nas Oficinas Culturais) que recentemente recebeu Diploma de Honra ao Mérito, Semana do Sapateado (com 7 edições), Escola Municipal de Dança (com 300 alunos) e o Festival de Dança de Araraquara que chega em 2007 na sua 7ª edição, com a participação de companhias profissionais de renome nacional e convidados internacionais. Para fortalecer ainda mais o programa de políticas públicas para a dança, o Festival que conta com apoio do Rumos Itaú Cultural, Red Sudamericana de Danza, SESC Araraquara e Ministério da Cultura, oferece todas as suas atividades (espetáculos, sessão maldita, oficinas) gratuitas a população e em 2007 apresenta mais uma novidade: AULA FESTA para crianças e jovens com organização coletiva de Araraquara e Votorantim, por meio do projeto QUADRA- Pessoas e Idéias. Assim, o Coletivo que faz possível continuar trilhando os caminhos da dança em Araraquara, gostaria mais uma vez de convidar a população da cidade para este evento que tanto engrandece nossa arte. Prestigiem!!!</p> <p><b>Gilsamara Moura</b> Doutoranda em Artes, Bailarina, Gerente da Escola Municipal de Dança e Coordenadora do Festival de Dança de Araraquara.</p>
--	---

<sup>17</sup> O SESC entende realizador aquele que além de participar da organização geral, participa da curadoria e também investe no financiamento do evento. Como apoiador, ele pode apenas investir pagando o cachê de alguma Cia por exemplo, sem opinar em relação à linha curatorial.

O Festival de Dança de Araraquara representa, para o Projeto de Políticas Públicas aplicado desde 2001, um braço externo. Sua função estratégica de conectividade para fora dos âmbitos municipais pôde estabelecer pontes entre a cidade e o país. Trata-se de um Brasil que também prefere trabalhar fora das disputas e competições dos festivais de escolas, e que se dedica a pensar a dança com propostas de democratização e de desenvolvimento crítico e criterioso da Cultura.

Mas existe uma propriedade específica dos seres vivos que desejo destacar como sendo explicável somente pela *seleção* darwiniana. Essa propriedade é aquela que vem sendo o tema recorrente deste livro: a complexidade adaptativa. Os organismos vivos são aptos para sobreviver e se reproduzir em seus meios de maneiras demasiado numerosas e estatisticamente improváveis para terem surgido por um único golpe de sorte. (DAWKINS, 2001: 418)

O Festival de Dança é mais um elo de conexão, dentro de uma rede de ações, a carregar o mesmo conceito, conceito este que permeia as Oficinas Culturais, a Cia. Shuffle Trips, o Grupo Gestus e a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, próximo estudo de caso a ser abordado nesta tese. O Festival é só mais um REPLICADOR! *Memes* no mundo da dança. Analogias pertinentes.

### **3. ESCOLA MUNICIPAL DE DANÇA IRACEMA NOGUEIRA**



*Educação é experiência em gestos. Jacques Rancière*

No Brasil de hoje, quando se fala em dança, a relação cultura-sociedade encontra um ambiente propício para conduzir uma discussão, dada a proliferação exponencial da presença da dança em projetos sociais. Estudiosos que vêm se dedicando a pensar os coletivos, as redes sociais, as ações conjuntas, as parcerias público-privado e os processos colaborativos, têm se deparado com uma forte presença da dança nessas formas de organização.

A dança manifesta, por sua própria natureza, idéias e temporalidades com o seu modo de existir no corpo que dança, nas formas que toma nesse corpo. Essas formas são os seus pensamentos sobre o mundo. Cada criação é um texto recheado de conceitos e idéias. O problema é que o conjunto desses textos/obras delimita uma área de conhecimento que possui especificidades ainda pouco divulgadas.<sup>1</sup>

Embora tenha começado a florescer na última década, ainda é insuficiente o investimento em publicações de dança no Brasil. A produção acadêmica, mesmo com o aumento de titulação de pesquisadores e intelectuais nesta área, ainda precisa crescer muito mais; precisam ser criados muitos cursos específicos de dança nas universidades.

Ao lado do desenvolvimento dos estudos que tratam a dança enquanto produtora de conhecimento difunde-se também a compreensão de que a dança é uma prática lúdica, útil para a ocupação do tempo livre das crianças; ou que ela tem uma função terapêutica; ou que a dança se associa ao condicionamento físico, ao *fitness*. Assim, abre-se campo próspero e promissor para sua aplicação em projetos sociais com este caráter.

São muitas as questões que cercam a inserção da dança em projetos sociais. Dentre elas, destaca-se a ausência de formação específica para atadores nesse segmento que, dada a sua especificidade, também pede um conhecimento técnico. Há registros de cursos de curta duração e de oficinas, em várias prefeituras e instituições de

---

<sup>1</sup> Esta observação justifica-se em função, por exemplo, da polêmica que se estabeleceu em torno do CONFEF (Conselho Federal de Educação Física) quando, alguns anos atrás, estabeleceu embate direto com a Dança por entendê-la inserida nos mesmos parâmetros estabelecidos para os profissionais de Educação Física. Ainda hoje, a Dança enfrenta ameaças por não a respeitarem e não a compreenderem como área do conhecimento com especificidades que a diferenciam das demais áreas.

todo o país, que “formam” bailarinos, professores e até coreógrafos num espaço de apenas alguns meses.<sup>2</sup>

Pode-se afirmar que, devido à proliferação de academias e salões de dança que se estabelecem em todo o território nacional, da noite para o dia, e sem nenhum critério, avaliação ou acompanhamento, estes “professores”, formados por projetos sociais ou por cursos relâmpagos de diversas naturezas, acabam sendo absorvidos por este mercado. E isso implica em um compromisso mais sério ainda por parte do profissional de dança especializado com relação à sua formação e ao que se pratica em nome da educação de dança.

No Brasil, a situação do ensino da dança ainda demanda uma reflexão crítica e coletiva. Foi, principalmente, em função de tal diagnóstico, que o projeto da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira (EMDIN)<sup>3</sup>, levou três anos para ser idealizado, escrito, aprovado e implantado. Quando não promove o que, de fato, pode ser considerado um processo educacional de qualidade, o modelo de formação em dança oferecido na maior parte das academias privadas causa um desserviço à área. Por ser a prática mais comum, é aquele que deve ser enfrentado por qualquer projeto que proponha uma escola pública de dança. Na cidade de Araraquara, a Prefeitura foi criteriosa em relação à avaliação e implantação do projeto, de autoria de Gilsamara Moura, que recebeu em mãos.

Quando o projeto foi apresentado para a Câmara Municipal de Araraquara, suscitou uma polarização contrastante de manifestações públicas, comandadas, por um lado e com posicionamento contrário ao projeto, pelas donas de academias locais e, por

---

<sup>2</sup> Em Araraquara e em várias cidades próximas, existem ex-alunos de academias e jovens aprendizes que se aventuram na pedagogia da dança acreditando que sua atuação prematura e inconsistente não prejudicará o aluno. Muitos não buscam orientação metodológica nem atualização ou capacitação. Além disso, ajudam a propagar a idéia de que dança não é uma atividade tão séria.

<sup>3</sup> EMDIN será a sigla de Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira tomada para designar este projeto ao longo de todo o texto.

outro, por alunos das Oficinas Culturais, gestores culturais e pais, favoráveis à aprovação da escola.

Encaminhado pelo Poder Executivo da Prefeitura Municipal de Araraquara ao Legislativo, o Projeto de Lei 132/02, que instituía a EMDIN, causou reações contraditórias e impressionou os próprios agentes políticos que integravam a Câmara Municipal. Por várias sessões (ordinárias e extraordinárias) consecutivas, o projeto sofreu pedido de vistas (processo de adiamento) pelos vereadores e inclusão de emendas, tamanha a mobilização que causou. Interesses pessoais e falta de entendimento do projeto extrapolaram o âmbito razoável de diálogo e o meses de julho e de agosto de 2002 foram cenário de um dos maiores embates culturais que a cidade viveu ao longo de sua história.

O projeto foi apresentado em uma sessão com mais de 200 pessoas, que se dividiam em prós e contras. Já havia sido submetido, anteriormente a este período, à análise de especialistas como Helena Katz, Dulce Aquino, Sigrid Nora e Maíra Spanghero, que agregaram ofícios de apoio institucional e declarações que passaram a compor o dossiê de defesa do projeto.

Muitas reuniões paralelas, ocorridas no Plenarinho da Câmara, solicitadas ora por um vereador, ora por um proprietário de academia, compuseram o processo integral de apresentação, defesa e discussão do projeto. Finalmente, na sessão ordinária do dia 27 de agosto de 2002, autógrafo número: 164/02, o projeto foi aprovado por 13 votos a 7.<sup>4</sup>

Após meses de discussões públicas, a EMDIN foi implantada na cidade e inaugurada em outubro de 2002, com início das atividades em janeiro de 2003, tendo como objetivo propor um ensino da dança diferenciado daquele que dominava as academias locais, que priorizam apresentação de espetáculos de final de ano, geralmente luxuosos, sobre contos de fadas ou roteiros de Walt Disney e voltados para uma classe social de alto poder aquisitivo. Esse modelo mercantilizado não aceitaria de forma passiva a instauração de uma educação em dança com prioridade na democratização, mesmo sabendo ser essa escola destinada a um público tão diferente

---

<sup>4</sup> Parte do Processo do Projeto de Lei 132/02, de autoria do Executivo Municipal, que institui a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, de 19/06/2002, será apresentada no final desta tese (Ver ANEXOS).

daquele que integra as instituições privadas. A participação de crianças de famílias economicamente desfavorecidas, neste contexto, restringia-se aos casos de concessão de bolsas de estudo dentro da estrutura privada. Não são desconhecidas as situações onde o confronto entre quem pode pagar e aquele que está sendo assistido com uma bolsa produz danos psicológicos e não conta com nenhum acompanhamento psicopedagógico. Esta realidade carrega, potencialmente, problemas sociais futuros muito maiores.

Quem estabelece a igualdade como *objetivo* a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito. A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve sempre ser colocada antes. A própria desigualdade social já a supõe: aquele que obedece a uma ordem deve, primeiramente, compreender a ordem dada e, em seguida, compreender que deve obedecê-la. (RANCIÈRE, 2005: 11)

A EMDIN nasceu de uma insatisfação face ao contexto social montado pelas poderosas instituições de ensino de dança da cidade. Um de seus objetivos era se tornar um espaço de luta contra a estigmatização que uma situação dessas promove.

Para latinos, sul-americanos, brasileiros, negros, índios, mestiços, submissos, excluídos, pobres - dentre tantas outras características estigmatizantes -, tudo se neutraliza quando fica associado ao exótico. Há uma estratégia social que torna invisível o que for estranho ou, por outro lado, realça o diferente por ser exótico<sup>5</sup> ou por ser politicamente correto<sup>6</sup>.

Compartilhar o estigma e a humilhação pública não faz irmãos os sofredores; antes alimenta o escárnio, o desprezo e o ódio. Uma pessoa estigmatizada pode gostar ou não de outra portadora do estigma, os indivíduos estigmatizados podem viver em paz ou em guerra entre si – mas algo que provavelmente não acontecerá é que desenvolvam respeito mútuo. (BAUMAN, 2003: 110)

---

<sup>5</sup> Aqui a autora refere-se aos projetos que submetem à exposição pessoas diferentes, exoticamente, para a aquisição de sucesso social e midiático.

<sup>6</sup> Muitos projetos que promovem a tão sonhada inclusão social são, na maioria, calcados em características assistencialistas, com ações pontuais e descontínuas.

É justamente na questão do desenvolvimento de auto-estima e uma atitude colaborativa que a EMDIN vai se inserir, com o passar do tempo, fazendo com que essa observação deixe de se aplicar no seu caso.

Para BAUMAN, é impossível deixar de ser estigmatizado, pois trata-se de uma questão de territorialização espaço-temporal. No capítulo *O nível mais baixo: o gueto* do livro *Comunidade* (BAUMAN, 2003: 100), analisa o fenômeno da guetização e suas raízes estigmatizantes:

Os lugares contemporâneos da segregação social forçada e estigmatizante herdaram seus nomes dos guetos medievais tardios – e de novo o nome em comum mais oculta do que revela... Nenhum amortecedor coletivo pode ser forjado nos guetos contemporâneos pela simples razão que a experiência do gueto dissolve a solidariedade e destrói a confiança mútua antes que estas tenham tido tempo de criar raízes. (BAUMAN, 2003: 110, 111)

De início, o projeto educacional de uma escola de dança pública e destinada a atender os excluídos foi pensado como um projeto de política cultural. Nesse sentido, cuidou para que ficasse claro que o corpo a ser educado teria as suas características respeitadas, e que não seria colocado em formas prontas, pré-existentes. Um corpo misturado, *rapeado*, *repenteado*, borrado, que expõe a sua miscigenação.

O ponto de partida foi a proposta de que seria, sim, possível promover um tipo de coexistência onde cada indivíduo não se anula ao encontrar seus diferentes e não se fecha nas perspectivas da guetização ao se associar aos seus pares.

Nessa direção estruturou-se o projeto da EMDIN, que se dedica a trabalhar diariamente pela inclusão cultural de crianças por meio de uma formação artística diferenciada daquela do ensino de artes das escolas públicas (arte-educação) e do ensino privado das academias de dança e música.

São 80 crianças, entre oito e nove anos de idade, cursando escolas públicas (3<sup>a</sup>. ou 4<sup>a</sup>. série do Ensino Fundamental), que ingressam na EMDIN a cada ano e que lá permanecerão por seis anos, com aulas diárias de dança contemporânea, balé clássico, capoeira, teatro, música, artes plásticas, sapateado, filosofia, educação ambiental, improvisação, artes marciais, nutrição, ética e cidadania.

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

A escola possui hoje, aproximadamente, 400 alunos, dos quais 150 são meninos, um aspecto inusitado no caso do ensino da dança em Araraquara, onde a maioria das pessoas que se interessa por dança é do sexo feminino. Talvez o fato da escola estar centrada no ensino da dança contemporânea, uma linguagem que dialoga com conhecimentos como a filosofia, a ciência, a música, a arte, a arquitetura, dentre outros, é possível presenciar a redução do processo discriminatório que sofrem os meninos que se interessam por dança, ou seja, o preconceito se dilui.

A EMDIN encontra-se, em 2008, em seu 6<sup>o</sup> ano, o que significa que, pela primeira vez vivenciará a conclusão da sua primeira turma e, com ela, também pela primeira vez poderá visualizar a que a estrutura geral adotada foi capaz de produzir.

O projeto pedagógico e estrutural da Escola, denominado Projeto Eco-Político-Pedagógico, se faz no dia-a-dia, está sujeito a alterações, refaz-se num processo dinâmico, ou seja, é re-elaborado por toda a equipe, mediante reflexões coletivas sobre os problemas e resultados da rotina escolar, oportunizando as trocas e criando ambientes eminentemente permeáveis à ebulição de conhecimentos, tanto da parte dos alunos como dos professores.

Se o poder constrói o saber e vice-versa, e se todo saber é político, a história da EMDIN se insere num contexto bem mais complexo que o de se tornar uma oportunidade para a formação em dança de crianças desfavorecidas socialmente. Passados seis anos, já é possível perceber que quando uma abordagem diferenciada de corpo se coloca como meio de construção do cidadão, a amplitude do seu alcance extrapola o limite físico da escola e passa a contaminar a sociedade. Formar jovens como os que a EMDIN vem formando significa produzir cidadãos bem menos passíveis de manipulação no futuro.

A EMDIN parte do entendimento de que todo artista tem um papel político no seu tempo e que este compromisso, quando for o caso, se irradia na construção de seu projeto educacional e pedagógico. Não à toa, há uma aliança com a filosofia, para ajudar a compreender porque o exercício do poder sempre passa pelo corpo. É deste corpo trabalhado como um contaminador sónico que o projeto da EMDIN trata.

O conhecimento muda porque os acessos aos seus objetos e os próprios objetos também se alteram. A cada nova descrição, descrevo um novo objeto. Os objetos não repousam no mundo, estáticos e inalterados, aguardando nossos deciframentos. Imersos na mesma calda de semiose da vida, coisas e sujeitos, ou objetos, signos e interpretantes, vivem em sutil translação, apegados ao capricho do movimento. (KATZ, 2005: 98)

O corpo não é um instrumento, um veículo ou um meio, mas sim o resultado do cruzamento das informações com as quais entra em contato – este é o conceito de *corpomídia*, desenvolvido pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner, que alicerça as propostas da EMDIN, escola na qual se transforma em prática cotidiana o exercício do trânsito permanente de informações. Nela, como no corpo, nada é estanque ou fora do fluxo informacional.

Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem

interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo. (KATZ, 2004: 123).

O estabelecimento da EMDIN se deu em torno da construção de uma maneira solidária para o desenvolvimento da Cultura, pautando as suas ações através da concepção de que a gestão cultural deve promover políticas públicas para a formação, produção, criação/pesquisa, circulação e incorporação de bens culturais, buscando democratizar o acesso, descentralizar as ações, construir e revitalizar espaços de manifestação artística, de modo a difundir um conceito de cultura enquanto inclusão social e direito de cidadania.

Iniciativas como estas apontam para o desejo de permanência e a possibilidade de desenvolvimento de políticas públicas culturais engajadas na promoção do coletivo. Os indivíduos que entendem esta maneira de atuar conseguem redimensionar seus interesses particulares negociando-os dentro da dinâmica da coletividade.

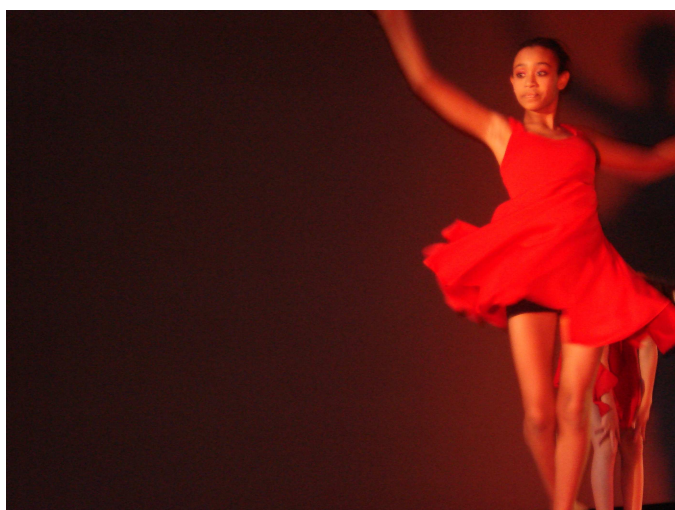
Para garantir sua permanência, o sistema precisa ser *aberto*: trocar matéria, energia e informação com outros. O surgimento dos sistemas é, assim, uma estratégia de permanência do próprio universo que, deste modo, satisfaz sua termodinâmica.

Note-se que esta idéia de *permanência* baseada na reconfiguração dos sistemas, por conta de suas trocas interativas, contém um sentido inteiramente adverso à noção de *conservação*, popularmente associada à idéia de continuidade histórica baseada na manutenção de propriedades da coisa em questão. (BRITTO, 2002: 45-46)

Tem sido possível comprovar que as verdadeiras e efetivas políticas se constroem somente através de formas de cooperação, articulação, parceria e integração – mecanismos que indicam estratégias de sobrevivência. Uma gestão associada com

planificação participativa diminui, sem sombra de dúvidas, as assimetrias indivíduo/grupo e favorece a emergência da colaboração.

Os sub-capítulos seguintes serão dedicados à reflexão crítica e prática sobre as relações que se estabeleceram, desde o nascimento da EMDIN. Os conceitos de Multidão (HARDT & NEGRI: 2004) e Comunidade (BAUMAN: 2003) associados aos termo Formigas em Ação (GORDON: 2002), além de subsidiarem a argumentação, serão avaliados como camadas constituintes de um sistema aberto (VIEIRA: 2008), emergente e com possibilidade de permanência.<sup>7</sup>



---

<sup>7</sup> Segundo a Teoria Geral dos Sistemas (BUNGE, 1979), corresponde a sistema aberto todo e qualquer sistema que mantenha conectividade entre seus subsistemas para transporte permanente de informação. O conceito de permanência é apresentado como Parâmetro Sistêmico Básico ou Fundamental na Teoria Geral dos Sistemas e é análogo ao termo “sobrevivência” empregado na Biologia. Em relação ao termo emergente, emprega-se aqui no sentido do surgimento de sistemas auto-organizados, dispensando o controle centralizado para ocorrer uma ação (JOHNSON: 2003).

### 3.1 ESCOLA MULTIDÃO: modo de vida

O conceito de Multidão (NEGRI & HARDT: 2005), diferenciando-se do de povo, é fundamental para se entender a esfera pública contemporânea. Mesmo a noção de povo tendo prevalecido em relação à de multidão, ao longo da história política, vale reativar este debate quando se leva em conta o que implica cada uma dessas categorias filosóficas.

A multidão é apresentada como um tipo de configuração subjetiva por VIRNO (2004: 7) que lança mão de outros filósofos como Espinosa<sup>1</sup>:

A multidão representa uma pluralidade que persiste como tal na cena pública, na ação coletiva, na atenção dos assuntos comuns, sem convergir no Uno, sem evaporar-se em um movimento centrípeto. A multidão é a forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos: uma forma permanente, não episódica nem intersticial. (Tradução para o português: Leonardo Retamoso Palma. Santa Maria, RS, Brasil. Setembro de 2003).<sup>2</sup>

Esse entendimento sobre uma forma de agrupamento que não converge para o Uno, como explica VIRNO (2004), adapta-se para descrever a ação da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira (EMDIN), que aqui será lido como um comportamento social identificável com a forma coletiva de multidão.

O que habilita o uso dessa hipótese é o caráter plural de atuação da EMDIN, que não trabalha a partir de pactos duradouros, pois, ao contrário disso, leva em conta que o contexto no qual a escola se insere é dinâmico e, portanto, se transforma sempre. Além disso, há uma aceitação do coletivo como forma de poder, a não-hierarquização

---

<sup>1</sup> VIRNO, Paolo. (2004). *A Grammar of the Multitude*. New York: Semiotext[e].

<sup>2</sup> [...] the *multitudo* indicates a *plurality which persists as such* in the public scene, in collective action, in the handling of communal affairs, without converging into a One, without evaporating within a centripetal form of motion. Multitude is the form of social and political existence for the many, seen as being many: a permanent form, not an episodic or interstitial form.<sup>2</sup> (in VIRNO, 2004: 21)

conduz as decisões, e ocorre permanentemente o revezamento de lideranças. É importante também destacar o cuidado, por parte da EMDIN, de deixar claro que, embora pertença à esfera pública, trabalha para a sua inserção comunitária recusando qualquer associação, de caráter partidário, que ocasionalmente lhe queiram atribuir.

A EMDIN pratica a relação público-privado, objeto de inúmeros artigos e livros, tão arduamente discutida nos mais diferentes campos do saber como direito, filosofia, teoria da arte e sociologia. Por se encontrar num interstício, embora tenha nascido no poder público municipal, esteve sempre conectada com as possíveis pontes que poderiam ser estabelecidas com empresas privadas e a sociedade civil. Graças a esta visão, não perdeu oportunidades ímpares de desenvolvimento, tornando cada vez mais presente em seu contexto a relação público-privado.<sup>3</sup>

Hannah Arendt, em *A Condição Humana* (1997), estuda o espaço público e espaço privado relacionados ao direito. ARENDT afirma que a forma de organização da sociedade em esferas do público e do privado remonta à antiguidade grega, do indivíduo na *polis*. A esfera do público, segundo ARENDT, era considerada a esfera da liberdade, da vida política, do comum, e a esfera do privado era relacionada ao espaço da necessidade, da propriedade.

Porém, em cada momento histórico, a ênfase na dicotomia público X privado acentuou-se e, a partir do século passado, tal distinção sofreu alterações em outra direção. A separação parecia não se sustentar mais, haja visto que a apropriação de uma esfera pela outra tornou-se uma constante. Quando as instâncias pública e privada se confundem, observa-se que a mudança do paradigma instaurou uma nova forma de lidar com a questão.

Numa outra linha, *O Estado cuida do patrimônio, as Empresas o modernizam*<sup>4</sup>, Canclini ressalta a competição cultural entre o Estado e a iniciativa privada, fragilizando a primeira em decorrência do crescimento do mercado e da importância do setor da economia da cultura:

---

<sup>3</sup> Exemplos de parceria público-privado ou público-público que a EMDIN estabeleceu ao longo de sua história: LUPO - Meias & Underwear (Araraquara-SP), Fundação Pensamento Digital (Porto Alegre-RS), UNESP (Araraquara-SP), UNIARA, entre outras.

<sup>4</sup> Parte do capítulo *Contradições Latino-Americanas in Culturas Híbridas* de Néstor García Canclini (2008: 89)

Os procedimentos da distinção simbólica passam a operar de outro modo. Mediante uma dupla separação: de um lado, entre o tradicional administrado pelo Estado e o moderno auspiciado por empresas privadas; de outro, a divisão entre o culto moderno ou experimental para elites promovido por um tipo de empresa e o massivo organizado por outro. A tendência geral é que a modernização da cultura para elites e para massas vá ficando nas mãos da iniciativa privada. (CANCLINI, 2008: 89)

Assim como é difícil separar público de privado, coletivo de individual, enquanto experiências, a EMDIN propõe uma zona de convívio intermediário, não-delimitador, mais borrado, que precisa das duas formas de atuação.

A multidão contemporânea não está composta nem de “cidadãos” nem de “produtores”; ocupa uma região intermediária entre “individual e coletivo”; por multidão, então, a distinção entre “público” e “privado” já não é válida. É por causa da dissolução destas duplas, dadas por óbvias durante tanto tempo, que já não é possível falar mais de um povo convergente na unidade estatal. (Tradução para o português: Leonardo Retamoso Palma. Santa Maria, RS, Brasil. Setembro de 2003).<sup>5</sup>

As conseqüências da necessidade de se referir ao público como dotado de uma essencialidade única podem ser aprendidas em obras como *Multidão*, de HARDT & NEGRI. Quando se reduz as diferenças sociais a uma única identidade (HARDT & NEGRI, 2005: 139), desmantela-se a pluralidade e a multiplicidade ao se montar uma visão unificadora e massificante.

---

<sup>5</sup> The contemporary multitude is composed neither of “citizens” nor of “producers”; it occupies a middle region between “individual and collective”; for the multitude, then, the distinction between “public” and “private” is in no way validated; And it is precisely because of the dissolution of the coupling of these terms, for so long held to be obvious, that one can no longer speak of a *people* converging into the unity of the state. (*in* VIRNO, 2004: 25).

A multidão é composta de um conjunto de singularidades – e com singularidades queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente. As partes componentes do povo são indiferentes em sua unidade; tornam-se uma identidade negando ou apartando suas diferenças. As singularidades plurais da multidão contrastam, assim, com a unidade indiferenciada do povo. (2005: 139)

Essa concepção de sujeito compartilhado é desenvolvida em vários outros trechos do livro e significam partilhamento e produção em comum.



Uma vez que reconhecemos a singularidade, o comum começa a manifestar-se. As singularidades efetivamente se comunicam, e podem fazê-lo por causa do que compartilham. Nós compartilhamos corpos com dois olhos, dez dedos nas mãos, dez dedos nos pés; compartilhamos a vida neste planeta; compartilhamos sonhos de um futuro melhor. Além disso, nossa comunicação, colaboração e cooperação não só se baseiam no que existe de comum como por sua vez também produzem o comum. Estamos constantemente fazendo e refazendo o comum que compartilhamos diariamente. (2005: 174-175)

O Uno é re-determinado pela multidão. Continuar promovendo e produzindo uma sociedade una é incorrer no erro e aceitar uma democracia velada, uma democracia que não é compartilhada, uma soberania política que não permite autonomia ou desobediência.

Para não proclamar estribilhos de tipo pós-moderno (“a multiplicidade é boa, a unidade é a desgraça a evitar”), é preciso reconhecer que a multidão não se contrapõe ao Uno, mas que o re-determina. Também os muitos necessitam de uma forma de unidade, um Uno: mas, ali está o ponto, essa unidade já não é o Estado, senão que a linguagem, o intelecto, as faculdades comuns do gênero humano. (Tradução para o português: Leonardo Retamoso Palma. Santa Maria, RS, Brasil. Setembro de 2003).

A diferenciação entre o conceito de multidão e o de povo como algo Uno, que reduz as diferenças sociais e culturais numa identidade unitária, é bastante importante para se entender a metodologia adotada na EMDIN. Com esse conceito se fortalece as bases da filosofia para um ensino de artes diferenciado, proposto a partir de uma visão capaz de preservar as singularidades em um processo de aquisição e construção de conhecimento.

Exemplo disso pode ser encontrado nas atividades de construção de autonomia e de sentimento de coletividade que se percebe que está sendo compartilhado pelos jovens estudantes. Tomadas de decisão em relação à elaboração de projetos de dança, de coreografias ou de quaisquer outros trabalhos artísticos sempre se dão numa concepção horizontal de atuação com o grupo envolvido diretamente com o projeto da escola (equipe em geral). Ex: em novembro de 2007, um grupo de alunos de séries diferentes se reuniu e decidiu executar um trabalho coreográfico. Para isso, consultaram um bailarino profissional da cidade, propuseram a idéia e desenvolveram juntos, até o presente momento, suas várias fases: temática, música, figurino, cronograma de ensaios, apresentação pública prévia à estréia, etc. Além destes encaminhamentos, que poderiam ser considerados normais, caso fosse um grupo experiente, a iniciativa inédita destes jovens entre 13 e 15 anos, foi a de elaborar com critério e rigor cada fase do projeto, sem a ansiedade de mostrá-lo imediatamente (também comum a quem está criando pela primeira vez), mas discutindo internamente com o próprio grupo, além de envolver outras pessoas da comunidade externa ao contexto da escola, como outros jovens envolvidos com moda e design. O resultado tem sido analisado por toda a equipe e tornou-se exemplo de autonomia, responsabilidade, cooperação e senso de multidão. Ou nas palavras de HARDT & NEGRI (2005: 424) *o que a multidão produz não são apenas bens ou serviços; a multidão produz também e sobretudo cooperação, comunicação, formas de vida e relações sociais... a multidão organiza-se como se fosse uma linguagem.*

Um sujeito compartilhado, ou seja, um sujeito formado por outros sujeitos, na concepção de NEGRI pode dialogar também com o conceito de Uno, desenvolvido por VIRNO (2004: 25), não no sentido de identidade única, mas da relação Uno-Muitos como se refere na citação abaixo:

O Uno não é mais uma promessa, mas uma premissa. A unidade não é algo mais (o Estado, o soberano) para onde convergir, como era no caso do povo, mas algo que se deixa às costas, como um fundo ou um pressuposto. Os muitos devem ser pensados como individualizações do universal, do genérico, do indiviso. E assim, simetricamente, pode-se conceber um Uno que, longe de ser um porquê concludente, seja a base que autoriza a diferenciação, que consente a existência político-social dos muitos enquanto muitos. Digo isto para assinalar que uma reflexão atual sobre a categoria de multidão não tolera simplificações apressadas, abreviações arbitrárias, mas que deverá enfrentar problemas ríspidos: em primeiro lugar o problema lógico (para reformular, não para eliminar) da relação Uno/Muitos. (Tradução para o português: Leonardo Retamoso Palma. Santa Maria, RS, Brasil. Setembro de 2003).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> The One is no longer a *promise*, it is a *premise*. Unity is no longer something (the State, the sovereign) towards which things converge, as in the case of the people; rather, it is taken for granted, as a background or a necessary precondition. The many must be thought of as the individualization of the universal, of the generic, of the shared experience. Thus, in a symmetric manner, we must conceive of a One which, far from being something conclusive, might be thought of as the base which authorizes differentiation or a which allows for the political-social existence of the many seen as being many. I say this only in order to emphasize that present-day reflection on the category of multitude does not allow for rapturous simplifications or superficial abbreviations; instead, such reflection must confront some harsh problems: above all the logical problem (which needs to be reformulated, not removed) of the relationship of One/Many. (*in VIRNO*, 2004: 25)

## AMOR CENTRÍFUGO E ESPIRALADO

Centenas de vezes, todos os dias, eu me recordo de que minha vida interior e exterior dependem do trabalho de outros homens, vivos e mortos, portanto, devo esforçar-me para retribuir na mesma medida aquilo que recebi e que continuo recebendo.

