

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS- CAMPUS III
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CULTURA E
TERRITÓRIOS SEMIÁRIDOS**

JAILSON DE LIMA SILVA

**CIA DE DANÇA DO SESC PETROLINA:
POSSIBILIDADES DE ENSINO/APRENDIZAGEM EM UMA
PERSPECTIVA CONTEXTUALIZADA**

**JUAZEIRO-BA
2019**



JAILSON DE LIMA SILVA

CIA DE DANÇA DO SESC PETROLINA:
POSSIBILIDADES DE ENSINO/APRENDIZAGEM EM UMA PERSPECTIVA
CONTEXTUALIZADA

Dissertação apresentada ao Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia, Campus III, para obtenção do título de mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos.

Linha de Pesquisa: Educação Contextualizada para a Convivência com o Semiárido.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos.

JUAZEIRO-BA
2019

S586c	<p>Silva, Jailson de Lima</p> <p>CIA de Dança do SESC Petrolina: possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada / Jailson de Lima Silva.-- Juazeiro, 2019.</p> <p>107 fls.</p> <p>Orientador(a): Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos. Inclui Referências</p> <p>Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Educação, Cultura e Territórios Semiáridos - PPGESA, Câmpus III. 2019.</p> <p>1.Arte/Educação. 2.Dança. 3.Educação Contextualizada.</p>
	CDD: 370

JAILSON DE LIMA SILVA

**CIA DE DANÇA DO SESC PETROLINA: POSSIBILIDADES DE
ENSINO/APRENDIZAGEM EM UMA PERSPECTIVA CONTEXTUALIZADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos– PPGESA, ofertado pelo Departamento de Ciências Humanas – Campus III da Universidade do Estado da Bahia– UNEB, para obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Educação Contextualizada para a Convivência com o Semiárido.

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos
Orientadora/ UNEB

Prof^o. Dr^o. João José de Santana Borges
Membro interno/ UNEB

Prof^a. Dr^a. Amélia Vitória de Souza Conrado
Membro externo/ UFBA

Minha pele não retinta, não visibilizava minha cor. Assim, não me reconhecia negro. Nunca havia deixado o cabelo crescer, talvez vergonha, por ele ser crespo, não lembro. Afinal, depois dos 50 permiti nascer um “Black Power”. Por que mudei? Ainda não sei. Mas, escrevendo essa história, percebi que sempre fui negro, mesmo sem pensar em cor, essa negra cor que se disfarçava em movimento de dança. Sempre carreguei minha negritude, marca indelével de beleza. Desde o grupo “Batuk-ajé” desaguando no espetáculo *Eu Vim da Ilha*. Assim, esta dança/escrita, preenchida de sons e batuques, também tem cor, é negra. Dedicada a Exu, por abrir esse caminho; Iemanjá, por retirar muitas pedras; Oxóssi, por brotar palavras que dançam; Ogum, pela resistência e coragem; e Oxum, pela paixão que move minha vida.

AGRADECIMENTOS

Às forças ancestrais visíveis e invisíveis, Orixás e Encantos que me acompanham nesta vida. Salve, Santo Jorge Guerreiro! À minha mãe Luzinete Lima, mestra do amor de vida inteira. Ao meu amor, meu marido Thiago Freire, por segurar minha mão, ir junto e vibrar a cada conquista nesta caminhada e na vida. À Galiana Brasil, por desenhar comigo este projeto de mestrado e também por ser minha mestra na Arte e na vida. A André Vitor Brandão, amigo/irmão/mestre e parceiro profissional de vida. Ao amigo/irmão Ailton Marcos (in memoriam), seu encanto dançante continua vivo em mim. Aos mestres e mestras que me inspiram a Dançar, Angel Vianna, Renata Camargo, Daniela Amoroso, Daniela Santos, Juliana Manhaes, Soraya Jorge, Juliana Moraes, Lenira Rengel, Claudio Lacerda e Lineu Guaraldo. Ao generoso Luis Osete, também responsável por eu chegar aqui. Ao Grupo Batuk-ajé onde tudo começou, à Professora Nilza Campos e Sizenice Amorim, Cátia, Dorinha, Edinaide, Neuma, Alessandra, Nilza, Neide, Valter e Dinho. Ao Chagas Sales, que me ensinou o primeiro passo de Dança. Ao Samba da Ilha do Massangano, Dona Amélia, Dona Chica, Conceição e Fátima. A Qualquer um dos 2 Cia de Dança, espaço de compartilhamento e afeto, Alexandre, André, Cleybson, Pedro, Rafael, Wendell, Herbet, Tassio e Fernando. Aos amigos e amigas que sempre acreditaram em mim, Regina Brito, Minéya Helga, Sonia Guimarães, Cátia Cardoso, Carmem Moraes, Sandra Guimarães, Pollyanna Matanna e Alan Barbosa. Ao Sesc pelo apoio, Hednilson Roberto, José Manoel Sobrinho, Silvia Alelaf, Thais Mirella, Elis Regina, em especial a equipe de Cultura do Sesc Petrolina, André Vitor, Ariane Samila, Leidy Costa, Clara Isis, Lys Valentim, Thom Galiano, Alexandre Santos, Fernando Pereira, Lucylene Lyra e Nilzete Miranda. À turma de mestrado 2018, Ádma, Amanda, André, Ariádene, Ariane, Conceição, Dida, Érica (Pók), Fábio, Jussimara, Lara, Nívea, Paulo, Raiane, Rosa, Vera e Waltenice. Aos professores do PPGESA que me inspiraram, principalmente àqueles que me ensinaram além dos muros da universidade, Juracy Marques, João José Santana, Luzineide Dourado e Carla Paiva. À minha orientadora, Flávia Pedrosa, pelo carinho, atenção e cuidado, sua contribuição foi fundamental para eu conseguir sistematizar esta escrita. Por fim, a Cia de Dança do Sesc Petrolina que há 25 anos sustenta meus sonhos, André Vitor Brandão, Alexandre Santos, Alan Gerald, Carol Andrade, Mary Ane Nascimento, Júlia Gondim, Pedro Lacerda, Tássio Tavares, Carlos Tiago, Eliza

Oliver, Jaidson, Laís Bione, Pedro Cresley, Thierry Oliveira, Zezinho Lécter, Dida Maria, Clara Isis, Jackson Alves, Cleybson Lima, Wendell Britto, Rafael Sisant, Herbet Junior, Adriano Alves, Marcos Aurélio Soares, Wagner Damasceno, Rafeedna Brito, Dijma Darc, Thianny Martins, Gracy Marcus, Leidy Costa, Kleber Candido, Paulo Edison Melo, João Rafael, Cristiano Santana, Thom Galiano. Minha eterna gratidão a todos e todas que contribuíram para que este trabalho fosse realizado.

Não existe arte onde tudo é geneticamente determinado, onde não há aprendizagem, ou nenhuma improvisação é possível, onde o erro e/ou vacilo não pode (m) ocorrer. Então, o que estão fazendo as abelhas? Elas estão se comunicando por meio de um sistema simbólico de movimentos. Esse tipo de comunicação sugere uma conexão, uma entre várias, entre os rituais humanos e animais.

Schechner, 2012.

RESUMO

A presente pesquisa tem como principal objetivo investigar as metodologias de ensino/aprendizagem que sustentam as práticas artístico/educativas da Cia de Dança do Sesc Petrolina-PE situadas como Arte/Educação no âmbito da educação não formal em uma perspectiva contextualizada a partir da Dança como expressão e práxis emancipadora. Para tal, conceitua e discute a educação não formal e o ensino de Dança, com enfoque nas metodologias de ensino/aprendizagem; contextualiza o espaço da Dança e as narrativas históricas com a realidade local; analisa a prática artístico/educativa no espetáculo *Eu Vim da Ilha* da Cia de Dança do Sesc Petrolina; e averigua se e como as metodologias de ensino/aprendizagem reforçam o sentimento de pertencimento dos intérpretes/criadores ao contexto local. Diversos autores e autoras serviram de embasamento teórico, como Laban (1978), Santos (2005), Vianna (2005), Pereira (2006), Dewey (2010), Marques (2010), Martins (2010), Reis (2010) e Gohn (2015) entre outros. Do ponto de vista da sua natureza, abordagem e objetivos, a pesquisa em questão é qualitativa e descritiva. Essa perspectiva de pesquisa se filia ao método do estudo de caso. Com isso, utiliza-se da metodologia da Autoetnografia, no intuito de construir um relato com a voz do pesquisador participante, uma vez que, essa relação faz parte do processo do problema em questão. Como estratégias metodológicas de estudos, utiliza-se instrumentos de pesquisa bibliográfica, documental e levantamento de dados com o uso de entrevistas semiestruturadas, observação participante e diário de campo. Assim, espera-se com os resultados obtidos compreender as metodologias de ensino/aprendizagem que sustentam as práticas artístico/educativas da Cia de Dança do Sesc Petrolina nos anos de 2011 a 2018 numa perspectiva de Educação Contextualizada.

Palavras-chave: Arte/Educação. Dança. Educação Contextualizada.

ABSTRACT

The present research has as main objective to investigate the teaching / learning methodologies that support the artistic / educational practices of the Sesc Petrolina-PE Dance Company located as Art / Education in the scope of Non - formal education in a perspective contextualized from Dance as an expression and emancipatory praxis. To this end, it conceptualizes and discusses non-formal education and Dance teaching, focusing on teaching / learning methodologies; contextualizes the space of the Dance and the historical narratives with the local reality; analyzes the artistic / educational practice in the show *Eu Vim da Ilha da Cia de Dança do Sesc Petrolina*; and ascertain whether and how the teaching / learning methodologies reinforce the sense of belonging of the interpreters / creators to the local context. Several authors and authors will serve as a theoretical basis, such as Dewey (2010), Laban (1978), Marques (2010), Santos (2015), Vianna (2005), Gohn (2015), Pereira (2006), Martins (2010) and Reis (2010), among others. From the point of view of its nature, approach and objectives, the research in question is qualitative and descriptive. This research perspective adheres to the case study method. Thus, the methodology of Autoethnography is used in order to construct an account with the voice of the participant researcher, since this relation is part of the process of the problem in question. As methodological strategies of studies are oriented in the instruments of bibliographic research, documentary, and data collection with the use of semi-structured interviews, participant observation and field diary. Thus, it is expected with the results obtained to understand the teaching / learning methodologies that sustain the artistic / educational practices of the Sesc Petrolina Dance Company in the years 2011 to 2018 from a contextualized Education perspective.

Keywords: Art/Education. Dance. Contextualized education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01- Abertura do Festival Aldeia do Velho Chico 2018.	15
Figura 02- Finalização da minha primeira turma de Dança no Sesc Petrolina.	20
Figura 03- Formação inicial da Qualquer Um dos 2 Cia de Dança.	21
Figura 04- Elenco do espetáculo Bailantes Brincantes Dançantes.	22
Figura 05- Lançamento do Livro “Eu Vim da Ilha: O Samba de Veio como possibilidade de criação em Dança Contemporânea”	25
Figura 06- Aula com Angel Vianna no Aldeia Vale Dançar 2018.	36
Figura 07- Processo de Aula/Ensaio.	42
Figura 08- Minha primeira apresentação de Dança – Grupo Batuk-ajé.	52
Figura 09- Alunas do Curso de Balé Clássico do Sesc Petrolina- Clara Isis.	57
Figura 10- Grupo Batuk-ajé com Chagas Sales em destaque (figurino prateado)....	61
Figura 11- Grupo Batuk-ajé - Origem do Samba.	62
Figura 12- Primeira apresentação do Batuk-ajé como grupo independente.....	63
Figura 13- Cia de Dança do Sesc Petrolina – Estreia	64
Figura 14- Mapa cartográfico criado na comemoração de 20 anos da CDASP.	69
Figura 15- Dona Amélia do Samba de Véio da Ilha do Massangano.	82
Figura 16- Tradição de Reis na Ilha do Massangano.	84
Figura 17- Trilha na Ilha do Massangano	85
Figura 18- Casa de Dona Chica na Ilha do Massangano.	86
Figura 19- Espetáculo Eu Vim da Ilha.	89
Figura 20- Espetáculo Rio de Contas.....	93
Figura 21- Rio São Francisco – Ponta da Ilha do Massangano.	94

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Intérpretes/criadores/criadoras entrevistados/as.	50
Tabela 2- Espetáculos da CDASP.	67
Tabela 3- Cronologia da Dança em Petrolina-PE/ Juazeiro-BA.	73

LISTA DE SIGLAS

BNCC	Base Nacional Comum Curricular
BATUK-AJÉ	Balé Folclórico de Petrolina
CDASP	Cia de Dança do Sesc Petrolina
ECSAB	Educação Contextualizada para Convivência com o Semiárido
EMAAF	Escola Marechal Antonio Alves Filho
FACAPE	Faculdade de Ciências Aplicadas e Sociais de Petrolina
FAV	Faculdade Angel Vianna
FUNCULTURA	Fundo Pernambucano de Cultura
NED	Núcleo de Estudos em Dança
ONG	Organização Não Governamental
PMP	Prefeitura Municipal de Petrolina
PPGESA	Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos.
QQU2	Qualquer Um dos 2 Cia de Dança
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SESC	Serviço Social do Comércio
SESI	Serviço Social da Indústria
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNINTA	Centro Universitário Inta

SUMÁRIO

1 TRAVESSIAS DANÇANTES	14
2 CONVERSAS TEÓRICAS	29
2.1 EXPERIÊNCIA E ARTE	29
2.2 ARTE DO MOVIMENTO	31
2.3 SEMENTES LANÇADAS PELOS VIANNA	33
2.4 ENSINO DA DANÇA	36
2.5 EDUCAÇÃO NÃO FORMAL E A DANÇA	40
2.6 EDUCAÇÃO CONTEXTUALIZADA E A DANÇA	43
3 METODOLOGIAS CONTEXTUALIZADAS	47
3.1 A AUTOETNOGRAFIA	47
3.2 PROCEDIMENTOS PARA UM ESTUDO DE CASO	49
4 NARRATIVAS DA DANÇA EM PETROLINA	52
4.1 NOITES DE SÃO JOÃO	53
4.2 UM BATUQUE QUE ECOOU	58
4.3 ÁRVORE ENRAIZADA	64
4.4 RAÍZES QUE SE ESPALHAM	69
5 REVENDO A CIA DE DANÇA DO SESC	75
5.1 PROCESSOS DE ENSINO/APRENDIZAGEM	75
5.2 EU VIM DA ILHA	81
5.3 ECOS NO CONTEXTO	89
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	97
APÊNDICE A- Termo de Consentimento Livre Esclarecido	102
APÊNDICE B- Tópico guia para intérpretes/criadores	106

1 TRAVESSIAS DANÇANTES

O ato de dançar¹ revela sentimentos que ganham forma no corpo, esse reelabora o movimento em uma relação tempo/espaço produzindo sentidos. O corpo sendo uma construção cultural, também é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético que resultam das relações históricas e sociais (SANTOS, 2009). Ao dançar, o intangível também se externa, emergindo sensações imensuráveis, porém, necessárias para ler e refletir sobre corpos que pensam, sentem e transformam o meio em que vivem. Posto isso, saliento que a Dança é a expressão das Artes que mais cresce em Petrolina, cidade pernambucana localizada no Semiárido brasileiro².

Nessa perspectiva, desenvolve e transforma esse contexto, onde destaco a relevância cultural a partir da quantidade de grupos e coletivos em atuação, alguns há décadas, criando várias configurações de espetáculos; outros mais recentes, potencializando ações sistemáticas para o fortalecimento da cultura na região.

De acordo com a divulgação do último edital 2018 do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), ressalto a aprovação de sete propostas para artistas da cidade, nas categorias: fruição, pesquisa cultural, formação e capacitação em Dança (CULTURA-PE, 2018). Com base nesse quantitativo de projetos selecionados, observo que os grupos e coletivos estão se mobilizando para profissionalização da área. Fatores como esses têm contribuído para aquecer a produção local e inserir Petrolina na rota da Dança, atraindo diversos artistas e pesquisadores de outras localidades, que tem encontrado na cidade possibilidades de diálogos.

Com o nascimento da primeira edição da Aldeia do Velho Chico – Festival de Artes do Vale do São Francisco (2005) é perceptível o crescimento do diálogo, não apenas da Dança, mas também as diversas expressões artísticas que tem encontrado espaço para mobilizar trocas e potencializar o contexto cultural da região. Neste ano, o festival comemora a realização de 15 edições.

¹ Me apropriado e assumo o uso dos termos: dança ou dançar em um sentido e Dança quando reflete sobre a área do conhecimento expressivo.

² O Semiárido brasileiro é composto por 1.262 municípios, dos estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e Minas Gerais.

Figura 1- Abertura do Festival Aldeia do Velho Chico 2018.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2018.

De acordo com dados levantados por Charley Vallejo-Anderson (2019), pesquisador que tem investigado a produção cultural de Petrolina, na trajetória da Aldeia do Velho Chico foram realizadas 1.306 ações (espetáculos de Circo, Teatro, Dança, Música, Cinema, Performances, Exposições, Palestras e Oficinas), com 683 artistas e grupos de 21 estados, mais o Distrito Federal e três países, e também se apresentaram 17 grupos por mais de 10 vezes no festival. O diálogo com os bairros distantes do centro da cidade (Cohab VI, João de Deus e José e Maria) e as comunidades ribeirinhas (Ilha do Massangano e Serrote do Urubu) foram determinantes para a Aldeia do Velho Chico se enraizar, bem como atravessar fronteiras para as cidades vizinhas: Lagoa Grande (PE) e Juazeiro (BA).

Essa cartografia do festival, “(...) faz lembrar que um lugar não é apenas um espaço geográfico, mas é algo vivo e vivido, composto por seres, trocas, sucessos e frustrações, tudo que permanece dentro de nós” (VALLEJO-ANDERSON, 2019, p. 09), mas que pode ser externado pela ação de projetos que se ancoram em um

contexto, um lugar, mas que também ultrapassa as fronteiras, agregando o desenvolvimento humano ao desenvolvimento econômico.

Nessa perspectiva, posso indicar que há uma relação entre o desenvolvimento cultural e o processo de crescimento econômico do município, localizado na região do Semiárido brasileiro. De acordo com dados da Prefeitura Municipal de Petrolina (PMP), a cidade é uma das que mais cresce no estado de Pernambuco, pois vem adquirindo novos contornos na sua estrutura geográfica, modificando, significativamente, sua paisagem social e urbana. Uma cidade que, no passado, era considerada apenas um lugar de “passagem para Juazeiro” (LUZ, 1995), compõe hoje, ao lado da cidade vizinha, o polo agroindustrial mais desenvolvido do Vale do São Francisco (PREFEITURA, 2014).

Há algumas décadas os olhos da economia global voltaram-se para o potencial econômico da região do Vale do São Francisco, e esta inscreveu seu nome no mercado do agronegócio, porém, há pulsões de vida que vem sendo transformadas – existem outros tantos terrenos sendo irrigados que não estão na pauta de ações dos governos, sequer dos locais. São terrenos que fazem morada no campo do simbólico e podem vir a inserir a região em novos patamares no tocante à educação estética, a formação crítica de seus habitantes. Tão férteis que podem contribuir para dar sentido à vida das pessoas de forma tão relevante e potente quanto o valor econômico da uva tipo exportação que brota na região (BRASIL, 2015, p. 01).

Dessa maneira, como a fruticultura, atividade econômica de reconhecida relevância regional, a Cia de Dança do SESC Petrolina (CDASP), vem brotando Dança na cidade, com uma produção cultural relevante de 16 espetáculos. Assim, somando-se às inúmeras ações de cunho “artístico/educativo” que cumprem o desafio de atrelar os desenvolvimentos econômico e humano. Nesta pesquisa, assumo os processos experienciais do ensino/aprendizado em Dança como “artístico/educativo”, em que o fazer artístico também é considerado um processo de educar (VASCONCELOS, 2016).

Tendo como referência o projeto de criação da CDASP pelo Serviço Social do Comércio (SESC), entendo que as práticas artístico/educativas desenvolvidas nessa instituição, possibilitam maneiras de educar seu público. Assim, por intermédio de ações em Arte/Educação iguais as realizadas pela CDASP, o SESC cumpre sua

missão social, proporcionando aos jovens em Petrolina e região um espaço pedagógico para o desenvolvimento de processos formativos em Dança. Desse modo, se insere no rol de instituições de ensino não formal realizando uma ação educativa permanente.

Assim, entendemos a teia de ação da Cia de dança do SESC Petrolina. Um território de ocupação, resistência e produção. Uma experiência de educação não formal que trans-forma na linguagem. Não é que aqui se venha para aprender algo pela arte, mas, na arte, no exercício da linguagem da Dança os sujeitos se redescobrem e aprendem outras possibilidades de se conectar com sua aldeia, logo, com o mundo (BRASIL, 2015, p. 01).

Embora a economia da cidade tenha experimentado forte impulso nos últimos anos e o SESC tenha diversificado suas ações em Cultura, os investimentos públicos nessa área ainda são insuficientes. O município não possui políticas públicas de fomento às Artes, fato que pode ser constatado, por exemplo, na ausência de espaços públicos para desenvolvimento de atividades artísticas. Não há um teatro municipal para acolher a produção cênica, muito menos algum outro espaço que atenda a necessidade local. Com isso, o SESC vem preenchendo, paulatinamente, essa lacuna deixada pelo poder público, promovendo atividades continuadas em Artes Cênicas no Teatro Dona Amélia (único na cidade) e projetos culturais relevantes como os festivais: *Janeiro Tem Mais Artes*, *Experimenta Cena*, *Entre Margens*, *Aldeia Vale Dançar* e *Aldeia do Velho Chico*.

As Artes em suas interações cotidianas e nas suas diversas expressões estão ligadas à sobrevivência, a processos de significação e simbolização, formas de convivência e experiências de fruição e prazer (PEREIRA, 2006). Compreendo que a Dança faz parte do universo expressivo e simbólico do Semiárido, sobretudo, um modo de fazer Cultura em Petrolina. Dessa maneira, práticas de convivência são realizadas pelos grupos e coletivos da cidade, movendo pelo/no corpo um modo de existir nesse espaço/tempo. Por essa razão, a Dança possibilita desenvolver repertórios de movimentos corporais e gestuais que refletem traços da cultura, revelando o modo de pensar e criar uma cena em Petrolina, essa que avança em passos largos, ultrapassando os limites do município.

Diante dos meandros que me possibilita narrar essa história, tornando-a presente, trago na memória algumas questões que me auxiliam a reconstruir esses

caminhos. São elas: Onde principiou esta história? Que sujeitos abriram trincheiras para este movimento dançado hoje? Qual seria a gênese da Dança produzida em Petrolina? As questões suscitadas nesta introdução se tornam relevantes para esta pesquisa, e para tal, preciso percorrer uma linha no tempo voltando algumas décadas. Pois, a memória é uma reconstrução emocional, afetiva e também reconstrução intelectual que traz uma representação seletiva do passado (SILVA; CARVALHO; COSTA, 2014).

Para começar esta história, preciso situar meu lugar de fala, não como um ato de emitir palavras, mas como um modo existir (RIBEIRO, 2017). Algumas referências estão inscritas há mais de 35 anos, em uma memória corporal dançada. Então, inicio esta travessia recortando aqui algumas das minhas memórias dançantes, falando delas como um desejo de revolução que se inicia e que se alicerça a partir da historiografia da Dança na cidade de Petrolina e que tem no grupo *Batuk-ajé – Balé Folclórico de Petrolina*, um epicentro (BRANDÃO, 2018). Esse grupo me apresentou as danças afro-brasileiras concebidas por Conrado (2010) como Arte Negra, de origem africana e ressignificada no Brasil.

