

Carlos Alberto
Pereira dos Santos

***Corpo, dança,
educação***

Cia. Municipal de dança de
Caxias do Sul



CORPO, DANÇA, EDUCAÇÃO

Cia. Municipal de Dança de
Caxias do Sul

Carlos Alberto Pereira dos Santos

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

Presidente:
José Quadros dos Santos

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

Reitor:
Evaldo Antonio Kuiava
Vice-Reitor:
Odacir Deonísio Graciolli

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:
Juliano Rodrigues Gimenez

Pró-Reitora Acadêmica:
Nilda Stecanela

Diretor Administrativo-Financeiro:
Candido Luis Teles da Roza

Chefe de Gabinete:
Gelson Leonardo Rech

Coordenadora da Educs:
Simone Côrte Real Barbieri

CONSELHO EDITORIAL DA EDUCS

Adir Ubaldo Rech (UCS)
Asdrubal Falavigna (UCS) – presidente
Cleide Calgaro (UCS)
Gelson Leonardo Rech (UCS)
Jayme Paviani (UCS)
Juliano Rodrigues Gimenez (UCS)
Nilda Stecanela (UCS)
Simone Côrte Real Barbieri (UCS)
Terciane Ângela Luchese (UCS)
Vania Elisabete Schneider (UCS)

CORPO, DANÇA, EDUCAÇÃO

Cia. Municipal de Dança de
Caxias do Sul

Carlos Alberto Pereira dos Santos



© do autor.

Capa: Mateus Pasinato Scopel.

Revisão: Izabete Polidoro Lima.

Formatação e paginação: Mateus Pasinato Scopel.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

S237c Santos, Carlos Alberto Pereira dos
Corpo, dança, educação [recurso eletrônico] : Cia. Municipal de Dança
de Caxias do Sul / Carlos Alberto Pereira dos Santos. – Caxias do Sul, RS :
Educs, 2020.

Dados eletrônicos (1 arquivo)

ISBN 978-65-5807-021-4

Apresenta bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Dança. 2. Educação. 3. Corpo humano. 4. Coreografia. 5. Cia.
Municipal de Dança de Caxias do Sul. I. Título.

CDU 2. ed.: 793.3

Índice para o catálogo sistemático:

1. Dança	793.3
2. Educação	37
3. Corpo humano	611
4. Coreografia	793.32
5. Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul	793.3(816.5)

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Paula Fernanda Fedatto Leal – CRB 10/2291

Direitos reservados à:



EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do
Sul – RS – Brasil
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972– Caxias do Sul – RS – Brasil
Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197
Home Page: www.uces.br – E-mail: educs@uces.br



*“Ele sorri entre lágrimas, de repente orgulhoso de si,
quase insanamente aliviado. Tudo certo, então;
não foi preciso mais nada além de um punhado de palavras suaves,
um pouco de incentivo.”*

(Michael Cunningham, em *As Horas*)

*Amábile detesta queijo
Augusta evita peixes
Pillar odeia sopa
No entanto, as três dançam*

SUMÁRIO

Apresentação.....	8
Sobre partir.....	10
Corpo de recomeços	15
Dança e educação.....	23
Coreografia de informações	39
Novos arremessos.....	65
Referências.....	72
Apêndice	76

APRESENTAÇÃO

Jayme Paviani

O corpo humano também fala, ele nunca mente, é absolutamente sincero. Às vezes, é mais importante observar a expressão do corpo do que só prestar atenção nas palavras. A dança acrescenta à fala do corpo um modo de dizer as coisas e o mundo. A dança é o corpo falando. A música parece vir antes da dança, mas, ao contrário, a música nasce da dança. A dança fala mais do que imaginamos ou podemos perceber. Em geral, não fomos educados para ouvir, escutar, observar o corpo. Mas, isto são apenas algumas palavras para apresentar o trabalho de Carlos Alberto Pereira dos Santos, autor do estudo *Corpo, dança, educação: Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul*. O título do trabalho diz tudo. Trata-se de uma reflexão sobre as relações entre corpo, dança e educação e, igualmente, trata-se de uma demonstração histórica da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul. É uma análise teórica e prática. Igualmente reflete sobre a importância da dança na educação e também mostra como isso de fato aconteceu.

A Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, desde 1997, foi um dos marcos artísticos do Município de Caxias do Sul. Reconhecida interna e externamente, foi aplaudida por milhares de pessoas. Ela teve diversos diretores, obteve muitos prêmios e, em sua história, além de atingir diversos públicos, passaram por ela quase cinquenta bailarinos. Ao lado de outras manifestações artísticas, a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul foi elemento de formação do gosto artístico e de educação estética, em uma sociedade voltada prioritariamente para a indústria e o comércio.

Sob o ponto de vista teórico, a dissertação de Carlos A. P. dos Santos investiga os pressupostos e os conceitos básicos da dança, das possíveis manifestações do corpo e de suas implicações pedagógicas. O estudo parte de realizações reais para justificar, examinar e aprofundar, teoricamente, as relações entre os conceitos de corpo e de dança. Baseado em diversos

autores, mas especialmente em Merleau-Ponty, Katz e Greiner, desenvolve análises a partir de experiências concretas. Isso, aliás, é um dos seus elementos básicos: refletir sobre dados concretos.

O estudo de Carlos A. P. dos Santos torna-se relevante por diversos motivos. Dentre eles, destaca-se o fato de se tornar um registro científico de ações artísticas, educativas e culturais, as quais, devido a diversos fatores, podem desaparecer com o tempo. Também é possível considerar, quase sempre, que o exame teórico tende a se conservar mais que os espetáculos artísticos. Se há uma evolução do conceito de corpo e de suas possibilidades, essa mesma evolução serve para elaborar os novos conceitos e enunciados da educação, embora o essencial dela permaneça constante desde sempre. Toda arte é educativa, de um modo ou de outro.

A evolução do conceito de corpo, examinado a partir do processo educativo, aprofundou suas possibilidades expressivas. Partindo do conceito de corpo próprio de Merleau-Ponty, e de corpomídia de Katz e Greiner, passando evidentemente pelas contribuições de outros autores, Carlos A. P. dos Santos consegue mostrar, com este seu estudo, como a experiência histórica da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul integrou perfeitamente o sentido pedagógico com o da dança.

A Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul tornou-se um elemento educativo na qualificação da percepção e das atitudes do público. Tornou-se um dos fatos de educação coletiva, de integração da cidade, na reorganização de novas abordagens conceituais e corporais, de qualificação da memória das pessoas. Seu corpo de dança em movimento, em gestos, em comportamentos, foi uma das manifestações artísticas de formação de Caxias do Sul e da região.

O trabalho de Carlos A. P. dos Santos tem, como anexo, o depoimento de Sigrid Nora que dirigiu a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, de 1997 a 2002. Esse depoimento confirma o exame realizado e, igualmente, ilustra suas teses decisivas.

SOBRE PARTIR

*e começo aqui e meço aqui este começo
e recomeço e remeço e arremesso*
(Haroldo de Campos, em *Galáxias*)

Havia intenção ou foi decorrência o andar ereto da espécie humana, há milhões de anos? Para aonde, desde então, a humanidade começou se mover? O corpo em movimento, o corpo e o espaço circunstanciados, as circunstâncias. É dessas *nuances* que se pretende falar nesta reflexão. E, portanto, como o poeta concretista, “começo, meço, arremesso”.

Este é um texto que, ainda que seja o resultado da dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Caxias, do Sul, Turma de 2010, deriva também de minhas experiências como jornalista cultural, titular da Coluna *3por4*, que por mais de 13 anos foi veiculada na contracapa do caderno Sete Dias, do Jornal Pioneiro, além de minhas primeiras incursões como crítico de dança.

Após a conclusão da licenciatura em História, na Universidade de Passo Fundo, RS, em 1987, emendei uma graduação em Comunicação Social, Jornalismo, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Na época, meu trabalho de conclusão, entregue em 1992, versava sobre crítica e frequência na área do teatro. A ideia de exercer o jornalismo como uma anotação sistemática, cotidiana, de fatos que podem ajudar a contar a história de um determinado povo e lugar, sempre foi um norte em minha atuação como profissional da Comunicação.

A chegada à redação do jornal *Pioneiro*, em 2003, me conectou com a cena cultural caxiense e, em especial, com a atuação da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul. Esses recortes de tempo, corpo e dança se tornaram objetos de interesse pessoal e profissional, focos de estudo, de indagações teóricas e práticas, de questionamentos artísticos.