Albert Einstein

Se multidão redefine ou re-determina o Uno, não o contrapõe ao conceito de universal dos conjuntos que buscam reunir igualdades, se multidão não atomiza os indivíduos em torno de uma soberania absoluta, se multidão considera uma unidade que não pasteuriza quem a constitui, é possível associar o seu design social ao movimento centrífugo, que se afasta do centro agregador, como sugere a figura da espiral.<sup>7</sup>

O conceito de soberania domina a tradição da filosofia política e serve de base a tudo que é político precisamente porque exige sempre que um apenas governe e decida. Somente o uno pode ser soberano, afirma a tradição, e não pode haver política sem soberania... Alguém deve governar, alguém deve decidir... Para governar, decidir, assumir a responsabilidade e o controle deve haver apenas um, caso contrário será o desastre. (HARDT & NEGRI, 2004: 412)

Partilhar e compartilhar como processos básicos de formação de padrões, é também uma condição de vida, de existência. (Com)partilhamos a comunicação, os sentimentos, as necessidades, os pensamentos, os relacionamentos. Este processo como razão social e comum pode explicar o processo de aprendizado humano. Ensinar e aprender são experiências de compartilhamento.

---

<sup>7</sup> Ver DOCZI, György. (1990). O Poder dos Limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura. São Paulo: Mercuryo. A espiral é um símbolo que denota eternidade. Dentre as infinitas leituras e associações referentes à figura da espiral, encontra-se a de um *continuum* dinâmico que expande e contrai, intercambiando centro e circunferência, sem começo nem fim. Interpretadas como morte e renascimento, começo e eterno retorno, bem e mal, o que nos interessa aqui é a representação imagética desta figura, o processo de formação de padrões que apesar de operarem dentro de limites restritos, criam possibilidades infinitas de formas e harmonias. As formas harmoniosas das espirais logarítmicas caracterizadas pelas proporções da seção áurea são tanto uma imagem como uma metáfora do crescimento em expansão associados ao contexto da EMDIN.

Os pesquisadores Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese e Leonardo Fogassi revelaram ao mundo sua recente pesquisa sobre neurônios-espelho em 1994 na Universidade de Parma- Itália, quando, na verdade, essas células foram descobertas por acaso.

Até pouco tempo atrás, as pesquisas centravam-se no indivíduo e seus processos internos, com menor interesse em como se compartilham as experiências, como se coopera, enfim, como a solidariedade está incorporada ou não nos pensamentos e ações.

A descoberta dos neurônios-espelho traz à tona tais questões e revela que a observação de ações alheias, ativa as mesmas regiões do cérebro de quem as executa. Isto é, ocorre uma duplicação interna dos atos alheios. Os neurônios-espelho lêem o outro e influenciam comportamentos a partir da leitura.

O assunto dos neurônios-espelho pode iluminar temas como cooperação, compartilhamento, empatia, autonomia de um modo geral e, especificamente, pode oferecer caminhos para elaborações menos equivocadas para o universo da dança.

A descoberta dos neurônios-espelho no lobo frontal de macacos e sua potencial relevância para a evolução do cérebro humano é a única e mais importante história “não-noticiada” da década. Eu digo que os neurônios-espelho serão para a psicologia o que o DNA foi para a biologia.<sup>8</sup> (RAMACHANDRAN: 2000, 69)

Como se deu tal descoberta?

Os pesquisadores instalaram um equipamento numa área do cérebro de macacos que é responsável pelo movimento. Os eletrodos, que estavam conectados a um monitor e registravam a área de localização dos neurônios, emitiam os sinais. Como era verão, um dia um aluno entrou no laboratório tomando um sorvete. Quando o rapaz levou a casquinha à boca, o monitor começou a apitar. Foi aí que os cientistas se espantaram: o macaco permanecia imóvel. A cena voltou a se repetir com outros alimentos, como amendoins e bananas. Portanto, a resposta de seus neurônios-espelho só podia vir da ação de outra pessoa. Os cientistas perceberam que as células cerebrais disparavam

---

<sup>8</sup> RAMACHANDRAN, V. S. (2000). Mirror Neurons and imitation learning as the driving force behind “the great leap forward” in human evolution. *Edge*, no. 69, May 29.

quando o macaco via ou ouvia alguém fazer algo ou, ainda, quando ele mesmo realizava uma tarefa.

Assim, pode-se afirmar que os neurônios-espelho estejam intrinsecamente associados à capacidade de aprender e possivelmente explicarão como se começa a andar, falar e dançar.

Seres humanos usam os neurônios-espelho para imitar diretamente as ações e para compreender seus significados. Tais células, pelo que os estudos têm apontado são responsáveis pelo aprendizado de quase tudo, de uma simples maneira de olhar até o mais complexo passo de dança.

A qualidade da informação visual e da demonstração corporal é fundamental para o aprendizado motor. A visão de uma ação desencadeará um processo motor ainda sem instrução na criança.

O córtex motor é uma região circunscrita do lobo frontal e as áreas do neocórtex são intimamente envolvidas com o planejamento e a instrução dos movimentos voluntários. Quando se executa um movimento ele se adiciona a um determinado tônus postural ou aos movimentos de locomoção correlatos que estejam em curso. As principais regiões do Sistema Nervoso Central que planejam e comandam esses movimentos ficam no córtex cerebral. Um movimento direcionado a um objetivo depende do conhecimento de onde o corpo está no espaço, para onde pretende ir e a escolha de um plano para lá chegar.

Quando estes conhecimentos são analisados pelos parâmetros da aprendizagem, percebe-se que, quer seja uma ação, quer seja uma informação expressa em linguagem de sinais ou uma frase falada, significa a mesma coisa para os neurônios-espelho. Portanto, a linguagem surge de um entendimento sintático gerado pelos neurônios-espelho.

Como os neurônios-espelho só reagem a ações que são parte do repertório motor do indivíduo, quanto mais se oportunizam estímulos motores às crianças, maior a plasticidade ao longo da vida.

Tem-se verificado no projeto da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, em Araraquara, que aulas de capoeira, ballet clássico, dança contemporânea, sapateado, artes marciais, improvisação entre outras, estimulam caminhos motores muito mais

eficientes, abrangentes e sofisticados do que os observados em crianças que recebem apenas um tipo de aula de dança ou outro tipo de trabalho corporal.

Se o mundo é visto com os próprios olhos e com os olhos do outro ou do grupo do qual se pertence, nada mais interessante de desenvolver em aulas de dança do que a cooperação e a partilha, ou seja, o espelhamento pode significar conhecimento.

Quando compartilhamos nossas limitações com as dos outros, como o fazemos na relação áurea de vizinhos, complementamos nossas falhas e as dos outros, o que nos possibilita criar assim uma harmonia viva na arte da vida, comparável às harmonias criadas na música, na dança, no mármore, na madeira e na argila. É possível viver dessa maneira porque as proporções do compartilhar recíproco, as proporções de ouro da Natureza, estão integradas em nossa própria natureza, em nosso corpo e mente, pois que eles também fazem parte dessa Natureza. Os processos básicos de formação de padrões que ela já utiliza para dar forma tanto à mão humana quanto à mente *podem* continuar a guiá-las no que quer que estejam dando forma, desde que as mãos e as mentes mantenham-se fiéis à Natureza. (DOCZI, 1990: 141)

A EMDIN tem uma imagem centrífuga e espiralada, que associa traços de conectividade entre escola e cidade que possibilitaram um ambiente de transformação e adaptação constantes.

Além das considerações neuronais sobre a descoberta dos neurônios-espelho associados ao projeto político-pedagógico aplicado na EMDIN, outra característica observada é a da conectividade, ou melhor, o estabelecimento de conexões entre a escola e a sociedade, a comunidade, a cidade, o bairro, etc.

Segundo VIEIRA (2008: 37), conectividade é um *parâmetro que exprime a capacidade que os elementos do agregado têm em estabelecer relações ou conexões*. Em outro trecho, *...conectividade pode ter um caráter seletivo, ou seja, sistemas complexos podem agregar certos elementos e negar ou excluir outros, à medida que isso importe para sua permanência*, Vieira ampara teoricamente o que vem acontecendo no contexto da EMDIN. A história coincide com o próprio início do curso quando pais

de alunos selecionados para o ano de 2003 tomam conhecimento do projeto e vislumbram perspectivas reais de um ensino diferenciado que poderá reverter uma situação de apatia generalizada do ensino formal. Muitos deles se manifestaram, durante o primeiro encontro, de maneira decepcionada e descrente em relação a uma possível motivação de seus filhos pelo aprendizado. Percebia-se que a curiosidade, até mesmo dos pais, na proposta da escola de dança seria uma ignição favorável naquele momento de implantação. Ao longo dos anos, esta conectividade família-escola-cidade fortaleceu-se e a insegurança inicial abriu caminhos para a permanência.

Outro caso a ser citado é o do Sr. Mário Tonon Filho, que conheceu o projeto na ocasião do ingresso de sua filha no ano de 2004, que, após engajar-se na escola e participar intensamente das reuniões de divulgação e reivindicação por melhorias de funcionamento, este pai conquistou um cargo no Conselho Municipal do Orçamento Participativo, passando a ser representante direto da EMDIN. Posteriormente, veio a liderar o movimento de aquisição de terreno e construção de prédio novo para a escola (com previsão de inauguração em dezembro de 2008).

As conexões também podem ser estabelecidas em graus variados de intensidade. Um sistema onde as conexões são fortes o suficiente para mantê-lo no tempo será dito coeso. Dessa forma temos um aspecto da conectividade que responde por uma forma de estabilidade e permanência sistêmicas que será chamado de Coesão. (VIEIRA, 2008: 38).

Tais traços de conectividade provocaram o início de uma capilaridade social, hoje uma rede abrangente, que se estendeu por camadas distintas da sociedade, incluindo aquelas que não possuem vínculos diretos com a escola. Aos poucos, as atividades da escola foram envolvendo diferentes segmentos da cidade como, por exemplo, fabricantes de materiais de dança, produtores artísticos, imprensa, pesquisadores e estudantes universitários, entre outras. Tal forma de atuação social se presencia a cada evento que a escola organiza e a cada depoimento público de pais, parceiros ou políticos que conhecem o contexto e projeto da EMDIN. (Ver Anexo)

Voltando ao conceito de multidão, o projeto e(ti)co-político-pedagógico, praticado na EMDIN vive agora a necessidade de encontrar maneiras de enfrentar as condições impostas pelo mundo contemporâneo. A pergunta que se faz é como tornar compatível a sua existência com as constantes mudanças tecnológicas e as transformações político-econômicas que isto vem causando, bem como o seu impacto sócio-educacional.

O que estamos buscando acentuar é que toda educação hoje nos obriga a levar em conta a mudança crucial na vida das sociedades em consequência de mudanças no modo de acumulação do capital e no modo de relacionamento simbólico com o real, isto é, na cultura. (SODRÉ, 2002: 91)

O novo panorama que se configura deve levar em consideração a mudança de paradigmas exercida em todos os níveis de escolaridade, desde a educação infantil ao ensino superior. A nova lógica de mercado e os modelos de organização de trabalho alterados provocam mudanças consideráveis na relação pedagógica tanto na relação ensino-aprendizado como nos conteúdos disciplinares.

Atenta às transformações, mas concomitantemente, alerta às propostas sociabilizantes dos saberes, a EMDIN segue em multidão na trilha da experiência dinâmica de indisciplinar<sup>9</sup> os conteúdos e manter acesa a chama do aprender a aprender com afeto.

O conceito que pauta a existência das disciplinas está hoje “opaco no seu miolo e puído nas suas beiradas” (Bauman, 1999). Por se tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo (Katz, 2004). Alguns discursos se dizem e passam com o ato que os pronunciou e outros são retomados constantemente. Mas como os discursos exercem o seu próprio controle, deve-se forçá-los a tomar posição sobre questões sobre as quais estavam desatentos. Eis a tarefa das novas epistemologias. GREINER (2005: 126)

---

<sup>9</sup> A indisciplina é apresentada pelas autoras Helena Katz e Christine Greiner no artigo Por uma teoria do corpomídia *in* O corpo: pistas para estudos indisciplinares (2005: 125) e se contrapõe à disciplina como coleção estável de conhecimento de uma determinada área.

A característica emancipatória, que à escola é inerente, está intimamente ligada a um sentimento-conceito controverso, que conduz as diretrizes intrínsecas do projeto: o amor.

As pessoas hoje em dia seriam incapazes de entender o amor como um conceito político, mas é precisamente de um conceito de amor que precisamos para aprender o poder constituinte da multidão. O moderno conceito de amor é exclusivamente limitado ao casal burguês e ao espaço claustrofóbico da família nuclear. O amor tornou-se uma questão estritamente privada. Precisamos de uma concepção mais generosa e irrestrita de amor. Precisamos recuperar a concepção pública e política de amor comum às tradições pré-modernas. Tanto o cristianismo quanto o judaísmo, por exemplo, concebem o amor como um ato político que constrói a multidão. O amor significa precisamente que nossos encontros expansivos e nossas contínuas colaborações nos proporcionam alegria... Precisamos recuperar hoje esse sentido material e político do amor, um amor forte como a morte..., que o amor serve de base para nossos projetos políticos em comum e para a construção de uma nova sociedade. Sem amor, não somos nada. (HARDT & NEGRI, 2004: 439, 440)

Sendo a educação um ato solidário, uma ação cooperativa, todo e qualquer processo de troca de conhecimento deve estar imbuído destes princípios. Deve ser resultado de uma socialização, de uma construção coletiva. E o saber, em qualquer área, deve construir suas relações com afeto. Possivelmente, o futuro da EMDIN estará pautado por participação popular, autonomia, cooperação e prática coletiva. Cabe, no entanto, saber conduzir os processos necessários para permitir que esse futuro assim se construa nessa direção. Só o tempo irá dizer. Mas, caso surjam empecilhos, caberá à EMDIN lançar mão de outras estratégias de sobrevivência que, agora, emergem das próprias práticas educativas, dos alunos contagiando irmãos e pais, dos pais se organizando como cidadãos comprometidos com o projeto da escola, das redes sociais que se alastram pela cidade. Essa irradiação fortalece o projeto, colocando-o como um bem a ser zelado pelos próprios usuários.

### 3.2 ESCOLA COMUNIDADE: jeito de existir



Um outro conceito identificado com os padrões de funcionamento da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira é o de Comunidade.

Segundo BAUMAN (2003: 7), comunidade sugere uma idéia de coisa boa, de pertencimento, de segurança, de funcionamento legal diante de outras palavras como sociedade e companhia. A princípio pode parecer algo óbvio, no qual pessoas pertencentes a esta categoria se ajudam entre si, confiam umas nas outras e colaboram mutuamente. Além desse caráter primeiro, comunidade implica diretamente em algo mais complexo, do ponto de vista sociológico, implica em analisar a tensão existente entre segurança e liberdade.

Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade. (BAUMAN, 2003: 10)

O equilíbrio, ou melhor, o ajuste entre segurança e liberdade se dará sob atrito e crise e sempre suscitará dúvida e incerteza. Esta zona de fricção será permanente, mas se considerada inerente ao momento histórico em que vivemos, poderá corroborar seu interlocutor, no caso a EMDIN.

A pergunta que se faz é: como? Na tentativa de conviver com soluções transitórias e avaliações provisórias, a EMDIN propõe um processo dinâmico como prerrogativa básica de existência. Todos os envolvidos - pais, alunos, funcionários, professores, colaboradores - são estimulados a agir de maneira autônoma e interligada.

O tipo de coletividade proposto aqui como mais uma forma de existência da EMDIN, a Comunidade, define-se pela *predominância de laços estreitos e concretos de relações de solidariedade, lealdade e identidade coletiva*. (MARTIN-BARBERO, 2003: 63). Diferentemente do conceito de Sociedade, que reúne características como hierarquização estrutural, fragmentação do processo separando começo, desenvolvimento e conclusão, razão de ser manipulatória, ausência de relações identificatórias dentro do grupo, individualismo prevalescente, agregação passageira do coletivo em decorrência a alguma carência, propondo assim relações de controle e manipulação, Comunidade nega o social como espaço de dominação, de conflitos e repressão.

Em suma, a comunidade vislumbrada e identificada como espaço de ajuda mútua, deverá remeter à idéia de contrato social onde ajudar uns aos outros torna-se direito adquirido por ser cultivado, nutrido e alimentado.

BAUMAN (2003) irá discorrer em todo seu texto a ambivalência presente no entendimento de comunidade, ambivalência essa que diz respeito à segurança e à liberdade, assim como à comunidade e à individualidade. O que comunidade produz como sensação não se realizará social e plenamente sem o sacrifício de uma das partes das dicotomias acima expostas. O que o autor aponta é que a vida humana oscila entre os dois valores e que a ponderação beneficia as soluções transitórias que entram em negociação permanente.