Então, quando ressignifico minhas vivências temporais passadas, elas se tornam presentes (MARQUES, 2010). Saliento que minha inquietação em promover encontros, tecer relações e diálogos entre o campo da Arte e da Educação não se inicia nesta pesquisa, mas, soma-se a minha trajetória como artista, arte/educador, gestor, curador e pesquisador implicada nesta história da Dança. O meu exercício profissional teve um percurso que muitas vezes poderia se configurar como desvio de rota, sendo marcado por diversos encontros, nos mais variados locais. No entanto, só nutria em mim, mais ainda, o desejo primevo de poder através da Dança, da Arte e da Cultura olhar para mim, para o outro e para o mundo, assumindo e revendo em uma perspectiva emancipadora diferentes identidades em diferentes contextos.

Nessa trajetória, friso que são muitos os espaços que ocupei socialmente, vivenciando experiências distintas, processos artístico/educativos que contribuíram para formação da minha identidade profissional dentro da Dança, como dançarino no grupo *Batuk-ajé*, como bailarino no início da CDASP e intérprete/criador dentro do recorte desta pesquisa. Essas nomenclaturas se relacionam com o tempo/movimento da Dança que demarcou lugares ao longo da sua história. Assim,

utilizo nesta investigação, o termo intérprete/criador/criadora que se refere ao artista da Dança que não só reproduz o movimento, mas que o reelabora no corpo, expressando sentidos de acordo com a singularidade, atuando na criação em processo colaborativo (MILLER, 2007).

Por conseguinte, seleciono parte dessas memórias para narrar uma história introdutória, contada pelo fio do grupo *Batuk-ajé*, marca indelével desse meu trajeto onde tudo principiou. Para tal, relato algumas razões e motivações pelas quais orientam uma justificativa acerca do meu interesse em ingressar no Programa de Pós-graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos (PPGESA), apresentando uma pesquisa na área da Arte/Educação Contextualizada em diálogo com a Dança como área expressiva no conhecimento artístico. Adianto que no meu percurso, Dança e Educação, alimentam-se mutuamente (MILLER, 2007).

Desde o início, na Escola Otacílio Nunes em 1984, quando surgiu o interesse em dançar, abriu-se um caminho que percorro até aqui. Sempre busquei na Dança, encontrar pontos de contato entre a prática desenvolvida em grupo (fazer) e a formação dos participantes na criação de coreografias (conhecer). Já à época, havia certa vocação de ensinar e liderar um grupo. Embora a função de ensinar fosse implícita, pautada apenas na prática de demonstrar passos e “montar” coreografias, ou seja, exercia a função de educador, embora ingenuamente, sem refletir sobre essa missão que ainda me acompanha e na qual hoje me reconheço plenamente como professor de Dança.

Enfatizo também, minha atuação como coreógrafo e diretor do grupo *Batuk-ajé* com danças afro-brasileiras e danças modernas no grupo *Episódios*, criado na mesma época para desenvolver outros tipos de coreografias, ritmos que não faziam sentido no contexto das danças negras do *Batuk-ajé*. O trabalho desenvolvido nesses grupos na década de 1990 tinha destaque nos eventos em que participava na região, atraindo o interesse de instituições como PMP e o SESC, que havia se instalado recentemente. Com isso, surge um convite para os grupos *Batuk-ajé* e *Episódios* participarem do Festival de Dança realizado pelo SESC em 1992.

Dessa aproximação com o SESC, surge a minha primeira proposta de trabalho formal com a carteira profissional registrada e assinada na área de Dança. Desse modo, fui contratado nessa instituição de grande relevo e de atuação nacional. Desde então, venho desenvolvendo o trabalho de Dança no SESC em

Petrolina há 26 anos, no início como instrutor de atividades artísticas (Dança) para criança, Dança Popular, Dança Contemporânea e Dança de Salão para os mais diversos públicos, e logo em seguida, para os integrantes da CDASP, decorrente de sua criação em 1995, formada também com ex-integrantes do grupo *Batuk-ajé*.

Figura 2- Finalização da minha primeira turma de Dança no Sesc Petrolina.



Fonte: Arquivo pessoal, 1993.

Além de instrutor, desenvolvia ainda as funções de coreógrafo e diretor. Posteriormente, em 2004, também, acumulei a coordenação do Setor de Cultura. Com a gestão de Cultura do SESC, ligo mais um fio nesta minha história, tecendo outras relações, desse modo, tendo a Dança como um centro irradiador.

No entanto, mesmo com mais uma nova função, preferi não abandonar a instrução das aulas na CDASP, deixei de ministrar apenas as outras turmas de Dança para dedicar-me à coordenação. A experiência de viver nessa nova realidade de estar no comando de uma área estratégica como a Cultura, motivou-me a ingressar no ano de 2006, na graduação de Administração de Empresas, curso oferecido pela Faculdade de Ciências Aplicadas e Sociais de Petrolina (FACAPE). Esse fato marca também o início de pesquisas no campo acadêmico que impulsionou significativamente o meu trabalho na gestão cultural no SESC.

Nesse período, mais precisamente em 2007, formo a *Qualquer Um dos 2 Cia de Dança* (QQU2) em parceria com o intérprete/criador André Vitor Brandão, no intuito de criar um grupo que trabalhasse em uma perspectiva profissional, um espaço que se diferenciava da CDASP em virtude da busca de sustentabilidade para os integrantes.

Figura 3- Formação inicial da Qualquer Um dos 2 Cia de Dança.



Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

Assim, em consonância com a gestão de cultura, concílio o trabalho na QQU2, que se revela uma pesquisa com traço peculiar, apenas com artistas do sexo masculino, voltado para as questões afetivas; e na CDASP, que paulatinamente se transformava em um espaço diferenciado de formação, desenvolvendo ações sistemáticas em Dança no campo da Arte/Educação, sendo responsável pela elaboração de práticas artístico/educativas, compreendendo que o artístico educa, ensina sobre um tempo e um contexto (VASCONCELOS, 2015).

Desde o início, já nas primeiras criações, a CDASP já revelava em alguns espetáculos aproximações com temas locais, especialmente no contexto e universo da Cultura Popular, mantendo traços da poética afro-brasileira, herança do grupo *Batuk-ajé*. Posso reconhecer vestígios dessa cultura nos movimentos dançados hoje, pois ao observar e analisar esses signos nos espetáculos amplio a leitura para além de uma origem folclórica, assim, conecto-os ao movimento dinâmico da vida.

No campo das suas pesquisas coreográficas, a Cia de Dança do SESC Petrolina já vinha apresentando interesse em investigar, trazendo para seus processos artísticos, a dança de tradição ou cultura popular. “Fuá na casa de Zé Mané” e “Bailantes Brincantes Dançantes” são espetáculos que possuem esse viés [...] (SILVA, 2017, p. 35).

Figura 4- Elenco do espetáculo *Bailantes Brincantes Dançantes*.



Fonte: Arquivo pessoal, 2006.

Assim, como os espetáculos *Fuá na Casa de Zé Mané* e *Bailantes Brincantes Dançantes* apresentam elementos da Cultura Popular, espetáculos mais recentes, *Eu Vim da Ilha* e *Rio de Contas*, também, bebem na fonte da tradição popular,

propondo em suas dramaturgias diversas relações contextualizantes. No primeiro, a relação com a religiosidade e com a festa de Reis anunciando os batuques e pisadas do Samba de Véio; e no segundo, a relação com o rio, as águas e os orixás; elementos e signos presentes no contexto ribeirinho como também na cultura afro-brasileira.

Esses espetáculos possuem como temática e eixo central de concepção coreográfica, a Cultura Popular, encontrando conexões e diálogos na contemporaneidade com a tradição (SILVA, 2017). Nessa perspectiva, a CDASP continua segurando o fio da história, dos batuques e afoxés, que a precedeu em sua formação, porém, atualizando as questões no sentido político e estético, para o tempo presente corroborando com a ideia que a Cultura é dinâmica e que se move no tempo e no espaço.

A CDASP não tem ficado alheia ao que acontece no seu entorno, em uma trajetória de quase 25 anos, tem buscado pisar no chão, construindo propostas coreográficas que se ancoram no contexto, na realidade local para, então, se conectar com as questões que emergem na contemporaneidade. Por conseguinte, concordo com Martins (2006, p. 45), quando afirma que “[...] a educação não se pode dar ao luxo de ignorar o chão que pisa”. Nesse sentido, a CDASP na composição de seus espetáculos tem procurado pisar firme nesse chão, mergulhando no rio e algumas vezes tendo que nadar contra a correnteza. Olhando o mundo pela lente do local, porém, sem se fixar ou se encerrar nele.

Diante da impossibilidade de dar conta da produção diversificada e das diversas ações realizadas pela CDASP, nesta pesquisa faço um recorte temporal entre 2011 e 2018, tendo como referência para análise o processo de criação, montagem e produção do espetáculo *Eu Vim da Ilha*, iniciado em 2011, marcando também o encontro com os brincantes do Samba de Véio da Ilha do Massangano. Relação tecida com Arte e afeto (no sentido se ser afetado) entre essa manifestação cultural originada na tradição dos Reis e os integrantes da CDASP que se desdobrou na construção de um espetáculo de Dança Contemporânea, que utiliza no conceito imagens, elementos e alguns signos dessa comunidade localizada no meio do Rio São Francisco entre Petrolina-PE e Juazeiro-BA.

Além do espetáculo *Eu Vim da Ilha*, outro fator relevante no recorte desta pesquisa foi o meu ingresso, no mesmo período, na Pós-graduação em Dança

Práticas e Pensamentos do Corpo, promovida pela Faculdade Angel Vianna (FAV) do Rio de Janeiro-RJ em parceria com a Compassos Cia de Dança no Recife-PE. Realizei esse curso em paralelo com a criação e pesquisa do referido espetáculo. Isso me mobilizou a refletir sobre o processo criativo de um espetáculo de Dança pautado na relação entre tradição e contemporaneidade que se desdobrou na escrita da monografia: “Eu Vim da Ilha: O Samba de Véio como Possibilidade de Criação para Dança Contemporânea”, requisito necessário para conclusão do curso citado.

Com a finalização da especialização, algumas perguntas tornaram-se mais evidentes, por exemplo: como a teoria vivenciada na pós-graduação contribuiu para uma reflexão sobre a minha prática de Dança realizada anteriormente? Como retornar pela via da memória para a minha história dançada no *Batuk-ajé*, no *Episódios*, na QQU2 e na CDASP? Sim, o passado torna-se presente à medida que faço e reconto essa história por meio da memória (MARQUES, 2010), talvez como um retrovisor essa flexibilidade fez-se oportuna, retomo então o percurso, um caminho de volta que me desvela outros sentidos no presente.

No percurso de minha formação e construção profissional, pretendo como pesquisador, por intermédio de outras pesquisas, mirar para outras direções e me mobilizar para fazer outras perguntas. Com a publicação do livro “Eu Vim da Ilha: O Samba de Véio como possibilidade de criação para Dança Contemporânea” (2017), percebi que havia feito uma importante e necessária travessia, no sentido de amalgamar movimentos e palavras para discutir a Dança Popular e a Dança Contemporânea, aproximando “ilhas” nas suas relações e conflitos. Desse modo, pude registrar como pesquisador as inquietações no movimento desse percurso como artista da Dança até aqui.

Figura 5- Lançamento do Livro “Eu Vim da Ilha: O Samba de Veio como possibilidade de criação em Dança Contemporânea”.



Fonte: Fernando Pereira, 2017.

Porém, outras questões são suscitadas, tais como focar meu olhar para as práticas artístico/educativas na CDASP, que em mais de duas décadas de formação e produção expressiva têm contribuído para o desenvolvimento cultural da cidade. Portanto, atento-me para a evidência de que os processos artístico/educativos são possibilidades de ensino/aprendizagem. Uma vez que, a Dança não precisa estar atrelada a processos pedagógicos para ser educacional, a Dança por si, por ser Arte já educa (MARQUES, 2010). Desse modo, a aprendizagem corporal e poética resultante das experiências artísticas, produzem sentidos que podem ser reelaborados em diversos espaços formais ou não formais, revelando outros modos de conhecer a realidade vivida.

As experiências na construção do espetáculo *Eu vim da Ilha* da CDASP propuseram outros conhecimentos que só foram possíveis no encontro significativo e nas vivências, transformando o modo de se mover, se perceber e se relacionar com o contexto. Assim, o vivido, o sentido no “estar na Ilha” e na feitura do espetáculo *Eu Vim da Ilha* emerge como um princípio educativo mobilizado pela Dança, na experiência construída nesse trabalho que assume um *status* epistemológico, formativo e político bem significativo. Esses processos gerados na experiência artística são educativos, pois, produzem novas aprendizagens,

potencializando a construção significativa de outros conhecimentos para os integrantes da CDASP e para o público que assiste ao espetáculo.

Dessa forma, processos artístico/educativos, a exemplo da CDASP, podem contribuir para formação e elaboração de sujeitos criativos e conscientes do seu papel artístico e social no meio em que vivem, seja no campo ou na cidade. Portanto, nesta investigação, argumento que os processos criativos realizados pela CDASP são processos formativos e que se configuram na experiência, como práticas artístico/educativas no âmbito da educação não formal. As atividades desenvolvidas em aulas de Dança e nas montagens dos espetáculos utilizam-se dos movimentos e de elementos do contexto local, matéria-prima para criação, propiciando aos participantes (intérpretes/criadores/criadoras) outras percepções da realidade, alargando assim, a concepção de território e suas relações no mundo.

Diante do exposto, entendo que o tema da pesquisa amplia as discussões entre Cultura, Educação e Contexto, eixos norteadores do PPGESA, cuja finalidade é compreender os processos educativos formais e não formais que se estabelecem em contextos de regiões semiáridas de diversas partes do mundo (PPGESA, 2019), mas que recorro no contexto urbano da cidade de Petrolina.

Ressalto também, a relevância dessa temática para o programa, na área de pesquisa em e sobre Arte/Educação Contextualizada por uma perspectiva crítico/reflexiva ampliando o debate de ensino/aprendizado artístico, aprofundando teorias práticas e percebendo-o como campo de conhecimento integral (VASCONCELOS, 2016).

Essa investigação é pioneira, visto que, registra, historicamente, a Dança em Petrolina, portanto, inédita no PPGESA. Além disso, irei contextualizar quais metodologias de ensino/aprendizagem podem ser visualizadas na CDASP, de acordo com o público investigado, seis intérpretes/criadores/criadoras, que participam das atividades desde 2011, ano que pauta o recorte desta pesquisa.

A partir do conceito de Educação Contextualizada para a Convivência com o Semiárido (ECSAB), esse que possui um cenário cultural múltiplo e diverso, esta pesquisa propõe dar visibilidade para outras convivências territoriais, no contexto urbano. Nesse aspecto, busca ampliar a ideia de Semiárido que muitas vezes está associado apenas ao campo e área rural. As áreas urbanas de uma cidade

apresentam questões bem específicas, sendo importante perceber a necessidade de investigações educativas também neste contexto.

Considerando que a CDASP desenvolve suas experiências em um contexto urbano, norteia-se para esta pesquisa a seguinte questão: quais metodologias de ensino/aprendizagem contextualizadoras podem ser encontradas nas práticas artístico/educativas da CDASP? Nessa perspectiva, se aponta através das práticas uma formação cultural contextualizada tendo a Dança como expressão e práxis emancipadora.

Observando-se o problema, indico que esta pesquisa tem como finalidade compreender as metodologias de ensino/aprendizagem que sustentam as práticas artístico/educativas da CDASP em uma perspectiva contextualizada, tendo como referência os anos de 2011 a 2018. Esse recorte de tempo irá descrever o espaço da Dança e as narrativas históricas de ensino de Dança, contextualizando com a realidade de Petrolina-PE; discutir a educação não formal e o ensino de Dança, assim como, conceitos que o envolvem, com enfoque nos processos de ensino/aprendizagem; analisar os dados da produção do espetáculo *Eu Vim da Ilha* da CDASP e averiguar se e como as metodologias de ensino/aprendizagem da CDASP reforçam o sentimento de pertencimento dos intérpretes/criadores ao Semiárido brasileiro.

Diversos autores e autoras embasam a investigação, como Laban (1978), Vianna (2005), Conrado (2006), Pereira (2006), Miller (2007), Dewey (2010), Marques (2010), Martins (2010), Reis (2010), Santos (2015), Gohn (2015), Laszlo (2018), entre outros. Do ponto de vista da sua natureza, abordagem e objetivos, a pesquisa em questão é qualitativa e descritiva. Entende-se que essa abordagem leva a construir um caminho em que ao descrever e investigar, fico implicado na pesquisa, uma vez que, também sou participante, ao mesmo tempo em que busquei descrever de forma ética os processos e os dados considerados.

Com isso, utilizo como metodologia a autoetnografia (SANTOS, 2017), para construir um relato sobre a CDASP a partir do meu lugar de fala, uma vez que, participo e sou pesquisador, mas não esquecendo de buscar a construção da escrita crítica/reflexiva de maneira ética tanto com a temática quanto ao problema ao qual me debruço. Como estratégias metodológicas de estudos me orientam os instrumentos de pesquisa bibliográfica, documental e levantamento de dados com o

uso de entrevistas semiestruturadas, observação participante e diário de campo. Dessa maneira, com os resultados obtidos por meio da análise dos dados investigados, intento compreender quais metodologias de ensino/aprendizagem sustentam as práticas artístico/educativas da CDASP em uma perspectiva contextualizada no período de 2011 a 2018.

Para tanto, a pesquisa discute a Arte como experiência e a Dança como uma expressão cultural importante na construção de processos educativos mais críticos em um espaço não formal, apresentando outros modos de compreensão e intervenção na realidade petrolinense.

Pelas razões enunciadas, revela-se a partir dessa investigação quais possibilidades de ensino/aprendizagem emergem dos processos artístico/educativos da CDASP. Se pretende, desse modo, apontar caminhos de expansão dos processos educativos, para que eles contribuam com a autonomia dos sujeitos envolvidos nesse contexto urbano que é também Semiárido.

Sendo assim, esta pesquisa está organizada em sete sessões: (1) Travessias Dançantes- onde sinalizo meu percurso como artista e pesquisador e as motivações que me levaram a desenvolver a investigação; (2) Conversas Teóricas- que destaco os principais pontos de contato entre filosofia da Arte e conceitos de Dança, problematizando o seu desenvolvimento em espaços não formais de ensino dentro do contexto Semiárido; (3) Metodologias Contextualizadas- onde apresento a metodologia que a pesquisa necessitou para sua efetivação tendo como referência a autoetnografia alinhada com o estudo de caso; (4) Narrativas da Dança em Petrolina- na qual situo a construção dessa expressão no contexto Semiárido; (5) Revendo a CDASP- onde analiso e discuto os resultados obtidos na pesquisa através de diário de campo, observação participante e entrevistas semiestruturadas; (6) Considerações dos achados da pesquisa; e (7) Referências utilizadas.

2 CONVERSAS TEÓRICAS

Nesta conversa, apresento as relações entre a filosofia da Arte, conceitos da Dança e do seu ensino, bem como o diálogo entre a educação não formal e ECSAB. Desse modo, intento refletir à luz desses referenciais, meandros conceituais para discutir a prática artístico/educativa da CDASP. Assim, surgem aproximações e pontos de contatos entre pensamento de autores e autoras na investigação da questão que norteia esta pesquisa.

2.1 EXPERIÊNCIA E ARTE

A experiência ativa e dinâmica é a base para Arte. Desse modo, a Dança é também uma forma de experiência que alcança dimensão estética. Abraham Kaplan na introdução do livro “Arte como experiência” de Dewey (2010) afirma que se algo enriquece nossa experiência imediata, essa é de alguma maneira, estética.

Para compreender o estético em suas formas supremas e aprovadas, é preciso começar por ele em sua forma bruta; nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar e o ouvido atentos do homem, despertando seu interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir: as visões que cativam a multidão – o caminhão do corpo de bombeiro que passa veloz; as máquinas que escavam enormes buracos na terra; a mosca humana escalando a lateral de uma torre; os homens encarapitados em vigas, jogando e apanhando parafusos incandescentes (DEWEY, 2010, p. 61- 62).

Nesse sentido, a Arte não se dissocia da vida se fazendo presente nos acontecimentos mais ordinários. De acordo com o filósofo supracitado, a Arte faz parte dos acontecimentos, integra os propósitos e valores da vida, nascendo a partir dos processos de interação entre organismo e meio na experiência. Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a Arte em estado germinal, ou seja, em toda experiência há estética. Dewey (2010) propõe à Arte, um lugar de destaque na construção de seu pensamento e de suas obras, e esse lugar é o da experiência, conceito imprescindível para a compreensão de suas ideias. No entanto, é necessário perceber seu ponto de partida, pois, nele vem exposta a tese central de sua filosofia.

Toda criatura viva recebe e sofre a influência do meio, e a isso, Dewey (2010) chamou de experiência.

A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos (DEWEY, 2010, p. 83).

Dessa maneira, a experiência produz outros sentidos na sua relação com o mundo. Nessa perspectiva, a Arte como experiência é também produção de sentidos para a educação. Larossa (2002), em “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” propõe pensar-se a educação através do par: experiência/sentido, explorando o significado dessas palavras. Esse autor critica o excesso de informação, a obrigatoriedade de ter opinião e o excesso de trabalho, pois segundo ele, esses fatores não permitem a experiência. Quanto ao sentido, explora-o a partir do sujeito da experiência, não na sua atividade, e sim, na abertura para ser transformado pela experiência, território de passagem submetido à lógica da paixão. Larossa (2002) afirma que o saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana singular e concreta, ou seja, na experiência vivida. Para que haja a experiência, ou seja, para que algo nos afete, é necessário um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm com a velocidade da internet e da informação, pois,

[...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LAROSSA, 2002, p. 19).

O pensamento de Larossa (2002) se aproxima do pensamento de Dewey (2010), que atenta para o olhar estético que emerge da experiência, compreendendo o estético na sua forma bruta, nos acontecimentos e cenas que prendem o olhar, enriquecendo a experiência mais imediata. São os acontecimentos vividos que formam a experiência. A experiência jamais nos deixa indiferente, não é algo que

sucede, mas, o que nos implica que nos afeta, nos toca, nos mobiliza, nos impõe e nos compromete (MACEDO, 2010). Por essa razão, reconheço a potência da experiência nos processos criativos da CDASP. Seguindo essa linha de pensamento, entendo que

Podemos acrescentar ainda, que a experiência institui uma memória incorporada, ou seja, o corpo cria e, ao mesmo tempo é habitado pela experiência. Portanto, o corpo é o lugar onde se inscreve cada história singular, onde pensamentos e sentimentos se manifestam em palavras, em imagens (MACEDO, 2010, p. 25).

Nessa perspectiva, esta pesquisa se baseia na experiência do corpo que atravessado pelas vivências em processos criativos de Dança produzem aprendizagens corporificadas a partir da experiência/sentido. Por conseguinte, pauta-se a prática artístico/educativa na CDASP pela experiência, essa que atravessa o corpo mobilizando-o no mundo e produzindo novos sentidos para a vida no contexto que se insere, pois, “(...) impregnar nosso dia a dia de sentido é uma necessidade e, ao mesmo tempo um chamamento às vivências relacionais do mundo contemporâneo” (MARQUES, 2010, p. 28). Desse modo, reflete-se nesta pesquisa, a Dança como experiência vivida nas aulas e nos processos de criação dos espetáculos por meio da relação intérprete (corpo), movimento e mundo.