Em 2008, ingressei no Programa de Pós-Graduação “Corpo e cultura – ensino e criação”, na UCS, começando a elaborar uma

pesquisa em torno do entendimento da dança como produção de conhecimento, indo além do juízo do gosto. Começava a se esboçar ali um projeto pessoal e profissional, que passou a nortear minha atuação como pesquisador e crítico de dança.

Boa parte desse movimento, desse novo recomeço, foi orientada pelo pensamento da crítica de dança Helena Katz, orientadora de minha dissertação de Especialização, “O corpo e a crítica de dança”, cuja base teórica foca o entendimento da dança como o pensamento do corpo, como está proposto em seu livro *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo* (KATZ, 2005).

Partindo, repartindo ou recomeçando daí, elaborei o projeto “Corpo, dança, educação: Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul”, cujo objetivo é examinar como a dança contemporânea pode tornar-se uma forma de produção de conhecimento e educação. Num desdobramento da pesquisa, busquei analisar os conceitos de corpo, dança e educação à luz de pensadores contemporâneos e, ainda, estudar como a dança contemporânea pode potencializar aprendizados através da educação.

O contexto da pesquisa “abraça” o entendimento de que a dança contemporânea hoje tem contribuído substancialmente para a elaboração de novos pensamentos em torno da ação humana no mundo.

É da ordem da contemporaneidade o cruzamento de informações, conceitos e discursos, no sentido da elaboração de novos aportes sobre experiências do corpo que dança e da construção de novas epistemologias nele e a partir dele.

Nesse sentido, a memória de uma determinada experiência pode ativar novas elaborações, replicando outros sentidos e potencializando outras experiências. Nesse contexto, busquei inferir: Quais as condições que permitem à dança contemporânea tornar-se uma forma de conhecimento e de educação? Para tanto, tomei como objeto de estudo a experiência da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul e seu papel, sob o ponto de vista histórico, na contribuição para a educação, inclusive estético-cultural, de Caxias do Sul.

No decorrer do estudo, três hipóteses foram investigadas: a evolução do conceito de corpo instaura uma nova visão sobre a dança na contemporaneidade, abrindo perspectivas produtivas de ação educativa; o corpo assumindo a condição de mídia de sua própria dança, tornando-se instrumento de produção de pensamento e recurso para a educação; e a experiência da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, como potencializadora de um novo momento da cultura caxiense, a partir da conjugação dos conceitos de corpo, dança e educação. Uma busca de atravessamentos mediados pelo corpo e pela educação.

Nesta escrita, se entende que a dança contemporânea tem se tornado uma manifestação artística que contextualiza questões fundamentais em torno do corpo, do movimento e da forma de produção de conhecimento protagonizada por seus intérpretes.

Entender o processo de criação, o contexto de cada criador, as referências que o mobilizam, as possibilidades e tentativas que vêm fazendo no decorrer da produção de um tipo de pensamento artístico, suas aproximações, aportes e inferências são um caminho produtivo para a compreensão de uma epistemologia em torno do corpo e da dança, com suas repercussões na produção de arte e na potencialização da educação.

Assim, para a empreitada foi fundamental o entrecruzamento de diálogos, a promoção e a aproximação deste “mosaico” de informações gestadas pela contemporaneidade, elaborando novas percepções. Um dos suportes oportunos desse processo pareceu ser o corpo da dança e suas mediações com o mundo, em suas diferentes redes de criações e aproximações de conceitos.

Partindo do conceito de redes de criação, os estudos de Salles (2006) foram ferramenta importante de análise. Do mesmo modo, para chegar a uma compreensão mais próxima do pensamento acerca de arte, estética e representação simbólica do corpo contemporâneo que dança, um conceito fundamental do projeto é investigar o conceito de corpomídia, conforme a concepção de Katz (2005) e Greiner (2005).

Outro aporte teórico fundamental foi o de Merleau-Ponty (2006), com seu conceito de corpo próprio. A partir dele, constrói-se

uma possível reconciliação entre mente e corpo, rompendo a lógica dualista cartesiana que, por muito tempo, concebeu uma mente não física, separada de corpo e de realidade física. O dualismo mente/corpo, tal como formulado por Descartes, tem sido questionado principalmente devido à sua concepção de mente, como uma “essência” diferente do mundo físico.

Há também o vetor educativo neste estudo. Nesse sentido, vale introduzir a reflexão anotando que, sob o clichê de ser a dança uma linguagem universal do corpo, muitas páginas são gastas. O interesse aqui é lidar com a dança como um componente fundamental para o pensar coletivo, para o homem em seu cotidiano, sendo essa arte um dos “braços” da construção de novos patamares educativos e de convívio social.

O estudo também contemplou uma análise interpretativa de dados, a partir de acervos, documentos, relatos, entrevistas e registros, em torno da trajetória da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, bem como da aproximação dessas informações com as referências teóricas de pensadores contemporâneos, como Foucault e Agamben, entre outros.

Ao enunciar a ideia de um *corpo de recomeços*, é feita uma revisão teórica do conceito de corpo, das transformações desse conceito, fazendo aproximações e comparações, no sentido do entendimento processual das diferentes interpretações que se faz histórica e filosoficamente, desde Platão, com seu entendimento de corpo-prisão e a supremacia do espírito, passando pelo dualismo cartesiano, incluindo as ideias de Merleau-Ponty e chegando à teoria do corpomídia.

Seguindo, realiza-se uma aproximação entre o universo da dança e da educação. Tal aproximação busca a construção de um entendimento multidisciplinar sobre a complementaridade desses dois conceitos/processos. Nesse ponto, o estudo tem o auxílio das pesquisas de Dewey (2010), Bakhtin (2010), Certeau (1994) e Varela (2001) que, à luz de Bauman (2005), são aproximadas, borradas e misturadas. A construção artística em dança de alguns artistas contemporâneos também contribui para a reflexão sobre o lugar da dança como produção de sentidos artísticos e educativos.

Por esse percurso, busca-se estabelecer módulos e conexões sobre a trajetória da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, a partir do conceito de comunicação em rede. Nesse contexto, também é anotado e analisado o projeto político-cultural e o ambiente sociopolítico que favoreceram a criação desta companhia e de sua escola preparatória.

Relacionando as etapas deste estudo, a perspectiva é da aproximação desses universos, estabelecendo mediações entre corpo, dança e educação.

Nesse arremesso, há um cruzamento das informações deste estudo, que entende herança e memória como instâncias de um processo evolutivo, derivado de uma experiência pontual em dança, que também dialoga com os conceitos ou as visões de educação.

Na contemporaneidade, a reflexão sobre a arte tem tomado diferentes rumos e alcançado novos suportes. Trata-se de uma nova perspectiva que se coloca, também, para o que se tem feito no ambiente acadêmico. Uma delas é a da indisciplinaridade, conceito que expande a ideia do transdisciplinar, fugindo da concepção compartimentada das disciplinas, permitindo-se contaminações intermitentes e em série de diversas áreas do conhecimento. Os estudos sobre a relação entre corpo e poder também são oportunos para se elaborarem novas camadas de leitura em torno da dança contemporânea, do corpo com potência para a educação.

Nos ambientes de trocas, forja-se a ideia de rede, de coleções de informações que precisam ser identificadas e contextualizadas, para que se possa refletir sobre elas. Tecer um ensaio em torno desse universo é o desafio para o qual, como Haroldo de Campos, meço este começo, “recomeço e remeço e arremesso”.

CORPO DE RECOMEÇOS

*mesmo em repetição, o corpo dançante aparece
cada vez como primeira vez, cada vez como a última,
cada vez como primeira-última vez*
(**Rosa Primo**)

As nuances visíveis do tempo têm no corpo um repositório de memórias, conceitos e metáforas. Revisando as conceituações sobre corpo, a Antiguidade clássica fala sobre a primazia da alma em relação ao corpo, inaugurando uma dualidade que repercutirá por um bom tempo no ideário ocidental. Num dos “começos” das interpretações sobre o corpo, Platão diz:

Mas essa corporeidade, meu caro, não podemos duvidar, pesa; é coisa grave, terrosa, visível. Sendo esse o conteúdo de tal alma, ela deve sentir-se pesada e atraída para o lado da região visível ou, como o chamam, o Hades; ele andará entre os monumentos funerários, e as sepulturas, em volta dos quais, é um fato, já se viram espectros e sombras de almas: imagens apropriadas das almas de que falamos, as quais, não tendo conseguido libertar-se do corpo em estado de pureza mas sim em estado de participação do visível, tornam-se elas mesmas, em seguida, visíveis (PLATÃO, 2009, p. 53).