É desta ponderação e deste conhecimento que a EMDIN entende por educação no sentido mais geral do termo. Educar sob o ponto-de-vista do equilíbrio entre tendências, do equilíbrio entre ensinar e aprender. Essa parceria indispensável para o

processo pedagógico é estimulada e exercitada diariamente na EMDIM em busca da comunidade compartilhada.

Se vier a existir uma comunidade no mundo dos indivíduos, só poderá ser (e precisa sê-lo) uma comunidade tecida em conjunto a partir do compartilhamento e do cuidado mútuo; uma comunidade de interesse e responsabilidade em relação aos direitos iguais de sermos humanos e igual capacidade de agirmos em defesa desses direitos. (BAUMAN, 2003: 134)

Quando se concebe um projeto artístico em que teoria e prática são inseparáveis e quando o processo educacional não é considerado uma colagem reiterante de saberes, algo se altera neste percurso e o resultado deixa de estar assegurado. Foi justamente isso que se observou ao longo destes quase seis anos de existência da EMDIN. Aquilo que parecia facilmente verificável pelos educadores e artistas inseridos no projeto, em relação ao processo educacional formal, apresentou-se surpreendente.

A comunidade vivenciada na EMDIN não é aquela que se baseia no entendimento compartilhado por todos os membros de maneira consensual, ou seja, um acordo alcançado e construído por pessoas com pensamentos diferentes, mas em disputa. Trata-se de um entendimento comunitário de ponto de partida e não de ponto de chegada – e isso se constitui em um traço muito importante, pois impede as homogeneizações, o apagamento das diferenças.

O entendimento ao estilo comunitário, casual (*zuhanden*, como diria Martin Heidegger), não precisa ser procurado, e muito menos *construído*: esse entendimento já “está lá”, completo e pronto para ser usado – de tal modo que nos entendemos “sem palavras” e nunca precisamos perguntar, com apreensão, “o que você quer dizer?”. O tipo de entendimento em que a comunidade se baseia *precede* todos os acordos e desacordos. Tal entendimento não é a linha de chegada, mas o *ponto de partida* de qualquer união. É um “sentimento recíproco e vinculante” – “a vontade real e própria daqueles que se unem; e é graças a esse entendimento, e somente a esse entendimento, que na comunidade as pessoas permanecem essencialmente unidas a despeito de todos os fatores que as separam”. (BAUMAN, 2003: 15-16)

### **3.3 ESCOLA FORMIGUEIRO**

**Não há reis neste mundo!**



*Pouca saúde e muita saúde, os males do Brasil são!*

*Mário de Andrade*

*Anda preguiçoso, olha a formiga,*

*Observa o seu proceder, e torna-se sábio:*

*Sem ter um chefe, nem um guia, nem um dirigente,*

*No verão acumula o grão*

*E reúne provisões durante a colheita.*

*- PROVÉRBIOS 6:6-8*

A organização das formigas em sociedade é, no mínimo, curiosa. Uma organização ativa sem nenhum ser no comando e sem que nenhum tenha conhecimento de sua tarefa. Cada qual executa seus afazeres por padrão de comportamento e não por ordem e comando, configurando uma autonomia no mais elevado nível.

Em *Formigas em Ação- como se organiza uma sociedade de insetos*, Deborah Gordon (2002) forrageia, assim como as formigas, todas as etapas desta organização animal, desde a paisagem que estes insetos escolhem, os ciclos de vida de uma colônia, suas rotinas, a busca de alimentos, nascimento e morte, gerações, relações, padrões de comportamento, enfim, todas as fases cooperativas das sociedades que as formigas formam.

A Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira veio desenhando a sua atuação no cenário da cidade de Araraquara, nestes anos de existência, inspirada também por esse modo das formigas se organizarem.

A intenção, desde o início da EMDIN, era organizar uma equipe que trabalharia com crianças, a partir de outro modelo de gestão, e não com aquele padrão que, invariavelmente, se estabelece numa estrutura educacional formal. A busca seria de instituir uma gestão participativa e cooperativa. GORDON (2002) nomeia a organização das formigas como uma administração sem autoridade, um sucesso sem gestão (2002: 98).

Evidentemente, a proposta não era a de colocar seres humanos seguindo exemplos de formigas, pois se tratam de sistemas muito diversos um do outro. Apesar

de ambos se caracterizarem como sistemas complexos, os níveis de organização, os padrões de comportamento e de interação e as redes sociais que se configuram não são iguais.

A alocação de tarefas é uma solução para um problema dinâmico, sendo portanto um processo de ajustamento contínuo. Opera sem nenhum controle central ou hierárquico para designar formigas individuais para tarefas particulares. Embora o termo rainha nos lembre os sistemas políticos humanos, a rainha não é uma figura de autoridade. (2002: 98)

O livro de Deborah Gordon instiga a curiosidade, e abre possibilidades de associações para outros campos. Aqui, permitir que fosse vislumbrado um modo de organização diferenciado para a EMDIN.

Seria a organização sem gestão das formigas tão diversa do modo como os seres humanos operam que chegaria a ser inconcebível pensar nela como um modelo para nós? Ou existiria algum ponto de aproximação pertinente no caso de seres humanos e suas organizações sociais e as formigas?

Cabe então, aqui, uma observação a ser sublinhada: este pequeno sub-capítulo não pretende se espelhar na sociedade de formigas, nem seguir o exemplo delas para explicar um modelo de gestão cultural, pois o que as formigas têm para nos ensinar é de outra ordem. Por analogia, pode-se aprender com elas a partir do entendimento *sobre como a natureza opera*.

Muitas são as instruções morais que advêm da visão de uma colônia de formigas; com algumas das quais talvez não seja irrelevante encerrar esta narrativa. A surpreendente e incrível afeição que têm pelos jovens poderia nos ensinar a valorizar a posteridade e promover a felicidade. A obediência que devotam às suas respectivas rainhas poderia nos dar uma lição de verdadeira lealdade e submissão. Sua incessante labuta serve para estimular a parte industriosa da

humanidade e inflamar a indolente. O unânime desvelo manifestado por cada colônia pelo emolumento comum poderia nos revelar a importância do bem público e nos instigar a buscar a prosperidade de nossos compatriotas. De sua economia podemos aprender prudência, de sua sagacidade, sabedoria. (William Gould, Uma descrição das formigas inglesas, 1747 *in* Formigas em Ação, de Deborah Gordon)

Talvez não se constituísse em um bom passo seguir o exemplo das formigas a fim de aperfeiçoar o caráter humano, mas, por outro lado, associar o funcionamento de uma colônia de formigas ao funcionamento do cérebro humano pode estabelecer conexões interessantes e apresentar respostas pertinentes.

Uma lição que as formigas dão é que para compreender um sistema como o delas não é suficiente desagregá-lo. O comportamento de cada unidade não está encerrado dentro daquela unidade mas decorre de suas conexões com o resto do sistema. Para ver como os componentes produzem a resposta do sistema global, temos de rastrear essas conexões em situações cambiantes. Poderíamos dissecar um cérebro em milhões de diferentes células nervosas, mas jamais encontraríamos alguma dedicada a pensar sobre a “natureza” ou as “formigas” ou qualquer outra coisa; os pensamentos são feitos pelo padrão em mudança de interação de neurônios. Os anticorpos se formam no sistema imune como consequência de encontros com células estranhas. As formigas não nascem para executar certa tarefa; a função de cada uma delas muda juntamente com as condições que encontra, incluindo as atividades de outras formigas. (GORDON, 2002: 135)

No processo de comunicação entre as formigas, uma não fala com a outra por contato, nem tampouco pela transferência de mensagem, e as tarefas não são distribuídas nem atribuídas; a formiga-rainha não é eleita, não exerce autoridade nem desfruta de privilégio sobre as outras; cada uma cria e inventa um padrão que engendra o comportamento concatenado das colônias. Tudo isso estimula, colabora e ilustra processos coletivos como o da EMDIN.

Um sistema descentralizado que resulta em comportamentos complexos, formas autônomas de organização, *desierarquizações e desinstitucionalizações* (BANANA, 2007: 4 *in* FID 2007 – Sulreal - Propostas de Desimperialismos), maneiras colaborativas de co-existir, poderiam ser propostas interessantes de análise e aplicação em ambientes educacionais. Tomar conhecimentos de outras formas de organização em sistemas vivos poderá provocar implicações profundas e enriquecer campos do conhecimento que se assemelham a eles.

*As formigas não labutam para nenhum senhor  
Aptas a suprir suas necessidades  
Ao comércio cotidiano da toca  
Ao armazenamento de sua semente  
Elas se encontram e trocam mensagens  
Mas nenhuma perante a outra se curva  
Falam-se entre si – como pensamentos de Deus –  
Sem nenhum soberano externo.*

A.S. Byatt, Possession

#### **4. DA EMANCIPAÇÃO**

Seja imprudente, indisciplinada e pretensiosa! Com estas palavras, Adriana Banana<sup>1</sup> me impulsionou rumo à conclusão desta tese.

Se uma tese deve contribuir para o aprimoramento e aprofundamento do conhecimento, dentro dos domínios de sua competência, este trabalho de pesquisa que plasma teoria e prática sob viés evolutivo, resulta de anos de observação, reflexão e práxis efetiva na área da dança e chega, provisoriamente, a algumas conclusões. O caráter provisório e transitório de questões contempladas na política do fazer dança no Brasil, porém, não determina aqui posição de adaptação constante às imposições do governo. Pelo contrário, é amparado pela dinâmica inerente à Cultura, com respeito às mudanças, sejam elas consensuais ou autoritárias.

O que se observou foi ser possível, por meio da Multidão, garantir a continuidade de projetos culturais públicos enquanto se mantiver uma consonância com os responsáveis pela sua condução.

As dificuldades são enormes e as barreiras quase insuperáveis, mas o que se verificou, no caso da cidade de Araraquara, foi o poder de replicação de *memes* que dialogavam e se somavam uns aos outros nos projetos citados e/ou analisados: Semana do Sapateado, Cia Shuffle Trips, CDDD, DançaParaTodos, Festival de Dança e Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira.

O fenótipo destas iniciativas poderá emergir e atuar na cidade. O *meme* foi lançado. Sua garantia de sobrevivência dependerá de arranjos e re-arranjos constantes, de estratégias pensadas e re-pensadas, de existência ou dormência. Os episódios de extinção podem se tornar mais espaçados. Esta pode ser a grande contribuição do conjunto de ações empreendido pela escola ao longo da sua existência, e que vem conectando a várias instâncias sociais.

O Brasil ainda é um contexto que carece de complexidade para expandir. Coisas da Cultura são protagonistas deste movimento, sobretudo as que se mostram eficientes,

---

<sup>1</sup> Adriana Banana é diretora artística do FID – Fórum Internacional de Dança – de BH, bailarina e coreógrafa.

sérias e emancipatórias. No entanto, vê-se freqüentemente no país desmanche e sucateamento em todos os setores.

Assim como impulsos anunciam o dever de prosseguir com ideais e utopias, dentro do Poder Público brasileiro, por precaução, deve manter-se com desconfiança.

## **BOAS E MÁS RAZÕES PARA ACREDITAR**

Dawkins (2005: 427) utiliza este título para uma carta escrita à sua filha quando ela fez 10 anos de idade. Para falar de outro assunto, empresto o título em forma de reverência, prestando assim minha homenagem a este biólogo que inspirou e fortaleceu teoricamente a pesquisa e me acompanhou, presente nas pilhas dos livros escritos por ele, no labor artesanal de torná-la verbal e visível em palavras.

O nosso conhecimento das coisas do mundo e a certeza de que sabemos da existência delas se dão pelas evidências. Acreditamos em algo pelas evidências que se mostram.

Às vezes, “evidência” significa apenas ver (ou ouvir, perceber pelo tato, perceber pelo olfato) que algo é verdadeiro... Quando descobrimos algo pela visão direta (ou pela audição, pelo tato...), chamamos isso de “observação”.

Muitas vezes, as evidências não nascem da observação pura e simples, mas a observação está sempre na base delas. (DAWKINS, 2005: 427)

Não raro, somos seres adaptáveis e muitas vezes nos enganamos. Digo isso porque após anos de observação e atuação em distintas esferas do governo municipal, pude observar que a contradição é imanente, que a ambivalência é regra e que à política estão, intrínseca ou co-dependentemente, ligadas.

Numa gestão de oito anos, que compreende o período analisado aqui, de 2001 a 2008, na cidade de Araraquara, com gestão do mesmo partido, do mesmo Prefeito, muitas mudanças se fizeram necessárias e outras ocorreram por conta de articulações e coligação entre partidos que têm regulado a política brasileira e que se sobrepõem à competência técnica como critério de escolha de uma equipe de gestão.

No primeiro período de governo (2001-2004) assumi o cargo de Presidente da FUNDART na área cultural, e no segundo (2004-2008), fui gerente, na Secretaria da Educação, da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira. Por haver mantido uma atitude crítica e militante durante estes oito anos, foi possível fazer uma pesquisa de caráter acadêmico sobre o que sucedeu.

Creio ser importante apontar aqui, nesta conclusão, alguns aspectos que se evenciaram.

Tudo indica que os projetos de dança implantados e desenvolvidos no Município de Araraquara devem continuar, independentes de partido que vá assumir o poder. No que isso implica? Retorno a Dawkins (2005: 429) para citar a tradição como “razão indevida para acreditar no que quer que seja”. Talvez por tradição, tudo deva continuar. Ainda não houve tempo de demonstrar isto em Araraquara, mas em inúmeros casos este foi o desfecho. Cito aqui a experiência da Escola Preparatória de Dança de Caxias do Sul e, também, a Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul, inspiradores do projeto de base da EMDIN. Talvez seja a tradição a mantenedora destes projetos até hoje. Porém, o que se observou? Não basta a continuidade ou permanência quando ocorre descaracterização dos objetivos iniciais. A idealização de projetos com caráter emancipatório não se realiza de hora para outra. A autonomia e emancipação são processos ainda muito árduos de serem desenvolvidos por nós, brasileiros.

Os memes podem ser boas idéias, boas melodias, bons poemas, bem como mantras tolos. Qualquer coisa que se espalha pela imitação, como os genes se espalham pela reprodução corporal ou por infecção virótica, é um meme. O seu principal interesse é que existe pelo menos a possibilidade teórica de uma verdadeira seleção darwiniana de memes, semelhante à seleção familiar dos genes. Esses memes que se espalham conseguem essa façanha porque são bons em se espalhar[...]

Assim como no caso dos genes, podemos esperar que o mundo se encha de memes que são bons na arte de se fazerem copiar de cérebro para cérebro[...] Basta que os memes variem na sua capacidade de infectar para que a seleção darwiniana passe a funcionar. (DAWKINS, 2000: 385)

O fato dos indivíduos terem a “tendência biologicamente valiosa de imitar” (DAWKINS, 2000: 386) faz com que o poder replicador dos *memes* seja eficiente. A capacidade de imitar que está ligada umbilicalmente à capacidade de aprender não é qualidade exclusiva da colônia de *memes*. A replicação também se dá por proliferação, multiplicação e competição. Se estas três características culturais associadas à imitação são determinantes para a máquina de sobrevivência, por outro lado, a visão de mundo darwinista nos ensinou que todas estas condições são lentas, graduais e cumulativas.

Não é o meio que seleciona, mas sim a eficiência dos ajustes adaptativos conquistados no processo de relacionamento. Eficiência em termos técnicos é a capacidade reprodutiva do organismo que aquele gene; em termos culturais pode ser traduzida por “fazer sentido” – ou instaurar coerência [...] A vida útil de um objeto artístico está relacionada com a continuidade dos seus efeitos, ou seja, a expansão do raio de ação contaminatória do seu meme, para além da duração do seu organismo, reconfigurando não apenas o sistema estético em que está inserido, mas todo o sistema cultural de que faz parte. (BRITTO, 2002: 55)

Se a história cultural e política brasileira é uma má razão para acreditar na permanência e na continuidade de projetos como o Festival de Dança de Araraquara e a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, uma boa razão para acreditar pode estar na cadeia de *memes* que ambos vêm produzindo e difundindo através do conjunto de ações culturais que os dois projetos vêm realizando e que demonstram que a longevidade, singularidade e fecundidade estão relacionadas.