2.2 ARTE DO MOVIMENTO

Para se pensar o movimento nesta pesquisa, infiro que ele conceitualmente ancora-se nos estudos do movimento de Laban (1978), que desenvolveu teorias a partir do corpo como processo de natureza e cultura. “Laban propõe um trabalho que se baseia na observação, na prática e na experiência do corpo em movimento” (SCIALOM, 2017, p. 11), sendo considerado um dos grandes teóricos do movimento humano no século XX com grande contribuição à Dança, compreendendo o corpo como processo de natureza e cultura tudo junto (RENGEL, 2008). Laban elaborou seus primeiros conceitos no final da década de 1910, quando Filosofia, Ciência e Arte se entrelaçavam, uma área influenciando a outra (SCIALOM, 2017). Durante sua vida, buscou formular teorias que expandissem o conceito de Dança de maneira

que abarcasse toda experiência humana, com isso, despertando para as infinitas possibilidades do mundo do movimento.

Para Laban, era preciso construir um modo de dançar que fosse capaz de conter todas as possibilidades do corpo. Só assim a dança realizaria aquilo que considerava sua razão fundamental: a necessidade de falar dos tempos caóticos, apresentando o corpo do homem daqueles dias conturbados (KATZ, 2006, p. 56).

Os estudos de Laban para compreender a Dança são importantes e relativamente divulgados no mundo ocidental. Na década de 1940, chega ao Brasil com a vinda de Maria Duschenes em decorrência da ascensão nazista na Alemanha (RENGEL, 2008). Dona Maria como era conhecida, dedicou-se durante anos à difusão dos princípios de Laban. Muitos professores, artistas, coreógrafos e bailarinos passaram pelo seu estúdio em São Paulo-SP, assim, contribuiu de maneira fundamental para a Dança contemporânea no país. Rengel (2008), aluna e discípula de Duschenes, afirma que:

Laban nos ensinou que com o corpo adquirimos conhecimento. Ele, já na sua época, dizia que não é possível separar conceitos abstratos, ideias e/ou pensamentos, da experiência corporal. Ela vincula o que podemos dizer, pensar, saber e comunicar. A noção de que *corpo-mente* são trazidos juntos é à base da *Arte de Movimento* de Rudolf Laban. Esta é uma forte razão para o emprego do método Laban no ensino de movimento nas escolas. Tão presente e importante. Traz subsídios para os importantes estudos, pesquisas e descobertas sobre modos de operar do corpo ao auxiliar na tarefa de apresentar paradigmas interpretativos não dualistas (RENGEL, 2014, p. 11- 12).

Desse modo, a “Arte do Movimento” proposta por Laban (1990) se coaduna com esta pesquisa, apontando diversas possibilidades do movimento no processo educativo, na perspectiva de Dança em um campo de estudo próprio, mas em relação com outras áreas do conhecimento. Dessa forma, interpreto as práticas artístico/educativas na CDASP em uma compreensão de corpo como natureza e cultura, sem separação, e ainda, que “(...) todo movimento ocorre quando o corpo, ou partes dele, parte de uma posição a outra” (LABAN, 1990, p. 86).

Nesse sentido, os corpos dos intérpretes/criadores/criadoras movidos pela experiência vivida no contexto, realizam ações corporais que se projetam no espaço

e expressam, por intermédio do movimento, relações de sentidos. Em síntese, a Dança como uma Arte que desenvolve uma poética do corpo em movimento, se tornando expressão a partir da singularidade de cada corpo, oferecendo uma ação do fazer artístico/educativo que se apropria da criatividade e, concomitantemente, cria.

2.3 SEMENTES LANÇADAS PELOS VIANNA

Tendo como referência diferentes pesquisas no Brasil que desenvolveram investigações sobre metodologias de ensino em Dança, esta pesquisa finca base no trabalho desenvolvido pelos Vianna, escola protagonizada por Angel, Rainer e Klauss Vianna. O conceito de “Escola Vianna” cunhado por Miller (2012), abarca também todos os pesquisadores que seguem seus princípios. O trabalho é conhecido como “consciência corporal” que possibilita melhor compreensão do corpo e suas relações com o movimento. Hoje também pode ser entendida como Arte do Corpo e Educação Somática, que na sua prática, trabalha o conceito de soma, abordagem pedagógica no sujeito, na unidade corpo-mente que se apoia nas redes de relações presentes no funcionamento do corpo, entre seus diversos sistemas e do corpo com o ambiente. Nessa acepção, busca-se,

Entender que na nossa história evolutiva é a relação corpo-ambiente que promove a transformação tanto do corpo como do ambiente e nos permite ligar tanto o que existe fora e dentro do corpo. Mais que isso, pois nos leva a entender como o que está aparentemente fora se torna corpo (KATZ, 2009, p. 27).

Destarte, evidencio nesta pesquisa aspectos da Escola Vianna pela abordagem da Técnica Klauss Vianna que propõe “(...) o uso da técnica como construção de um corpo próprio, buscando um caminho para acessar o próprio corpo, singular, que é diferente do corpo do outro” (MILLER, 2007, p. 22) e pela metodologia Angel Vianna que se baseia em dois pilares: *Conscientização do Movimento* e *Jogos Corporais* (RAMOS, 2007), ambos, responsáveis por uma visão de ensino da Dança calcada na construção do sujeito como protagonista de sua arte. Através do desenvolvimento de uma corporeidade consciente através do movimento é possível que cada pessoa possa investigar e descobrir suas infinitas

possibilidades de se mover no mundo e que na relação, no jogo corporal, encontra espaço para a criação.

O trabalho desenvolvido por Angel, Rainer e Klauss apresenta no seu cerne, que a Arte se identifica e se articula com a vida, portanto, não se distancia do contexto e ambiente em que é produzida. Assim, Miller (2007) sistematiza a *Técnica Klauss Vianna* em que o aluno se torna um pesquisador do corpo, não apenas um mero reprodutor de movimentos, mas, principalmente, um criador; e Ramos (2007) evidencia a *Pedagogia do Corpo*, de Angel Vianna, em que o pressuposto basilar é possibilitar que cada pessoa possa trabalhar a sua individualidade sem perder de vista sua totalidade como ser humano.

Por conseguinte, essas metodologias abordam as especificidades da Dança com vista e interesse em entender as relações entre a mecânica do movimento e a expressão, com signos e conceitos específicos a intento de conhecer as potências do corpo. Laban (1990), como mencionei anteriormente, também, se dedicou para conhecer as características do movimento e por meio de suas pesquisas organizou uma teoria relevante para a Dança. Diferenciando-se dele, mas igualmente interessado nos princípios gerais do movimento, Angel e Klauss Vianna priorizam o sujeito, na perspectiva que cabe a cada um descobrir os saberes do corpo (KATZ, 2006), ou seja, o indivíduo com sua percepção de si e de mundo são fundantes para expressão da Dança.

Os Vianna influenciaram a história da Dança e do Teatro no Brasil, são precursores de uma pesquisa a partir do entendimento do corpo como instrumento criativo, com foco na autopercepção e autoconhecimento em detrimento da repetição ou imitação técnica. As técnicas não são formatadas, acolhem as contribuições individuais. Para eles, o corpo não é apenas um receptor de movimentos e na singularidade de cada corpo há criação ou recriação. O sujeito não está passivo quando é apresentado a um movimento ou gesto.

Klauss Vianna (2005, p. 70), no seu único livro “A Dança” sinaliza algo relevante para se pensar o ensino da Dança e a própria Educação: “Eu apenas quero lançar sementes. Uma vez soltas em terras generosas, essas sementes provocarão reações”. Sem dúvida, as técnicas e as metodologias empreendidas por Angel e Klauss Vianna lançadas como sementes à época germinaram, produziram

outros frutos, inovando e gerando novas sementes que mobilizaram diversas pesquisas no campo do conhecimento do corpo e ensino da Dança.

Sob esse prisma, tomo a liberdade de transpor essas ideias para um pensamento artístico-pedagógico, considerando que, além da atuação artística de Klauss e Angel Vianna, o casal teve uma contribuição pedagógica na dança e no pensamento do corpo das artes cênicas em geral, provocando outra relação entre professor e aluno em sala de aula, na maioria das vezes com aspectos inovadores (MILLER, 2012, p. 16).

O contato com os princípios da Escola Vianna possibilita repensar e reconfigurar diversas pedagogias de Dança fincadas no autoritarismo, que muitas vezes tolhem a criatividade e o desejo dos alunos, para uma proposta mais humanizada, em que as relações entre professor e aluno em sala de aula sejam horizontais e mais produtivas.

Os Vianna foram responsáveis por uma importante quebra da abordagem pedagógica da Dança no Brasil, pois trouxeram para a sala de aula a relação humana com o aluno. O professor deixa de olhar seus alunos como mais um aprendiz em treinamento e passa a enxergá-los como pessoas em processo de desenvolvimento, o que pode gerar uma transformação na postura desses alunos, que se reconhecem em pesquisa (LASZLO; MILLER, 2016, p. 165).

Pode-se inferir que os Vianna permitiram novas configurações dos espaços de ensino, também propiciaram a ampliação de fazeres e saberes através do corpo, a percepção e seus sentidos integrando-os como um todo, base fundamental para o desenvolvimento da Educação Somática. O modo de pensar e operar o corpo em Angel e Klauss se coadunam com as metodologias contemporâneas, relevantes para compreender o ser humano no século XXI. O pensamento e a sensibilidade dos Vianna abriram caminhos para outras possibilidades de ensino de Dança levando em consideração a singularidade do sujeito para o desenvolvimento da sua autonomia pelo (re)conhecimento do corpo individual, no coletivo e na relação com o mundo. “As sementes lançadas pela família Vianna – e aquelas que Angel ainda lança florescem de maneira distinta nas ações de cada pesquisador” (LASZLO, 2018, p. 31).

Nesse sentido, reconheço-me como pesquisador, uma semente dessa escola, pois, na especialização em Dança na FAV, tive o privilégio de ter Angel como professora da disciplina “Consciência pelo Movimento”. Sem dúvida, o contato com as teorias e técnicas de Angel e Klauss Vianna reverberaram sobremaneira no modo de pensar e fazer Dança na CDASP. Além de que, por intermédio do festival Aldeia Vale Dançar 2018, foi possível, também, a CDASP fazer aula com Angel e, ainda, dançar o espetáculo *Rio de Contas* para a mestra.

Figura 6- Aula com Angel Vianna no Aldeia Vale Dançar 2018.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2018.

2.4 ENSINO DA DANÇA

Para se pensar o ensino de Dança no contexto da Arte, destaco o pensamento da professora Marques (2010) com vasta produção teórica, estabelecendo diálogo da pedagogia freireana e a Dança. Sobre a abordagem teórica de Paulo Freire (1996), é importante ressaltar a presença da Pedagogia da Autonomia e do sentido freireano de educação libertária como eixo norteador desta pesquisa, pois interpreto que nas ações artístico/educativa da CDASP são desenvolvidas práticas formadoras que consideram o contorno geográfico e social

dos participantes, capacitando-os para observar, avaliar, comparar, escolher, decidir e intervir, portanto, desenvolvendo a autonomia, e sendo assim, criam-se possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada.

Desse modo, as discussões de Freire são fundamentais para rebater as propostas que isolam os sujeitos entre quatro paredes da sala de aula com finalidade, exclusivamente, de transmitir conteúdos, ainda muito presentes em espaços educativos (MARQUES, 2011). Concordando com a visão de Marques (2010), que propõe possibilidade e caminhos para ensinar e aprender múltiplas leituras da relação dança/mundo, traduzo nesta investigação as plataformas de entrelaçamentos, trajetórias e percursos para o ensino e aprendizagem das tramas da linguagem da Dança e de suas redes de relações sociais.

Por meio dessas compreensões, percebe-se necessário na práxis dar ênfase na Dança como expressão diante de possibilidades de linguagens, como Arte em suas relações com Ensino e a Sociedade. Sabe-se que essas relações são recentes, pois

A dança foi reconhecida como campo de estudo há aproximadamente um século, apesar de existir como uma prática recorrente desde os primórdios do ser humano. De fato, uma das motivações de Laban para desenvolver uma pesquisa aprofundada do movimento expressivo foi introduzir a dança como uma linguagem independente de outras linguagens artísticas (SCIALOM, 2017, p. 128).

Revejo assim, o conceito de Dança a partir das conexões trazidas em Marques (2010), no seu redesenho da expressão a partir de linguagens do contemporâneo em mapas a partir dos princípios da “Arte do Movimento” de Laban, que, explicitamente, denomina a Dança como linguagem artística, argumentando e defendendo como área e produção de conhecimento. Essas concepções assumidas são fundamentais quando se observa a formação de redes entre a Arte e o corpo já que

A proposta metodológica da Dança no Contexto tem no seu delinear os pressupostos de uma educação múltipla e crítica, comprometida com os fluxos dialógicos não hierárquicos e/ou finalistas entre o conhecimento, as pessoas e o mundo. Essa proposta metodológica é entendida como um possível apontamento de caminho e trajetórias

para tecer relações entre arte, o ensino e a sociedade nos processos dinâmicos de leituras da dança/mundo (MARQUES, 2010, p. 13).

A proposta de Marques (2010) é um convite para repensar o ensino de Dança nos mais variados contextos como o Semiárido petrolinense, propondo leituras de mundo a partir da realidade local e dando abertura a outras metodologias, que agrego nesta pesquisa, como a proposta pluricultural *Corpo e Ancestralidade* desenvolvida pela professora/pesquisadora Inaicara Falcão dos Santos que propõe investigar as raízes ritualísticas e as narrativas míticas das tradições, que abrange a construção de imagens, a percepção de sentimentos; possibilitando a abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade.

Desse modo, Santos (2015) propõe um caminho estético, aplicado à Dança, à Arte e à Educação. *Corpo e Ancestralidade* percorre um caminho entrelaçando a tradição herdada, a oralidade, a mitologia, as danças, os cantos, os gestos, os ritmos de forma técnica e criativa.

O caminho é intertextual e criativo, em relação às ações cotidianas do homem; dissocia-se da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro; volta-se para o corpo do intérprete-bailarino, com imagens, lembranças, memórias antepassadas; com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e ressignificando-as por meio da arte expressiva do movimento criativo (SANTOS, 2015, p. 81).

A partir da proposta metodológica de Santos (2015) é possível analisar os procedimentos criativos na construção do espetáculo *Eu Vim da Ilha* da CDASP, que teve como referência na pesquisa a tradição secular do reisado na Ilha do Massangano, também conhecido como “reis”, de cunho religioso, mas que tem seu lugar festivo através do *Samba de Reis* e mais popularmente batizado de Samba de Véio, devido ao grupo ser composto, na grande maioria, por pessoas idosas.

Corpo e Ancestralidade, de acordo com Santos (2015) permite olhar para o contexto da pesquisa em Arte. Desse modo, a Dança enquanto expressão que se apropria de linguagens do sensível, possibilita uma vivência rica em conteúdo. Por essa razão, pode-se inferir que o conteúdo vivenciado norteia os processos criativos

que são geradores de processos significativos, portanto, são processos educativos para os sujeitos envolvidos.

A seguir aponto a sistematicidade definida em fases por Santos (2015):

As fases do processo: primeiro, a percepção corporal, para que o sujeito possa tomar consciência da própria estrutura e articulações; perceber e utilizar os princípios dos elementos do movimento expressivo. Depois, são os exercícios corporais e vocais, criados a partir de matrizes tradicionais de danças míticas e ações cotidianas da comunidade arcaica, os quais são vivenciados como referência ao estímulo da memória e de imagens. No terceiro momento, surgem os exercícios de improvisação, a busca de novos espaços, agudeza gestual, recortes, fragmentos (SANTOS, 2015, p. 82).

Nesse caso, através da Dança, que por ser linguagem artística não é reflexo e nem espelho de uma sociedade (MARQUES, 2010), pois Dança é uma forma de ação no mundo. Nesse sentido, esta investigação se ancora em modos outros de pensar a Arte, a Dança e a Educação, um ensino em Dança que inclua o contexto e as histórias dos sujeitos envolvidos, articulando ensino e aprendizagem da Dança à uma metodologia de ensino contemporânea a qual se pauta e se potencializa as práticas artístico/educativas desenvolvidas na CDASP.

Diante do exposto, sintetizo as metodologias de ensino em Dança que conversam e dialogam nesta pesquisa:

1. Dança no Contexto – Nasce no Brasil por intermédio da pesquisadora Isabel Marques, tendo como referencial teórico e prático a transformação da Dança e da sociedade contemporânea do século XXI em seus desdobramentos para o ensino, apoia-se na possibilidade de problematizar, articular, criticar e transformar as relações multifacetadas e não hierárquicas entre Arte, ensino e sociedade (MARQUES, 2010).
2. Corpo e Ancestralidade – Metodologia desenvolvida por Inaicyara Falcão dos Santos, tendo como principal característica a vivência com o contexto cultural afro-brasileiro propondo experiências nos aspectos mítico e simbólico da tradição. O estudo permite a ressignificação da ancestralidade que é transformada na interação com a história individual.

2.5 EDUCAÇÃO NÃO FORMAL E A DANÇA

Adota-se nesta pesquisa, uma concepção de educação não formal, que parte do pressuposto que a educação, propriamente dita, articula-se entre educação formal, recebida na escola formalizada e regulamentada pela lei e a educação não formal. Essa, no entanto, possui um campo próprio, embora possa se articular com a anterior (GOHN, 2011, 2015). Por essa razão, interpreta-se que

A educação não formal é um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, entendendo o sociopolítico como a formação do indivíduo para interagir com o outro em sociedade. Ela designa um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagens e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como, a multiplicidade de programas e projetos sociais (GOHN, 2015, p. 16).

O uso do termo educação não formal no Brasil teve ampla divulgação nos anos 2000, por ONGs e entidades do Sistema S (SESI, SENAI, SENAC e SESC) que adotaram essa terminologia promovendo ações formativas em benefício das comunidades, nas quais essas instituições foram sediadas. A educação não formal é um processo sociológico, cultural e pedagógico de formação que se relaciona com:

Processos de aprendizados organizados para este fim, mas que não ocorrem numa escola, dentro de sua carga horária 'regular'. Tratar-se-iam de processos de formação organizados, por exemplo, por um sindicato, por uma empresa, com finalidades diversas e específicas (MARTINS, 2010, p. 137).

Destarte, educação não formal é um conjunto de possibilidades de aprendizagem em locais fora das estruturas curriculares da educação formal. No entanto, uma não visa substituir a outra, e sim, estreitar relações, pois, a educação não formal é uma alternativa que pode, inclusive, potencializar a própria educação formal. A Arte se apresenta como um grande campo para o desenvolvimento da educação não formal, pois, condensam múltiplas formas de expressão como Artes Visuais, Dança, Teatro e Música.

A Dança, geralmente é desenvolvida em espaços delimitados, específicos; utilizando-se de recursos estruturais como espaço, professores, materiais didáticos

para prática corporal dessa expressão que visa apreender e construir novos conhecimentos no/pelo corpo. No entanto, na educação formal e nos currículos oficiais, há pouco espaço à Dança e as brechas que existem, na sua grande maioria são ocupadas pelas Artes Visuais ou pela Música, a última formalizada pelo Governo Federal na Lei 11.769/08, sancionada em 18 de agosto de 2008, que dispõe que a música deve ser um conteúdo obrigatório na Educação Básica (BRASIL, 2008). Sinalizo ainda, a Lei 13.415/17 sancionada em 16 de fevereiro de 2017, que dispõe sobre o ensino da Arte na Educação Básica como um componente curricular obrigatório, especialmente em suas expressões regionais (BRASIL, 2017).

De acordo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), a Dança se insere como linguagem no componente curricular Arte que destaca que a aprendizagem precisa alcançar a experiência e a vivência artística como prática social, permitindo que os sujeitos envolvidos sejam protagonistas, compartilhando seus saberes e criações por meio de produções como espetáculos, performances, intervenções e as mais variadas apresentações artísticas na escola ou em outros locais (BRASIL, 2015).

Diante desse indicativo, em documentos que normatizam o ensino formal, é que organizações não formais de ensino como as ONGs e instituições sociais, a exemplo do SESC, encontraram oportunidade de desenvolver outras práticas socioeducativas tendo a Arte como mediadora.

É necessário alargar o tempo e o espaço pedagógico incluindo outros lugares de aprendizagens que não apenas a escola. As organizações e movimentos sociais são espaços de aprendizagem e a participação dos educandos nestes espaços, são inegavelmente relevantes no processo de aprendizagem (MENEZES; REIS, 2016, p. 71).

Situando a problemática anunciada desde a CDASP, reflito sobre o espaço de formação não formal em Dança na cidade de Petrolina, observando como as práticas artístico/educativas podem indicar metodologias de ensino/aprendizagem que estão sendo desenvolvidas com seus intérpretes/criadores. Nesse aspecto, procuro perceber de que forma se pode estar potencializando processos criativos e produção de espetáculos em um contexto específico e como podem estar se

desenvolvendo essas metodologias em uma perspectiva contextualizada. Dialogo essas relações na produção e no espaço, entendendo que

Isso ocorre talvez pelas características da própria arte, que possui estreita relação entre a experiência prática e a concepção de uma obra, relação que ultrapassa relações formais de ensino-aprendizagem, adentrando no campo das habilidades, subjetividade, identidade, memória etc. Por isso, os processos de aprendizagem em qualquer das formas de expressão ou linguagem das artes perpassam a educação não formal (GOHN, 2015, p. 7).

No contexto do campo das Artes, situo as práxis artístico/educativas da CDASP que utilizam as relações sociais e culturais em seus processos criativos. Assim, emergem do fazer artístico em Dança, novas experiências educativas. Nesse sentido, o fazer que se constrói no corpo e se expressa através dos movimentos, propicia aos intérpretes/criadores/criadoras e ao público descobertas e conhecimentos, por meio da experiência artística que é construída no apreciar um espetáculo de Dança. Essas aprendizagens estão relacionadas com outros modos de apreender que considera o sujeito e suas relações de mundo, que através dos sentidos alia intuição e imaginação.

Figura 7- Processo de Aula/Ensaio.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2018.

De certo modo, as aprendizagens são potencializadas por encontros que acontecem em espaços não formais que, ao investir na Arte e na criatividade, possibilitam uma educação menos adestradora e mais inventiva, indo na contramão da lógica previamente formatada da educação formal e adentrando em uma perspectiva de aprendizagem como processo de formação humana.

Dessa maneira, a autonomia e a produção de saberes ocorrem com a vivência em grupo, desenvolvendo experiências com a Dança, articulando o intelecto e o pensamento em consonância com o movimento do corpo, criando uma unidade de ação em que os sujeitos constroem repertórios, delineando sua própria história (GOHN, 2015).

2. 6 EDUCAÇÃO CONTEXTUALIZADA E A DANÇA

Nesta pesquisa, a Educação Contextualizada requer pensar os processos de ensino/aprendizagem pela lente da Cultura, síntese da atividade humana, que equivale a tudo aquilo que o ser humano produz materialmente ou simbolicamente (MIRANDA, 2016). A Dança é uma expressão criativa significativa em Petrolina. Desse modo, sua produção na cidade acrescenta a perspectiva cultural à discussão da ECSAB, pois expande o debate que os contextos, as culturas e os territórios precisam desempenhar sobre os processos educacionais (REIS; PINZOH, 2016).

Assim, articulando os processos de ensino/aprendizagem em Dança se demarca sua significação para esta pesquisa, que amplia as possibilidades de processos educativos em um Semiárido urbano. Existe cumplicidade nos processos culturais e educativos, um se alimenta do outro e vai contribuindo para formação dos sujeitos no contexto social em que vivem (REIS; PINZOH, 2016).