Platão elabora a metáfora do corpo como cárcere da alma, sendo esta superior. Esse corpo-prisão definirá condutas, ideias e procedimentos num longo período da História, chegando até a sua negação e punição. Em Agostinho, o desejo corporal é diabolizado. Como descreve Brown (2005, p. 482), na biografia do pensador e santo da Igreja católica, “para ele a luta entre a vontade e as sensações e o desejo sexual é algo carregado de negatividade”.

Com Descartes surge a divisão corpo e mente, exterior e interior, e a construção do sujeito e da subjetividade. Cuidando em distinguir corpo e alma, ele escreveu:

por corpo entendo tudo o que pode ser limitado por alguma figura; que pode ser compreendido em qualquer lugar e preencher um espaço de tal sorte que todo outro corpo dele seja excluído; que pode ser sentido ou pelo tato, ou pela visão, ou pela audição, ou pelo olfato; que pode ser movido de muitas maneiras, não por si mesmo, mas por algo de alheio pelo qual seja tocado e do qual receba a impressão. Pois não acreditava de modo algum que se devesse atribuir à natureza corpórea, vantagens, como ter de si o poder de mover-se, de sentir e de pensar. [...] depreendi daí que eu era uma substância, cuja essência ou natureza toda não consiste senão em pensar, e que para existir não carece de nenhum lugar, nem depende de coisa alguma material; de sorte que eu, isto é, a alma pela qual eu sou o que sou, é *inteiramente distinta do corpo*, e até mais fácil de conhecer que este, e que ainda que o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é (DESCARTES, 2002, p. 74).

A representação do corpo como uma máquina, traduzida em seu funcionamento pelas leis da mecânica newtoniana, é uma ideia clássica de Descartes presente em várias de suas obras, assim como sua empreitada de explicar as paixões da alma, colocando-se do ponto de vista de um físico. Tal concepção, de corpo que independe de qualquer noção de essência e associado estritamente à sua materialidade, predomina durante longo tempo e deixa marcas até hoje.

Após a Idade Média, o corpo é dessacralizado, ou seja, já não é mais algo proibido de se manipular. Com a ascensão de uma ciência positiva, separada de valores religiosos e do espaço da moralidade, o corpo passa a ser objeto de estudo de algumas ciências. Um movimento para dentro do corpo inicia-se, no sentido de que ele passa a ser objeto e, como tal, passível de estudos e intervenções que possibilitaram a produção, compilação e a posterior aplicação de maior conhecimento sobre si.

Espinosa discutiu, em sua *Ética* (2009), a unidade da substância que se opunha ao dualismo corpo e alma. Para o filósofo,

a ideia de corpo pressupunha algo singular, existente na ação. O pensamento teria modalidades diferentes, como conceber, imaginar, sentir, desejar e amar. Mas a sua primeira natureza seria mesmo a ideia, uma vez que todas as modalidades de pensamento, cognitivas ou afetivas, implicariam uma ideia. Conceber, portanto, não seria nada além do que ter uma ideia adequada. Assim, esboça-se um fundamento para a observação do corpo na dimensão ético-social.

Merleau-Ponty (2009), com o pensamento fenomenológico, elabora a proposta de corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isso significou um reconhecimento importante no fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se trata de aspectos opostos. Inaugura-se a compreensão da corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência vivida. Inovando conceitualmente, na *Fenomenologia da percepção* Merleau-Ponty (2009) afirma que o corpo humano assemelha-se a uma obra de arte.

O corpo, como um objeto artístico, é um ponto de vista sobre o mundo: “O contorno do meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias não transpõem” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 143). E mais: “A fusão entre a alma e o corpo no ato, a sublimação da existência biológica em existência pessoal, do mundo natural e mundo cultural, é tornada ao mesmo tempo possível e precária pela estrutura temporal de nossa experiência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 125). Assim, o corpo não é mais objeto, mas unidade:

Se eu tento pensá-lo (o corpo próprio) como um conjunto de processos em terceira pessoa – “visão”, “motricidade”, “sexualidade” – percebo que essas “funções” não podem estar ligadas entre si e ao mundo exterior por relações de causalidade, todas elas estão confusamente retomadas e implicadas em um drama único (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 126).

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty (2009) elabora sua teoria sobre o sensível, e introduz a noção de carne. Passa do

corpo para a carne como lugar do corpo-sujeito, na tentativa de superar ainda mais o dualismo entre objeto e sujeito. Agora, o corpo é a manifestação mais privilegiada da carne, num sentido mais ontológico do que antropológico. Assim, abre-se a perspectiva da metáfora da carne, pela qual não se trata de olhar para os fenômenos, primeiramente no plano físico e depois no mental. Tudo é confluência ou fusão das experiências sensório-motoras e das experiências subjetivas. Metáforas à luz do pensamento dos teóricos Lakoff e Johnson:

Seu corpo não é e não poderia ser um recipiente para uma mente descarnada. O conceito é de mente separada de corpo, é um conceito metafórico. Pode ser uma consequência, como foi para Descartes, da metáfora do conhecer é ver, a qual, por sua vez, nasce da experiência “embodyed” (materializada) desde o nascimento, de ganhar conhecimento através da visão (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 561-562).

Ler o corpo é, portanto, reconstruí-lo, recomeçar, rever. Não há um corpo único à espera da dissecação. Usar metáforas, portanto, é empregar algo em termos de outrem. A metáfora aqui eleita é a do trans, do inter, do entretextos da carne. O corpo faz diferentes mapeamentos de seus percursos e é neles, e a partir deles, que se pode construir uma ontologia.

Merleau-Ponty (2006) reconhece que estamos em um mundo que, ao mesmo tempo em que parece nos anteceder e ter existência independente, é inseparável de nós e, nesse espaço, nessa abertura entre o eu e o mundo, entre o interno e o externo, inaugura um pensamento que percorre o entre-dois.

Nessa concepção, o corpo é fonte de toda experiência possível, tendo o papel fundamental na constituição de si e do mundo. Um mundo que, segundo Merleau-Ponty (2006, p. 14), “é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”. Merleau-Ponty (2006) volta-se para as coisas mesmas, para um mundo anterior ao conhecimento

e à análise que podemos ter dele. O conhecimento conceitual, científico, categorizado pela linguagem e pela representação, não tem lugar em sua obra como algo preexistente.

Para Merleau-Ponty o corpo é abertura ao mundo e um centro de ação. E como o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece, é a partir dessa inserção que a percepção será entendida. Na ótica pontyniana, o corpo é estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isso significa um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se trata de aspectos opostos. Trata-se de uma perspectiva da corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência vivida. Assim, a noção de corporeidade ganha duplo sentido, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de acontecimento dos mecanismos cognitivos.

Corpos humanos são observados em suas variações de fluência, espaço, peso e tempo, segundo Laban (2001). Considerado o teórico da dança moderna, o bailarino austríaco desenvolveu uma trajetória de pesquisa e notação dos movimentos, o *Labanotation*,¹ que compreende que o movimento humano é sempre constitutivo de elementos intermitentes, seja na arte, seja nas ações cotidianas, num processo com ênfase em aspectos fisiológicos e psíquicos.

A partir de tais parâmetros, pode-se entender a dança como uma ação físico-humana, que ora pode se apresentar na forma de um espetáculo, ora como produto do estar-no-mundo. Mas, ao se organizar na forma de um espetáculo, pede um olhar especializado a seu respeito, um pensamento que reconheça, na materialidade do que está sendo dançado, a coleção de informações e inter-relações imbricadas naquela dança.

Nesse contexto dos estudos da produção de informação a partir do corpo, o conceito de Foucault sobre o corpo dócil é oportuno:

¹ *Labanotation* é a organização de um sistema de notação de movimento publicado por Rudolf Laban originalmente em 1928, com o nome de *Kinetographie Laban*. Trata-se de uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança e da compreensão do movimento, vetor dos princípios da dança moderna.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma anatomia política, que é também igualmente uma mecânica do poder, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina (FOUCAULT, 1983, p. 127).