As características diferenciadoras de ambos os projetos podem vir a constituir um tipo de estratégia modelar ao fazer da conectividade entre eles e da conectividade de cada qual ao seu ambiente específico e a toda a sociedade de Araraquara um poderoso instrumento de construção de autonomias. Na medida em que mais e mais cidadãos se sentem envolvidos e responsáveis por ambos, o que se consolida é o sentido de multidão sendo construído não somente dentro de cada um desses projetos, mas sobretudo nas redes que eles vão desenvolvendo.

## MINERAÇÃO DO OUTRO

Os cabelos ocultam a verdade.  
Como saber, como gerir um corpo  
alheio?  
Os dias consumidos em sua lavra  
significam o mesmo que estar morto.

Não o decifras, não, ao peito oferto,  
Monstruário de fomes enredadas,  
ávidas de agressão, dormindo em concha.  
Um toque, e eis que a blandícia erra em tormento,  
e cada abraço tece além do braço  
a teia de problemas que existir  
na pele do existente vai gravando.  
Viver-não, viver-sem, como vive  
sem conviver, na praça dos convites?  
Onde avanço, me dou, e o que é sugado  
ao mim de mim, em ecos se desmembra;  
nem resta mais que indício,  
pelos ares lavados,  
do que era amor e, dor agora, é vício.

O corpo em si, mistério: o nu, cortina  
de outro corpo, jamais apreendido,  
assim como a palavra esconde outra  
voz, prima e vera, ausente de sentido.  
Amor é compromisso  
com algo mais terrível do que amor?  
- pergunta o amante curvo à noite cega,  
e nada lhe responde, ante a magia:  
arder a salamandra em chama fria.

## **5. BIBLIOGRAFIA**

ABBAGNANO, Nicola. (2003). Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes.

ABDALA JUNIOR, Benjamim (org.). (2004). Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo, Boitempo.

ANDRADE, Carlos Drummond de (1998). A paixão medida. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record.

ARENDT, Hannah (1981). A Condição Humana. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

AUSTIN, J.L. (1993). Sentido e Percepção. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Armando Manuel Mora de Oliveira. (1962). How to do things with words. Oxford: Oxford University Press.

\_\_\_\_\_. (1990). Quando dizer é fazer: palavras e ação. Porto Alegre: Editora Artes Médicas. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho.

BAITELO, Norval Júnior. (1999). O animal que parou os relógios – Ensaio sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: ANNABLUME.

BARBOSA, Ana Mae. (2001). John Dewey e o ensino da arte no Brasil. 3ª ed. revista e aumentada. São Paulo: Cortez.

BARBOSA, Lúcia Machado; BARROS, Mario do Rosário Negreiros; BIZERRA, Maria da Conceição (orgs.). (2002). Ação Cultural: idéias e conceitos. Prefácio de Raul Lody. Recife: FJN, Editora Massangana.

BARTHES, Roland (1990). O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III/ Roland Barthes; tradução de Léa Novaes. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BAUMAN, Zigmunt. (1999, 1991). Modernidade e Ambivalência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

- \_\_\_\_\_. (1999). Globalização. Jorge Zahar Editora: Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. (2003, 2001). Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- \_\_\_\_\_. (2001). Modernidade líquida. Jorge Zahar Editora: Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. (2004). Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos. Jorge Zahar Editora: Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. (2005). Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchio. Jorge Zahar Ed.: Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. (2005). Vidas desperdiçadas. Jorge Zahar Editora: Rio de Janeiro.
- BEY, Hakim. (2004, 2001). TAZ: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.
- BHABHA, Homi K. (2003). O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BERNARD, Michel. (2001). De la création choréographique. Paris: Centre National de la Danse.
- \_\_\_\_\_. (1976). L'expressivité du corps - recherches sur les fondements de la théâtralité. Paris: Chiron.
- BERTHOZ, Alain. (2003). La décision. Paris: Odile Jacob.
- \_\_\_\_\_. (1997). Le sens du mouvement. Paris: Odile Jacob.
- BORGES, Fernanda Carlos. (2006). A filosofia do jeito – Um modo brasileiro de pensar com o corpo. Summus: São Paulo.

BRITTO, Fabiana Dultra. (2002). Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea. São Paulo: PUC (tese de doutorado).

BRANT, Leonardo. (2001). Mercado Cultural: investimento social, formatação e venda de projetos, gestão e patrocínio, política cultural. São Paulo: Escrituras Editora.

BRUNI, C. (direction). (1993). Danse et pensée. Paris: Germs.

BUENO, Maria Lucia e CASTRO, Ana Lúcia (org.). (2005). Corpo território da cultura. São Paulo: Annablume.

BURKE, Peter. (2003). Hibridismo cultural. São Leopoldo: UNISOS.

BUTLER, Judith. (1997). Excitable speech: a politics of the performative. New York: Routledge.

\_\_\_\_\_. (1997). The psychic life of power. Theories in subjection. New York: Routledge.

CANCLINI, Néstor García. (2005). Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais de globalização/ Néstor García Canclini; tradução: Maurício Santana Dias. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

\_\_\_\_\_. (2003). Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP.

\_\_\_\_\_. (3ª. reimpressão 2008). Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP.

CHANGEUX, Jean-Pierre. (1993). Fondements naturels de l'éthique. Paris: Éditions Odile Jacob.

CHURCHLAND, Paul. (1994). Matter and consciousness. A contemporary introduction

to the philosophy of mind. Cambridge, London: The MIT Press.

\_\_\_\_\_. (2004). *Matéria e consciência. Uma introdução contemporânea à filosofia da mente.* São Paulo: Editora UNESP.

COELHO, Teixeira. (1999). *Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário.* São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

\_\_\_\_\_. (2003). *O que é indústria cultural.* São Paulo: Editora Brasiliense (Coleção Primeiros Passos; 8).

\_\_\_\_\_. (1986). *Usos da Cultura: políticas de ação cultural.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

COHN, Clarice. (2005). *Antropologia da criança.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

DAMÁSIO, Antonio. (2004). *Em busca de Espinosa – prazer e dor na ciência dos sentimentos.* São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2001). *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano.* São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2000). *O mistério da consciência.* São Paulo: Companhia das Letras.

DARWIN, Charles. (2002). *A origem das espécies. 4º Edição.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

DAWKINS, Richard. (2005). *O capelão do Diabo: ensaios escolhidos/ Richard Dawkins; organização Latha Menon; tradução Rejane Rubino.* São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2001). *O gene egoísta.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia.

\_\_\_\_\_. (2001). O relojoeiro cego: A teoria da evolução contra o desígnio divino/ Richard Dawkins; tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2000). Desvendando o arco-íris/ Richard Dawkins; tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (1996). O rio que saía do Éden. São Paulo: Editora Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. (1988). A escalada do Monte Improvável. São Paulo: Cia das Letras.

DEACON, Terence. (1997). The symbolic species. The co-evolution of language and brain. New York, London: W.W.Norton & Company.

DENNETT, Daniel. (1998). A perigosa idéia de Darwin. A evolução e os significados da vida. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_. (1997). Tipos de mentes. Rumo à uma compreensão da consciência. Rio de Janeiro: Rocco.

DIJAN, Jean-Michel. (2005). Politique Culturelle: la fin d'un mythe. Paris: Éditions Gallimard. Collection Folio Actuel.

DOCZI, György. (1990). O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura/ György Doczi; tradução Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomei. - São Paulo: Mercuryo.

EAGLETON, Terry. (2005). A idéia de cultura. São Paulo: Editora UNESP.

\_\_\_\_\_. (2005). Depois da teoria. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter (eds.). (2003). Teoria cultural de A a Z. Conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto.

FEIJÓ, Martin Cezar. (1985). O que é política cultural. São Paulo: Editora Brasiliense.

FOUCAULT, Michel. (2006). Vigiar e Punir. História da violência nas prisões. 31ª ed. Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_. (2005). A arqueologia do saber. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

\_\_\_\_\_. (2004). Microfísica do Poder. São Paulo: Paz e Terra.

\_\_\_\_\_. (2004). A ordem do discurso. Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. 11ª Edição. São Paulo: Edições Loyola.

\_\_\_\_\_. (2003). Michel Foucault e a constituição do sujeito. Tradução de Márcio Alves da Fonseca. São Paulo, EDUC.

FREIRE, Paulo. (2006). Educação e mudança. 29ª Edição. São Paulo: Paz e Terra.

\_\_\_\_\_. (2006). Educação como prática da liberdade. 29ª ed. São Paulo: Paz e Terra.

\_\_\_\_\_. (2005). Pedagogia do oprimido. 43ª ed. São Paulo: Paz e Terra.

\_\_\_\_\_. (2004). Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa. 30ª Edição. Rio de Janeiro. Paz e Terra.

GALLESE, FADIGA, FOGASSI e RIZZOLATTI. (1996). Action recognition in the premotor cortex. Revista Brain, vol. 119, no. 2, págs. 593-609.

GALLO, Sílvio. (2000). Transversalidade e educação: pensando uma educação não disciplinar *in* ALVES, Nilda; GARCIA, Regina Leite (orgs). O Sentido da Escola. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

- GOMES, Roberto. (2001). *Crítica da razão tupiniquim*. Curitiba: Criar Edições.
- GREINER, Christine. (2005). *O corpo. Pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Butô – pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras.
- GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (organizadoras). (2003). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume.
- GREINER, Christine e KATZ, Helena. (2001). *Corpo e Processos de Comunicação*. Revista *Fronteiras*, Vol. III Nº 2. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- GRIMSON, Alejandro (comp.) (2000). *Fronteras, naciones y identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus- La Crujía.
- GUNTHER, Gebauer e WULF Christoph. (2004). *Mimese na cultura*. São Paulo: Annablume.
- HABIB, Michel. (2000). *Bases neurológicas dos comportamentos*. Lisboa: CLIMEPSI Editores.
- HUTCHINS, Edwin. (1995). *Cognition in the wild*. Massachusetts Institute of Technology.
- JOHNSON, Steven. (2003). *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares/ Steven Johnson; tradução Maria Carmelita Pádua Dias; revisão técnica Paulo Vaz*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- KATZ, Helena. (2005). *A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1994). *A dança é o pensamento do corpo*. Tese de Doutorado. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica/PUC/SP.

\_\_\_\_\_. (2003). A dança, pensamento do corpo, in O Homem-Máquina - a Ciência Manipula o Corpo/ organizador Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras.

KATZ Helena e GREINER, Christine. (2002). A Natureza Cultural do Corpo, Lições de Dança III. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade.

KOHAN, Walter O. (2007). Infância, Estrangeiridade e ignorancia – Ensaio de filosofia e educação. Belo Horizonte: Autentica.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. (2002). Metáforas da vida cotidiana. São Paulo: EDUC.

\_\_\_\_\_. (1999). Philosophy in the flesh - The embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books.

LEÃO, Doralice Soares. (2004). O Papel da Mídia Impressa no Embate Marketing Cultural X Marketing Social. São Paulo: PUC. (dissertação de Mestrado).

LESTEL, Dominique. (2001). Les origines animales de la culture. Paris: Flammarion.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. (1999). Arte e desenvolvimento. Cadernos IAP – V.2. Instituto de Artes do Pará.

MACHADO, Adriana Bittencourt. (2007). O papel das Imagens nos Processos de Comunicação: ações do corpo, ações no corpo. São Paulo: PUC (Tese de Doutorado).

MARTÍN-BARBERO, Jesus. (2003). Dos meios à mediação: comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

MARTINS, Cleide. (2002). Improvisação Dança Cognição. Os processos de comunicação no corpo. Tese de Doutorado. São Paulo. Pontifícia Universidade

Católica/PUC/SP.

\_\_\_\_\_. (1999). A improvisação em dança. Um processo sistêmico e evolutivo. Dissertação de Mestrado. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica/PUC/SP.

MAKARENCO, Anton. (2005). Poema Pedagógico, tradução do original russo de Tatiana Belinky; posfácio de Zoia Prestes. São Paulo: Ed. 34.

MATTELART, Armand. (1997). L'invention de la communication. Paris: La Découverte.

\_\_\_\_\_. (2004). História das Teorias da Comunicação. São Paulo: Edições Loyola.

MATO, Daniel (compilador). (2005). Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas. 1ª. Ed. – Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales – CLACSO.

MOURA, Gilsamara. (2000). Macunaíma somos nós. Mário de Andrade: da literatura para a dança. São Paulo: PUC. (Dissertação de Mestrado).

NÖTH, Winifried. (1996). A Semiótica no século XX. São Paulo: AnnaBlume, 1996.

\_\_\_\_\_. (1995). Panorama da Semiótica - de Platão a Pierce. São Paulo: AnnaBlume.

NORA, Sigrid. (2005). Comunicação em Rede: a dança em Caxias do Sul de 1997 a 2004. São Paulo: PUC (Tese de Doutorado).

PEIRCE, C. S. (1977). Semiótica. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (1974). Escritos coligidos. In: Os pensadores. São Paulo: Ed. Abril.

PELBART, Peter Pál. (2003). *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

PLAZA, Julio. (2001). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

PURCE, Jill. (1974) (reprinted 1990). *The mystic Spiral: journey of the soul*. Singapore: Thames and Hudson.

RAMACHANDRAN, V.S. (2000). Mirror Neurons and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution. *Edge*, no. 69, May 29.

RANCIÈRE, Jacques. (2005). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica.

REIS, Ana Carla Fonseca. (2003). *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

RICOUER, Paul. (2000). *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola.

RIDLEY, Matt. (2004). *O que nos faz humanos – genes, natureza e experiência*. Rio de Janeiro: Record.

SANTAELLA, Lucia. (2005). *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus.

\_\_\_\_\_. (1998). *A percepção*. 2º Edição. São Paulo: Experimento.

\_\_\_\_\_. (1992). *A assinatura das coisas. Pierce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago.

\_\_\_\_\_. (1983). *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense.

SAID, W. Edward. (2003) (1ª. reimpressão 2007). Cultura e Política. São Paulo: Boitempo Editorial.

SODRÉ, Muniz. (2002). Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes.

TELAROLLI, Rodolpho. (1997). Britos- república de sangue. Araraquara: Edições Macunaíma.

VIEIRA, Albuquerque Jorge. (2008). Ontologia Sistêmica e Complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.

VIRNO, Paolo. (2003). Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas. Madrid: Traficantes de Sueños.

\_\_\_\_\_. (2004). A Grammar of the Multitude: for an analysis of contemporary forms of life. MIT Press: Semiotext[e] Foreign Agents Series.

ZIZEK, Slavoj (org.). (1996). Um mapa da ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto.

\_\_\_\_\_. (2003). Bem-vindo ao deserto do real. São Paulo: Boitempo.