Desse modo, engendram-se pelas práticas artístico/educativas da CDASP uma teia de significados que extrapolam qualquer fronteira, se tecendo em redes de conexão que fundem o passado e o futuro, o local e o global, o pessoal e o coletivo, as objetividades e as subjetividades. Dessa maneira, o contexto com seus aspectos culturais, os sujeitos e seus saberes em relação com o mundo é o caminho que afirmo e traço nesta investigação, visando alimentar novos processos de formação que não separam percepção, sentimento, corporeidade, política e Arte, como a

educação não formal, também, reveladores que outros modos de existências são possíveis e devem ser considerados (REIS; PINZOH, 2016).

Nesse sentido, a reflexão que se perpetra é sobre a importância e o lugar da Arte na Educação para a Convivência com o Semiárido, ou da Arte/Educação Contextualizada no sentido de que a mesma enquanto área do conhecimento humano que evoca as dimensões do corpóreo e do sensível se faz enquanto lugar propício para o desenvolvimento de outras formas de ver/perceber a realidade semiárida, pois, os processos artístico/educativos através da Arte ensejam outras formas, em percepções mais amplas e holísticas de humanização e de vida. Desse modo, a Arte em diálogo com a ECSAB na Arte/Educação Contextualizada permite-nos conciliar imagem do cotidiano e sensibilidade estética de modo a construir outros olhares e corporeidades acerca da região. Pereira (2006), uma das primeiras pesquisadoras a discutir o lugar da Arte na ECSAB defende que,

A arte pode ser uma janela por onde olhemos e nos vemos outros, a janela que nos permite sonhar com a humanidade e, apesar das adversidades, desejar o céu, o paraíso, o eldorado, o nirvana, a terra sem males, a utopia (PEREIRA, 2006, p. 84).

Nesse aspecto, como visualiza Pereira (2006), vejo o desenvolvimento da Dança em Petrolina como essa janela para se vê e vê o outro, propiciando novos sentidos de convivência por intermédio da criação artística. O potencial da criação humana surge na história como fator de realização e constante transformação, mediante o ato criativo é possível promover intervenções nesse contexto.

Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos sócio-culturais existentes em cada lugar. Daí a importância de fomentarmos, enquanto movimento de discussão de uma educação para convivência, as possibilidades criadoras e criativas que busquem capacidades de deixarmos enraizar no outro e o outro em nós, sem destruí-lo ou destruir-nos e, principalmente, a capacidade de desenraizar e reenraizar sempre que preciso for (PEREIRA, 2006, p. 84- 85).

Nesse sentido, a Arte e as diversas expressões criativas como a Dança estão enraizadas no Semiárido petrolinense. No entanto, precisam ser reconhecidas nos espaços de convivência como elementos de tessitura, como nós que ligam os fios da teia sociocultural constituída nesse contexto urbano (PEREIRA, 2006).

Aponto nesta investigação, um olhar focado para o desenvolvimento de uma perspectiva cultural em que a Educação tem a Arte como aliada na ECSAB. Corroborando nessa discussão, na Arte/Educação Contextualizada para o Semiárido, Vasconcelos e Campana (2019), no livro “Contextualizar a Educação, Dar Sentido aos Saberes”, apresentam um capítulo intitulado “Construindo a pesquisa em Arte/Educação Contextualizada no Semiárido”, onde as pesquisadoras lançam um olhar expandido e polissêmico sobre a produção, a pesquisa e o ensino artístico, redesenhando a práxis artístico/educativa com os processos criativos na formação de professores/artistas/pesquisadores das Artes Visuais, da Dança, do Teatro, da Música da educação escolar à não escolar, tendo a contextualização como fio condutor dessa perspectiva.

Assim, amplia-se o debate à ECSAB, para a diversidade de expressões artísticas, bem como, os diversos semiáridos. Desse modo, Campana e Vasconcelos (2019) estimulam experiências em Arte/Educação no Semiárido, inclusive no âmbito da educação não formal, a fim de que, iniciativas como a da CDASP,

[...] possam ser incentivadas pelas políticas públicas com vistas à promoção de um projeto de desenvolvimento justo, inclusivo e sustentável para a região, criando oportunidades de geração de emprego e renda para as pessoas das comunidades locais, valorizando assim as potencialidades humanas (REIS, 2010, p. 114).

Dessa forma, a CDASP vem promovendo através de suas práticas artístico/educativas, uma formação diversificada, proporcionando aos integrantes construir, na experiência, conhecimentos que os capacitam a exercer atividades profissionais, como ministrar oficinas de Dança em escolas públicas e participar de mesas redondas, ações geradas em projetos como o Aldeia Vale Dançar realizado pelo SESC. Essa ação de Arte/Educação tem propiciado mudanças significativas no contexto, pois, valorizam os intérpretes/criadores/criadoras, inserindo-os/as no contexto por outra via, onde precisam articular processos de entendimento de si, do outro e do ambiente, ao qual vai intervir, através da sua prática em Dança, fruto de uma formação desenvolvida na CDASP.

Com esse aporte teórico, intento expandir as discussões em torno da ECSAB, com enfoque no contexto urbano de Petrolina dando visibilidade às práticas artístico/educativo da CDASP. Essa opção de pesquisa pelo viés da Dança,

expressão cultural relevante na cidade, busca apontar a mesma como uma possibilidade de intervenção neste contexto. Desse modo, por meio da perspectiva cultural,

[...] a educação tem um papel fundante porque é desenvolvida como um prazer, um gosto, uma identificação e pelos elementos que a constitui, serve de alicerce quando aprendidas com segurança, profundidade e com pessoas que preservam e difundem tais conhecimentos (CONRADO, 2006, p. 36).

Retomando as conceituações enunciadas neste capítulo, entendo que por intermédio desta pesquisa, busco contribuir para um olhar ampliado sobre a região por essa perspectiva cultural, em que a Arte, aliada com a Educação possa produzir outros modos de aprendizagens, em Arte/Educação Contextualizada, como a prática de Dança desenvolvida em espaços não formais de ensino. Criar e desenvolver metodologias de ensino/aprendizagem são desafios da CDASP, que buscam através das suas práticas artísticas, articular questões que são significativas para os intérpretes/criadores/criadoras que vivem nesse contexto semiárido e urbano, como convivência, solidariedade, discussão de gênero, racismo, ecologia e patrimônio cultural, entre outras (CONRADO, 2006).

Nesse sentido, as atividades desenvolvidas nos processos criativos (aulas e nas montagens dos espetáculos) da CDASP são realizadas em consonância com as questões suscitadas, bem como, a partir dos signos e elementos que compõem o contexto local, que se torna matéria-prima para criação, propiciando aos participantes outras percepções da realidade, alargando assim, a concepção de território e suas relações no mundo. Desse modo, por meio da Dança realiza uma Arte/Educação Contextualizada propiciando aos participantes autonomia e possibilidades de se transformarem, e assim, poder intervir, mudando a realidade na qual vivem.

3 METODOLOGIAS CONTEXTUALIZADAS

Do ponto de vista da sua natureza, abordagem e objetivos, esta investigação em questão é qualitativa e descritiva. A pesquisa é qualitativa por responder uma questão particular com um nível de realidade que não pode ser quantificável como os significados das ações e as relações humanas (DESLANDES, 1994). Além disso, permite investigar um fenômeno em seu estado real, possibilitando o conhecimento dos fatos a partir do olhar do próprio autor. Por último, é descritiva, pois, através da análise das práticas artístico/educativas da CDASP, a pesquisa buscará descrever as metodologias de ensino/aprendizagem encontradas e experienciadas pelos seus intérpretes/criadores.

Dessa maneira, apoia-se na metodologia da “autoetnografia”, método rico para um trabalho qualitativo, pois, refere-se à maneira de construir uma narrativa sobre um grupo a partir de si mesmo. Nesse caso, quem realiza a pesquisa não se distancia da mesma, pelo contrário é parte integrante.

Por suas características inclusivas com relação à avaliação de aspectos subjetivos, emocionais, experiência pessoal, e a própria influência do pesquisador na investigação, a autoetnografia tem-se popularizado cada vez mais como método de pesquisa qualitativa, e parece adequar-se de forma pertinente como método direcionado a pesquisas que envolvem o performer como pesquisador (BENETTI, 2017, p. 156).

Essa perspectiva também se volta para um caso específico, as práticas artístico/educativas da CDASP, com o objetivo de conhecer e descrever suas metodologias de ensino/aprendizagem de modo abrangente e completo.

3.1 A AUTOETNOGRAFIA

Autoetnografia é uma abordagem teórica, metodológica e, principalmente, textual, que busca experienciar, refletir e representar através da evocação, a relação do *self* com o meio cultural, contrastar a experiência individual com a coletiva. “A autoetnografia envolve reflexividade, sentimentos, pensamentos e práticas do pesquisador, e descreve a própria experiência e as suas variações de sentido”

(BENETTI, 2017, p. 153). Um modelo de investigação que se sustenta e se equilibra nas seguintes orientações: a metodológica, cuja base é etnográfica e analítica; cultural, cuja base é a interpretação dos fatores vividos a partir da memória, da relação entre o pesquisador e os sujeitos da pesquisa e dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo, baseado na autobiografia aliado a reflexão (SANTOS, 2017).

Esta investigação, por meio da metodologia autoetnográfica, interpreta que o pensar crítico/reflexivo e contextualizado assume uma grande importância, uma vez que, a “(...) reflexibilidade impõe a constante conscientização, avaliação e reavaliação feita pelo pesquisador da sua própria contribuição/influência/forma de pesquisa intersubjetiva e os resultados consequentes de sua investigação” (SANTOS, 2017, p. 218). O conceito de autoetnografia pode servir como ponto de partida para compreender experiências autobiográficas reunidas sob uma identidade coletiva. Sendo assim,

A presença do prefixo *auto*, do grego *autós*, serve de alerta contra a supressão das diferenças intra-grupo, enfatizando as singularidades de cada sujeito/autor, enquanto o termo *etno* localiza, parcial e pontualmente esses mesmos sujeitos em determinado grupo cultural (VERSIANI, 2002, p. 68).

Nesse sentido, a autoetnografia corrobora com a reflexão e análise das práticas artístico/educativa da CDASP, experiências produzidas em grupo onde convivem singularidades e coletividades em constante tensão. Ao investigar essas relações, o método funde a narrativa pessoal com a exploração sociocultural. A autoetnografia encontra compatibilidade em experiências artísticas. Nesse sentido, Benetti (2017) aponta as seguintes razões:

[...] é uma modalidade de investigação que incorpora a vivência emocional, preferências estéticas, sensibilidade e objetos artísticos criados pelo investigador; trabalha continuamente com o registro e a análise de epifanias – o que ocorre habitualmente em registros de investigação artística; serve não apenas para relembrar o passado, mas registra acontecimentos do presente decorrentes do processo de investigação/criação; não considera o investigador somente como representante de uma cultura ou fenômeno, mas enquanto indivíduo – valoriza os seus impulsos artísticos; e os recursos da autoetnografia podem ser aplicados a qualquer momento na investigação artística (BENETTI, 2017, p. 156).

Dessa maneira, utilizo a autoetnografia aliada ao método de estudo de caso, considerado mais adequado para a investigação empírica de um fenômeno contemporâneo em seu contexto real, especialmente, quando os limites entre os fenômenos e o contexto nem sempre são percebidos claramente. A realização de um estudo de caso é justificável se ele constituir um evento exclusivo ou se servir a um propósito revelador (YIN, 2001).

Os estudos de caso servem a muitos propósitos de pesquisa. São úteis para proporcionar uma visão mais clara acerca dos fenômenos pouco conhecidos. São adequados para a formulação de hipóteses de pesquisa. Contribuem para descrição de grupos, organização e comunidades. Também podem ser utilizados para fornecer explicações acerca de fatos e fenômenos sob o enfoque sistêmico (GIL, 2009, p. 14).

Desse modo, entende-se também que as fontes orais de memórias relacionadas à atuação da CDASP sempre se recordarão tendo como perspectiva sua filiação a determinados espaços sociais ocupados, nos “quadros sociais da memória”, definidos por Halbwachs (1990). Assim, a rememoração individual se faz na tessitura das memórias de grupo, alimentando-se da memória coletiva e histórica. Trata-se, portanto, de uma pesquisa que vai além dos livros e documentos escritos, buscando nos meandros da memória os registros que o tempo não conseguiu apagar.

3.2 PROCEDIMENTOS PARA UM ESTUDO DE CASO

Esta investigação tem como propósito revelar quais metodologias podem ser descritas pelos intérpretes/criadores/criadoras da CDASP que são experienciadas nas suas práticas artístico/educativas. Gil (2009) aponta cinco propósitos dos estudos de caso: explorar situações da vida real cujos limites não são percebidos claramente; preservar o caráter unitário do objeto estudado; descrever a situação do contexto em que está sendo feita a investigação; formular hipóteses ou desenvolver teorias e explicar as variáveis causais de determinado fenômeno. Segundo ele, o conceito de caso se ampliou e pode ser entendido como qualquer grupo social. Além disso, os estudos de caso mostram-se importantes em pesquisas com interesses em estudar grupos artísticos, a exemplo da CDASP (GIL, 2009).

Consubstanciando os passos do processo investigativo, Ludke (1986, p. 12), afirma que “[...] é preciso promover o confronto entre os dados, as evidências, as informações coletadas sobre determinado assunto e o conhecimento teórico acumulado a respeito dele”. Nesse sentido, para preservar a totalidade da unidade social a ser analisada e interpretada, utiliza-se as seguintes estratégias metodológicas que sustentam a realização do estudo de caso, focado nos anos 2011 a 2018:

1. Pesquisa bibliográfica, elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos, teses, reportagens, matérias de jornais, revistas e sites, sobre o movimento cultural da cidade e da CDASP;
2. Pesquisa documental, elaborada a partir de materiais como folders, catálogos, fotos, que registraram a atuação da CDASP, porém, não receberam tratamento analítico;
3. Levantamento de dados com o uso de observação participante, visto que, o pesquisador também participa da CDASP; diário de campo realizando anotações nas aulas e ensaios da CDASP; e por último,
4. Entrevistas semiestruturadas com seis integrantes que participaram da CDASP no período de 2011 a 2018, tendo a referência da transcrição das falas de ordem completa, com ética e descrição total, recortando-se na análise específica das metodologias de ensino/aprendizagem a ser disponibilizada nos apêndices.

Tabela 1- Intérpretes/criadores/criadoras entrevistados/as.

NOME	FORMAÇÃO	IDADE	INÍCIO NA CDASP
André Vitor Brandão da Silva	Mestrando em Educação e Cultura e Territórios Semiáridos - UNEB	29	Janeiro 2006
Alexandre dos Santos Pereira	Licenciando em Dança - UFBA	32	Setembro 2006
Clara Isis Gondim e Lima	Licencianda em Dança - UFBA	26	Março 2007
Ana Carolina Cordeiro Andrade	Licenciada em Educação Física - UNINTA	34	Julho 2007
Mary Ane Nascimento	Licencianda em Dança - UFBA	25	Setembro 2007
Júlia Gondim	Licencianda em Dança - UFBA	25	Janeiro 2009

Fonte: elaborado pelo pesquisador.

Com base nas reflexões sobre a bibliografia, nos dados levantados e analisados, delinearei a presente pesquisa buscando compreender as possibilidades contextuais das metodologias de ensino/aprendizagem utilizadas pela CDASP nas suas práticas artístico/educativas desenvolvidas em um espaço de educação não formal utilizando para análise as concepções e reflexões acerca da experiência do fazer artístico no contexto situado. Para tal, as informações serão reunidas a partir do uso de fontes múltiplas de evidências e baseada em várias fontes distintas de informação, sendo possível desenvolver linhas convergentes de investigação (YIN, 2001) na compreensão desse estudo de caso. Dessa maneira, será possível analisar as práticas artístico/educativas realizadas na CDASP, a fim de descrever as metodologias de ensino/aprendizagem que sustentam a ação educativa a partir da experiência dos seus intérpretes/criadores/criadoras entre os anos de 2011 a 2018 em uma perspectiva de Arte/Educação Contextualizada.

4 NARRATIVAS DA DANÇA EM PETROLINA

Neste capítulo, apresento o contexto histórico da Dança em Petrolina desde o seu nascedouro até o movimento articulado dos grupos e coletivos presentes na cena contemporânea. Utilizo como recurso, análise de bibliografias (publicações sobre o movimento cultural da cidade e da CDASP) e análises de documentos impressos (catálogos, folders e matérias publicadas em jornais e revistas). Desse modo, reflito sobre a construção do movimento de Dança da cidade, bem como, a participação da CDASP por meio da sua ação, que reverberou na formação de artistas, na criação de grupos e coletivos de Dança.

O fio dessa história começou nas noites de São João da década de 1970, onde a participação escolar tinha grande potência. Segue com os batuques e ritmos afro-brasileiros do *Batuk-ajé* em 1984, e esse grupo ecoa na formação da CDASP em 1995. Esse percurso tem sinuosidades, desvios e intervalos necessários para a construção de um cenário múltiplo, diverso, que tem a Dança como expressão cultural no contexto do Semiárido petrolinense.

Figura 8- Minha primeira apresentação de Dança – Grupo Batuk-ajé.



Fonte: Arquivo pessoal, 1984.

4.1 NOITES DE SÃO JOÃO

Os primeiros passos da Dança em Petrolina³ começaram nas escolas públicas e nos colégios particulares. Nas décadas de 1970 e 1990, era tradição em várias escolas e colégios, reunir os alunos que se destacavam na sala de aula e eram vistos como “talentosos”, sendo então solicitados pelos professores para criar “Danças” com a finalidade de se apresentar nos eventos comemorativos. Destaco alguns deles:

Semana da Árvore, Dia do Índio, Dia das Mães, Dia do Estudante, Semana Nacional do Folclore, Semana da Criança, Dia do Professor, Semana Nacional do Livro, Semana do Escritor Nordestino e outros que são específicos de cada estabelecimento (QUEIROZ, 1983, p. 134).

Nesses eventos e datas, mais localizadas no âmbito escolar, havia apresentações de Danças pelos alunos e alunas. Além desses, existia um calendário folclórico conhecido como ciclo de festas tradicionais: Reis (janeiro), Carnaval (fevereiro), São João (junho) e Natal (dezembro) e, também, os festejos da Pátria e do aniversário da cidade de Petrolina (setembro). Nesses, havia maior envolvimento entre estudantes, professores e familiares, pois, eram momentos festivos e de celebração (QUEIROZ, 1983).

Na pesquisa “Narrativas no ensino de Artes Visuais em Juazeiro-BA e Petrolina- PE”, Vasconcelos (2011) verifica que só havia, no quadro das escolas nas duas cidades, dois professores com formação em Artes e uma professora de Dança. Assim, nas décadas de 1970 a 1980, não existia essa função nas escolas, porém, sempre tinha aquela professora ou professor com “jeito” para Artes ou aquela aluna ou aluno com “talento” que se destacava e era sempre indicado para a função.

Entretanto, para as escolas, fazer a melhor apresentação era imprescindível, ou seja, tinha que ser a “melhor” e a mais criativa entre todas. Era comum à época, a rivalidade entre alunos das escolas, contudo, para além do clima de competição é inegável a contribuição dessas instituições para o desenvolvimento cultural de Petrolina.

³ Refiro-me a Dança como espetáculo cênico, uma vez que houve outras Danças, como a produzida pelos povos originários que habitaram a região antes da colonização.

Não se pode ofuscar a colaboração que as Escolas e Colégios dão à cidade nesse setor. Basta lembrar, que a maioria dessas manifestações devem seu êxito, à presença brilhante dos estabelecimentos de ensino. São eles que preparam e realizam bonitas apresentações no São João, na semana da Pátria e na festa da Cidade (QUEIROZ, 1983, p. 134).

Dessa maneira, em junho era especial, mês dedicado a três santos católicos: Santo Antônio, São João e São Pedro. Contudo, São João era o santo mais festejado. Existia à época, mobilização intensa pelos alunos e alunas para arrecadar dinheiro para a formatura de final de ano, assim, se montavam barracas para venda de bebidas e comidas típicas na Concha Acústica. Nesse contexto, anos 1970, as escolas além de obterem recursos financeiros, também queriam mostrar seus “talentos”. Assim, formavam-se os grupos de “Danças Folclóricas” com o objetivo de se apresentarem no palco da Concha Acústica, Danças tradicionais como: a Quadrilha, o Xaxado, a Ciranda e o Coco com grande destaque para a Escola Marechal Antonio Alves filho (EMAAF):

O coco – Dança de origem africana, sensual com umbigadas para quebrar o coco, portanto “o coco” é dança do povo. A Prof^a. Zélia Almeida introduziu esta dança africana, depois praieira, na EMAAF, fazendo-a já tradicionalmente identificada com esta região: peneiras, milho, roupa de chitão, peneirado gracioso das damas, imponência dos rapazes no jogo de sedução e faceirice. Dança muito bonita! (LUZ, 1995, p. 56).

Pela descrição da autora, pode-se inferir que o Coco mesmo sendo uma Dança estrangeira à região já se contextualizava, adaptando-se e ressignificando os elementos da Cultura sertaneja. No entanto, também aponta para uma naturalização das relações de gênero com papéis bem definidos na Dança. Damas seduzem e os rapazes se impõem, acentuando alguns valores da cultura machista tão em voga na época e ainda presente na atualidade.

A EMAAF, foi um grande celeiro de artistas que construiu trajetórias marcantes, destaco a professora Zélia Almeida, que criou o “Grupo de Dança Típica da EMAAF” e sem dúvida, uma pedra fundante para as Artes em Petrolina, principalmente, na Dança e no Teatro. Seu trabalho pioneiro em Arte na EMAAF, trouxe à cena nomes importantes como Antonio André, Justino Filho e José Geraldo,

que reverberaram outros tantos, e ainda podemos reconhecer atualmente alguns vestígios desse fazer artístico na cidade.

As noites de São João em Petrolina foram simbólicas, ainda hoje, rememora-se no imaginário cultural de alguns artistas oriundos desse tempo na EMAAF, como Chagas Sales, personagem dessa história que será contada mais adiante. Na década de 1980, as comemorações juninas se despedem da Concha Acústica, aportando na beira do rio, ganhando um componente a mais nessa simbologia, o Rio São Francisco. É importante destacar nessas noites de São João, a presença da cultura afro-brasileira do grupo *Batuk-ajé* que será descrito mais adiante; da Dança do Maxixe do *Grupo de Dança da Escola Polivalente*; do *Grupo de Dança CDB do Colégio Dom Bosco* coordenado por Edvaldo Franciolly; e do *Grupo de Dança da Escola de Petrolina*, que também, com muita tradição se apresentava no São João quando ele foi transferido para a orla de Petrolina. O último Grupo é considerado por Elza Queiroz, o mais importante neste contexto escolar, dirigido por Arlete Amorim Gonçalves, supervisora da escola, que segundo a pesquisadora:

[...] ainda arranja um tempinho para se dedicar ao Grupo de Dança Moderna da Escola de Petrolina – que executando a união da música com o movimento corporal, realiza passos interessantes, causando admiração a qualquer público exigente (QUEIROZ, 1983, p. 109).

Já se aponta, na descrição da autora, uma necessidade de mudança de valores na Dança, transformação, pois, mesmo desenvolvendo “Danças Folclóricas” já se abria espaço na escola para outros movimentos e de outros passos mais modernos, surgindo uma nova concepção “Dança Moderna”, que nesse contexto significava sair das Danças Folclóricas. Observa-se ainda, a relação intrínseca entre música e movimento, uma dependência de realizar o passo da Dança ao ritmo da Música, algo muito comum nas Danças Populares, mas também uma característica muito presente no Balé Clássico.

A mais tradicional das relações entre dança e música foi a de dominação – a dança segue somente as propostas sonoras da música (em geral sua métrica). No caso da “dominação”, a dança é composta e interpretada de acordo com aquilo que é ditado pela música, ou, claro, por aquilo que o leitor quer ou é capaz de escutar da música (MARQUES, 2010, p. 124).