Foucault elabora sua teoria sobre os corpos dóceis analisando a formatação das disciplinas como fórmulas de dominação do corpo humano, no decorrer dos séculos XVII e XVIII. Esse procedimento forjaria corpos submissos e exercitados, com potencialidades físicas, porém fragilidades políticas, uma vez que foram moldados para a subserviência. Essa anatomia política é produto de uma multiplicidade de processos, que forjam um método específico, vinculado a um determinado contexto histórico. Isso corre ainda hoje em muitos contextos da educação. Como reverter ou resistir a certos contextos que sugerem “transmissão de conhecimentos?

Na observação de Greiner (2010), mesmo em condições de submissão, o corpo continua gerando signos. Essa abordagem deveria redimensionar certas narrativas em torno do corpo contemporâneo. O corpo passa por ressignificações culturais, um corpo-sistema que propõe mediações com o ambiente o tempo todo. E o corpo contemporâneo, bem como a dança contemporânea, abre-se como um campo significativo para novas formulações sobre arte e pensamento, educação e conhecimento.

Quando se deixa de tratar o corpo e a dança como algo que expressa uma essência, uma narrativa horizontal, com os pressupostos de uma notação sequencial de começo, meio, fim, instaura-se a possibilidade de construir novas leituras e novos discursos. Eles contemplam trocas constantes, em espaços diversos: a sala de ensaio e de aula, o palco e a escola, a rua e a cidade. Aprende-se e estuda-se na transversalidade, no fluxo-troca, na indisciplinaridade.

O conceito que pauta a existência das disciplinas está hoje “opaco no seu miolo e puído nas suas beiradas” (Bauman,

1999). Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos buscados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo (KATZ, 2005, p. 126).

A compreensão do corpo no seu espaço e em seu tempo exige um olhar minucioso sobre a narrativa ou o percurso do ser humano no mundo. Desse enfoque, brotam constantes reapropriações, num moto-contínuo de novas contaminações de informações.

Na contemporaneidade, é possível entender o corpo não mais como um meio. Ele é um ambiente de trocas, de negociação de informações que tem e com as quais mantém contato. Eis, para esse aporte, a perspectiva do corpomídia:

O corpo não é (mais) um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em cruzamento, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo (GREINER; KATZ, 2005, p. 131).

Por esta nova perspectiva, a informação se transmite em processo de contaminação. Corpomídia, na teoria das pesquisadoras, quando o corpo é mídia de si mesmo, ou seja, carrega seu código próprio de informações, que são constitutivas de sua natureza específica e estão em constante fluxo de resignificação. Aqui a mídia não é mais vista sob o conceito de veículo de transmissão de informação, mas como o próprio corpo que se enuncia quando enuncia a coleção de informações que o constitui. Trata-se, portanto, de uma corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência vivida.

Seguindo, é preciso anotar que as investigações sobre o corpo vivo e suas corporeidades representam apenas uma das possibilidades de entendimento do que se convencionou chamar de corpo-organismo – a metáfora-chave para o entendimento de muitos fenômenos do mundo, como organismo social, organismo político, cidade-organismo.

Nesse viés, organismo não seria necessariamente uma realidade em si, mas poderia ser compreendido como um fundamento original que permitira discutir fenômenos empíricos particulares, que se manifestam nos comportamentos.

À luz de Varela (2001),² a ação corporificada (*embodied action*) passa a ser chamada de “enação” e, de acordo com essa perspectiva, não se poderia mais pressupor um observador desencarnado ou um mundo existente apenas na mente de alguém. A ideia de enação é a convicção a partir da qual a cognição, longe de ser representação de um mundo preexistente, é o conjunto de um mundo e de uma mente, a partir da história de diversas ações que caracterizam um ser-no-mundo.

O estudo das metáforas do pensamento e dos processos de replicação cultural ajuda a explicar o fenômeno da contaminação. O corpo, portanto, não pode mais ser entendido como um produto pronto. Ele muda de estado, no momento em que ocorre uma ação. Esse é um processo que começa antes mesmo de se organizar uma representação passível de reconhecimento.

A relação dentre o corpo biológico e o corpo cultural é um aspecto fundamental para mapear o corpo como um sistema e não mais como um instrumento ou produto. Trata-se, inclusive, da mediação entre corpo e ambiente, entre o interior do corpo vivo e o exterior, o corpo vivido. Trata-se, portanto, de um corpo em eterno recomeço. É esse corpo que também tem a capacidade de educar, de propor processos de reorganização de informações, de começos, fins e recomeços.

² Francisco Varela é biólogo e filósofo chileno que pesquisou e escreveu sobre sistemas vivos e cognição, focando autonomia e modelos lógicos. Em 1979, escreveu *Princípios de autonomia biológica*, um dos textos básicos da autopoiese, teoria que desenvolveu com Humberto Maturana.

DANÇA E EDUCAÇÃO

*a arte seria capaz de estabelecer uma ponte entre corpo vivo,
as forças do Universo e a criação do futuro
(Christine Greiner)*

O corpo como premissa de reinvenções, retomadas, revisões. O corpo que elabora possibilidades de construção e troca de informações também é capaz de entrecruzar conceitos que incluem dança e educação. Instaurada a ideia do corpo de recomeços, importa entender essas relações e atravessamentos, no contexto ou ambiente do aprendizado.

A partir de Dewey (2010), tomamos o entendimento de aprendizado como construção experiencial, incluindo a perspectiva de o corpo ser, também, suporte ou dispositivo dessa possibilidade de aprender, a partir de uma teoria da experiência. Agora, essa corporeidade é articuladora de informações que estimulam a elaboração da associação desses dados numa troca constante de referências, que organizam contextos articulados. Essas são as associações pertinentes para as relações entre corpo, dança e educação.

Na perspectiva de recorrentes recomeços em torno das conceituações sobre corpo, é importante ressaltar, aqui, que um corpo que dança abre-se à possibilidade da elaboração da metáfora da carne, conforme descreve a pesquisadora Rengel, no artigo “Metáfora é Carne”:

Etimologicamente, *met* ou *meta*, antepositivo grego, expressa as ideias de comunidade, participação, mistura ou intermediação, sucessão (no tempo e no espaço), no meio, entre, durante, mudança de lugar ou condição, interposição, transporte. *Phora*, pospositivo, também grego, significa ação de levar, carregar. O procedimento metafórico faz um transporte, uma intermediação entre domínios: os sensório-motores = perceber, sentir, transpirar, mover, tocar, pegar, etc., e os domínios das experiências subjetivas = julgamentos morais, juízos de

valor, relações de afetos, inferências, etc. O que é procedimento metafórico, portanto, é este transporte permanente que ocorre com o corpo. Não se trata de ocorrer primeiro no ‘físico’ e depois no “mental” (*apud* NORA, 2007, p. 37).

Portanto, assim como o corpo sente/inferê/pensa/sabe, o educando realiza as mesmas operações, circunstanciadas às “falas” do corpo.

Como o corpo fala na contemporaneidade? Sob burcas muçulmanas, por exemplo, que ocupam as ruas de Berlim, Londres ou Paris, transitando por frestas da multiculturalidade, que parece querer se rearranjar em diferentes corpos sociais. Há um impeditivo da exposição de alguns deles e, por isso, nesse contexto metafórico, há uma elaboração intermitente mediada pelo gesto e discurso por trás dele. Uma metáfora das fronteiras do fundamentalismo diante da globalização, ameaças ou salvaguarda da coabitação planetária de corpos em diáspora.

A presença do corpo como ícone de comunicação é recorrente na mídia. Ora seduzindo, ora definindo um perfil de consumidor, ora levantando bandeiras; as metáforas corporais estão sempre atreladas a determinados discursos. Nesse sentido, em alguns momentos, os corpos contemporâneos estão libertos de um determinado padrão funcional de comunicação, em outros reforçam discursos. Sem maniqueísmos, nos dois casos há uma construção fenomenológica.

Ao mesmo tempo, o corpo contemporâneo virou suporte, referência ou vetor das instabilidades mundiais. A promessa da peste, anunciada pelas escrituras bíblicas, parece ter se alojado na queda da imunidade da raça, catalogada em quatro letras: *a, i, d, s*. Por isso, de novo, as metáforas da contemporaneidade não estão imunes às contaminações dos discursos. As informações cruzadas ditam novas linguagens, percepções, acomodação de conceitos e rearranjos de ideias. Por isso, a burca escura fundamentalista pode ser vista como um adereço Chanel sob os olhos. Visões do consumo ocidental, do corpo-fetice erigido pela mídia. Nesses percursos cosmopolitas, eis o corpo sempre informando, educando.