Sites consultados:

[www.site.araraquara.com.br](http://www.site.araraquara.com.br)

[www.movimiento.org](http://www.movimiento.org)

[www.visiteararaquara.com.br](http://www.visiteararaquara.com.br)

[www.ferias.tur.br](http://www.ferias.tur.br)

[www.proex.reitoria.unesp.br](http://www.proex.reitoria.unesp.br)

[www.araraquara.sp.gov.br](http://www.araraquara.sp.gov.br)

[www.revistaurbanismo.uchile.cl](http://www.revistaurbanismo.uchile.cl)

[www.idanca.net](http://www.idanca.net)

**ANEXO 1 - RELAÇÃO DE ÁREAS E PROFESSORES QUE ATUARAM NA**  
**EMDIN DE 2003 A 2008**

**ANO 2.003**

Artes Plásticas: Patricia Gomes Rodrigues Camargo / Thais Troncon Rosa

Ballet Clássico: Alvaro Ribeiro / Suzanna Rosas

Capoeira: Mauricio Ferreira da Luz / Gilson Alves de Almeida

Dança Contemporânea: Aline Cristina Cintra Viveiro / Carlos Henrique Fonseca / Renata Goulart Pestana

Musicalização: Julia Yoko Tachikawa de Jesus / Lilian Paula Cardoso Cellere

Sapateado: Vivian Ibelli Tavares

Teatro: Verônica Raquel Lobo

**ANO 2.004**

Artes Plásticas: Livia Dotto Martucci / Thais Troncon Rosa

Ballet Clássico: Alvaro Ribeiro / Renata Goulart Pestana / Lilian Maria Moura Malara

Canto Coral: Fulvio Vassiliades

Capoeira: Alexandre Papandré Lemos / Gilson Alves de Almeida

Dança Contemporânea: Aline Cristina Cintra Viveiro / Carlos Henrique Fonseca / Renata Goulart Pestana

Dança de Rua: Elierte Gallo

Musicalização: Julia Yoko Tachikawa de Jesus / Manuela Cristina de Souza

Sapateado: Vivian Ibelli Tavares

Teatro: Mirela Custódio Talora / Verônica Raquel Lobo

## **ANO 2.005**

Artes Plásticas: Lais Regina Moura / Maria das Graças Tidei Castanho de Almeida

Ballet Clássico: Lilian Maria Moura Malara / Gilsamara Moura

Canto Coral: Fulvio Vassiliades

Capoeira: Alexandre Papandré Lemos / Gilson Alves de Almeida

Dança Contemporânea: Aline Cristina Cintra Viveiro / Carlos Henrique Fonseca /  
Renata Goulart Pestana

Musicalização: Julia Yoko Tachikawa de Jesus

Sapateado: Ana Karla Marconato / Vivian Ibelli Tavares

Teatro: Verônica Raquel Lobo

Núcleo de Cinema: Rubens Miranda

## **ANO 2.006**

Artes Plásticas: Gustavo César Ribeiro / Maria das Graças Tidei Castanho de Almeida /  
Sueli Ferrer Rodrigues

Ballet Clássico: Alvaro Ribeiro / Lilian Maria Moura Malara / Gilsamara Moura /  
Rogerio Borges

Canto Coral: Fulvio Vassiliades

Capoeira: Alexandre Papandré Lemos / Gilson Alves de Almeida

Dança Contemporânea: Aline Cristina Cintra Viveiro / Carlos Henrique Fonseca /  
Renata Goulart Pestana

Percussão: Thays Emanuelle Beretta

Sapateado: Ana Karla Marconato / Vivian Ibelli Tavares

Teatro: Luis Antonio de Toledo / Verônica Raquel Lobo

Núcleo de Cinema: Carlos Beretta

Núcleo de Contato Improvisação: Gilsamara Moura / Erica Alves Duarte

## **ANO 2.007**

Artes Plásticas: Gustavo César Ribeiro / Maria das Graças Tidei Castanho de Almeida

Ballet Clássico: Alvaro Ribeiro /Lilian Maria Moura Malara / Gilsamara Moura

Canto Coral: Fulvio Vassiliades

Capoeira: Alexandre Papandré Lemos / Gilson Alves de Almeida

Dança Contemporânea: Fabio Augusto da Costa / José Paulo dos Santos / Renata Goulart Pestana

Filosofia e  tica e Cidadania: Luis Michel Françoso

Música: Lilian Aparecida Sampaio

Percussão: Thays Emanuelle Beretta

Sapateado: Ana Karla Marconato / Vivian Ibelli Tavares

Teatro: Luis Antonio de Toledo / Verônica Raquel Lobo

Núcleo de Artes Marciais: Alexandre Callari

Núcleo de Ballet Clássico: Lilian Maria Moura Malara

Núcleo de Canto Coral: Fulvio Vassiliades

Núcleo de Coreografia e Criao: Gilsamara Moura

Núcleo de Cultura Afro: Gilson Alves de Almeida

Núcleo de Dança de Rua: Sabrina Kelly Caetano

Núcleo de Escultura e Gravura: Gustavo César Ribeiro

Núcleo de Inglês Direcionado   Dança: Ana Karla Marconato

Núcleo de Jornalismo: Luis Michel Françoso

Núcleo de Reciclagem Artística: Maria das Graças Tidei Castanho de Almeida

## **ANO 2.008**

Artes Marciais: Alexandre Callari

Artes Plásticas: Laís Regina Moura/ Maria da Graças Tidei Castanho de Almeida

Ballet Clássico: Lílian Maria Moura Malara

Canto/Coral: Lilian Aparecida Sampaio

Capoeira: Alexandre Papandre Lemos / Gilson Alves de Almeida

Dança Contemporânea: Fabio Augusto da Costa / José Paulo dos Santos/ Renata Goulart Pestana

Sapateado: Ana Karla Marconato / Vivian Ibelli Tavares

Teatro: Lucimar L. Mani Peres / Maria Alice Ferreira / Verônica Raquel Lobo

Filosofia e Ética e Cidadania: Grazielle Acçolini / Luis Michel Françoso / Maria Iza Campos Santana

Núcleo de Ballet Clássico: Pablo Lozano / José Paulo dos Santos

Núcleo Nunchako: Alexandre Callari

Núcleo de Percussão e Harmonia: Thays Emanuelle Beretta

Núcleo de Sapateado: Ana Karla Marconato

## **ANEXO 2**

### **A- RELATÓRIO DE ATIVIDADES DA CIA SHUFFLE TRIPS**

Espectáculo do Centro de Dança Gilsamara Moura "15 Anos"

Participação

Araraquara-SP – 2007

Era Uma Vez... – 4ª Feira Itinerante do SENAC

Convidado

Araraquara-SP – 2007

UNIARA – Recepção dos Alunos

Convidado

Araraquara-SP - 2007

Espectáculo do Centro de Dança Gilsamara Moura "Dança, Caminhos de Uma Grande História"

Participação

Araraquara-SP – 2006

Tap in Rio 2006

Participação

Rio de Janeiro-RJ – 2006

Espectáculo do Centro de Dança Gilsamara Moura "Uai é Uai, Uai – Uma homenagem à Cultura Mineira"

Participação

Araraquara-SP – 2005

Avant Première – Studio K

Convidado

São Carlos-SP – 2005

Espectáculo do Centro de Dança Gilsamara Moura "O Samba pede passagem"

Participação

Araraquara - SP- 2004

Espectáculo Cultural "Opereta Caipira"

Participação

Araraquara- SP – 2004

Semana do Sapateado

Participação

Araraquara- SP - 2004

Tap in Rio 2004

Participação

Rio de Janeiro- RJ- 2004

Espectáculo do Centro de Dança Gilsamara Moura – "Parabéns Candim"

Participação

Araraquara – SP- 2003

Semana do Sapateado de Araraquara- 3ª. edição

Participação

Araraquara -SP- 2003

Tap in Rio 2003

Participação

Rio de Janeiro- RJ – 2003

Panorama das Oficinas Culturais

Participação

Araraquara-SP - 2002

XIII Mostra de Dança do SESI

Convidado

Araraquara- SP – 2002

Semana do Sapateado de Araraquara - 2ª. Edição

Participação

Araraquara- SP – 2002

## **B- EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL DA COMPANHIA SHUFFLE TRIPS**

Espetáculo "Brincando com o Tap"

30 apresentações em Escola Públicas Municipais de Araraquara- SP – 2007

Espetáculo "Ninguém vai sabê – 10 modos de TAPear"

Jaú- SP – 2008

Espetáculo "Ninguém vai sabê – 10 modos de TAPear"

Araraquara-SP – 2008

Espetáculo "Ritmos da Vida"

Itirapina-SP – 2008

Espetáculo Musical "Carlinhos Antunes e Sexteto Mundano"

Teatro Municipal de Araraquara-SP - 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"

SESC São Carlos-SP – 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"

XIX Festival de Dança do Triangulo em Uberlândia-MG – 2007

Projeto "Jornada" (Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira e Cia. Shuffle Trips)

SESC Pinheiros- SP – 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"

Festival AndAnZA em La Paz-Bolívia – 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"

7ª Mostra Corumbá- MS – 2007

Projeto "Jornada" (Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira e Cia. Shuffle Trips)  
Teatro Municipal de Araraquara – 2007

Homenagem à Cia. Shuffle Trips – Diploma de Honra ao Mérito conferido pela Câmara  
Municipal de Araraquara  
Teatro Municipal de Araraquara – 2007

Espetáculo "Miscelânea"  
Teatro Municipal de Araraquara-SP – 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
Virada Cultural Paulista em Araçatuba- SP – 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
Dia da Dança de São Carlos- SP – 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
4º Fórum Internacional de Dança de São José do Rio Preto-SP – 2007

Espetáculo "Brincando com o Tap"  
Fundação Salvador Arena de São Bernardo do Campo- SP – 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
Teatro Municipal de Araraquara-SP – 2007

Espetáculo "Brincando com o Tap"  
Teatro Fábrica São Paulo-SP – 2007

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
Teatro Itália, TD – Teatro de Dança- SP – 2006

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro- RJ – 2006

Espetáculo "Brincando com o Tap"  
Votorantim-SP – 2006

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
Votorantim-SP – 2006

Espetáculo "Brincando com o Tap"  
Teatro Municipal de Araraquara-SP – 2006

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
SESC São Carlos- SP – 2006

Espetáculo "Ritmos da Vida"  
Participação especial de Steven Harper e Adriana Salomão  
Teatro Municipal de Araraquara-SP – 2005

### **ANEXO 3 – BIOGRAFIA IRACEMA NOGUEIRA**

Iracema de Jesus Nogueira, de descendência portuguesa, nasceu em São Paulo, no dia 29 de agosto de 1921, e lá residiu, no bairro da Lapa, até conhecer e se casar com Militino Nogueira.

Mudou-se para Araraquara depois de dois anos de casada, com 22 anos, porque seu marido foi requisitado pelo pai para ajudar numa empresa de laticínios de sua propriedade, naquela cidade do interior paulista.

Iracema começou, então, a dar aulas de piano, prática que exercia desde os seis anos de idade.

Naquele tempo não existiam escolas formais de música; eram professores particulares que davam aula na casa dos alunos. Ela estudou música em São Paulo, mas só veio a se formar em Araraquara, no Conservatório Dramático e Musical da cidade, mais conhecido como Conservatório do Maestro Tescari, o primeiro da cidade.

A pianista sentia-se muito ligada a São Paulo e ia sempre à capital em busca de novidades na área de música e para receber orientações de grandes nomes do piano na época.

O marido ficava reticente, até porque Iracema era uma jovem com características muito diferentes das outras mulheres da sua época, principalmente das que moravam no interior. Era empreendedora, pensava no futuro, estava à frente do seu tempo. As mulheres da geração que viveu a juventude nos anos 30 eram submissas, criadas para casar. Iracema, por outro lado, tinha espírito avançado; trabalhava, viajava e foi uma das primeiras mulheres de Araraquara a dirigir automóveis.

Perdeu o pai quando era muito na infância e sua mãe sempre foi uma figura muito ausente em sua vida. Quando veio para Araraquara, reduziu a já exígua relação com a mãe, ainda mais porque, na ocasião, a comunicação entre cidades era difícil e cara.

Iracema teve três filhos, Marilene, Marcos e Mauro, que, mesmo pequenos, tiveram pouca relação com a avó.

A capital paulista era sua referência cultural, e freqüentemente viajava para

abastecer sua necessidade de conhecimento e de novidades artísticas. No período em que viajava para fazer os cursos, hospedava-se na casa de sua irmã Rita e mantinha um contato intenso com tudo o que acontecia na cidade, o que fez de São Paulo determinante para a semente que plantou em Araraquara no campo da arte.

Hoje, na cidade, o nome de Iracema Nogueira é reconhecido em duas áreas: a dança e a música. Ela fundou o segundo conservatório que se chamava Conservatório Carlos Gomes e oferecia, inicialmente, aulas de piano e, depois, aulas de balé clássico.

Seus cursos eram muito diferenciados por manterem uma relação próxima com os professores de São Paulo.

Passados cinco anos, Iracema transferiu o conservatório para um lindo casarão no centro de Araraquara, na esquina da Feijó com a Rua 1, próximo ao prédio onde funcionava a Fábrica de meias Lupo.

A professora começou a promover intercâmbios com expressivos professores de música e de balé clássico de São Paulo, que ficavam hospedados em sua casa. Trouxe Souza Lima, Eduardo Sucena, Edith Pudelko, Ismael Guiser e, dessa forma, Araraquara foi começando a tomar contato com o balé e a dança profissional. Trazer esses bailarinos exigia muita determinação por parte de Iracema, por causa dos custos e do trabalho. Era muito criativa também para resolver os problemas financeiros e tinha um senso de organização invejável.

Uma das primeiras preocupações de Iracema com a escola foi a regulamentação oficial do Ministério da Educação (MEC), que possibilitava oferecer aos alunos a formação como técnicos. As exigências do MEC eram muitas e, por isso, a professora Iracema voltou a estudar e a fazer mais cursos, mais do que já havia feito.

O Conservatório Carlos Gomes passou a se chamar Villa Lobos em janeiro de 1959, sendo que a mudança do nome representou a vontade da professora em dar identidade nova à escola.

Ela também tinha uma visão empreendedora incomum para mulheres da época: ampliava a escola, comprava terreno, construía salões, até achar que tudo estava ao seu gosto.

O dom de Iracema, entretanto, sempre foi a música e não a dança. Apesar disso,

fazia aulas de dança sozinha com os professores que vinham de São Paulo, escondida para que ninguém soubesse. Sua intenção era que, quando suas funcionárias estivessem dando aulas, ela pudesse ficar observando para ver se as professoras e as crianças estavam fazendo corretamente. Essa atividade, da qual gostava, tinha um objetivo mais empresarial e correspondia ao seu interesse pela arte em geral.

O Conservatório Carlos Gomes foi a primeira proposta de estrutura física digna para dança e música em Araraquara. Todas as outras escolas foram criadas por alunos que saíram da sua escola ou que tiveram como professores, ex-alunos seus.

Iracema gostava, principalmente, de ensinar para crianças pequenas, mais do que para adolescentes. Ela ministrava aulas de teoria musical e piano, utilizando métodos aprendidos em São Paulo, e tinha verdadeira compulsão pelo trabalho, além do perfeccionismo que assustava sua família.

Seus filhos, entretanto, até hoje atribuem à mãe a importância que todos dão ao estudo. Iracema acompanhava de perto as lições, tarefa com a qual contava com a ajuda da filha mais velha, Marilene, que auxiliava a mãe em outras tarefas domésticas para que Iracema pudesse trabalhar com tranquilidade. Iracema corria para ganhar a vida: dava aulas até a noite, cuidava da casa, preparava o almoço do marido, ia à rodoviária buscar o professor que chegaria de São Paulo, lia muito e já pensava na qualidade dos alimentos há 50 anos quando nem se ouvia falar sobre isso.

Iracema Nogueira morreu em abril de 1997, no Hospital Oswaldo Cruz, em São Paulo.

*(trechos do depoimento fornecido pelos filhos de Iracema Nogueira)*

**ANEXO 4 - DEPOIMENTOS DE PROFESSORES, FUNCIONÁRIOS, PAIS E  
ALUNOS DA ESCOLA MUNICIPAL DE DANÇA IRACEMA NOGUEIRA**

“Tenho orgulho e felicidade por fazer parte da família Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira desde 2003. São 6 anos de dedicação, aprendizado e respeito por todos àqueles que fazem parte deste projeto. Um processo diário de criação e motivação para atender as expectativas e necessidades das crianças, que buscam através desta oportunidade, um futuro digno e acima de tudo, com responsabilidades que lhe são ensinadas e demonstradas a cada dia. Conte sempre comigo para acrescentar cada vez mais, neste sonho que se realiza a cada dia.”- *Vivian Ibelli Tavares – professora de sapateado da EMDIN*

“Desde que tomei contato com este projeto fiquei encantada e entusiasmada. É empolgante ver a dedicação dos professores e funcionários oferecendo grande parte do seu tempo, para ajudar a criança a desenvolver o seu interesse pela arte. Os resultados são simplesmente fantásticos. O aluno, que se envolve no projeto da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, está garantindo o seu ingresso à cidadania, desenvolvendo os valores como: autonomia, cooperação, responsabilidade, sociabilidade, criatividade, comunicação e afetividade. O que leva a uma belíssima bagagem de experiências para a futura vida profissional. A Escola de Dança é como a minha segunda casa, é lá que eu passo a maior parte do dia, faço amigos e me realizo profissionalmente”- *Carla Martins de Araujo – Secretária da EMDIN*

“A Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira é, sem dúvida nenhuma, o projeto social que mais efetivamente realiza o sonho de cidadania para nossas crianças e adolescentes. Aprendendo e se divertindo os alunos caminham a passos largos na direção da realização do sonho de se tornar um profissional na área de artes (dança, teatro, artes e música) e principalmente ter seus direitos respeitados. A EMDIN quer mudar o conceito de cidadania e por isso através de seus professores e funcionários, ensina a lição do respeito e da dignidade que toda pessoa humana, sobretudo os que estão em processo de desenvolvimento, merecem por sua própria condição de humanos. Trabalhar na EMDIN me realiza profissionalmente e socialmente”- *Lilian Redondo Martins – Agente Educacional*