O Balé Clássico, Dança de origem europeia e bastante difundida no país, surge na história da Dança em Petrolina com a “Escola de Ballet de Petrolina”, atualmente, “Escola de Ballet Valdete Cezar” cujo nome homenageia a primeira professora. Foi fundada em 1978, por Odete Martins Cezar que chega à cidade vinda do Rio Grande do Sul, atualmente, tem como proprietária a professora Vildete Cezar com bastante experiência na área. Também esteve na sedimentação da escola por alguns anos a filha de Valdete Cezar, a professora Daniela Cezar. Esse legado de mais de 40 anos de Balé Clássico na cidade já vem sendo direcionado para Ana Luiza Cezar, filha de Vildete Cezar, que mantém a tradição familiar na condução da Escola.

É importante atentar que o surgimento, nessa época, da prática do Balé Clássico em Petrolina foi rapidamente assimilado pelas classes dominantes, demarcando uma classe social privilegiada, algo muito comum na história dessa expressão artística. Desse modo, Balé Clássico se apresenta como possibilidade de Arte para as meninas ricas. Assim, para meninos e meninas que estudavam em escolas públicas, Dança Popular era a alternativa, ou seja, pelo tipo de Dança se demarcava o gênero e a classe social. No entanto, ressaltar a importância nesse contexto, de um espaço predominantemente feminino, a presença do bailarino juazeirense, Geraldo Pontes, que em 1978 criou a *Escola de Dança Nureyev* e posteriormente, *Ballet Geraldo Pontes*, garantindo o espaço do homem no Balé Clássico até hoje; e de Renato Oliveira, aluno de Geraldo Pontes, que mais recente, em 2016, criou o *Ballet Jovem do Vale do São Francisco*.

Diante das questões suscitadas, não se pode negar que essa cultura importada da Europa encontrou terreno fértil em Petrolina, uma vez que, sua elite social, originalmente vem de uma formação política aristocrática, evidenciada hoje pela continuidade no poder, por várias décadas, de uma mesma família ou de seus aliados. Dessa forma, percebo que atualmente a quantidade de escolas de Balé Clássico na cidade é bastante expressiva e que, de alguma maneira, tem origem na *Escola de Ballet Valdete Cezar*.

Figura 9- Alunas do Curso de Balé Clássico do Sesc Petrolina – Instrutora Clara Isis.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2018.

No entanto, mesmo com um número elevado de pessoas praticantes de balé e de festivais realizados na cidade, o Balé Clássico pouco tem potencializado outras relações para transformação do cenário da Dança em Petrolina. Essa Arte, na sua forma elitista, está associada a uma técnica que busca, em sua prática, certa harmonia e graciosidade nos corpos. Nesse sentido, Marques (2010), ressalta que

Nossos corpos nunca são livres das construções sociais e culturais. Há diversas técnicas que perpassam e se entrelaçam em nossos corpos e que nos constituem nas danças no tempo presente: nossos corpos são socialmente constituídos e socialmente produzidos (MARQUES, 2010, p. 86).

Apesar do atual cenário da Dança na cidade estar bem mais diversificado, ainda é limitada a divulgação dessa expressão da Arte que poderia ser mais acessível, além do Balé Clássico e da Dança Popular, que está na origem desta história. A Dança Contemporânea vem ganhando força e relevo nos grupos e coletivos que em suas produções buscam questionar algumas verdades, produzidas, inclusive pelo Balé Clássico como gênero e corpo ideal para dançar. Desse modo, essa investigação revela um contexto de Dança que nasceu nos movimentos de Dança das escolas públicas em noites de São João, sendo fulcral para se

compreender a importância da Educação e da Cultura na formação dos artistas que fizeram e que ainda fazem a Dança em Petrolina-PE.

4.2 UM BATUQUE QUE ECOOU

O grupo *Batuk-ajé* também foi formado nesse movimento cultural escolar. Durante três anos (1984 a 1986), se reunia na escola Otacílio Nunes para criar “Danças Folclóricas” e, assim, também, apresentar-se no São João de Petrolina. Nessa época, como argumentado anteriormente, era tradição as escolas realizarem eventos internos e participarem de eventos externos como as festas populares do município.

Vale salientar, que na maioria das instituições de ensino municipais e/ou estaduais da cidade, naquela época, tinham grupos culturais que faziam apresentações regulares em eventos na própria escola ou na cidade, em virtude dos ciclos festivos do município. Isso permaneceu de modo intenso até meados dos anos 2000 (BRANDÃO, 2018, p. 01).

Os integrantes do grupo, na maioria, eram jovens da periferia, negros e negras, que dançavam coreografias inspiradas em batuques, afoxés e sambas. Ritmos de matrizes afro-brasileiras que nesse contexto tinham a intenção de divulgar e “resgatar” o “folclore”, um pensamento muito presente na época. As danças de matrizes afro-brasileiras eram também classificadas na categoria folclore, expressão “(...) carregada de idealizações, de uma perspectiva eurocêntrica de cultura e que delimita o espaço para as expressões artísticas regionais e populares à margem do que normalmente é definido como arte” (VICENTE, 2005, p. 38).

Nesse sentido, as expressões originárias da tradição popular, segundo o pensamento folclórico teriam menos valor que as originárias da tradição clássica. Contudo, é importante “(...) repensar o significado do processo de criação na contemporaneidade que transcenda rumo a outros contextos” (SANTOS, 2009, p. 33). Uma vez que, ainda “[...] se observa e vive no país o confinamento dos saberes de matrizes africanas na periferia do conhecimento, o que descaracteriza, “folcloriza” e impede que este vá ao encontro da educação formal” (SANTOS, 2009, p. 33).

No entanto, essa pesquisa sinaliza a importância de uma ação artística de um grupo com referência nas Danças de tradição afro-brasileira, tendo desdobramentos relevantes para o contexto cultural de Petrolina e os quais identifico em produções recentes, como nos espetáculos: *Batuques* (2016) da Cia Balançante e *Eu Vim da Ilha* (2011) e *Rio de Contas* (2014) da CDASP. As expressões afro-brasileiras, como as Danças criadas pelo Batuk-ajé e dos grupos citados, trazem essa raiz fincada na Arte de origem negra, que

[...] são constituídas de códigos de movimentos corporais, de símbolos, de gestos, de jogo, de música, de coreografias, de teatralidade, de motivos temáticos, onde a criatividade e sabedoria estão no diálogo entre essas várias expressões refletidas na sua capacidade de existência e propagação (CONRADO, 2006, p. 33).

Nessa perspectiva, as Danças afro-brasileiras desenvolvem processos educativos, pois, trazem junto com sua prática princípios históricos, filosóficos, étnicos, técnicos, criativos, educacionais, possíveis de colaborar na construção de uma consciência crítica de sujeitos sociais mais participativos no contexto em que atuam (CONRADO, 2006). Dessa forma, essa pesquisa também reconhece a importância da tradição popular de origem negra, na formação de sujeitos críticos, conscientes de sua origem étnica e social e que por meio da prática artística de Dança de matrizes afro-brasileiras, como as *Danças Étnicas Afro-baianas*, conceito desenvolvido por Conrado (2006, p. 47) e segundo ela: “visto na dimensão do sagrado, do lúdico, do político organizativo, das manifestações populares, do trabalho social e na recriação do sagrado para o didático”.

Por intermédio dessa definição, é possível reconhecer valores necessários de reconhecimento de uma identidade, no intuito de desenvolver ações afirmativas através da Dança para dar enfrentamento ao racismo e preconceitos que a origem negra e de periferia revelam. Nesse sentido, na década de 1984, o grupo Batuk-ajé já se afirmava, mesmo sem ter consciência, com sua presença na cena da Dança, visibilizando corpos dançantes de jovens negros e negras. Sendo assim, pode-se afirmar que

Dentre os valores que resultam das *Danças Étnicas Afro-baianas*, está a inserção que esta promove, ao lado de quem a pratica, situando a pessoa em outro referencial de conhecimentos que não são ensinados em geral na educação das famílias, na rede escolar oficial, não são veiculados em canais de comunicação de massa [...] (CONRADO, 2006, p. 32).

Esses conhecimentos gerados em espaços não formais de ensino, como os grupos de dança, também permitem aos sujeitos refletirem sobre a invisibilidade de sua história, de perceberem que nomes importantes, e pessoas que contribuíram para o desenvolvimento cultural da cidade não estão nos livros de histórias, muito menos existe qualquer registro na memória oficial do município de outras representatividades e, que nas raras iniciativas, as histórias de artistas de origem negra ou de tradição popular são apagadas, se tornam invisíveis.

Refletindo sobre essa invisibilidade, em 1995, como parte das comemorações do centenário de Petrolina, foi publicado o Livro “Cronologia Histórico-Cultural: Petrolina – A terra dos impossíveis”, com a finalidade de preservar a memória e a identidade cultural de Petrolina. Nesse livro, se rememora os principais acontecimentos de uma Petrolina centenária. Marta Luz (1995), responsável pela pesquisa, registrou nesse documento, a criação do grupo *Batuk-ajé*, reconhecimento importante para um grupo que começou na escola e se tornou independente, realizando uma importante trajetória na cidade. Um trecho que considero significativo:

Criado o balé folclórico BATUK-AJÉ, inicialmente vinculado à Escola Otacílio Nunes, pelas professoras Nilza Campos e Sizenice Amorim, e posteriormente, tornado Grupo independente Balé Folclórico de Petrolina, desenvolvendo coreografias representativas dos valores culturais afro-brasileiros (LUZ, 1995, p. 49).

No entanto, observo no texto supracitado, que a pesquisadora credita os nomes das professoras Nilza Campos e Sizenice Amorim, diretora e vice-diretora, quando o grupo está vinculado a escola, um dado incontestável, pois não cita, por exemplo, o nome de Chagas Sales, aluno da escola e responsável pela criação das coreografias do *Batuk-ajé* na época. Além disso, quando se refere à independência do grupo da escola, não cita nenhum integrante ou mesmo o diretor, Jailson Lima,

nesse caso, meu nome, pois, nesta história também me incluo, dando seguimento e continuidade ao legado do grupo *Batuk-ajé* independente da escola.

Nessa caminhada, reverbero algumas questões que estavam silenciadas para refletir sobre tal omissão, pois, o cargo, a função, os lugares de poderes, hegemonicamente estruturados pela sociedade (diretora e vice-diretora da Escola Otacílio Nunes), legitimam as referidas professoras ocuparem um lugar na história. Infiro então, que para Chagas Sales, criador das coreografias e para mim que continuei com o trabalho do *Batuk-ajé*, esse lugar, documentado era insignificante à pesquisadora, por ela também se valer de outro lugar de fala. Desse modo, proponho por intermédio dessa outra narrativa acrescentar, devolver o lugar de Chagas Sales e o meu nesta história.

Para compreender a cena contemporânea de Dança em Petrolina, Chagas Sales, sem dúvida deveria ser a primeira referência, pois, em virtude das Danças apresentadas por ele, ao som de batuques é que hoje se pode refletir sobre essa história, a qual também me insiro, dando continuidade até hoje. Chagas participou, ativamente, do movimento cultural na EMAAF nos anos de 1970. Em 1984, foi convidado para criar as primeiras coreografias do *Batuk-ajé* na escola Otacílio Nunes para se apresentar no São João, que se estendeu até 1985, ensinando passos e movimentos inspirados nos batuques e nos arquétipos dos orixás. Desse modo, Chagas é de uma linhagem direta, em que se ancora a Dança petrolinense.

Figura 10- Grupo Batuk-ajé com Chagas Sales em destaque (figurino prateado).



Fonte: Arquivo Pessoal, 1985.

Chagas Sales, deixa a Escola Otacílio Nunes em 1986, fato que motiva a escola a convidar a professora de Balé Clássico, Vildete Cezar, para colaborar na Dança do *Batuk-ajé*, a se apresentar no São João na Orla de Petrolina. Nesse ano, o grupo apresenta como tema “A evolução do samba”, coreografias inspiradas no samba carioca que, de alguma forma, mantinha um diálogo com a cultura afro-brasileira, porém, perdia a força cênica que a Dança Afro imprimia aos corpos dos dançarinos do *Batuk-ajé*. Intuo que o contato com outra metodologia, com passos codificados, apresentada por Vildete Cezar, tenha influenciado na formatação de coreografias mais embranquecidas, perdendo a potência ritualística presente das tradições de origem negra.

Figura 11- Grupo Batuk-ajé - Origem do Samba.



Fonte: Arquivo pessoal, 1986.

Com o término das atividades do Batuk-ajé na escola Otacílio Nunes, assumi a coordenação do grupo, composto com mais alguns integrantes, entre eles, Ailton Marcos, Edinaide Cruz, Neuma Conceição e Maria Auxiliadora. Ainda contagiados pela experiência vivida em grupo, decidimos continuar o trabalho fora da escola, porém, mantendo o traço das danças afro-brasileiras.

Essa delimitação estética/identitária do Batuk-ajé é facilmente perceptível quando olhamos para as criações do grupo, onde mais da metade de suas apresentações tinham como território de construção o imaginário sonoro, imagético e corporal dessas danças de matrizes africanas (BRANDÃO, 2018, p. 02).

No ano de 1988, o grupo foi convidado para um evento em comemoração aos 100 anos da abolição da escravatura no Brasil, desde então, atuou independente, contribuindo por intermédio de suas apresentações para o desenvolvimento cultural da cidade.

Figura 12- Primeira apresentação do Batuk-ajé como grupo independente.



Fonte: Arquivo pessoal, 1988.

Ao retomar essa história, visualizo os fios de uma teia dançante, ancestral. O *Batuk-ajé* encerrou seus trabalhos em 1994, ano em que comemorou 10 anos de

atividades na cidade. Foi “um batuque que ecoou”. Ainda posso ouvir sons e perceber rastros dessa história em espetáculos de dança produzidos atualmente.

Com o fim das atividades do grupo, alguns participantes buscaram outro espaço para continuar desenvolvendo suas danças. Com isso, puxo mais um fio dessa memória para discutir a história entrelaçando outros sentidos a serem tecidos no próximo percurso.

4.3 ÁRVORE ENRAIZADA

Figura 13- Cia de Dança do Sesc Petrolina – Estreia.



Fonte: Arquivo pessoal, 1995.

Criada e mantida pelo Serviço Social do Comércio (SESC), a CDASP nasce em 1995, formada com ex-integrantes do grupo *Batuk-ajé*. A história da CDASP se confunde com a trajetória do SESC em Petrolina - instituição de abrangência nacional criada em 1946 e mantida pelos empresários do comércio - que chega à cidade na década de 1990. A unidade executiva de Petrolina foi inaugurada em 1991 com a finalidade de realizar ações sociais. Desde então, trabalha para ampliar e

qualificar o acesso à Educação, Saúde, Cultura, Lazer e Assistência do trabalhador do comércio de bens, serviços e turismo, e de seus familiares, bem como da população em geral.

As atividades desenvolvidas pelo SESC vêm ampliando as oportunidades de conhecimento e entretenimento para sua clientela preferencial. No entanto, nesse percurso, a área de Cultura ampliou suas ações ganhando visibilidade ao longo dos anos, desenvolvendo projetos nas diversas expressões artísticas e, assim, propiciando à comunidade acesso e contato com diferentes linguagens culturais. Norteados pelos princípios “Direito e Diversidade”, prioriza em suas ações, acesso a bens culturais em sua multiplicidade, promovendo as manifestações nacionais para todos os públicos, com ênfase nos processos de criação e experimentação em Artes (SESC, 2016).

Conforme exposto anteriormente, reforço que a criação da CDASP aconteceu pela necessidade de fortalecer a Dança no programa Cultura do SESC Petrolina, sendo um dos projetos mais longevos e exitosos da instituição que, inicialmente, teve como objetivo inserir jovens e adolescentes na Arte através da Dança. Entretanto, devido à sistematização e continuidade no atendimento por mais de duas décadas, essa ação de criação e experimentação em Dança, vem contribuindo para a presença de outro cenário cultural, ampliando as oportunidades de acesso nessa linguagem artística.

O grupo atualmente é considerado uma referência na Região do Vale do São Francisco, desenvolvendo ações sistemáticas e interferindo no processo de fortalecimento da linguagem da dança, atuando diretamente na formação e gerando novos bailarinos e instrutores de dança para o mercado de trabalho. Outro fator relevante que destacamos é a inserção social de jovens através da arte, possibilitando a estes uma qualidade de vida melhor, assim ampliando seus horizontes (SILVA, 2017, p. 29- 30).

Portanto, os investimentos contínuos do SESC na CDASP vêm colaborando, por intermédio de suas práticas artístico/educativas, à formação de artistas da Dança e, conseqüentemente, influenciando na produção e na formação de novos públicos, garantindo o direito dessa expressão em Petrolina. Hoje, a cidade é reconhecida pelo desenvolvimento artístico gerado pelo segmento Dança. A CDASP acompanha esse processo de crescimento, sendo também propositora, alavancando

as produções na região. Em sua trajetória artística, criou 16 espetáculos, trazendo à cena propostas coreográficas diversas que dialogam com temas da contemporaneidade, com destaque para o espetáculo *Eu Vim da Ilha* estreado em 2011, que recorta esta investigação.

O grupo desenvolve atividades anualmente, sistematizando um cronograma de trabalho com aulas teóricas e práticas. Os processos criativos dos espetáculos duram em média seis meses a dois anos com pesquisas em campo. Nesse período são desenvolvidas práticas artístico/educativas onde o grupo se propõe a realizar demonstrações de trabalho, seminários e oficinas ao público, com o objetivo de receber contribuições antes de finalizar cada processo, articulando o discurso proposto das atividades formativas com questões presentes na sociedade contemporânea.

As aulas da CDASP acontecem durante a semana com 12 aulas de trabalho que se dividem entre processos criativos e ensaios de espetáculos. A técnica corporal é desenvolvida com aulas de Dança Contemporânea e condicionamento físico com toda pesquisa corporal voltada à conscientização do movimento, pois, como afirma Angel Vianna, todo pensamento tem movimento e esse repercute no corpo diretamente (RAMOS, 2007). Dessa forma, as potencialidades do corpo são utilizadas partindo da premissa que o pensamento está no corpo como um todo e procuram estabelecer relações do movimento com a vida, uma vez que, a Arte se identifica e articula com a mesma. Assim, se faz uso de improvisações, desenvolvendo no intérprete/criador competências para criar movimentos e partituras corporais a partir da experiência individual, tornando-se coautor e colaborador do processo.

Nesse percurso, foram criados alguns espetáculos com temáticas distintas, sempre buscando impregnar o contexto de sentidos (MARQUES, 2010). Dentre eles, cito os espetáculos: *Fragmentos* (1995), *Labirintos* (1997), *Chamas* (1999), *Fábrica Mix* (2001), *Ondas Cardíocerebrais* (2001), *Fênix* (2002), *Riscos* (2003), *Ao Amor e à Dor* (2006), *Esbórnica* (2008), *Tatudobrega* (2012), *Raízes para o Alto* (2017), os temas se relacionam com a condição humana, questionando conflitos e dúvidas diante da existência, enquanto que nos espetáculos: *Fuá na Casa de Zé Mané* (2003), *Viva Seu Lua Luiz Gonzaga* (2004), *Bailantes Brincantes Dançantes* (2006),

Eu Vim da Ilha (2011) e *Rio de Contas* (2014), a temática e o diálogo se estabelecem através da Cultura Popular, buscando um discurso mais abrangente.

Tabela 2- Espetáculos da CDASP.

ANO	NOME	DIREÇÃO/COREOGRAFIA
1995	Fragments	Jailson Lima
1997	Labirintos	Jailson Lima
1999	Chamas	Jailson Lima
2001	Ondas Cardio Cerebrais	Renato Oliveira
2001	Fábrica Mix	Jailson Lima
2002	Fênix	Jailson Lima
2003	Fuá na Casa de Zé Mané	Jailson Lima
2003	Riscos	Jailson Lima
2004	Viva Seu Lua Luiz Gonzaga	Dijma Darc e Thom Galiano
2006	Bailantes Brincantes Dançantes	Jailson Lima
2006	Ao Amor e à Dor	Jailson Lima
2008	Esbórnica	Jailson Lima
2011	Eu Vim da Ilha	Jailson Lima
2012	Tatudobrega	Jailson Lima
2014	Rio de Contas	Jailson Lima
2017	Raízes para o Alto	Alexandre Santos

Fonte: Elaboração do pesquisador.

Com efeito, a CDASP vem fomentando sua prática sistematicamente, fortalecendo a expressão da Dança. A cada novo trabalho procura-se avançar nas proposições estéticas, com pesquisas de campo e investimento na formação técnica dos seus intérpretes/criadores. Essa ação vem oportunizando a vinda de profissionais da Dança e de áreas afins, de outras cidades para realizarem residências artísticas e ministrarem oficinas, o que tem capacitado os intérpretes/criadores da CDASP.

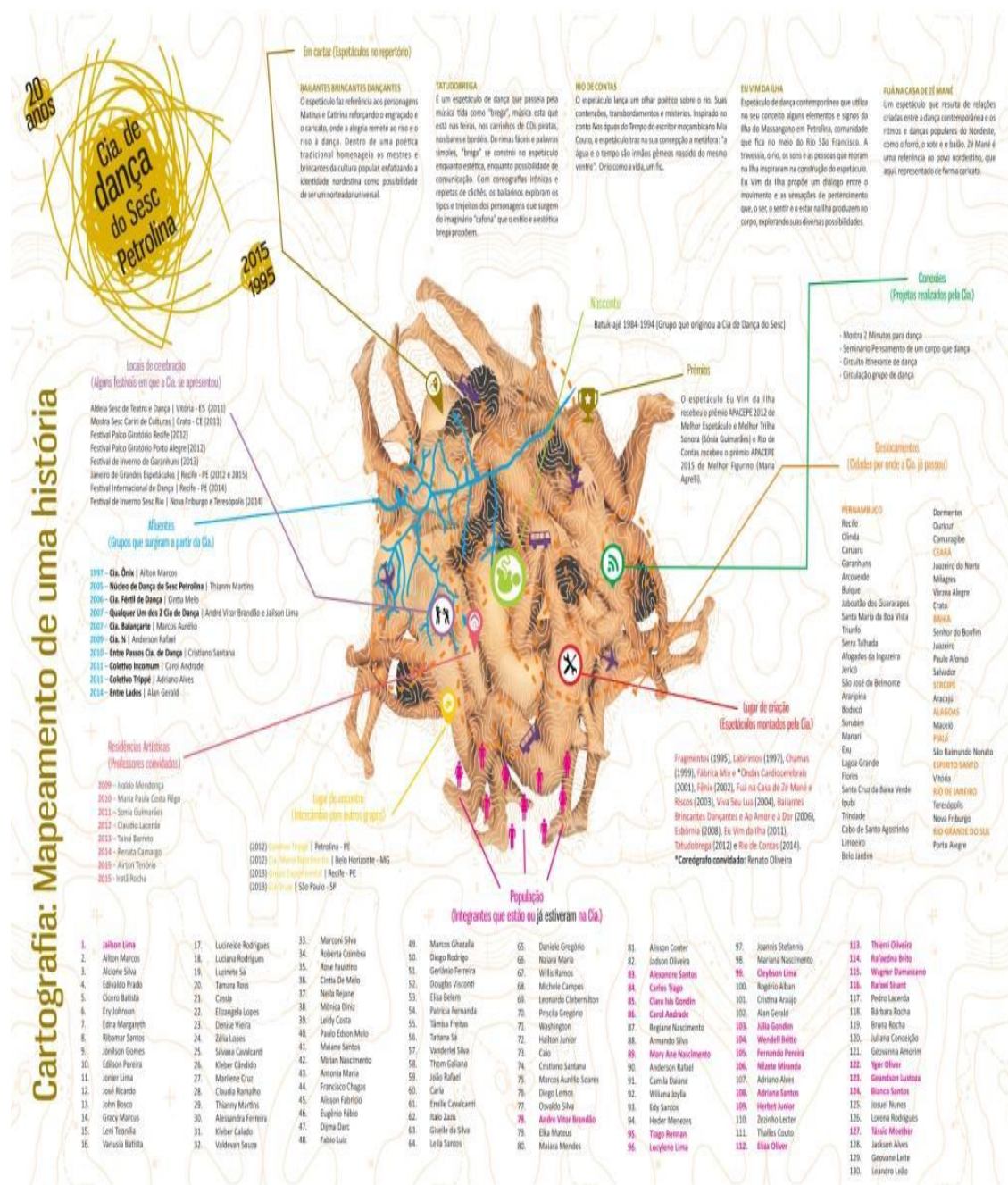
Sendo um espaço de formação em constante transformação, o fluxo de entrada e saída de participantes se tornou algo comum na trajetória da CDASP, onde pode-se observar que o movimento da Dança se amplia, como raízes que crescem de uma árvore grande, firme, enraizada, mas que precisam procurar mais espaço no chão para se desenvolver. Assim, visualizo um novo desdobramento: raízes que se espalham em terra profícua, mas mantém a seiva da árvore mãe. Logo, integrantes decidem realizar trabalhos solos, como também formar novos grupos e coletivos empreendendo projetos e assumindo outro lugar no contexto da Dança em Petrolina. Em depoimento para o catálogo de 15 anos da CDASP, o ex-integrante Marcos Aurélio Soares ressalta que,

[...] a Cia de Dança do SESC tem uma importância fundamental na iniciação artística de muitos bailarinos e artistas que hoje atuam na cidade e que tiveram a Cia como base, seja no que diz respeito à pesquisa corporal ou a questão organizacional, ou ainda, e muito mais importante à dedicação e, conseqüente, profissionalização da arte da dança que tem ganhado força e reconhecimento, possibilitando o surgimento de novos grupos como a Cia BALANÇARTE na qual sou bailarino e diretor (SESC, 2010, p. 27).