A informação compartilhada em redes hipermediáticas sobreviveu ao *bug* filosófico pós-moderno. E o corpo próprio, artefato linguístico-cultural, está inserido neste ambiente contemporâneo das metáforas, agora hibridizadas. Há outras nomações possíveis para esse mesmo viés semântico: o corpo tecnológico, “hiperlinkado”; investe-se e se permite novas pedagogias, novas falas e novos enunciados, circunstanciados à contemporaneidade.

Circunstancialmente, Agamben (2009) questiona: De quem somos contemporâneos de fato? Ele responde assinalando que, talvez, do nosso próprio tempo e, numa relação crítica com ele, do anacronismo e da atualidade dos contextos que nos forjam e, ainda e dialeticamente, do pertencimento a esse contexto. Assim, ressalta que

o contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 64).

No “caldo” da contemporaneidade, constroem-se muitas possibilidades do processo educativo. Sob a ótica de Rengel (2007), há um circuito constante e ininterrupto de elaboração, no corpo, de informações para o corpo. Corporeidade que educa, corporeidade que aprende. Processo que se dá em intermitência: “A metáfora e o conceito coemergem com ele” (*apud* NORA, 2007, p. 38), o corpo, o ambiente, seus processos e sistemas.

Agora, ainda retomando Rengel (2007) “o corpo conhece”, comunica-se por um copioso número de conexões feitas, simultaneamente, entre esses sistemas. As metáforas primárias³ geram inumeráveis outras metáforas mais complexas. Ainda citando: “Metáfora está no trans, no inter, no entre textos da carne” (*apud* NORA, 2007, p. 37).

³ As metáforas primárias resultam de interações entre particularidades dos aparatos físico e cognitivo humanos, com suas experiências subjetivas no mundo, independentemente de língua e cultura (GRADY, 1997, p. 42).

Em sua obra artística, a bailarina Cláudia Müller opera justamente no trânsito entre a informação corporal e a criação de conceitos, a partir da corporeidade. Como descreve em sua dissertação de mestrado *Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual*, defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 2012, suas questões gravitam em torno de perguntas fundantes: “O que pode ser hoje a dança contemporânea (ou quais podem ser as danças contemporâneas)?”, “Qual é o corpo/matéria da dança?”, “Que espaços ocupa?” “Que relação propõe ao público?” (MÜLLER, 2012, p. 20).

A partir dessas indagações e debruçando-se nelas em seu projeto de mestrado, Müller tem construído uma trajetória que se caracteriza por performances em que, não raro, o corpo em si aparece muito pouco, e a dança também é pouco vista. Mas as duas questões são fundantes em obras como *Caixa-preta* e *Exibithion*,⁴ em que a metáfora da carne está no “entre” os textos da carne.

A partir desses procedimentos, a bailarina e pesquisadora elabora novas camadas de sentidos para a dança e suas possibilidades:

A dança aqui focalizada indaga-se sobre sua natureza: não importam apenas os atributos físicos, os movimentos virtuosos que colocam o espectador numa posição de contemplação. Ela convida o público a construir conjuntamente o sentido da obra, deseja uma aproximação entre arte e vida, desestabiliza suas próprias convenções, rompe com os procedimentos esperados e com o que pode ser tradicionalmente reconhecido como dança – a exigência de que bailarinos movam-se sem parar ao som de música (MÜLLER, 2012, p. 20).

Para se falar em construção de informação através da dança, vale também a compreensão de que as dobras visíveis do tempo

⁴ *Caixa-preta* é uma criação 2006, de Cláudia Müller com a espanhola Cristina Blanco, e *Exibithion*, de 2010, tem criação e concepção só dela. Nos dois trabalhos, emergem questões sobre representação, visibilidade e repercussão da obra de arte, entre outros temas também abordados pela dança contemporânea.

e sua materialidade são forjadas, principalmente, no corpo que, segundo Soares (2006, p.109), “é a inscrição que se move a cada gesto apreendido e internalizado, revelando trechos da história da sociedade a que pertence”.

Essa materialidade, na ótica da pesquisadora, concentra, organiza e expõe códigos, práticas, instrumentos, repressões e liberdades:

Como lugares de inscrição da cultura, dos corpos são retirados e acrescentados elementos que apresentam desvios, excesso, falta. Atos de extração ou de acréscimo em relação ao corpo remetem-no a determinados códigos e o submetem a normas que são internalizadas por um meticuloso processo de educação (SOARES, 2001, p. 109).

Na perspectiva de Certeau (1994),⁵ a educação dos corpos é feita por uma realidade que os circunda, como descreve em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*; são as configurações e interpretações elaboradas, a partir de um contexto social-educacional. Nessa perspectiva, ele focaliza a análise do cotidiano sob o prisma sociológico, elegendo agora essas situações também como uma potência de produção teórica. São os jeitos de o corpo lidar com o espaço social e seus contextos, as apropriações e as ações feitas, que acabam contaminando e transformando as estruturas do sistema, modificando suas formas de relação, ressignificando esses contextos e seu funcionamento. O autor admite que “cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações” (CERTEAU, 1994, p. 38). Mas, nessa engenharia, numa combinatória de operações que inclui essas contradições, se organiza uma produção de significados:

⁵ Na obra, ele cita: “Onde se acha o limite da maquinaria pela qual uma sociedade se representa por gente viva e dela faz as suas representações? Onde é que para o aparelho disciplinar que desloca e corrige, acrescenta ou tira nesses corpos, maleáveis sob a instrumentação de um sem-número de leis? Na verdade, eles só se tornam corpos graças à sua conformação a esses códigos. Pois onde é que há, e quando, algo do corpo que não seja escrito, refeito, cultivado, identificado pelos instrumentos de uma simbólica social?” (CERTEAU, 1994, p. 240).

Enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados”), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política. Essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelos quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural (CERTEAU, 1994, p. 40).

Eis que não se fala mais daquela disciplina eleita por Foucault como violenta e limitadora. Surgem agora, a partir de experiência da corporeidade elaborada no cotidiano, novas estratégias de produção de conhecimento, que viram argumento de autoridade, experiência em trânsito para a ciência.

Assim, e por isso, no corpo social, que engendra e contempla inclusive a escola, educam-se todos. As leituras possíveis dessa produção intermitente de signos circunstancia a dinâmica processual do corpo contemporâneo, que está sempre em estado investigativo, realimentando-se de descobertas. Isso permite um paralelo com a possibilidade da construção de um pensamento, de uma linguagem, à Bakhtin, que inclui o corpo como ambiente de elaborações fenomenológicas:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (BAKHTIN, 2010, p. 21).

Bakhtin (2010, p. 289) reforça e inclui, no contexto da elaboração de significados, a inserção da exterioridade, expressada por uma corporeidade. Ele acresce que “a língua é indispensável para pensar, mesmo que tivesse que estar sempre sozinho [...] ela, no essencial, resume-se à expressão do universo individual do locutor. A língua se deduz da necessidade do homem de expressar-se, de exteriorizar-se”.

O corpo que experimenta é, também, o corpo que aprende. Como registra Dewey,⁶ há a necessidade de uma teoria da experiência. Isso pode ser observado nos processos de educação corporal através da dança. As elaborações para a composição de um passo, um movimento, uma obra, são circuitos de experimentos que se retroalimentam, promovendo acumulações de procedimentos e informações, experimentos corporais rumo a uma elaboração sistêmica, um aprendizado. Nesse sentido, escreve que há conexão orgânica entre educação e experiência pessoal, estando, portanto, a nova filosofia da educação comprometida com alguma espécie de filosofia empírica e experimental (DEWEY, 2010, p. 96).

O contexto é, portanto, o da interação com o outro, com os ambientes, com a potência das experiências fenomenológicas em construção. Logo, falamos de comunicação e de educação. E, nesse contexto, cria-se uma rede de relações entre o educando e o mundo.

Segundo Paviani, Platão falava do prolongamento da consciência no mundo através do corpo, da dança; “por isso, a dança quando entendida como expressão radical do ser humano, devolve-nos os sentidos da presença humana no mundo nas relações com os outros e com as coisas” (PAVIANI, 2010, p. 66). A possibilidade de mais descobertas, educativas inclusive, se consubstancia na relação entre a produção de informação do corpo e os processos educativos. Mais do que a acumulação de informações, de saberes, interessa a troca que estes fazem, em atividades de reinvenção, em sistemas de educação. Trata-se, ainda, segundo Platão, de uma construção inserida num contexto, num ambiente social, pois “a educação nesse sentido pode ser de fato a mediação entre a filosofia e a ação política” (PAVIANI, 2008, p. 95).