“A Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira veio como um presente para minha vida e para cidade de Araraquara, pois tínhamos uma cidade muito carente de Arte e Cultura, onde só a elite tinha acesso. Mas com esse projeto da Gilsamara Moura, que enfrentou tantas barreiras com essa “elite“ votando contra, e que graças a sua

persistência, garra e apoios importantes essa escola aconteceu e está aí quebrando tabus, preconceitos, um verdadeiro presente à sociedade Araraquarense. Onde cidadãos de pouco poder aquisitivo têm a oportunidade e o direito à Cultura e agora sabendo e querendo brigar por esse direito. Quando meu filho Igor entrou nessa escola também sofremos com o preconceito, de que homem não faz Balé, mas aí aconteceu outra vitória a quebra do preconceito junto aos amiguinhos da escola de ensino fundamental, amigos, etc., mostrando que homem faz Balé sim e muito bem, e não deixa de ser homem por isso, muito pelo contrário se torna um homem rico profissionalmente e intelectualmente, e hoje pessoas que tinham esse preconceito lutam por uma vaga nessa escola e querem assistir todas as apresentações. Bom eu tenho uma história de amor com essa escola estou presente em tudo ajudando, participando, é onde eu aprendi que quem vive com Arte e Cultura, enxerga a beleza da vida, das cores, dos movimentos, e isso torna nossa vida mais agradável diante dos problemas do dia-a-dia. É onde eu fiz amigos que serão pra sempre, onde eu vejo o sonho do meu filho e de tantas crianças e adolescentes se realizando. E por fim é onde eu estarei sempre presente hoje como mãe de aluno, e sempre como amiga da escola, pois esse é um projeto que tem que durar pra sempre.”- *Elizabeth Veline da Silva – mãe de aluno*

“A Escola de Dança foi como um sonho se realizando em minha vida, e isto só foi possível graças a Gilsamara Moura, que conseguiu criar o projeto da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira depois de muito esforço, lutas, até conseguir implantar o projeto na cidade. Eu conheci o projeto por meio da personagem Berenice (Maria Alice) que passou pelas escolas explicando um pouco sobre a escola de dança, eu me interessei pelo projeto e acabei-me inscrevendo. Após a inscrição fui chamado para uma seleção e como tinha poucos meninos, todos foram chamados. Esta escola foi muito importante na minha vida, pois quando ela não existia, eu só ficava na rua, sem fazer nada, sem pensar no meu futuro. Mas hoje sou diferente, eu já fico pensando em seguir carreira na dança, em ser um profissional. Antes dessa escola eu nem queria saber de dança. Eu entrei nesta escola mais pelas aulas de capoeira e de teatro, mas quando eu fiz a minha primeira aula de dança contemporânea já pensei diferente, eu gostei muito da aula, na escola fiz muitos amigos e pretendo jamais esquecer-los. Eu também gostaria que a idéia dessa escola se espalhasse por todo o país, para que todos pudessem ter a oportunidade de conhecer o que é a arte e a cultura, como eu estou conhecendo. *Igor José da Silva - 13anos – aluno da 6ª. série da EMDIN*

“O que a Escola Municipal de Dança representa para nós? Nossa filha está no quarto ano, chama-se Clara, e adora estudar no "Iracema Nogueira". Sente prazer em ir para a escola e depois mostrar para nós o que aprendeu. Quando está no banho o box vira palco de sapateado, quando está na sala se joga no chão e apresenta um número de dança contemporânea. É assim o tempo todo: cantando, contando sobre teatro, se preparando para a próxima apresentação e se mostrando confiante, cheia de alegria e

prazer por estar no “Iracema”. Vocês fazem um trabalho muito bonito, principalmente por permitirem que as pessoas menos favorecidas tenham acesso à arte. Obrigado!”- *Simone Cristina de Oliveira e Fernando Oliveira Mendes – pais*

“Gilsa você me pergunta, qual a importância e o papel da escola na minha vida? Respondo que quando prestei o concurso público municipal para o cargo de arte educador, e fui nomeada para assumir esta função na Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira” não sabia aonde estava me metendo. Atribuição do cargo: acompanhar o projeto de Gilsamara Moura idealizadora e gestora do mesmo. Li o projeto e gostei do que li. Tive o prazer e a honra de estar presente desde o primeiro dia de aula dos alunos e ver, observar e analisar aquelas palavras escritas em um papel se transformar em ações efetivas e afetivas que extrapolam seu significado e explodem em emoções dificilmente administradas. A cada dia acompanhei sua luta para proteger sua idéia tão bem construída de interesses alheios, e foram muitos e de caráter duvidoso, aos objetivos estabelecido. Respondendo a importância e o papel da escola de dança na minha vida: a escola é minha razão de ser. P.S. Poderia desenvolver e elaborar melhor e com mais profundidade, dada a responsabilidade da pergunta. Mas como sempre você quer as coisas para ontem”.- *Rita Michelutti – Arte Educadora*

“Para mim, seria só mais um serviço. Eu sabia que era um projeto social, porém, ao mesmo tempo, não "sabia" o que ele era. Evidente que eu tinha uma idéia com base no que me disseram, contudo um nome, uma palavra, uma descrição ou mesmo uma tese, não fazem justiça a realidade. E a realidade do que a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira é, só pode ser vivenciada por quem está lá dentro. Por quem está sentindo seus efeitos dia após dia, efeitos que de forma quase mística conduzem aos que lá estão a passarem por uma verdadeira revolução interior. Para mim, seria só mais um serviço. Mas culminou em uma mudança fundamental, pois hoje sei que a EMDIC não faz somente das crianças, seres humanos melhores. Hoje, eu sou um homem melhor por conta dela!”- *Alexandre Callari - Professor de Artes Marciais da EMDIN*

“Falar da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, para nós foi uma das melhores atitudes, que tomamos naquele dia e naquela hora, na vida de nossa filha Jacqueline, que foi a matricula nesta conceituada Escola de Dança, depois de alguns dias de aulas, já poderíamos sentir sua diferença de comportamento, familiar, escolar, e o seu desenvolvimento corporal e intelectual, tudo isto sem falar na alegria e no brilho dos seus olhos, quando ela aprendia um novo passo na dança em geral, sapateado, ballet, e várias outras aulas, um dos fatores mais importante de tudo isto, foi a acolhida pelos professores e funcionários da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, é

impossível falar da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira e não falar de Gilsamara Moura, que foi a idealizadora deste fantástico projeto, que para mim particularmente foi o melhor projeto Sócio-Cultural realizado nesta cidade, principalmente para as crianças de baixa renda, que hoje têm a oportunidade de freqüentar uma Escola de Dança, que alguns tempos atrás, isto só era possível para os filhos, qual os pais tinham um poder aquisitivo elevado (só os ricos) como a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, tem um perfil sério e de pessoas sérias que estão a frente deste projeto, já podemos dizer que estão colhendo os frutos das sementes que um dia plantaram, que este projeto seja uma referência nacional.”- *Mário Tonon Filho – pai*

“A Escola Municipal De Dança Iracema Nogueira é uma escola que mudou completamente minha vida. Não gostava de Ballet Clássico nem de Sapateado, não sabia que existia Dança Contemporânea. Capoeira para mim era uma luta igual a todas as outras. Mas tudo mudou quando conheci e entrei nessa escola maravilhosa que hoje é tudo para mim. Mudei meu jeito de ser, mudei meu gosto pelas coisas, mudei meu jeito de pensar sobre tudo para mim. Sapateado era só bater o pé no chão, mas vi que não era tão fácil assim, Sapateado é um dança, que sabendo dança vira uma música também, uma música tocada com os pés. Eu gostava e gosto muito de desenhar e quando meu pai falou da EMD eu perguntei se tinha Artes Visuais e meu pai respondeu que tinha sim e esse foi o principal motivo pra eu entrar. Mas estando lá, vi que tinha muito mais coisas que comecei a gostar como Sapateado, a qual me identifiquei mais, Dança contemporânea, enfim tudo que tem lá é muito bom para mim. Mas também tem que falar de uma pessoa que sem ela com certeza isso tudo não estaria acontecendo comigo e com todos que estão na escola EMD, Gilsamara Moura, que sempre nos apóia e nos ajuda em tudo que é preciso (vamos dizer que é uma segunda mãe para todos nós). Isso sem dizer do apoio imenso da Cia.Shuffle Trips a qual dois maravilhosos dançarinos estão indo para Bruxelas para estudar e fazer dança lá. Duas pessoas que eu amo muito, dois professores que se dedicaram à dança. A todos os outros professores meu muito obrigada por tudo que tem nos ensinado e dedicado a todos os alunos e a todos nós. Mas também meu obrigada a todos os funcionários que trabalham lá. Professores e funcionários dessa escola maravilhosa que simplesmente é EMD Iracema Nogueira.”- *Jacqueline Tonon – 12 anos - aluna da 4ª. série da EMDIN*

“Estou na Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira desde sua fundação, há seis batallados anos. Sou uma das pessoas que sabe de toda resistência que o projeto enfrentou (desde o ponto de partida para aprovação) e enfrenta até hoje (burocracia e outras dificuldades atuais). Também sei que ainda teremos muitas pela frente, mas isso não nos desanima. Sabemos que lidamos com pequenos tesouros, valiosos porém pedras brutas, e que o ensino em arte os potencializa ainda mais valiosos, lapidados. Me sinto orgulhosa de poder participar e contribuir com a EMD, pela formação dos cidadãos e seus entornos (ainda que poucos em relação a imensidão do povo brasileiro)

bem como pela minha formação, não profissional mas acima de tudo humana, pois no nosso dia-a-dia a troca além de mútua, é grande. A construção do homem, tanto faz se professor, diretor, copeiro ou aluno: é constante e infinita. Linkando o conceito do ser humano como ser em constante construção de Paulo Freire, a prototeoria do corpomídia de Katz, a necessidade de uma reforma no ensino atual como propõe Morin e a visão de educação pela dança de Marques, torna-se claro e irremediável que iniciativas como a EMD não só deveriam ser obrigatoriamente mantidas por órgãos governamentais como também “proliferadas”, já que nosso país clama por uma melhor condição educacional o processo de desenvolvimento de tais crianças proporcionado pela EMD é nítido. Os benefícios sócio-culturais são extremamente evidentes nas vidas dos que ali se relacionam. Como docente em dança conheço o poder da arte aliado ao da educação. A EMD trabalha nesse viés. Por tudo isso, escolhi desenvolver minha especialização na área de dança e educação. Porque sei que funciona e porque funciona. Por tudo isso, visto a camisa!”- *Renata Pestana – professora de Dança Contemporânea da EMDIN - Licenciada pela Unicamp, Pós-graduada pela UFBA*

“Sou privilegiado por ter acompanhado o processo de criação da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira” desde antes da lei 5.899/2002 que determinou sua implantação. Para nós foi uma luta árdua, visto que, muitos não compreendiam ou compreendiam muito bem a grandiosidade de um projeto cuja conseqüência seria no mínimo a conscientização da nossa realidade social: a criação da EMDIN se tornou polêmica na visão elitista. O projeto idealizado, para alguns, era utopia; oportunizar o conhecimento das artes à classe menos favorecida e através dela proporcionar a formação e a transformação em uma sociedade que desde sempre aprende a seguir a “ordem social”. Ordem essa que determina que o acesso ao conhecimento das artes não seja democrático, pois, tudo que conscientiza politicamente o povo causa incômodo. Desde então, venho presenciado um crescimento surpreendente e admirável; é impressionante o que é possível construir em seis anos, os alunos nos causam emoções e sentimentos gratificantes pelo tanto que vêm amadurecendo e por constatar do muito que se pode conquistar com a iniciativa de poucos.”- *Gilson Alves de Almeida – mestre e professor de Capoeira da EMDIN – agente educacional*

“Meu nome é Pamela Caroline Nóbrega, sou aluna da escola municipal há cinco anos. Os cinco melhores anos da minha vida até hoje. Desde criança eu fazia ballet e sapateado e só conhecia essas duas artes até então, até que um dia uma mulher fantasiada de duende foi na minha escola para divulgar a escola de dança, e minha mãe me levou para fazer o teste... eu passei... mas quem diria que aquilo seria a porta pra uma profissão! Lá eu conheci outras artes e me apaixonei perdidamente por dança contemporânea e teatro. E ali eu descobri que ballet era muito mais do que eu achava quando pequena e sapateado também. No meu terceiro ano de estudo na escola eu decidi que era isso o que eu queria pra vida toda. Dançar... dançar... Quero alcançar o

auge da profissão. Mas na escola eu aprendi e aprendo todos os dias muito além da técnica, da arte. Lá fiz amizades e tive turbilhões de emoções. Eu aprendi que nem tudo é como a gente quer que seja; aprendi que muitos vão te aplaudir por tentar algo, mas muitos vão te julgar e dizer que você não era capaz. Aprendi o quanto é bom ouvir uma crítica, a aceitar as pessoas do jeito que elas são. A escola é minha casa minha família e hoje eu posso dizer que não há nada melhor nessa vida. A escola se tornou tão séria em minha vida que eu já estou ganhando meu próprio dinheiro com arte fazendo estágio em aula de ballet infantil numa academia. E isso é muito gratificante. E eu sei que muita coisa vai acontecer ao longo dessa carreira, pois tenho só 14 anos mas é isso que escolhi pra minha vida e estou disposta a encarar todos os desafios. É preciso agradecer a essa pessoa, Gilsamara Moura que confiou e confia em nosso potencial e não desistiu da escola. É preciso agradecer os funcionários e professores, pais que colaboram com projeto e etc. Eu serei eternamente grata a essa escola que tornou minha vida numa meta que eu pretendo alcançar.” *Pâmela Caroline Nóbrega – 14 anos – aluna da 5ª série da EMDIN*

“A criação da escola aconteceu com muita balburdia. Havia a necessidade de mais cultura para as crianças araraquenses, mas os menos conscientes e elitizados brigavam “contra” na Câmara Municipal, achando que colocaria em risco o “dinheiro” das academias de dança, não imaginavam que a Escola Municipal nem de longe era concorrente, pois atendia um público de baixa renda. Enfim, brigamos e conseguimos implantar graças ao maravilhoso projeto de Gilsamara Moura, consciente da carência de cidadania e inclusão social. Eu criei uma personagem, a Berenice, que todo ano vai às escolas fazer a divulgação da Iracema. Ao longo destes anos acompanhei de perto inclusive como professora de teatro, a evolução destas crianças. Além de cultura, que é informação, nós reeducamos estas crianças e abrimos portas para o mundo. Crianças sem nenhuma perspectiva de vida, por exemplo, hoje estão estudando na Bélgica. Além das crianças temos a participação dos pais, que muito nos incentivam e aprendem com seus filhos. Pra mim, como cidadã e arte-educadora, é uma grande vitória você poder fazer um pedacinho de uma nova história na vida dessas pessoas é extremamente gratificante. Parabéns à todos os professores, alunos, pais e principalmente a Gilsamara, que foi a luta e hoje colhe os frutos (maravilhosos) pela sua doação pessoal.” *Maria Alice Ferreira – atriz e colaboradora da EMDIN com a personagem Berenice*

OBS: todos os depoimentos foram voluntários e com autorização de veiculação dos autores nesta tese.

## **ANEXO 5 – DEPOIMENTO SOBRE A SEMANA DO SAPATEADO**

“Participei das 8 edições consecutivas e ininterruptas da *Semana do Sapateado*, o evento organizado por Gilsamara Moura, na Prefeitura do Município de Araraquara e tenho a honra de ter sido também escolhido padrinho do evento.

O evento se destaca dos demais eventos organizados no Brasil pelo fato de ser intimamente ligado às oficinas culturais, um projeto de cunho social desenvolvido entre 2001 e 2008. Isso faz com que o evento seja particularmente emocionante, porque sempre abrilhantado por crianças totalmente fascinadas pela oportunidade de pisar num palco, às vezes entrando num teatro pela primeira vez na vida.

Essas crianças, acostumadas, pela sua condição social, a serem receptoras de benefícios oferecidos por projetos sociais, acostumadas a serem castigadas por grandes dificuldades financeiras e um sistema escolar deficiente, a sentirem-se numa posição de inferioridade perante outras crianças na sociedade, têm na ocasião da Semana do Sapateado a oportunidade de subir no palco e ficar na posição de quem oferece, de quem faz o espetáculo, de quem mostra o que sabe fazer, e podem provar a todos que têm valor, que têm talento. O "mostrar" é, no desenvolvimento da auto-estima, tão importante quanto o "aprender".