Foi dessa grande árvore, profundamente enraizada que surgiu a Cia Balançarte e outras raízes como a Qualquer Um dos 2, Confraria 27, Coletivo Trippé e Coletivo Incomum de Dança. Brotaram, formaram outras árvores e geraram novos frutos. “Do que antes era uma casa, se construiu uma vila, com as 10 outras famílias (grupos artísticos) originadas de sua raiz, uma árvore genealógica em constante movimento” (ALVES, 2015, p. 01).

Clara Isis Gondim que participa da CDASP desde 2007, iniciando seus passos na Dança aos 13 anos, atualmente é funcionária do SESC como instrutora de Dança, aprovada em seleção pública em 2013. Em entrevista para esta pesquisa, Isis aponta que a CDASP é como uma “Cia Mãe”, “(...) porque a partir dela, foram gerados outros grupos, outros coletivos de Dança, então, muitos bailarinos que passaram pela Cia, hoje tem o seu próprio coletivo (GONDIM, 2018, informação verbal). Como raízes que crescem, estes novos grupos e coletivos se espalham em solo potencialmente fértil, compondo ao lado da CDASP, um cenário cultural múltiplo com a Dança em constante movimento.

Figura 14- Mapa cartográfico criado na comemoração de 20 anos da CDASP.



Fonte: André Vitor Brandão, 2015.

4.4 RAÍZES QUE SE ESPALHAM

Utilizo a cartografia criada por André Vitor Brandão na comemoração dos 20 anos, formada por intérpretes/criadores/criadoras da CDASP, como uma grande árvore com raízes crescidas e espalhadas, fazendo analogia aos desdobramentos

criativos e expressivos da CDASP, inspirado na proposta rizomática de Deleuze e Guattari (MARQUES, 2010).

O gerente de Cultura do SESC em Pernambuco, José Manoel Sobrinho, lembra que essas “(...) raízes se espalharam, invadiram outros campos férteis, rumaram para outros espaços de fertilidade” (SESC, 2010, p. 29). Desse modo, era comum alguns integrantes deixarem a CDASP para buscar um mercado de trabalho mais amplo, seguindo a profissão da Dança ou estudar nas principais capitais do país, a exemplo de Salvador na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Com a atuação sistemática e contínua da CDASP na formação de intérpretes/criadores, essa ação propiciou o surgimento de outros grupos, coletivos e artistas que produziram uma gama de espetáculos nas mais diversas configurações e temáticas. Assim, percebo uma mudança significativa no cenário com a ampliação das oportunidades de trabalhos com Dança e, diante da crescente produção de espetáculos, os artistas começam a ganhar visibilidade, se apresentando em festivais e eventos.

Decorrente desse movimento surge propostas para trabalhos em projetos sociais, escolas e ONGs, outros ingressam no mercado formal como instrutores de Danças em escolas particulares, inclusive no SESC. Visivelmente, a Dança vai fortalecendo o movimento cultural local, reduzindo as migrações para as capitais, possibilitando às raízes mais novas da CDASP, a oportunidade de se enraizar e frutificar na cidade.

Desse modo, cito alguns espetáculos (frutos) e seus respectivos grupos (raízes) que compõe o panorama da Dança em Petrolina: *Frever* (2010), *Do Terrêo de Salu* (2012), *Chão* (2014) e *Batuques* (2016) da Cia Balançarte; *Vire ao contrário* (2007), *De Dentro* (2009), *Deixar ir* (2010), *Aluga-se um Coração* (2011), *Para Sempre Teu* (2013), *Caio* (2015), *Humano* (2015) e *Onde ele anda é Outro Céu* (2016) da Qualquer um dos 2 Cia de Dança; *Dilatado* (2011), *Conectividade* (2012), *Hipocampo* (2012), *Que Corpo é Esse?* (2015), e *Vetor* (2018) do Coletivo Incomum de Dança; *No Caminho das Alimentadeiras* (2013), *Meu Querido Catavento*, (2014) *Fratura* (2015), *Recital Cordear* (2016), *Janelas para Navegar Mundos* (2017), *Tudophone* (2018) e *Debaixo D'água* (2018) do Coletivo Trippé; *Casa Azul* (2016), *Barcool* (2018) e *Nascimento do Grito* (2019) da Confraria 27; *Sentimento Gis* (2017)

de Cleybson Lima e *Na Finta* (2014) do Núcleo de Estudos em Dança (NED) e da Elã Cia de Dança de Juazeiro-BA. Em virtude da proximidade entre as duas cidades, ressaltou e reconheceu a importância de ambas na produção de Dança na região.

Grande parte dos espetáculos citados se apresentou em festivais de Artes da cidade, em sua maioria, proporcionados pelo SESC, mas também conseguiram fazer outras conexões dentro e fora do estado de maneira autônoma. “Nesse processo, o diálogo com artistas de outros lugares tem sido fundamental, e foi por essa via que as produções de Petrolina conseguiram espaço em alguns eventos” (GALDINO, 2009, p. 89), se apresentando em festivais como: *Janeiros de Grandes Espetáculos* em Recife-PE, *Viva Dança* em Salvador-BA, *Festival Palco Giratório* em Porto Alegre-RS e *Ocupação do Grupo Corpo Itaú Cultural* em São Paulo-SP.

O movimento da Dança em Petrolina tem sido dinâmico, ampliando-se a cada ano com novas produções, o que engendra outras ações para acolher esse fluxo. Desse modo, tem atraído a atenção de artistas e grupos brasileiros que encontram na cidade um terreno fértil para trocas e compartilhamentos. Os grupos, coletivos e artistas apresentados, anteriormente, compõem um painel significativo da produção recente, no entanto, alguns grupos não mencionados, também produziram e encerraram seus trabalhos durante esse percurso, no qual, mesmo não continuando em cena, mobilizaram caminhos para a continuidade dessa história até o presente. Desse modo, ressaltou o trabalho da *Cia Isadora Duncan* de Renato Oliveira, *Ônix Cia de Dança* de Ailton Marcos, *3/4 Cia de Dança* de Anderson Monteiro, *Entre Passos* de Cristiano Santana, *Fértil Cia de Dança* de Cintia de Melo, *Entre Lados Cia de Dança* de Alan Gerald, *Entre Passos Cia de Dança* de Cristiano Santana e *Núcleo de Dança do Sesc* de Thianny Martins, entre outros e outras artistas.

Como a maioria das cidades do Brasil, em Petrolina, durante muito tempo, a prática da Dança esteve apenas vinculada às academias de balé clássico e aos poucos grupos de danças populares, em sua maioria, pertencentes às escolas públicas e privadas da região. A partir do trabalho desenvolvido pelo SESC, várias companhias de dança contemporânea foram surgindo como a *Fértil Cia. De Dança*, a *Cia Qualquer Um dos 2*, e o próprio *Núcleo de Dança do Sesc*, voltado exclusivamente à linguagem contemporânea (GALDINO, 2009, p. 89- 90).

Dentre os novos caminhos, foi possível proporcionar o desenvolvimento da Dança Contemporânea em Petrolina, fortalecendo outras raízes que emergem da ação da CDASP, como as Mostras e os festivais de Danças, possibilitando mais espaços à vazão criativa dos artistas. Algumas mostras são organizadas pelos grupos e coletivos que, enraizados na cidade, empreendem novas ações de experimentações, entre elas: *Mostra 14 de Dança*, realizado pela Qualquer Um dos 2 Cia de Dança; *Tricotando entre Grupos*, pelo Coletivo Trippé; *Mostra Compartilhada*, pelo Coletivo Incomum de Dança; e *Circuito de Dança na Periferia* pela Cia Balançarte, que se somam a outros festivais implementados pelo SESC como o *Aldeia Vale Dançar*, que acontece no mês de abril somente voltado à Dança, com palestras, oficinas e mostras; e o Aldeia do Velho Chico, evento que integra todas as linguagens, realizado no mês de agosto, garantindo um bom espaço para Dança local e trazendo para Petrolina espetáculos do *Circuito de Artes Cênicas Palco Giratório* do Departamento Nacional do SESC.

Por meio das ações dos grupos, coletivos ou mesmo do próprio SESC, surge uma rede de relações sociais, uma trama interessante que aponta novas perspectivas para o mercado de trabalho com a Dança, onde novos arranjos de produção cultural se cruzam para incluir o município no roteiro da Dança no país, aproximando artistas e grupos de outras regiões para intercambiar com os residentes na cidade. Além dessas indicações, pode-se dizer que esse movimento cultural, além de impulsionar o desenvolvimento da Dança, também tem contribuído para ampliar o olhar sobre o Semiárido petrolinense, possibilitando que alguns estereótipos historicamente divulgados sobre esse contexto (como seca, fome e miséria) sejam ressignificados, intervindo positivamente na imagem da região.

A Dança Contemporânea, através da criação de espetáculos, em Petrolina tem apresentado novas imagens da região, esta que em um passado recente era julgada como atrasada por aqueles que desconhecem sua potência e diversidade. A produção artística em Petrolina, apontada anteriormente, tem crescido consideravelmente, revelando outro cenário cultural diferente do imaginário pautado no tradicional e folclórico. A cidade tem se destacado por meio de divulgação em mídias de abrangência nacional como uma potência econômica, impulsionada pelo agronegócio. Fato notório pela presença do Rio São Francisco irrigando, não somente as frutas, mas igualmente a produção artística que inspirada no fluxo das

águas vem criando novas representações para a região com destaque para a Dança.

Tabela 3- Cronologia da Dança em Petrolina-PE/ Juazeiro-BA.

ANO	NOME	RESPONSÁVEL
1970	Grupo de Dança Típica da EMAAF	Zélia Almeida
1978	Escola de Ballet de Petrolina	Valdete Cezar
1978	Escola de Dança Nureyev	Geraldo Pontes
1979	Escola de Ballet Valdete Cezar	Vildete Cezar
1980	Grupo de Dança da Escola Polivalente	Simão Durando e Regina Durando
1980	Grupo de Dança da Escola de Petrolina	Arlete Amorim
1980	Grupo Folclórico e Teatral N.S. Rainha dos Anjos	Antônio Justino
1984	Grupo Batuk-ajé da Escola Otacílio Nunes	Nilza Campos e Sizenize Amorim
1986	Grupo de Dança CDB do Colégio Dom Bosco	Edvaldo Franciolly
1988	Batuk-ajé – Balé Folclore de Petrolina	Jailson Lima
1989	Balé Êxtase	Cida Souza
1989	Grupo Episódios	Ailton Marcos e Jailson Lima
1990	Ballet Geraldo Pontes	Geraldo Pontes
1990	Grupo Hot Dance	Enny Marques
1995	Cia de Dança do Sesc Petrolina	Jailson Lima
1995	Cia Isadora Duncan	Renato Oliveira
1998	Cia Ônix de Dança	Ailton Marcos
1999	Cia Canuto	Marcos Canuto
2000	Balé Matingueiros	Gícia Mazda
2000	Balé Brasília	Antônio Matos
2006	Cia Balançarte	Marcos Aurélio Soares
2006	Núcleo de Dança do Sesc Petrolina	Thianny Martins
2007	Qualquer Um dos 2 Cia de Dança	André Vitor Brandão e Jailson Lima
2007	Fértil Cia de Dança	Cintia Melo

2008	Núcleo de Dança Gabriel Andrade	Gabriel Andrade
2009	3/4 Cia de Dança	Anderson Monteiro
2010	Entre Passos Cia de Dança	Cristiano Santana
2011	Cia Casa de Orates	Fernando Barros
2011	Coletivo Incomum de Dança	Carol Andrade
2011	Coletivo Trippé	Adriano Alves e Regiane Nascimento
2012	Núcleo de Estudos em Dança (NED)	Dijma Darc
2014	Coletivo Experiment'Áí	Cleybson Lima e Herbet Junior
2014	Confraria 27	Rafael Sisant e Wendell Britto
2014	Entre Lados Cia de Dança	Alan Gerald
2015	Coletivo Inconstante	Thierry Oliveira
2016	Ballet Jovem do Vale do São Francisco	Renato Oliveira

Fonte: Elaboração do pesquisador.

5 REVENDO A CIA DE DANÇA DO SESC

Neste capítulo, busco analisar as práticas artístico/educativa da CDASP, revendo seus desdobramentos no contexto da expressão da Dança em Petrolina, compreendendo-as como práticas educativas, pois, conforme argumentado anteriormente, o “artístico educa” e a aprendizagem se dá pela experiência vivida em espaços não formais de ensino. Assim, intento através da voz de seis integrantes, que participaram no período de 2011 a 2018 e ainda estão atuando na CDASP, descrever as práticas artístico/educativas desenvolvidas em um espaço educativo não formal pela perspectiva da Arte/Educação.

Por intermédio de entrevistas semiestruturadas realizadas com esses sujeitos e com anotações em diário de campo, por observações em aulas, apresentarei os resultados que envolvem a questão que norteia esta pesquisa. Descrevo a seguir, quais metodologias de ensino/aprendizagem contextualizadas sustentam as práticas artístico/educativas da CDASP, refletindo a luz dos dados observados e atento ao olhar de pesquisador participante da investigação.

5.1 PROCESSOS DE ENSINO/APRENDIZAGEM

A escolha de percursos, caminhos e trajetórias de ensino diz respeito a todos os espaços em que estabelecem relações entre quem ensina e quem aprende (MARQUES, 2010). Nos processos de criações de espetáculos, nas aulas e demais atividades da CDASP, a questão educativa é eminentemente presente, onde todos aprendem com as vivências artísticas experienciadas, possibilitando autoconhecimento e produção de sentidos. Portanto, esse espaço de formação permite construir pesquisas e diálogos com o corpo e em relação a outro corpo e ambiente.

O intérprete/criador, André Vitor Brandão, em entrevista, destaca que a autopercepção e a contribuição individual são questões importantes nas práticas artístico/educativas da CDASP que, segundo ele, potencializa a dimensão do pensar em si, ou seja, “[...] de você se auto perceber dentro daquela criação e ainda tem a questão da contribuição, pois você nesse auto perceber, acaba contribuindo com a criação e potencializando as suas individualidades, construindo uma ação coletiva

pelo/no corpo” (BRANDÃO, 2019, informação verbal). Ainda, de acordo com o ponto de vista da intérprete/criadora Clara Isis Gondim e Lima,

[...] o corpo, é trabalhado numa perspectiva do corpo coletivo, então, os trabalhos partem muito de uma contribuição de todos os bailarinos, mas é partindo também num primeiro momento, do que é individual de cada um. Então, a gente primeiro desenvolve aquilo dentro do nosso próprio corpo, dentro do nosso contexto e aí, posteriormente, a gente compartilha aquilo com os outros bailarinos e se dá a composição dessa maneira (LIMA, 2018, informação verbal).

Segundo Brandão (2019), a autopercepção e a singularidade colaboram com o processo de criação da CDASP, onde a movimentação é produzida pelo corpo singular a serviço de uma ação em grupo. Dessa maneira, cria-se também, na concepção do movimento, o senso de coletividade sem apagar as individualidades. Desse modo, os impulsos dos movimentos individuais são ressignificados no coletivo. Mary Ane Nascimento, que atua na CDASP desde 2007, reconhece a atenção e disponibilidade dos corpos para uma ação coletiva e ainda destaca a autonomia e participação de cada integrante nos processos criativos:

[...] a gente tem total autonomia para está expondo as nossas ideias, expressando o nosso corpo para poder junto, em conjunto, trabalhar e formar as cenas do espetáculo, acho que a gente tem essa liberdade corporal dentro das criações da Cia (NASCIMENTO, 2019, informação verbal).

Diante do exposto pela intérprete/criadora, ela se auto percebe dentro da criação de um espetáculo, contribuindo para o processo como um todo, compartilhando seus movimentos e que eles atravessam outros, ampliando a possibilidade de experiências para a construção das partituras de movimentos que vão compor as cenas dos espetáculos. Os cruzamentos, entrelaçamentos e fluxos que os integrantes da CDASP trazem e levam das aulas, fazem com que eles continuem construindo redes de relações e se constituindo (MARQUES, 2010). As atividades, aulas e espetáculos reverberam aprendizagens em mão dupla, onde todos os envolvidos aprendem.

Aqueles que aprenderam nas aulas de dança a possibilidade de criar, ouvir, compartilhar, incluir, dialogar e ainda assim assumir suas

escolhas em prol do projeto coletivo (e não em prol de um só intérprete ou de si mesmo) ampliam as chances de assim também saber atuar e viver socialmente (MARQUES, 2010, p. 51).

Aprender não acontece somente em espaços formais de ensino, também acontece em outros espaços, em instituições sociais como o SESC que visam, por meio de suas práticas, o desenvolvimento integral do ser humano com respeito e apreço às necessidades de cada um. Contudo, esse social na CDASP advém de uma educação não formal onde não há escolarização, traçando outras perspectivas de ensino. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) abriu uma janela para discutir esse campo de estudo, e em seu primeiro capítulo destaca:

Art. 1º. A Educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais (BRASIL, 1996, n. p.).

Destarte, a educação não formal rompe com os métodos tradicionais de ensino/aprendizagem, “(...) dando aos sujeitos que participam desse processo, condições de interferir na história, refletindo-a, transformando-a, logo, transformando-se” (PIANOWSKI, 2015, p. 1560). Nessa perspectiva, o espaço da CDASP, criado para formação de intérpretes/criadores/criadoras, ancora-se na abordagem de educação não formal no campo das Artes sedimentada na pesquisa de Gohn (2015). As práticas artístico/educativas da CDASP promovem uma educação significativa, desenvolvendo a autonomia e criticidade dos participantes, transformando-os criativamente e de maneira processual.

Desse modo, buscando diversificar e significar suas práticas, uma aula de improvisação pode se transformar em uma demonstração de trabalho ou em um seminário. O processo educativo emerge desses desdobramentos que vão produzindo sentidos aos participantes, o corpo é provocado pelo contexto da criação onde se mergulha na experimentação individual e coletiva, entendendo o movimento no corpo.

Segundo Alexandre Santos, intérprete/criador na CDASP desde 2006, o entendimento de corpo nos processos criativos da CDASP se situa em um campo de investigação sempre aberto,

[...] como se cada processo criativo que se inicia, o corpo tivesse meio que um papel com várias coisas inscritas nele, mas que a partir dali, daquele momento eu vou começar a escrever novas coisas. É uma experiência de descoberta, independente do quanto de experiência eu já tenha ali dentro, mas cada processo criativo é um processo de aprendizagem diferente, a partir das abordagens ao qual se guie a partir do processo (SANTOS, 2018, informação verbal).

A imagem do corpo como papel inscrito em contraposição ao papel em branco reafirma que Alexandre ao participar das práticas artístico/educativas, já traz com ele muitas experiências que contribuem para construção de um espetáculo, por exemplo. Assim, muitas etapas são vivenciadas agregando a experiência de cada participante, e mesmo quando terminado o processo de criação de um espetáculo, ainda assim, não está acabado, pois, não há um fim propriamente dito. Dessa forma, a ênfase nos processos de experiência e criação não implica, necessariamente, na ausência de produtos e esses também são sempre processuais (MARQUES, 2010), sempre há espaço para novas contribuições.

A cada nova apresentação ou ensaio surgem reelaborações, outras práticas vão se alinhando ao processo anteriormente apresentado. Desse modo, tira a ideia de instrumentalização e funcionalidade da Arte, que é sempre na perspectiva de gerar um produto, algo também muito comum nos processos educativos tradicionais. As práticas artístico/educativas da CDASP se identificam com as ideias de Dewey (2010), onde o aprendizado é focado na experiência (aprender fazendo) e no entendimento de que os resultados não são acabados, são processuais e podem contribuir para realização de outras atividades.

[...] não chegamos a resultados prontos e estanques, mas estamos em transformação, em processo constante de aprendizado, que chega a efeitos e estabilidades, porém, efêmeros e que contêm em si a processualidade, a instabilidade e a transitoriedade (LASZLO, 2018, p. 17).

As metodologias de ensino/aprendizagem da CDASP transitam entre processo e produto sem fixidez, pois, têm um valor, justamente, por não ser estanque. Estão em transformação, cotidianamente, no coletivo, pensando diversas relações com o outro, com o corpo do outro, diferentes entre si. Percebendo essa mobilidade, Carol Andrade (2018), intérprete/criadora desde 2007 ressalta, que na

busca “[...] de fazer essa relação da gente, de que corpo a gente está agora, de como a gente está, de como a gente compreende as coisas [...]”. Com isso, se aprende convivendo e respeitando as diferenças, visto que, “(...) todos educam e se educam no contato com os outros” (MARQUES, 2010, p. 15).

Segundo Júlia Gondim (2019), integrante da CDASP desde 2009, se “(...) aprende com as relações humanas, aprende com o cuidado com o outro, o carinho, aprende a respeitar o corpo do outro, então para mim tudo isso é educativo”.

Conclui-se então, que a solidariedade e a colaboração em grupo, são princípios intrínsecos ao ato de educar, e que se aprende estando presente nas práticas artístico/educativas da CDASP. Mary Ane Nascimento (2019), que também atua desde 2007, comenta que nos processos de aula de Dança na CDASP são trabalhados: história e memória corporal, e que nas relações, interliga as ideias dos participantes. Segundo ela, “(...) essa prática se transforma em uma prática pedagógica”.