Atento ao seu entorno, no ambiente escolar ou além dele, mas sabendo que essa delimitação tem margens borradas, o corpo que dança promoverá, sistematicamente, processos educativos.

⁶ Teórico da educação progressiva, John Dewey acredita no desenvolvimento da capacidade de raciocínio e espírito crítico do aluno. Por isso, no caso do corpo, como instrumento de educação, a experiência é fundamental. Em dança, não se trata de simular um movimento, mas elaborá-lo organicamente, a partir da construção de um penamento através dele.

A pesquisadora Strazzacapa assim define a questão:

Toda dança promove, transformação, logo, toda dança é educação. É por esta razão que termos como “dança educativa”, “dança expressiva”, “dança criativa”, e tantas outras nomenclaturas para nomear a dança trabalhada na escola devem ser evitadas. A dança em si já é educativa, expressiva e criativa, dispensando adjetivos. Se não é constituída desses três fatores, então, simplesmente não é dança (*apud* FERREIRA, 2009, p. 4).

Nessa perspectiva, a dança organizada na cidade de Caxias do Sul, a partir da experiência de uma companhia municipal de dança, forjou um ambiente de construções educativas e culturais com as informações de e sobre dança contemporânea – uma linguagem, um vocabulário, uma estética –, trazidas à cena pelas criações e pelos espetáculos desse corpo artístico. Nesse sentido, não há só uma acumulação de informações, mas, também, o revigoramento de falas, diálogos, conversas e reinvenções em torno dessa linguagem artística.

Há, a partir desse contexto, uma trama pedagógica e fenomenológica que começa a ser tecida e expandida. Nessa expansão do corpo cultural, forjado pela Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul no corpo (social) da cidade, são configuradas e acionadas novas interações, intermediadas por conceituações que constroem, trocam e se tornam suporte ou espaço desse rizoma desenhado por novos discursos.

Essa perspectiva será experimentada também a partir da metáfora da rede associativa, reticular, que gesta e troca informações entre universos distintos, mas que se contatam, como descreve o sociólogo Sodré: “Esta ordem reticular da rede social lhe dá janelas que se abrem ao vizinho, ao mundo. Elas estão permanentemente abertas” (*apud* SANTOS, 2010, p. 8).

Esses contatos intermitentes também falam de uma nova configuração de espaço de convívio, de uma nova cidade, na qual emerge outra vez a metáfora do fragmento: “A cidade hoje

é reticular, não é mais centro. Esse centro até existe, mas a periferia hoje importa. É a questão das bordas. A rede tecnológica vem se ajustar a esta malha que já faz parte da transformação do espaço urbano e dos modos de produção” (SANTOS, 2010, p. 8).

Vamos pontuar e tramar três destes muitos nós de significados desse contexto: o conceito de corpo próprio de Merleau-Ponty, a ideia de enação, de Maturana e Varela, e a concepção de corpomídia, de Greiner e Katz (2005).

A partir de Merleau-Ponty (1999, p. 14), o corpo será fonte de toda experiência possível, tendo o papel fundamental na constituição de si e do mundo. Um mundo que, segundo o pensador, “é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”. Nessa perspectiva, o corpo é abertura ao mundo e, ao mesmo tempo, um centro de ação. “O homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 6). E é a partir dessa inserção no mundo que, diferentemente da concepção da psicologia clássica, a percepção será entendida como uma disposição ativa, “o fundo sobre o qual todos os atos se destacam” (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 6).

O autor aprofunda a proposta de entendimento do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isso significa um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se trata de aspectos opostos – trata-se de uma perspectiva da corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência vivida. Assim, a noção de corporeidade possui um duplo sentido, designa ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos.

O corpo-experiência de Merleau-Ponty (2006) é suporte de aprendizado do mundo, experiência e significação dele, com ele, nele. A premissa do corpo próprio diz que somos não só o que pensamos, mas fundamentalmente o que vivemos. Assim, abre-se espaço para a educação sensorial, cumulativa, experimentada, relacional, vivida: o homem é no mundo. Está implicado aí o mundo educacional. Ele é espaço de movimentação do eu

próprio, do corpo próprio, que educa e se educa numa cadeia intermitente de realimentação desse processo.

Alguns pensadores contemporâneos, como o biólogo e filósofo Varela, falam do fenômeno da *corpoconectividade*, do incorporado, com aproximações possíveis à metáfora da carne, do conhecimento educativo como extensão do corpo. Nesse sentido, afirma Varela: “O fenômeno cognitivo e o fenômeno da vida são inseparáveis, pois desde o começo da vida celular, do fenômeno autopoiético, vida e conhecimento são duas coisas inseparáveis” (VARELA, 1993, p. 87).

Em *A Árvore do conhecimento*, Varela e Maturana (2001) expõem a ideia da intrínseca *sincronicidade* entre agir e conhecer, entre o corpóreo e o fenomenológico, numa possível ética da linguagem:

Não prestar atenção ao fato de que todo conhecer é um fazer, não perceber a identidade entre ação e conhecimento, não ver que todo ato humano, ao construir um mundo na linguagem, tem um caráter ético porque ocorre no domínio social – tudo isso é igual a não permitir-se ver que as maçãs caem para baixo (MATURANA; VARELA, 2001, p. 270).

Na educação, importa, segundo uma das ideias de Varela (1993, p. 173), poder afirmar que “a maior aptidão da cognição humana é a capacidade de expor, dentro de amplas restrições, os problemas relevantes que se devem encarar a cada momento”. Tais problemas só podem ser enunciados e criados a partir do sentido comum, a partir da experiência corporificada e compartilhada. Afinal, educar, de alguma forma, é também problematizar questões para enunciar sínteses, provisórias até novas reordenações, inferências e asserções.

O termo *corporificado*, derivado também das teorias de Varela, pode pontuar múltiplos significados, entre eles a perspectiva de que cognição depende também do corpo, com suas diversas capacidades sensório-motoras – isto num recorte específico, a partir da ideia de que corporeidade implica a inserção de um corpo humano

em um mundo significativo, numa relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos, e com objetos e fenômenos do seu mundo, as coisas do seu horizonte de percepção.

O corpo torna-se a permanência que permite a presença das “coisas mesmas”, do manifestar-se para mim em sua perspectiva; torna-se o espaço expressivo por excelência, demarca o início e o fim de toda ação criadora, o início e o fim de nossa condição humana. Mas ele, como corporeidade, como corpo vivenciado, não é início nem fim, ele é sempre o contexto no qual e por meio do qual o processo da vida se perpetua.

Tais capacidades são circunstanciais a um contexto histórico, biológico, educativo e cultural. Cada uma dessas perspectivas, certamente, também pode e deve ser entendida, a partir da ideia de rede e de que é na tangência de um com o outro, nas trocas, no derramamento e na metáfora das bordas borradas, das realidades líquidas de Bauman,⁷ que se potencializam reapropriações, intertextualidades. O sociólogo polonês sugere conceitos expandidos que mediam a vida humana, na sociedade contemporânea:

A principal força motora por trás desse processo tem sido desde o princípio a acelerada liquefação das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da fase sólida da modernidade para a fase fluída. Os fluidos são assim chamados porque não conseguem, manter a forma por muito tempo e, ao menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob influência até mesmo das menores forças. Num ambiente fluido não há como saber se o que nos separa é uma enchente ou uma seca – é melhor estar preparado para as duas possibilidades. Não se deve esperar que as estruturas, quando (se) disponíveis, durem muito tempo (BAUMAN, 2005, p. 86).

⁷ Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, é autor de *Amor líquido* e *Modernidade líquida*, entre outros títulos. Segundo ele, a modernidade líquida é um momento de transformações em estruturas sociais e solidárias, que geram um ambiente de incertezas e porosidades.