O evento traz, também, um público diferente do que normalmente frequenta eventos de dança. Muitos pais e famílias de participantes, mas também um público fiel, de pessoas não relacionadas com os bailarinos, que vem pela qualidade do espetáculo oferecido. Vale ressaltar que os integrantes da Cia Shuffle Trips, igualmente oriundos das oficinas culturais, já são estrelas locais, com sua legião de fãs que enchem a platéia. Mais um trunfo do evento.

O evento ainda é um pólo atrativo para as os grupos de alunos das academias de dança da região inteira, que vêm apresentar seu trabalho, fazer aula, trocar experiência e conversar com os profissionais convidados.

A Semana do Sapateado é um dos principais eventos ligados ao sapateado no Brasil, mas, pelo seu histórico e sua finalidade, tem uma importância social que se estende bem além da modalidade de dança.”

*Steven Harper (RJ): sapateador, coreógrafo, professor, bailarino, coordenador do Tap in Rio e padrinho da Semana do Sapateado.*

**ANEXO 6 – LEI 132/ 02**

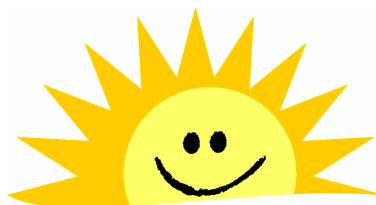
**ANEXO 7 – MATÉRIAS SOBRE EMDIN**

**ANEXO 8 – FOTOS DO ANTIGO THEATRO MUNICIPAL DE ARARAQUARA**

ANEXO 9 – PROJETO POLÍTICO-PEDAGÓGICO DA EMDIN



ESCOLA MUNICIPAL  
DE DANÇA  
"IRACEMA NOGUEIRA"



Morada da Cidadania  
PREFEITURA DE ARARAQUARA

*“Uma escola que seja dada à criança a possibilidade de formar-se, de tornar-se um homem, de adquirir os critérios gerais que sirvam ao desenvolvimento do caráter. (...) Uma escola que não hipoteque o futuro da criança e constranja a sua vontade, sua inteligência, sua consciência de formação a mover-se dentro de uma bitola. (...) Uma escola de liberdade e de livre iniciativa e não uma escola de escravidão e mecanicidade.” (GRAMSCI, 1958, P.59)*

## Missão

Promover ensino de dança e demais linguagens artísticas, democratizar a cultura, visando a formação de cidadãos críticos capazes de contribuir de forma qualitativa para o desenvolvimento da sociedade.

## Visão de Futuro

Ser reconhecida como referencial de excelência no ensino e pesquisa de dança pela comunidade artística,



## Estratégias

Aulas diárias, dança, teatro, música, artes visuais, Anatomia, Filosofia, Informática e Meio ambiente, num ambiente eminentemente cultural.



## Indicadores Qualitativos

Formação do Conselho de Pais, Núcleo de Cinema, Oficina de Mães e Núcleo de Produção

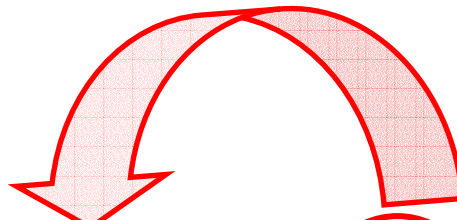
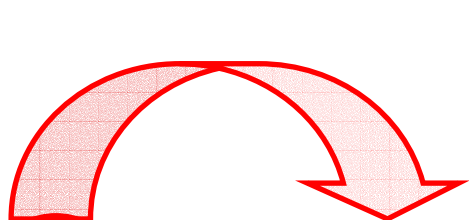


## Metas

Cidade Moderna,  
Inclusão Social,  
Participação Popular

## Valores

Autonomia, cooperação, responsabilidade, sociabilidade, convívio, criatividade, comunicação, reflexão individual e coletiva, afetividade, protagonismo, comprometimento social.



## **Identificação do Projeto**

# ESCOLA MUNICIPAL DE DANÇA IRACEMA NOGUEIRA

*Prefeito:*

EDSON ANTONIO EDINHO DA SILVA

*Secretária Municipal de Educação:*

CLÉLIA MARA DOS SANTOS

*Idealizadora do Projeto e Gerente:*

GILSAMARA MOURA

*Prefeitura do Município:* ARARAQUARA – SP

*Tel/Fax:* (16) 3336-8047

*Email:* [emdin@terra.com.br](mailto:emdin@terra.com.br)

*Home Page:* <http://paginas.terra.com.br/arte/emd>

## Responsável pelo Projeto-Currículo Resumido

Gilsamara Moura é Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC/SP.

Bailarina e coreógrafa, dirige o Grupo Gestus, a Cia Shuffle Trips e o Centro de Dança, em Araraquara/SP.

Foi bolsista da Fundação Vitae como coreógrafa residente no American Dance Festival (1998).

É pesquisadora do Centro de Estudos em Dança da PUC/SP desde 1996.

Ministra cursos e aulas de dança contemporânea, improvisação, composição coreográfica, ballet clássico, assim como, palestras sobre dança e literatura.

Foi selecionada pelo programa Rumos Dança 2001, do Instituto Itaú Cultural.

Apresentou-se na Alemanha, Argentina, Colômbia, França, EUA, México, Peru e Paraguai.

Foi Presidente da FUNDART (Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara) de 2001 a 2004 e, atualmente, é vice-presidente (2004-2008).

Idealizou, implantou e é gerente da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, um novo conceito no ensino da Dança Contemporânea e tem transformado Araraquara num novo pólo de Dança do Estado de São Paulo com iniciativas como Festival de Dança, Projeto DançaParaTodos, entre outros.

Participou do Circuito 1,2,3, patrocínio da Petrobrás, entre 2002 e 2003.

Recebeu os Prêmios En-Cena Brasil/2002 e Caravana FUNARTE 2004, do Ministério da Cultura, para produção e circulação do espetáculo “O Homem que odiava a segunda-feira”, obra de Ignácio de Loyola Brandão e música de Paulo Martelli. Representou o Brasil com este espetáculo, no Danza Nueva em Lima-Peru e na Embaixada do Brasil em Assunción-Paraguai em junho de 2005.

Membro da Red Sudamericana de Danza.

Foi selecionada, em janeiro de 2006, para fazer o curso de Lisa Nelson no Estúdio Nova Dança em SP.

Curadora convidada do RUMOS Itaú Cultural 2007 (SP).

Palestrante convidada do Brasil MOVE Berlim 2007 (Alemanha).

Curadora convidada do Teatro Itália-TD Teatro de Dança 2007 (SP).

Em 2006, recebeu o prêmio FUNARTE Klauss Vianna de Dança para produção do espetáculo **Microdanças que se desfazem ou Episódios que não se repetem...** com Grupo Gestus, de Araraquara. Este trabalho estreou em março de 2007, no SESC Ribeirão Preto, percorreu até o momento mais de 30 cidades, participou da VIRADA Cultural Paulista e da Rede Ecuatoriana de Festivales com apresentações em Guayaquil, Manta e Quito, em junho de 2008. Atualmente, o espetáculo está em circulação nacional e foi selecionado para participar do Circuito SESI Dança 2008.

Em setembro de 2007, o Grupo Gestus, aprovado na Lei Rouanet, recebeu o patrocínio exclusivo da LUPO S.A, fábrica de meias e underwear, localizada na cidade de Araraquara-SP.

Coreógrafa residente no IPL – Laboratório Internacional de Performance em janeiro de 2008, em Lima-Peru com o artista iraniano-belga Khosro Abidi.

Docente do Curso Superior de Educação Física na UNIARA, Centro Universitário Araraquara, na disciplina Dança e Folclore.

## **Organizações Proponentes**

Órgãos Públicos envolvidos na promoção do projeto:

### **Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara**

- Pagamento dos Professores

#### **Secretaria Municipal da Administração**

- Funcionários: 01 Guarda Noturno

#### **Secretaria Municipal de Educação**

- Funcionários: 01 Gerente de Programa, 01 Diretora, 01 Arte-Educadora, 01 Agente Administrativo de Serviços Públicos, 02 Agentes Educacionais
- Contratação por Concurso Público de Professores
- Uniformes
- Material didático, escolar e de escritório
- Lanche
- Produtos de limpeza

#### **Secretaria Municipal de Saúde**

#### **Centro de Referência do Jovem e do Adolescente**

- Assistência Médica
- Avaliação Biomédica
- Apoio psicopedagógico

#### **UNESP**

- Convênio para aulas de Filosofia

#### **DAAE**

- Convênio para aulas de Meio Ambiente

#### **COMCRIAR**

## **Histórico da Iniciativa**

Sendo a cidade de Araraquara uma referência importante na área de dança no cenário nacional, a Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, veio atender à demanda de crianças desfavorecidas socialmente, impossibilitadas de integrarem o setor privado das academias de dança de nossa comunidade.

A partir da aprovação do projeto de lei 132/ 02 criando a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, iniciaram-se as seguintes etapas:

- processo de divulgação do Projeto;
- discussão e elaboração do conteúdo programático do projeto pedagógico da escola municipal pela Presidente da Fundart, Coordenador, Professores indicados pelas escolas de dança, música, teatro e artes visuais de Araraquara e outros profissionais de escolas municipais já em funcionamento no país, tais como, Caxias do Sul, Teresina, Curitiba, Salvador, São Paulo, etc.;
- inscrição e seleção de professores realizada por uma banca examinadora;
- divulgação e inscrição dos alunos interessados das escolas públicas, municipais e estaduais;
- contratação dos professores selecionados;
- seleção dos alunos pelos professores.

## **Fundamentos do Projeto**

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

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

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

Tanto para o ensino fundamental quanto para o ensino médio, deve obrigatoriamente propiciar oportunidades para o estudo da língua portuguesa, da matemática, do mundo físico e natural e da realidade social e política, enfatizando-se o conhecimento do Brasil, Assim como **Arte** e Educação Física, necessariamente integradas à proposta pedagógica, o ensino de pelo menos uma língua estrangeira moderna que passa a se constituir um componente obrigatório, a partir da Quinta série do ensino fundamental (art. 26 § 5º).

## **Justificativa do Projeto**

O projeto de criação e implantação da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira” justifica-se por considerar:

- a necessidade de oferecer ações humanizadoras e de formação do cidadão, para que Araraquara não seja apenas espaço de moradia e trabalho, mas também de realização e valorização da arte;
- que o planejamento da Fundart e da Secretaria Municipal de Cultura devem visar uma política cultural de democratização da arte, embasada nos eixos de cidade moderna, participação popular e inclusão social, oportunizando a ampliação do acesso e da produção dos bens culturais;
- que a dança é uma das formas de expressão artística mais antiga, com repercussões imediatas no ser humano no que diz respeito à expansão do seu potencial criativo;
- que a existência de uma escola municipal de dança para crianças de baixa renda, a ser mantida pela Fundação de Arte e Cultura do Município de Araraquara, é de fundamental importância para construir, diretamente, um novo projeto cultural e, indiretamente, um novo projeto de vida para toda a clientela envolvida;
- que o papel sócio-educativo da fundação, que atenderá 480 crianças ao longo de 06 anos (80 crianças por ano), oriundas das classes menos favorecidas, matriculadas em escolas públicas num processo de formação complementar que acompanhará o ensino fundamental;
- que o curso possibilita a formação de cidadãos críticos, com uma visão mais contemporânea da arte aspecto tão deficitário em nosso país.

## **Descrição do Projeto**

A Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira” atende crianças desfavorecidas socialmente, matriculadas em escolas públicas, municipais e estaduais que estejam na 3ª ou 4ª. série do Ensino Fundamental. O corpo docente é formado por profissionais de dança, teatro, música, artes, com nível superior ou comprovada experiência na área.

Uma escola de dança diferenciada, com formação em: dança contemporânea, musicalização, teoria e história da dança, ballet clássico, canto, capoeira, teatro, artes visuais, filosofia, meio ambiente, artes marciais, entre outras, possibilitando a formação e educação de artistas preparados para o mercado de trabalho.

## **Objetivo Específico**

O projeto da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira” pretende contribuir de forma significativa para a melhoria das condições de vida dos setores mais excluídos da sociedade no município de Araraquara, proporcionando uma escola diferenciada no que diz respeito ao ensino da dança, música, teatro e artes visuais.

O projeto da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira tem como objetivo criar condições para que as crianças do município de Araraquara, através da ocupação do horário extra-classe (3h diárias), de segunda a sexta-feira, adquiram conhecimento na área artística e desenvolvam suas potencialidades latentes num ambiente eminentemente cultural.

## **Objetivos gerais**

Implementar o programa da FUNDART e da Secretaria Municipal de Cultura que buscam, essencialmente, a democratização da cultura.

Humanizar, educar e entreter através da audiência de espetáculos de dança, teatro, circo e exposições de artes, acarretando um processo de formação de platéia especializada.

Oportunizar, através de espetáculos, o desenvolvimento do gosto pela arte da dança e arte cênica em geral.

Desenvolver e divulgar por meio da dança, as manifestações artístico-culturais, como formas de expressão.

Contribuir para o desenvolvimento de artistas aptos a ingressarem no mercado de trabalho em dança, teatro, música, artes visuais e outras linguagens.

## Caracterização do Público Escolar

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

Alguns bairros abrangidos pelo Projeto:

Jd. Roberto Selmi Dei I,II,III,IV,V; Jd. Adalberto F. de Oliveira Roxo, Jd. Águas do Paiol, Pq. Res. Vale do Sol, Jd. Res. Paraíso, Cidade Jardim, Jd. Botânico, Vl. Girassol, Vl. Harmonia, Vl. do Servidor, Jd. Céliamar, Jd. Adalgisa, Jd. Morada do Sol, Jd. Indaiá, Jd. Zavanela, Vl. Biagioni, Jd. Nova Araraquara, Jd. Sta. Angelina, Vl. Yamada, Vl. Santana, Pq. das Laranjeiras, Jd. Universal, Centro, Vl. José Bonifácio, Vl., Velosa, Jd. das Estações, Jd. Primavera, Vl. Ferroviária, Cidade Industrial, Jd. Floridiana, Vl. Popular, Jd. Silvânia, Jd. Estação, Jd. Tabapuã, Jd. América, Pq. Gramado, Pq. São Paulo, Vl. Nsa. Sra. do Carmo, Jd. Quitandinha, Vl. Bela Vista, Jd. Sta. Lúcia, Pq. do Carmo, Jd. Morumbi, Vl. Sta. Maria, Pq. Alvorada, Jd. Nova Época, Jd. Sta. Rosa, Vl. Melhado, Jd. Nova América, Vl. Suconasa, Jd. Panorama, Jd. das Gaiotas, Jd. das Palmeiras, Núcleo Res. Yolanda Ópice, Jd. das Paineiras, Pq. das Hortências, Jd. Del Rey, Jd. Cruzeiro do Sul II, Pq. Iguatemi, Vl. São José, Jd. Victorio De Santi I,II; Cecap.

## **Linguagens Aplicadas**

Artes Marciais: iniciação às práticas e filosofia oriental.

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

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

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

Dança Contemporânea: introdução a Laban, desenvolvimento dos fatores do movimento, reconhecimento do espaço, iniciação a anatomia, história da dança, criação, composição coreográfica.

Música e Percussão: reconhecimento de sons, iniciação à leitura de notas musicais, desenvolvimento rítmico, percussivo e integração com a linguagem do sapateado.

Sapateado: desenvolvimento da capacidade rítmica a partir de sons tirados dos pés, história do sapateado.

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

Linguagens incorporadas ao longo dos seis anos do projeto: Educação Ambiental, Informática, Dança de Rua, Contato-Improvisação, Filosofia, Ética e Cidadania, além de cursos extra-curriculares com coreógrafos renomados.

## Resultados

### *Curto Prazo:*

1. Laços familiares e comunitários retomados a partir do envolvimento dos pais e responsáveis nas atividades da escola, participando de reuniões, palestras, confecção de figurinos, adereços e organização de eventos.
2. Engajamento da comunidade em geral (pais, simpatizantes, professores e diretores da rede pública, etc) no projeto de maneira positiva.
3. Criação do Conselho de Escola formado pelos pais, professores, sociedade civil e poder público.
4. Auto-estima recuperada.
5. Reconhecimento público em nível nacional e internacional.

Observação: Podemos aferir o resultado positivo através da observação das crianças em suas manifestações verbais e escritas, nos relatórios dos coordenadores pedagógicos de suas respectivas Escolas de Ensino Fundamental e pelo alto índice de frequência de aproximadamente 99%.



PREFEITURA MUNICIPAL DE ARARAQUARA  
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO  
FUNDAÇÃO DE ARTE E CULTURA