Os corpos se humanizam e se reconhecem dentro das práticas, críticos e emancipados, mas, principalmente como corpo solidário e atento ao outro. As aulas e os espetáculos contêm uma dimensão política que é mobilizada pelo afeto, acionando os sentidos e energias que abrem canais de percepções, empatias e relações sensíveis entre os corpos dos intérpretes/criadores/criadoras e seus próprios corpos. Nesse sentido, convoco à reflexão o conceito de “Amante” proposto por Elliot apresentado por Marques (2010), segundo a autora:

As histórias que os corpos dos amantes carregam, em sua vontade de mergulhar nos trabalhos, permitem que conversem com as histórias corporais dos dançantes estabelecendo vínculos que vão além dos corpos, vínculos que permitem ver, sentir, perceber/pensar corporalmente a dança (MARQUES, 2010, p. 23).

O corpo é uma peça chave para os amantes que tem a Dança como paixão, sendo a partir dele que se propõem jogos e improvisações, investigando as sensações no corpo, dividindo e compartilhando os movimentos produzidos com o outro, contudo, não é dado um tema a priori, não chega como algo estrangeiro ao processo da aula, surge. O próprio corpo, no fazer das ações, vai encadeando possibilidades, ou seja, o tema vai sendo costurado a partir das improvisações propostas em jogos.

As relações vão sendo construídas pelas sensações experienciadas, sugerindo novas conexões e quando se percebe, o tema já estava lá, mesmo sem ser anunciado previamente, já se trabalhava naquela temática, sem perceber que a cada escolha do participante levava àquele caminho, suscitando propostas para experimentar novas ideias ou caminhos para um novo espetáculo. O tema vai brotando nas aulas, conforme lembra o intérprete/criador, André Vitor Brandão, “(...) é essa ideia de brotar mesmo, como as coisas vão brotando. Tem a ideia de você fertilizar o terreno e as coisas vão brotando a partir dessa fertilização” (BRANDÃO, 2019, informação verbal).

Nas aulas e nos processos de criação dos espetáculos, se prioriza o corpo singular, àquele corpo que está participando e potencialmente presente. Nas atividades propostas não se incentiva a reprodução de passos ou movimentos preestabelecidos, algo exterior, que vem de fora para dentro, mas é fundamental a contribuição do/a intérprete. A forma do movimento surge como consequência do próprio trabalho (VIANNA, 2005), que propõe sentidos e relações com as experiências vividas na aula e na vida. Nesse sentido, as práticas artístico/educativas da CDASP se relacionam com princípios da Escola Vianna.

Alguns desses princípios são: indissociabilidade entre dança/arte e vida; o estado de presença como objeto de pesquisa e trabalho; o respeito à singularidade, tanto dos alunos quanto dos pesquisadores/professores; entendimento do corpo como unidade corpo-mente em troca com o ambiente; a não preocupação com a forma e a ocupação com a proposta; o aluno como pesquisador; o professor como pesquisador; o corpo em diálogo e sempre em processo; a escuta do corpo; a aula como encontro, com o aluno e não com o aluno (LASZLO, 2018, p. 29).

Esses princípios norteadores intencionam compreender o sentido de coletividade e convivência, possibilitando aos integrantes aprender com as diversas subjetividades presentes no grupo. Dessa maneira, intento que as metodologias de ensino/aprendizagem da CDASP são contextualizadas, pois articulam processos de entendimento de si, do outro e do ambiente, propiciando uma formação ampla e humanizada, construindo, na experiência, conhecimentos que favorecem mudanças no contexto e no modo de se relacionar com ele.

A leitura crítica do mundo não se dá apenas pelos olhos e sobre as palavras, é necessário acrescentar “(...) entrelaçamentos críticos dos *corpos* que somos ao ato de ler o mundo” (MARQUES, 2010, p. 31). Nesse sentido, da CDASP brotam metodologias que florescem nos corpos dos intérpretes/criadores, ressignificando o ambiente em que vivem, através das aulas, experimentações, residências, seminários, oficinas e dos processos de criação dos espetáculos, frutificando conhecimentos críticos que possibilitam ler o mundo e intervir no contexto.

5.2 EU VIM DA ILHA

O ingresso na especialização em Dança na FAV, simultaneamente ao período de criação do espetáculo *Eu Vim da Ilha*, oportunizou refletir sobre minha prática e o que se desdobra ainda nesta investigação. Desse modo, pude compartilhar os conhecimentos adquiridos na pós-graduação com a CDASP. Clara Isis Gondim Lima (2018), integrante desde 2007, corrobora com essa questão,

[...] assim que ele iniciou sua especialização em Dança foi um período muito enriquecedor para a Cia de Dança do Sesc. Eu sinto, de uma maneira muito particular, que a gente também fez essa especialização junto com ele, porque tudo que ele estudava lá era muito compartilhado [...] (LIMA, 2018, informação verbal).

Pela razão anunciada, reconheço que ter contato com diversas teorias, conceitos e nomes importantes como: Rudolf Laban, Klauss Vianna, Inaicysara Falcão dos Santos e Isabel Marques; e fazer aulas com mestras e mestres como Angel Vianna, Renata Camargo, Claudio Lacerda, Lineu Guaraldo, Eloisa Domenici e Daniela Amoroso, me trouxe diversos conhecimentos, e pude compartilhar os ensinamentos dos mestres e mestras da Dança, contribuindo para uma mudança de perspectiva de Dança na CDASP e, conseqüentemente, para a reflexão nesta pesquisa de mestrado.

Eu vim da Ilha, marca esse momento significativo como pesquisador, pois, mesmo adentrando antes o universo da Cultura Popular nos espetáculos anteriores, nesse processo de criação me reencontro com a história do *Batuk-ajé*. Estar em contato com outros modos de pensar e fazer Dança na especialização, devolvia-me os laços de pertencimento a esse grupo no sentido também de reencontro com

minha identidade negra, pois, ao ressignificar vivências temporais passadas, elas se tornam presentes (MARQUES, 2010).

No contato com a manifestação artística do Samba de Véio na Ilha do Massangano, ao ouvir as batidas das palmas e o som dos tamboretes, logo reconheci esse fio de conexão com o passado, ainda impregnado na memória do meu corpo, desvelando minha identidade negra.

Figura 15- Dona Amélia do Samba de Véio da Ilha do Massangano.



Fonte: Chico Egídio, 2013.

Meu primeiro desejo era criar um espetáculo sobre o samba, pois, sua musicalidade me conectou novamente com o *Batuk-ajé*, inspirando-me para criar um espetáculo de Dança. No entanto, falar do samba sem falar da Ilha reduzia demais as possibilidades de diálogos, pois, o samba não estava dissociado da Ilha. O samba é a Ilha, a Ilha é o samba. Considero que o modo de fazer Arte também mudou, provocando e convocando novas atitudes para criar um espetáculo (MARQUES, 2010).

Quando convidei Sonia Guimarães, musicista, para compor a trilha sonora do espetáculo, ela me confidenciou que a Ilha do Massangano lhe dava pertencimento,

lhe colocava em um lugar de espera e de abertura de portas para sua história não contada antes. Essa revelação foi fundamental para conceber o espetáculo, mas, principalmente, para encontrar o meu lugar nesta Ilha.

Minha pele clara, não destacava minha cor de sangue, embora meu avó fosse negro, meu pai mais claro, dito “moreno” e eu então, também aprendi que era moreno, “pardo”. Nunca havia deixado meu cabelo crescer, por estética ou talvez por vergonha dele ser enrolado, crespo. Somente aos 50 anos, ao ingressar neste mestrado, permiti nascer, como uma promessa, um “Black Power”. Há quase dois anos venho cultivando ele, como um rito de passagem. Deixando meu cabelo crescer, igualmente sinto que também cresce a minha escrita, a cada movimento dele ascendendo para o alto, me sinto rei, reconhecendo em meus atos minha ancestralidade que evocam crenças e rezas e que chegam aqui nessas palavras.

Será que mudei? Ou sempre fui negro, tentando apagar essa identidade por meio de outras histórias que me foram contadas? Ainda não sei. Mas, escrevendo essa história, volto para mim, então, percebo que sempre fui um negro, mesmo sem pensar em cor, essa negra cor que sempre me acompanhou nessa trajetória, travestida de coreografias e espetáculos de Dança. Sempre carreguei minha negritude, marca indelével de beleza e força, desde quando dancei no grupo “Batuk-ajé” no início desta história e desaguando no espetáculo “Eu Vim da Ilha”, tendo como referência, o Samba de Véio da comunidade da Ilha do Massangano.

Ao contar a história desse povo, poderia contar minha história. Conhecendo o outro estaria também me conhecendo. A partir dessa reflexão fui alargando o caminho e também o conceito de Ilha, no sentido de que todos os lugares e todas as pessoas também podem ser ilhas, pois, concordo que “(...) a arte contemporânea tem características abertas, plurais, reflexivas” (MARQUES, 2010, p. 24).

Por essa perspectiva, elenquei possibilidades para caminhar em busca de um método para criar através da Dança as impressões resultantes da memória impregnada no corpo ao me conectar com a Ilha. “Métodos são atalhos, meios, formas estabelecidas de caminhar, de direcionar ações, de olhar adiante rumo a objetivos palpáveis e predefinidos” (MARQUES, 2010, p. 93).

Encontro ressonância na pesquisa *Corpo e Ancestralidade* (SANTOS, 2015), essa metodologia, procura pelas raízes ritualísticas que carregamos e pelas narrativas míticas, razão de ser de tradições como o Samba de Véio da Ilha do

Massangano. Rituais colaboram para que os povos ultrapassem períodos difíceis de transição, também, é uma maneira dos povos se conectarem a um estado coletivo e a um passado místico. Dessa maneira, através dos rituais vão construindo socialmente uma comunidade que desenvolve, através do encontro, laços de solidariedade (SCHECHNER, 2012).

O caráter ritualístico do Samba tem origem no reisado, denominado pelo povo da Ilha como “Reis”, que se relaciona com o Dia de Reis tradição cristã, em que o menino Jesus recebeu a visita dos três reis magos. A tradição possui um ritual que é sagrado e profano, a cada janeiro, os moradores saem em cortejo visitando todas as casas da Ilha de Massangano, perguntado ao dono ou dona da casa se ele/ela quer “Reis” ou Samba? Caso queira o Samba, fazem festa dentro da casa ou no terreiro, dependendo da quantidade de pessoas que se fazem presente no dia. Quando o dono ou dona da casa quer apenas o “Reis”, os participantes apenas entoam o canto aos reis magos, depois seguem para próxima casa.

Figura 16- Tradição de Reis na Ilha do Massangano.



Fonte: Arquivo pessoal, 2019.

Nesse caminho de construção do espetáculo, também segui um ritual, o qual iniciou com a percepção de sentimentos e sensações que emergiram do estar na ilha. Assim, fui construindo imagens que me possibilitaram a abertura para um corpo

criativo e imaginativo que articula as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade.

Figura 17- Trilha na Ilha do Massangano.



Fonte: Arquivo pessoal, 2014.

Ao seguir a trilha dessa memória, encontro comigo e outros que vieram antes de mim e se faziam presentes ao caminhar pela terra da Ilha. Em alguns atalhos encontrei o barco, a água, a reza e a festa, que foram fundamentais para chegar à configuração do espetáculo. Ao experimentar movimentos carregados de sensações se potencializa as significações da Ilha para a forma corporal, ampliando as relações a partir da vivência na Ilha, impregnada de sentidos.

É no momento da vivência *in loco* que o bailarino deve explorar, em profundidade, pois, pressupõe a percepção de si mesmo como executor dos gestos dentro de um contexto em que os mesmos fazem sentido, e contribuem diretamente na qualidade de sua execução, nos laboratórios de improvisação (SANTOS, 2015, p. 82).

Nesse sentido, encontro nas teorias de Laban (1978), suporte para esse processo de criação de movimentos para composição do espetáculo *Eu Vim da Ilha*, a partir da improvisação, “(...) buscando variações estruturais dos movimentos corporais, pensados em termos de espaço, tempo, fluência e peso, ou quais sejam os fatores relevantes para análise daquela movimentação específica” (SANTOS, 2015, p. 82), dando ênfase na experiência individual, na autodescoberta e nas sensações de cada intérprete/criador/criadora, reelaborando movimentos.

O processo é realizado em experimentações, visando buscar significações e novas possibilidades, para que estruturarem uma identidade. As improvisações tornam possível ao intérprete somar a sua própria experiência ao tema proposto (SANTOS, 2009, p. 82).

Nos caminhos e trilhas da Ilha, com aula no terreiro, dentro do rio, em procissão (andando a pé) até a ponta da Ilha e rezas na Festa de Santo Antônio, cada passo e movimento na Ilha, afetava o corpo com a magia que emerge da natureza desse lugar.

Figura 18- Casa de Dona Chica na Ilha do Massangano.



Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

A cada visita, a Ilha foi abrindo suas portas para criar o espetáculo. Não apenas com a música do Samba de Véio, trazendo a sonoridade, mas também com outros elementos simbólicos possíveis de metáforas como o barco, a terra, a água, o

fogo, a cachaça e os tamboretos de madeira e couro de bode, os últimos usados não só para sentar, mas também para tocar, pois é um instrumento primordial na cena (SILVA, 2017). Dessa maneira, todos esses elementos foram estruturantes para uma dramaturgia coesa tendo a improvisação como metodologia aliada. “As improvisações são processos em que fluxos de movimentos prevalecem, sem a preocupação com recortes anteriores ou posteriores, sem foco na apresentação ou fixação de sequência” (MARQUES, 2010, p. 156).

Segundo Angel Vianna é pelo movimento que se explora e descobre o mundo (RAMOS, 2007). Assim, partindo da improvisação, técnica definida pelo dançarino Steve Paxton como “coreografia do instante” (MARQUES, 2010), aprofundada na pedagogia Angel Vianna (RAMOS, 2007, p. 35), foi criada partituras de movimentos em sala de aula com diversos jogos e improvisação a partir da experiência vivida na Ilha, pois a “(...) aprendizagem se dá muito mais pela experiência” (RAMOS, 2007, p. 45).

Por exemplo, posso indicar a ação de trazer para o jogo a sensação da água molhando partes do corpo no rio ou de aquecer a pele se relacionando com o fogo esquentando o couro do banco, conforme vivência na Ilha. Nesse sentido, busca-se ampliar as possibilidades de movimentos em conexão com as sensações experienciadas na Ilha do Massangano, propondo jogos corporais em sala de aula. Para compreender essa prática, a pesquisadora Ramos (2007), destaca:

No ato de jogar, a pessoa tem liberdade para agir a fim de alcançar um objetivo. O único compromisso é com as regras do jogo. No caso dos jogos corporais, essas regras determinam os estímulos iniciais para que a movimentação se inicie. Daí para frente, o como fazer é sempre ditado pelos participantes (RAMOS, 2007, p. 45).

Colabora para essa compreensão a afirmação de Schechner (2012, p. 93), “O jogo voltou a ser uma categoria de pensamento”, uma mudança que aconteceu na virada do século XX e desde então vem se acelerando. O ato de jogar é cheio de construções criativas onde se inventa a própria realidade que é múltipla, atividade esta que se estende por toda vida. Ainda, de acordo com o autor, existem dois tipos do jogar: o primeiro é limitado por regras impostas em que todos que participam aceitam; o segundo é nietzschiano, pois, segundo ele, os deuses podem mudar as

regras do jogo a qualquer momento. No jogo, então, nada é certo (SCHECHNER, 2012).

Ao criar jogos no processo criativo do espetáculo *Eu Vim da Ilha*, parti de imagens presentes na Ilha e de movimentos do próprio Samba de Véio, como a “umbigada”, uma ação motivadora de encontros, em que cada participante busca o outro pelo umbigo; e na forte pisada levantando a poeira, onde se acentua o ritmo do Samba de Véio na terra. Essas ações levam a uma prática sistemática de jogos e improvisações em sala de aula que colaboram para aumentar a percepção, liberar e conhecer o corpo, permitindo que o inesperado se manifeste e movimentos raros aflorem. “O jogo dá as pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado” (SCHECHNER, 2012, p. 50).

Com essas metodologias na composição coreográfica, se tornam poucas as chances de previsibilidade de movimentos por parte do/a intérprete/criador/criadora, pois, eles/elas precisam lidar com o instante/já inibindo consideravelmente as formas gestuais preestabelecidas. “O resultado apresenta configurações e organizações corporais diferenciadas, que permitem distintos modos de exposição” (SANTOS, 2015, p. 82). Dessa forma, o espetáculo começou a desenhar formas no espaço, apresentando seus primeiros contornos, surgindo um terreiro repleto de imagens com indícios da configuração espacial, formando Ilhas e rios, terra e água.

Com o olhar voltado para a Ilha, se acrescentava experiências, permitindo sentir e ouvir as vozes marcantes das pessoas. Os motores dos barcos fazendo trilha sonora nas águas, o fogo aquecendo as peles de couro para ouvir o som, a poeira que sobe ao compasso do samba, a sabedoria dos velhos, a alegria contagiante das crianças, a cortesia, o acolhimento, o contato com o humano (SILVA, 2017). Dessa forma, ao recordar esse processo, tudo faz sentir emoção, saudade em querer voltar à Ilha. Sempre volto, mesmo que na forma do espetáculo *Eu Vim da Ilha*. Dividindo a Ilha com outras ilhas e permitindo acessar em cada apresentação os sentidos impregnados, vindos de lá.

Figura 19- Espetáculo Eu Vim da Ilha.



Fonte: Chico Egídio, 2011.

5. 3 ECOS NO CONTEXTO

A contextualização está presente nas práticas artístico/educativas da CDASP, por exemplo, quando se privilegia o corpo singular já se trabalha com o contexto corporal da pessoa atuante no processo com experiência única, sendo esse, o primeiro contexto, ambiente em que o texto se manifesta, o corpo. Concordo com Santos (2016, p. 125) quando diz: “[...] o contexto é onde um texto transborda em significados e sentidos”, pois o corpo transborda significados e os movimentos gerados por ele são também textos impregnados de sentidos.

De acordo com o depoimento de Mary Ane Nascimento (2018, informação verbal), “[...] a gente faz coisas que tem conhecimento, faz baseado nas histórias que vive, então, a gente busca nossas memórias [...]”, na sua concepção nada é aleatório, as conexões vão sendo feitas a partir das lembranças e da experiência vivida que encontra eco e sentido nas práticas da CDASP.

Não há como dissociar corpo do contexto, penso que a Dança que se faz em Petrolina tem algumas características e especificidades que se pode visualizar

nesses corpos, semiáridos, secos, molhados e resistentes. O lugar em que se vive influencia na Dança e nas práticas artístico/educativas desenvolvidas nele. O corpo não está dissociado da construção cultural que resulta dos processos históricos e sociais (SANTOS, 2009). Nessa perspectiva, Carol Andrade (2018) ressalta,

[...] a gente está neste lugar, então o calor nos influencia, esse rio nos influencia, a caatinga. Então, dançar a dança daqui a gente não encontra a dança em outro lugar, é uma dança que é nossa, construída aqui com esse tempo que a gente está vivendo, com esse corpo nosso, ribeirinho e etc. (ANDRADE, 2018, informação verbal).

O segundo contexto é o da localidade, da região, discutido no estudo do espetáculo *Eu Vim da Ilha* que, dentro da perspectiva cultural, promove processos educativos onde a Arte se faz presente produzindo sentidos, permeando e transformando o contexto. Ao longo de quase 25 anos, o SESC vem investindo na CDASP alargando as perspectivas, que se tornam possíveis, quando se vislumbra outros modos de existências no Semiárido petrolinense, diferentes a invenção de lugar árido, inóspito a qual a região fora denominada no passado e também na nova imagem projetada pelo agronegócio. Desse modo, essa pesquisa revela que há na cidade, além da fruticultura irrigada, uma produção cultural expressiva que foi mobilizada pelo trabalho ininterrupto da CDASP. Aponta assim, Hednilson Bezerra, gerente do SESC em Petrolina, que

O grupo é responsável por uma construção cultural sobre o qual são impressas inúmeras marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais e étnicos, através de pessoas que se movimentam, imaginam, criam e que vivem em contextos sociais diferenciados, porém, com o investimento do Sesc Petrolina fica evidente o crescimento desta linguagem (SESC, 2010, p. 01).

Destarte, também infiro que a Dança, paulatinamente, vem intervindo no contexto cultural de Petrolina, tendo o corpo como lócus e irradiador desse processo. De acordo com Laban (1990), o corpo é natureza e cultura e está sempre em relação com o ambiente. Desse modo, automaticamente, o corpo contextualizado na sua experiência cria relações para fazer o corpo pensar, fazer o corpo sentir, o corpo falar, o corpo (re) agir, sejam nas aulas, nos processos criativos

ou na vida. Segundo André Vitor Brandão, na CDASP os espetáculos refletem temas do contexto local,

[...] como, por exemplo, a questão da água, do rio, no rio de contas, a questão do Samba de Véio que é uma coisa local, mas que no espetáculo se expande para outras dimensões, no momento em que ela entende o eu, como uma ilha também e como que essa ilha que sou eu, que o outro se relaciona. Acho que todos esses temas são trabalhados de maneira não estereotipada e não óbvia, porque, embora a gente, por exemplo, no *Rio de Contas* tenha essa relação com o rio, não é necessariamente o Rio São Francisco, mas é o rio que é o tempo, é o rio, é a água, são outros rios, então extrapola esse lugar que resume, é a ideia da contextualização não como pensar só essa região de forma resumida, mas como você expande aquele contexto para outros contextos e vai gerando várias camadas (BRANDÃO, 2019, informação verbal).

Apesar dos temas abordarem lugares ou imagens do contexto conhecido pelos intérpretes/criadores como o signo do “rio” explicitado por Brandão (2019), os sentidos que emergem dos espetáculos, ultrapassam os estereótipos conhecidos no senso comum, estando presente durante todo processo criativo, propiciando aos participantes, maneiras de ser parte do espetáculo conectando questões individuais a um trabalho construído no coletivo. Nesse sentido, Carol Andrade que participou do processo de criação espetáculo *Eu Vim da Ilha*, comenta essas relações,

[...] que ilha é essa? Aonde eu sou ilha e de que relação? A partir de que relação eu faço deste lugar comigo, por mais que eu não sou daqui, mas que relação? Que ilha é essa, como é que eu entendo isso, a essa ilha e de que forma também eu sou ilha né, como é? E a relação de corpo se constrói assim mesmo, de nossas vivências e de buscar. Essa busca de entendimento da gente mesmo, no nosso corpo (ANDRADE, 2018, informação verbal).

Desse modo, retomo o espetáculo *Eu Vim da Ilha*, no qual a imagem da Ilha já chega carregada de referências, pois, se penso em decodificar a palavra ilha, naturalmente seria um espaço delimitado de terra rodeado por águas. No entanto, no espetáculo, a Ilha tanto pode ser a do “Massangano”, como qualquer cidade que não é rodeada por água, mas é por estradas. Posso imaginar também, que cada integrante do espetáculo pode ser uma ilha. Dessa maneira, o sentido de ilha é

expandido e não resumido como destaca o intérprete/criador entrevistado. De acordo com a sinopse do *Eu Vim da Ilha*:

Espectáculo de dança que utiliza no seu conceito alguns elementos e signos da ilha do Massangano em Petrolina, comunidade que fica no meio do Rio São Francisco. A travessia, o rio, os sons e as pessoas que moram na ilha inspiraram na construção do espetáculo. *Eu vim da ilha* propõe um diálogo entre movimento e as sensações de pertencimento que o Ser, Sentir e Estar na Ilha produz no corpo explorando suas diversas possibilidades (SESC, 2011, n. p.).