Concebendo esse contexto de contaminações de informações nesse ambiente, também entra o conceito de enação de Maturana e Varela, que sugere uma autopoiese da corporeidade, permitindo aportes que reforçam essa abordagem. Ao elaborar no corpo ideias, conceitos, informações, metáforas, a ação é guiada pela percepção e, ao mesmo tempo, se sujeita a ela. Ou seja,

na medida em que estas situações locais se transformam constantemente devido à atividade do sujeito percebido, o ponto de referência necessário para compreender que a percepção não é mais um mundo dado anteriormente, independentemente do sujeito dessa percepção, mas a estrutura sensório-motora desse sujeito (VARELA, 1993, p. 235).

Noutra perspectiva, essa construção de cognições emerge e reconfigura esquemas sensório-motores pela própria capacidade perceptiva. Então, o corpo é novamente protagonista da ação, da educação. Portanto, conhecimento não é só percepção, mas reelaboração e reapropriação disso, a partir de experiências, subjetividades, vida própria, acúmulo de informações, trajetórias.

Assim, o novo contexto emerge simultaneamente à ação e à cognição do sujeito. Ou seja, criamos o mundo a partir da cognição, pois, para Varela, a vida também é um processo cognitivo. Na coreografia dessas percepções, eis também a dança. E eis a dança que também educa.

Segundo o professor Giles (1983, p. 53), Piaget parte da ideia de que os instrumentos operacionais educativos não se apresentam prontos, como resultados de alguma programação biogenética. “Eles se produzem progressivamente através das interações do organismo com o meio ambiente. Portanto, a preocupação de Piaget é com a formação conceitual e não com a obtenção conceitual”.

No campo da dança, essa observação se insere nas discussões recorrentes sobre talento ou formação, sobre virtuosidade, genialidade, ou, por outro lado, na construção de habilidades, conhecimentos relacionados. Para o autor,

Piaget desvincula o conhecimento em termos de inteligência operacional da percepção como desempenho privilegiado e insiste no seu papel construtivista, pois é o sujeito que, operando sobre os objetos, elabora as estruturas que responderão pelos processos transformacionais. Aliás, as leis de organização são produto da atividade do sujeito em suas interações com o meio ambiente (GILES, 1983, p. 54).

Giles aproxima as teorias de Piaget às defendidas por Dewey, inserindo construção educativa no ambiente social:

A socialização do processo educativo encontra a sua imagem ideal formulada em John Dewey. Para Dewey o processo educativo depende essencialmente da ligação da escola ao lar e à comunidade de que o educado faz parte. O processo educativo deve integrar-se na experiência concreta, nos interesses, e necessidades do educando, deve tornar-se processo individualizado. Nesse processo, as atividades manuais, práticas, assumem a mesma importância que desempenham na vida real (GILES, 1983, p. 88).

O conceito de corpomídia instaura um salto significativo na possibilidade de construção de poéticas próprias, a partir da corporeidade. Na perspectiva do estudo de Katz e Greiner (2008), uma nova metáfora possível é a da evolução do processo de comunicação e, a partir deste, da educação e da(s) linguagem(s). Nesses processos, “há sempre deslocamentos de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante” (GREINER; KATZ, 2008, p. 131).

Ao se tocarem, tramando-se, esses três eixos significativos de leituras das metáforas corporais “borram suas margens”, renovando as tessituras fenomenológicas. Aproximando conceitos piagetianos, a proposta de corpomídia de Katz e Greiner, e as reflexões em torno das metáforas produzidas pelo corpo que

dança de Rengel (2007), tendo o corpo próprio de Merleau-Ponty, também como referência, e pensando ainda a construção da enação de Maturana e Varela, eis uma perspectiva de diálogos conceituais sobre corpo, dança e educação. No cruzamento desses contextos, produzem-se as mediações que ressignificam processos e possibilidades educativas.

Apoiado pela semiótica de Pierce,⁸ o físico Vieira (2003, p. 244, grifo do autor) diz que “arte e ciência partilham um núcleo comum, apoiado no que chamamos de *ato de criação*”. Assim, com a linguagem do corpo que dança, comunicam-se textos de alta gestualidade estética, textos com semântica própria. O autor amplia o espectro de entendimento sobre os agentes de comunicação e educação: “Estamos habituados a restringir este conceito ao domínio da comunicação humana falada e escrita, mas de um ponto de vista semiótico mais amplo, vários discursos, em vários níveis, complementam esta comunicação ou atuam isolados, independentes da fala ou da escrita” (VIEIRA, 2003, p. 246). Por isso, são cada vez mais recorrentes pertinentes expressões como fala corporal, escrita corporal, linguagem corporal.

É desses mecanismos múltiplos que se alimenta o processo educativo através da dança. Importa, portanto, saber de que coleção de informações se fala, em que contexto ela é produzida, e como essas informações se relacionarão num processo de coevolução transformador.

Uma nova perspectiva emerge simultaneamente ao pensarmos a ideia de corpo presentificado, este “eu no mundo”, numa derivação da interpretação do corpo próprio de Merleau-Ponty. Se agora o corpo também é ambiente de elaboração de informações, seus vínculos, suas relações, a própria intersubjetividade são propulsão e produto que alimentam um processo de confrontação e ressignificação, de educação e de comunicação.

Esse novo conceito de corpo implica o entendimento de uma possibilidade de auto-organização e do estabelecimento de relações dialógicas e constitutivas de novas intertextualidades nele,

⁸ Para Pierce “um signo ou *representatem* é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 1990, p. 46).

dele e para ele – os outros corpos, os outros sujeitos no mundo.

Nesses deslocamentos constantes, a escola ou os espaços de aprendizagem potencializam invenções, reordenamentos, reapropriações. O corpo intervém nesse contexto comunicando, educando, acionando movimentos cognitivos. Assim, nesse processo de contaminação cíclico e em espiral, engendram-se mediações. Do corpo que dança com as informações de seus ambientes, forjam-se outras experiências, educando gostos, retroalimentando o mesmo circuito, em mediações possíveis, a partir de uma mesma rede fenomenológica. Comunicar, educar, é, portanto, movimento cognitivo construído no, pelo e com o corpo em constante recomeço.

Para tal fim, esse corpo de recomeços se vale de técnicas. Estas, como escreve a pesquisadora Hércoles, passarão a ser acionadas como uma pedagogia corporal própria, uma estratégia de enunciação de informações:

Técnicas de treinamento já codificadas imprimem no corpo um padrão específico de organização neuromuscular. O corpo adquire, então, um conjunto de referências ao agir, estabelecendo uma tendência em utilizar os mesmo caminhos de resolução para questões distintas (*apud* NORA, 2004, p. 110).

Essa dança, que elabora pensamentos usando técnicas, alcança a dimensão de arte, instigando outras dimensões do humano, como frisa outra vez Hércoles:

Dentro desta estrutura de pensamento, o corpo que dança é apenas um veículo, ou um lugar, através do qual algum fim se realiza. O bom intérprete é aquele capaz de “superar a técnica” e, ao transcendê-la, atingir a dimensão do inefável, transportando a audiência para um estado de plenitude ideal (*apud* NORA, 2004, p.110).

Numa cena do linóleo, aportando tamanha quantidade de coleções de informações, ao lançar-se para o aqui e o agora da

construção de uma sequência de pensamentos, qual a escrita dançada que brota do corpo de um bailarino? Quantos e quais diferentes mecanismos são acionados em concomitância, para que uma cena ou movimento sejam produzidos? A pedagogia processual de cada dança é um caminho, uma opção. Certo é que corpo, dança e educação se articulam para elaborar novas conjunturas e conjecturas. Num determinado momento, essas experiências viram contextos significativos, panoramas históricos. É quando, por poesia, educação, ciência ou arte, dançar é recriar o mundo. Ou, no mínimo, dar a ele a possibilidade de pensar nos seus próximos movimentos.

Partindo dessas perspectivas, surge uma experiência particularmente rica e importante na cidade de Caxias do Sul, a criação de uma companhia municipal de dança. Trata-se de uma experiência que possibilitou a renovação de informações e repertórios sobre dança numa comunidade, articuladora de um fôlego artístico e cultural, referência na instauração de novos conceitos, procedimentos e mecanismos de educação.

COREOGRAFIA DE INFORMAÇÕES

*o futuro não vem depois, mas antes,
pois já está lá, no passado*

(Helena Katz)

Concebendo a dança contemporânea como um vetor de produção de informação e conhecimento e, além disso, reconhecendo nela a potencialidade de educar, olha-se para a trajetória da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul e sua contribuição para a elaboração de novos pensamentos educativos e culturais.