A partir das experiências vivenciadas nos processos criativos dos espetáculos como *Eu Vim da Ilha*, os integrantes da CDASP conhecem mais de perto onde vivem e se aproximam da sua realidade que, por intermédio das pesquisas *in loco*, amplia, pela experiência vivida, a percepção do contexto, muitas vezes, invisível pela massificação e proliferação de imagens midiáticas que levam olhos e pés para outros lugares. Dessa maneira, percebo que a partir dos processos e dos espetáculos os intérpretes/criadores têm buscado mais aproximação com o contexto que muitas vezes é ofuscado pela falta de referências. Júlia Gondim que atua na CDASP desde 2009, mas que reside em Juazeiro-BA atravessa diariamente o Rio São Francisco para ir para Petrolina-PE, e consegue reconhecer essa relação do rio que liga as duas cidades,

[...] os nossos dois últimos espetáculos é uma prova viva dessa relação com a região, porque trabalha com as tradições, aqui trabalha com o rio que atravessa as duas cidades, por isso, eu já acho que é uma coisa muito forte da região que tem dentro do trabalho da Cia (GONDIM, 2019, informação verbal).

Dessa maneira, nos dois últimos trabalhos da CDASP, *Eu Vim da Ilha* (2011) e *Rio de Contas* (2014), fica evidente a relação do contexto nas suas temáticas, principalmente, da água, como destaca Sônia Guimarães no folder do espetáculo *Rio de Contas*.

Dois processos da Cia. De Dança do SESC Petrolina me levam ao Rio. Me levam ou devolvem a essa matéria de natureza misteriosa, incontida, necessária, cuja imensidão me faz sentir pequena demais e ao mesmo tempo espelhada demais nas partículas mínimas, como fragmento de um longo e gracioso emaranhado fio de contas. No primeiro, *Eu Vim da Ilha*, tinha a água que separa o continente da

Ilha, o centro do retiro, os dias de branco do Samba da Festa de Reis do povo da Ilha do Massangano. Neste, *Rio de Contas*, há as contas, as minhas, as da vida. Então me vejo remexendo de novo na água, reinventando formas de dizê-lo, através de melodias e sons, de contos (SESC, 2014, n. p.).

Figura 20- Espetáculo Rio de Contas.



Fonte: Lizandra Martins, 2014.

Desse modo, pode-se inferir que as experiências adquiridas nos processos criativos dos espetáculos, oportunizam aos participantes construir diversas relações com o ambiente pesquisado, ampliando os sentidos e articulando para além do local fixo e imobilizado. Sendo a maior parte dos integrantes da CDASP nascidos em Petrolina-PE e Juazeiro-BA, naturalmente eles são tomados e embriagados com as histórias que envolvem as duas cidades e com a feitura dos espetáculos, esse contexto extrapola as fronteiras. Alexandre Santos (2018) consegue perceber a reverberação que a CDASP provocou em vários lugares da cidade por onde o espetáculo circulou.

[...] a gente acaba percebendo que em cada lugar que a gente passa a gente contextualiza aquele lugar, a gente nunca vai para o lugar e

simplesmente joga o espetáculo lá dentro, a gente pensa, se vai para tal bairro da cidade como José e Maria o que é que tem naquele bairro e como a gente se relaciona com ele, e aí, a comunidade daquele lugar acaba se identificando com o nosso trabalho e se sente pertencente a esse grupo. Então, o grupo já vem fazendo esse trabalho itinerante de levar espetáculos para os bairros há bastante tempo, assim a cidade acaba se contextualizando dentro do nosso próprio trabalho (SANTOS, 2018, informação verbal).

Posso inferir que são corpos da região produzindo Arte para região, mas que não se fixa apenas nela. Clara Isis (2018) reflete em sua fala que o fato da CDASP está em contato direto com o espaço que a rodeia, inspira e mobiliza para criação de espetáculos de Dança.

Figura 21- Rio São Francisco – Ponta da Ilha do Massangano.



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

A intérprete/criadora exemplifica, “(...) como o rio, a gente fez o espetáculo *Rio de Contas* e o espetáculo *Eu Vim da Ilha*, que também tem uma relação muito íntima com a Ilha do Massangano”. Dessa forma, nesses espetáculos, a intérprete/criadora percebe uma relação muito direta da CDASP com a região, e por meio dessas práticas artístico/educativa vai produzindo novas aprendizagens e outras formas de diálogos com o mundo, quebrando barreiras e ultrapassando as fronteiras reais e imaginárias.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por intermédio dessa pesquisa, propus ampliar as discussões em torno dos processos educativos construídos em espaços sociais coletivos e participativos, em que a aprendizagem não é gerada em estruturas formais de ensino escolar, mas, em espaços não formais. Destaco que as práticas artístico/educativas da CDASP, situadas no âmbito da educação não formal pela perspectiva da Arte/Educação, apresentam outras possibilidades de aprendizagens que contribuem para a educação formal.

Alinho também a prática da Dança com a proposta da ECSAB, pois da mesma forma que a Dança molda o corpo ela também molda o meio em que se vive (MARQUES, 2010). Concluo que as metodologias de ensino/aprendizagem da CDASP são contextualizadas, pois articulam processos de entendimento de si, do outro e do ambiente, propiciando uma formação ampla e humanizada, sinalizando que solidariedade e colaboração na CDASP são princípios inerentes ao ato de educar, e que se aprende estando presente nas práticas artístico/educativas da CDASP, construindo, na experiência, conhecimentos que favorecem mudanças no contexto e no modo de se relacionar com ele.

Assinalo que processo educativo emerge dos desdobramentos da própria experiência que vão produzindo sentidos aos participantes e que o corpo é provocado pelo contexto da criação, em relação com o ambiente, onde se mergulha na experimentação individual, mas em vista de uma ação coletiva, apreendendo o movimento no corpo. As práticas se diversificam, e uma ação pode se transformar em outra, uma aula de improvisação pode se transformar em uma demonstração de trabalho ou em um seminário.

Desse modo, das ações da CDASP brotam metodologias de ensino/aprendizagem que florescem nos corpos dos intérpretes/criadores, ressignificadas no ambiente em que vivem. Nesse sentido, propõe a partir dos seus processos de aulas, experimentações, residências, oficinas e criação dos espetáculos, construir corporeidades e conhecimentos que desenvolvem a autonomia e possibilita que os/as intérpretes/criadores/criadoras possam intervir no contexto.

Reconheço que a Dança produzida em Petrolina possui algumas características e especificidades que só podem ser visualizadas nesses corpos, resistentes, secos, molhados e semiáridos. Portanto, não há como dissociar corpo do contexto.

Retomo o percurso histórico da Dança em Petrolina para compor outra narrativa e refletir sobre essa expressão artística que vem se desenvolvendo e transformando o seu contexto cultural, bem como, referenciar e incluir nomes que compõem a história da Dança petrolinense, mas que estão invisíveis nos documentos oficiais que contam a história cultural e oficial do município como o Chaga Sales.

Infiro ainda, que apenas as ações protagonizadas pela CDASP não suprem as demandas artísticas da cidade. Portanto, urge implantar no município uma política cultural e também educacional que possibilite ter na cidade mais espaço para o desenvolvimento da Arte. Sejam em espaços formais ou não formais de ensino, mas, que essa Arte corpórea possa estar mais presente na vida das pessoas.

Por fim, a partir dos resultados obtidos nesta investigação em uma perspectiva de Arte/Educação Contextualizada, destaco a importância de investigar quais eram as práticas artístico/educativas desenvolvidas pela CDASP, compreendendo as bases que sustentam suas metodologias de ensino/aprendizagem, que tem nas suas práticas artísticas elementos que são educativos. Assim, como Paulo Freire, (1996, p. 29), “Pesquise para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar uma novidade”.

Portanto, esta pesquisa anuncia que a CDASP proporciona aos seus participantes um espaço de formação integral e humano, e que a Dança transborda o contexto Semiárido. Contudo, percebo que na ECSAB, as pesquisas em que a Arte seja uma prática artístico/educativa, de sociabilidade e convivência no Semiárido ainda são tímidas, principalmente, no contexto urbano. Dessa forma, desejo que esta pesquisa seja uma luz a iluminar outros/as pesquisadores/as na busca por outras metodologias de ensino/aprendizagem tendo a Arte como protagonista na transformação social e humana dos mais variados contextos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Adriano. 20 atos de um movimento na ribeira. In: **A Ponte**: Aldeia do Velho Chico 2015. Petrolina: 2015.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. In: **Opus**, v. 23, n. 1, 2017, p. 147-165.

BRASIL, **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**: estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, DF: MEC, 1996.

BRASIL, **Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008**: trata da obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. Brasília, DF: MEC, 2008.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Brasília, DF: MEC/CONSED/UNDIME, 2015. Acesso em: 07 out. 2019. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_sit e.pdf

BRASIL. **Lei 13.415, de 16 de fevereiro de 2017**: Altera as Leis nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Brasília, DF: MEC, 2017.

BRASIL, Galiana Galindo. Algumas palavras sobre a Cia de Dança do Sesc e sua ação pedagógica. In: **Cartografia de uma história**: 20 anos Cia de Dança do Sesc. Petrolina: 2015.

BRANDÃO, André Vítor. Por uma Revolução dos Afetos- Ecos e Reflexos do Grupo Batuk-Ajé. In: **Revista Quarta Parede**: Palco e Platéia. Unidos. [online]. vol. IV, n.3, 2018. Disponível em: <http://4parede.com/13-negritudes-por-uma-revolucao-dos-afetos-ecos-e-reflexos-do-grupo-batuk-aje/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

CAMPANA, Adriana Maria dos Santos Almeida; VANCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. Construindo a Pesquisa em Arte/Educação Contextualizada no Semiárido. In: **Contextualizar a Educação, Dar Sentidos aos Saberes/** (Orgs) Edmerson dos Santos Reis; Edilane Carvalho Teles. Curitiba: CRV, 2019.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira de Angola e dança afro**: contribuições para uma política multicultural na Bahia. Salvador, BA: UFBA, 2006. Disponível em: http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/11891/1/Tese_Amelia%20Conrado1.pdf. Acesso em: 04 out. 2019.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Danças Afro-brasileiras: diálogo, pensamento e arte educação na contemporaneidade. In: **O Sensível Contemporâneo/** (orgs) François Soulages; Alberto Olivieri; Ricardo Biriba; Ariadne Moraes. Salvador: EDUFBA, 2010.

CULTURA-PE, **O Portal da Cultura Pernambucana**. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Aprovados-Geral-2018-para-publicacao.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2019.

DESLANDES, Suely Ferreira. A Construção do projeto de pesquisa. In: **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade/** (orgs) Suely Ferreira Deslandes; Otávio Cruz Neto; Romeu Gomes; Maria Cecília de Souza Minayo. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. 29ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GALDINO, Christianne. Movimentos que Nasce no Vale do São Francisco. In: **Revista Continente**. CEPE, Recife: 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Estudo de Caso**. 1ª ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos Sociais na contemporaneidade. In: **Revista Brasileira de Educação**, v. 16, n. 47 maio-ago. 2011.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal no campo das artes**. São Paulo: Cortez, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: **Angel Vianna: sistema, método ou técnica?**/(Orgs) Suzana Saldanha. São Paulo: Summus, 2006.

KATZ, Helena. O Corpo e o Meme Laban: uma trajetória evolutiva. In: **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**/(Orgs) Maria Mommensohn; Paulo Petrella. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

LABAN, Rudolf. **O domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, p.20-28, São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2002.

LASZLO, Cora Miller. **Outros caminhos de dança: técnica Klauss Vianna para adolescentes e para adolecer**. São Paulo: Summus, 2018.

LASZLO, Cora Miller; MILLER, Jussara. **A sala e a cena: a importância pedagógica de processos criativos em dança e educação somática**. Salvador: UFBA/PPGAC, set. 2016. p. 150- 67.

LÜDKE, Menga e Marli E. D. A. André. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo, EPU, 1986.

LUZ, Marta. **Cronologia Histórico-Cultural**: Petrolina – “A terra dos impossíveis”. Petrolina, Prefeitura Municipal de Petrolina, 1995.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Pesquisar a experiência compreender/mediar saberes experiências**. Curitiba: CRV, 2010.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da Dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARQUES, Isabel A. **Ensino da Dança Hoje**: textos e contextos. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MARTINS, Josemar da Silva. Anotações em torno do conceito de educação para a convivência com o Semiárido. In: **Educação para a convivência com o Semiárido brasileiro**: reflexões teórico-práticas da RESAB. Juazeiro: Secretaria Executiva da RESAB, 2006.

MARTINS, Josemar da Silva. Educação e diversidade cultural no sertão. In: **Seminário Piauiense**: Educação e Contexto/ (Orgs) Conceição de Maria de Sousa e Silva; Elmo de Souza Lima; Maria Luíza de Cantalice; Maria Tereza de Alencar; Waldirene Alves Lopes da Silva. INSA. Campina Grande: 2010.

MENEZES, Ana Célia Silva. REIS, Edmerson dos Santos. O Currículo Contextualizado na Educação do/no Campo: algumas reflexões a partir da experiência pedagógica do município de Uauá-BA. In: **O Paradigma Cultural**: Interface e conexões/ (Orgs) Edmerson dos Santos Reis; Josemar Martins Pinzoh. Curitiba: CRV, 2016.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, Jussara. **Qual o corpo que dança?**. São Paulo: Summus, 2012.

MIRANDA, Danilo Santos. As várias dimensões da cultura. In: **Dimensões da cultura**: Políticas culturais e seus desafios/ Isaura Botelho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

PIANOWSKI, Fabiane. A Experiência do Estágio Supervisionado na Arte/Educação não formal. In: Anais **XXV Congresso Nacional da Confederação de Arte/Educadores no Brasil**, Fortaleza: 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/23133350/A_experi%C3%Aancia_do_est%C3%A1gio_supervisionado_na_arte_educac%C3%A7%C3%A3o_n%C3%A3o_formal. Acesso em: 14 abr. 2019.

PEREIRA, Vanderléa Andrade. O lugar da arte no espaço cotidiano da convivência com o Semi-árido. In: **Educação para a convivência com o Semiárido: reflexões teórico práticas**. 2. ed. Juazeiro: Resab, 2006.

PPGESA, Programa de Pós Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos. **Sobre**. Disponível em: <http://ppgesa.uneb.br/index.php/objetivos/>. Acesso em: 25 Fev. 2019.

PREFEITURA, Petrolina. **História de Petrolina**, 2014. Disponível em: <http://petrolina.pe.gov.br/historia/>. Acesso em: 05 jun. 2018.

QUEIROZ, Maria Elza Gomes Macedo. **Um rio uma cidade uma escola**. Recife: Norcópia, 1983.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagogia do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

REIS, Edmerson dos Santos. Educação para convivência com o semiárido: desafios e possibilidades. In: **Seminário Piauiense: Educação e Contexto/ (Orgs) Conceição de Maria de Sousa e Silva; Elmo de Souza Lima; Maria Luíza de Cantalice; Maria Tereza de Alencar; Waldirene Alves Lopes da Silva**. INSA. Campina Grande: 2010.

REIS, Edmerson dos Santos; PINZOH, Josemar Martins. **O Paradigma Cultural: Interface e conexões**. Curitiba: CRV, 2016.

RENGEL, Lenira. **Os Temas do Movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV – V – VI – VII – VIII): modos de aplicação e referências**. São Paulo: Annablume, 2008.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 3ª ed. Guararema, SP: Anadarco, 2014.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Inaicyara Falcão dos. **Dança e Pluralidade Cultural: corpo e ancestralidade**. In: Revista Múltiplas Leituras da UNICAMP v.02.1. Campinas: 2009.

SANTOS, Inaicyara Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira**. In: Revista Repertório da UFBA v.24. Salvador: 2015.

SANTOS, Juracy Marques dos. Educação Descontextualizada: desexplicando as explicações. In: **O Paradigma Cultural: Interface e conexões/ (Orgs) Edmerson dos Santos Reis; Josemar Martins Pinzoh**. Curitiba: CRV, 2016.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. **O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios**. In: PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP v.24.1. São Paulo: 2017.

SESC, Petrolina. **Catálogo 15 anos da Cia de Dança do Sesc**. Petrolina: 2010.

SESC, Petrolina. **Folder espetáculo Eu Vim da Ilha da Cia de Dança do Sesc**. Petrolina: 2011.

SESC, Petrolina. Folder **espetáculo Rio de Contas da Cia de Dança do Sesc**. Petrolina: 2014.

SESC, Pernambuco. **História**. 2016 Disponível em <https://www.sescpe.org.br/unidades/sesc-petrolina/>. Acesso em: 23 mai. 2018

SCIALOM, Melina. **Laban plural: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil**. São Paulo: Summus, 2017.

SCHECHNER, Richard. Ensaios de Richard Schechner. In: **Performance e Antropologia de Richard Schechner**:/ Richard Schechner; seleção de ensaios (Orgs) Zeca Ligeiro. Rio de Janeiro: MAUAD, 2012.

SILVA, Maria Betânia e; CARVALHO, Lívia Marques; COSTA, Robson Xavier. Memórias que registram histórias . In: **Encontros com a Arte/** (Orgs) Maria Betânia e Silva. Recife: PROEXT-UFPE & Ed. Universitária da UFPE, 2014.

SILVA, Jailson de Lima. **Eu Vim da Ilha: O Samba de Véio como possibilidade para dança Contemporânea**. Petrolina, PE: Editora Oxente, 2017.

VALEJO-ANDERSON, Charley. Cartografia do Aldeia do Velho Chico. In: **A Ponte: Aldeia do Velho Chico**. Petrolina: Sesc Petrolina, 2019.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. **Narrativas no ensino de artes visuais em Juazeiro-BA e Petrolina-PE**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. **Todos podem desenhar (e não apenas colorir)** ou proposições para um saber desenhar emancipador. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. **Projeto de Pesquisa de docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos** – PPGESA da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Linha Educação para a convivência com o semiárido. Arte/Educação Contextualizada: redesenhando o semiárido. PPGESA – UNEB: 2016.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual**. In: Letras de Hoje. v.37. nº 4. Porto Alegre: 2002.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3ª ed. São Paulo, SP: Summus, 2005.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu Rural – O espetáculo como espaço social**. Ed. Associação Reviva. Recife, PE: 2005.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso, planejamento e métodos**. 2ª ed. São Paulo: Bookman, 2001.

APÊNDICE A – Termo de Consentimento Livre Esclarecido



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS III
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM EDUCAÇÃO,
CULTURA E TERRITÓRIOS SEMIÁRIDOS - PPGESA**



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

ESTA PESQUISA SEGUIRÁ OS CRITÉRIOS DA ÉTICA EM PESQUISA COM SERES HUMANOS CONFORME RESOLUÇÃO

Nº 466/12 DO CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE.

I – DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

Nome _____ do _____ Participante:

Documento de Identidade nº: _____ Sexo: F () M ()

Data de Nascimento: ____ / ____ / ____

Endereço: _____ Complemento: _____

Bairro: _____ Cidade: _____ CEP: ____ - ____

Telefone: (____) _____ / (____) _____

II - DADOS SOBRE A PESQUISA CIENTÍFICA:

1. **TÍTULO DO PROTOCOLO DE PESQUISA:** Cia de Dança do Sesc Petrolina: possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada
2. **PESQUISADOR RESPONSÁVEL:** Jailson de Lima Silva
Cargo/Função: Mestrando

III - EXPLICAÇÕES DO PESQUISADOR AO PARTICIPANTE SOBRE A PESQUISA:

O (a) senhor (a) está sendo convidado (a) para participar da pesquisa: “Cia de Dança do Sesc Petrolina: possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada”, de responsabilidade do pesquisador Jailson de Lima Silva, mestrando da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) no Programa de Pós-Graduação em Educação Cultura e Territórios Semiáridos que tem como objetivo compreender as metodologias de ensino/aprendizagem que sustentam as práticas

artísticas da Cia de Dança do Sesc Petrolina entre os anos de 2011 a 2018 numa perspectiva contextualizada. A realização desta pesquisa trará ou poderá trazer benefícios para discussão da educação não formal no campo das Artes com enfoque nas metodologias de ensino/aprendizagem; descrever o espaço da Dança e as narrativas históricas de ensino de Dança, contextualizando para a realidade de Petrolina-PE a partir da prática artística/educativa e na produção/criação do espetáculo *Eu Vim da Ilha*; Possibilitará também, analisar se e como as metodologias de ensino/aprendizagem da Cia de Dança do Sesc Petrolina reforçam o sentimento de pertencimento dos intérpretes/criadores ao semiárido brasileiro.

Caso aceite o Senhor (a) será entrevistado (a) e responderá a um roteiro de entrevista elaborado pelo mestrando Jailson de Lima Silva do PPGESA acerca do tema e objetivos apresentados para esta pesquisa. Devido a coleta de informações o senhor (a) poderá se sentir constrangido (a) e não querer responder. Sua participação é voluntário e não haverá nenhum gasto ou remuneração resultante dela. Caso concorde, gostaríamos de identificar o nome do Senhor (a) na pesquisa, dando crédito como intérprete/criador participante da Cia de Dança do Sesc Petrolina, garantimos que sua identidade será tratada com ética e respeito. Caso queira o (a) senhor (a) poderá, a qualquer momento, desistir de participar e retirar sua autorização. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador ou com a instituição. Quaisquer dúvidas que o (a) senhor (a) apresentar serão esclarecidas pelo pesquisador e o Sr. (a) caso queira poderá entrar em contato também com o Comitê de ética da Universidade do Estado da Bahia. Esclareço ainda que de acordo com as leis brasileira o (a) Sr. (a) tem direito a indenização caso seja prejudicado por esta pesquisa. O (a) senhor (a) receberá uma cópia deste termo onde consta o contato dos pesquisadores, que poderão tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento.

V. INFORMAÇÕES DE NOMES, ENDEREÇOS E TELEFONES DOS RESPONSÁVEIS PELO ACOMPANHAMENTO DA PESQUISA, PARA CONTATO EM CASO DE DÚVIDAS

PESQUISADOR RESPONSÁVEL: Jailson de Lima Silva

ORIENTADORA: Profa. Dra. Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos

Endereço do DCH/UNEB: Rua Edgard Chastinet, S/N, São Geraldo – Juazeiro/BA.

Telefone: (87) 98803-1010

E-mail: jlima.dance@hotmail.com

Comitê de Ética em Pesquisa- CEP/UNEB Rua Silveira Martins, 2555, Prédio da Reitoria, 1º andar-Cabula, Salvador- BA. CEP: 41.150-000. Tel.: 71 3117-2399 e-mail: cepuneb@uneb.br

Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – CONEP- End: SRTV 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Asa Norte CEP: 70719-040, Brasília-DF

V. CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Após ter sido devidamente esclarecido pelo pesquisador(a) sobre os objetivos benéficos da pesquisa e riscos de minha participação na pesquisa “Cia de Dança do Sesc Petrolina: possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada”, e ter entendido o que me foi explicado, concordo em participar sob livre e espontânea vontade, como voluntário consinto que os resultados obtidos sejam apresentados e publicados em eventos e artigos científicos desde que a minha identificação não seja realizada e assinarei este documento em duas vias sendo uma destinada ao pesquisador e outra a via que a mim.

Juazeiro, 31 de agosto de 2018.



Assinatura do participante da pesquisa

Jailson de Lima Silva
(orientando)

Flavia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos
(orientadora)

APÊNDICE B – Tópico guia para intérpretes/criadores

IDENTIFICAÇÃO DO (A) DO INTÉRPRETE CRIADOR (A):

Nome:

Idade:

sexo:

e-mail:

Endereço:

Formação:

Período iniciado na CDASP:

QUESTÕES NORTEADORAS PARA A ENTREVISTA EM PROFUNDIDADE

- a)** Como você enxerga/interpreta/compreende o corpo no processo de criação dos espetáculos da CDASP?
- b)** Como você descreve a composição do movimento na sua prática artístico/educativa na CDASP?
- c)** De que maneira pode ser percebida a contextualização da região na CDASP?