A possibilidade de troca de informação e de construção de novos contextos significativos, a partir de elaborações do corpo que dança, instaura novas redes de discursos, olhares, contextos. Esse processo forja ambientes potentes de conceitos, que se entrecruzam e de procedimentos que se completam. Assim, na ordem da contemporaneidade, uma informação ou ideia nunca estão isoladas, mantendo-se sempre em reelaboração. Por isso, a memória de uma experiência é sempre vetor de uma nova semiose. E nela, e a partir dela, replicam-se outros sentidos, potencializam-se novas experiências.

Na relação entre corpo e cidade, se estabelecem, intermitentemente, habilidades para pensar o mundo e, ao mesmo tempo, experienciá-lo. Percepção, como cognição, registra Greiner (2010, p.78) “[...] é uma aptidão implementada em uma ação que traduz as diferentes conexões entre um organismo e o seu entorno que, por sua vez, não se configuram como instâncias separadas (dentro e fora), mas sim, como sistemas que coevoluem”.

O curto-circuito de representações possíveis através da dança tem inaugurado partilhas, contextos que se aproximam e, ao mesmo tempo, resguardam suas diferenças. Nesse cenário, Katz sinaliza um ambiente potente de diversidades:

Na dança que se faz no Brasil, hoje, são muitas as formas com que odia a dia se manifesta e passa a ser encarnado

numa população de corpos diferenciados. Memes particulares engendram corpos e danças próprios. Se nem mesmo o português que esses corpos falam é o mesmo, as suas danças também carregam os seus sotaques. Tais corpos, contudo, são os mesmos que se perfilam, ombro a ombro, para a mesma bandeira e o mesmo hino, ao mesmo tempo em que atuam como raízes atentas com os outros ambientes (KATZ, 2003, p. 87).

É através dessa capacidade de ser diferente, ainda que elaborando semelhanças, que é feita a trajetória da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul. Criada pelo Poder Legislativo caxiense, em julho de 1997, e vinculada à Secretaria Municipal de Cultura, desde o início a Cia. constituiu-se com as finalidades de resgatar e cultivar, através da dança, manifestações artístico-culturais, como forma de expressão; desenvolver e divulgar a cultura e a capacidade artística do povo caxiense; gerar oportunidades, através de espetáculos e mostras; de educar, entreter e desenvolver o gosto e a apreciação pela dança.

Segundo a coreógrafa e pesquisadora Nora, vários fatores confluíram para a existência, em Caxias, dessa formação artística dedicada à dança contemporânea:

Uma arquitetura em rede, da qual participaram fatores codeterminantes foram as circunstâncias favoráveis que propiciaram as condições de singularidade para a criação da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul: um ambiente anterior favorável, através da atuação histórica do Grupo Raízes (1983/1990), as realizações artísticas em geral da comunidade da dança em Caxias do Sul e seus desdobramentos socioculturais, o pensamento democrático e descentralizador que dava suporte ao projeto de criação desta companhia pública, além das demais ações implementadas pela administração pública para uma política cultural para a cidade, defendida no programa do candidato eleito como Prefeito pelo Partido dos Trabalhadores, Pepe Vargas em 1997:

vontade política, sensibilidade e entendimento em relação à importância da produção artística local e sua reverberação nacional, a criação da Secretaria Municipal da Cultura, a normatização e implantação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (NORA, 2012) (Apêndice).

Uma das características que a marcaram, desde sua origem, foi a reunião de intérpretes com informações e trajetórias diferentes. Assim, constituíram seu corpo de baile integrantes vindos do teatro, da capoeira, do basquete, da dança de salão e do balé clássico de repertório. Também havia os que não tinham experiência em dança ou habilidades corporais. Nesse grupo heterogêneo, a meta foi trabalhar com uma linguagem resultante da congregação desses saberes diferentes, articulados com especificidades próprias, sem uma homogeneização de discursos, gerando corpos híbridos.

O conceito de corpo híbrido, adotado pela crítica e professora francesa Laurence Louppe (2000) em seu artigo “Corpos híbridos”,⁹ é proposta de David,¹⁰ como sendo “[...] aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade” (*apud* LOUPPE, 2000, p. 32).

Louppe defende que “a hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível” (LOUPPE, 2000, p. 31).

A mistura de intérpretes, vindo de diferentes lugares artísticos ou de desempenho com as habilidades corporais, também se insere na perspectiva das “margens borradas”, o que nos abre

⁹ Análise feita no artigo “Corpos híbridos”, originalmente publicado na revista *Art Press*, n. 209, e incluído na coletânea *Lições de dança 2*, organizada por Sílvia Soter e Roberto Pereira, e publicada em 2000 pela editora UniverCidade, do Rio de Janeiro.

¹⁰ O artigo de Dena David citado por Louppe é “Les corps écletique”, publicado no livro *Les vendre dis du corps*. Montreal: Jeux, 1993.

ainda uma possibilidade de olhar para essa trajetória, pensando no conceito de modernidade líquida, de Bauman, e na ideia de hibridismo, de Homi Bhabha.¹¹ Assim, é possível fazer um primeiro entendimento da criação e existência desta companhia, como um exercício de trânsito por modelos artísticos e territórios distintos da dança, no novo panorama da sociedade contemporânea, como diz Bauman (2005) sobre os estados de liquefação das estruturas e instituições sociais no mundo contemporâneo, proposta esta derivada do conceito de modernidade líquida.

As propostas de Bauman permitem reformulações de abordagens. Sob a fluidez dessas novas estruturas, incluem-se contaminações e reapropriações processuais e híbridas, em sintonia com algumas das ideias de Bhabha, que registra:

Se o epistemológico inclina-se a uma "representação" de seu referente, antes que à performatividade, o enunciativo tende repetidamente a "reescrever" e a resituar a reivindicação à prioridade cultural e antropológica (Alta/Baixa; Nossa/Deles) no ato de revisão e hibridação das hierarquias sentenciosas estabelecidas, da localidade e das expressões do cultural (BHABHA, 1985, p. 57).

O hibridismo supera o enunciado do discurso tradicional, sugerindo novos confrontos/discursos culturais e políticos que emergem desse processo. Trata-se de uma negociação cultural que, à luz de Bauman, também se estabelece na aproximação e troca de informações entre corpos e intérpretes oriundos de realidades e contextos diferentes, todos aglutinados na Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul.

Compreendendo a preparação técnico-corporal do elenco da companhia pelo viés do hibridismo, o entendimento da elaboração de um modelo "heterodoxo" de companhia oficial, no

¹¹ Segundo o indiano Homi Bhabha, os embates culturais são produzidos performativamente através de uma negociação complexa e em andamento, fruto de transformações históricas que conferem autoridade aos hibridismos culturais. O "novo" não vem do continuum de passado e presente, mas na renovação do passado reconfigurado como entre-lugar contingente.

contexto da cidade de Caxias do Sul, pode ser também analisado na perspectiva da mestiçagem – tal como o conceito trabalhado por Pinheiro (2007).

Segundo Pinheiro (2007, p. 70), a ideia de mestiçagem se impõe como fator explicativo dos processos socioculturais, sempre que se tratar “[...] de regiões ou processos civilizatórios onde não vigora o conceito progressivo e linear de sucessão, esta que tornaria qualquer produto uma variante hierarquicamente determinada pela suposta influência de algo anterior e pretensamente mais acabado”.

Nos dois casos, a questão se enriquece e se torna mais significativa por contemplar, em sua gênese, e nas atividades cotidianas que se desenvolveram, as suas múltiplas possibilidades, incluindo a perspectiva da transdisciplinaridade – ou da indisciplinaridade.

Assim, a formação da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul pode ser apontada como o surgimento, na cena artística local, do formato de um híbrido, que instaura uma riqueza de aportes, pois exercita o dialogismo em sua estrutura interna e, também, na forma como se mostra à sua comunidade, seu público, seus pares artísticos de Caxias e da região, bem como do Brasil.

Ainda na perspectiva de Bakhtin,¹² uma nova linguagem nasce justamente nesse contexto e, a partir daí, é construída e ajustada no diálogo com os outros gêneros artísticos e agentes sociais.

Pelo pensamento de Bakhtin (2010), essa nova linguagem que a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul vai instaurar é decorrente desse contexto/fenômeno social e histórico em que é gestada. A formação enuncia um novo jeito de fazer dança, um novo ambiente para criá-la, uma nova forma de olhar para ela. Tudo permeado por contextos sociais reais e concretos, que se imbricam numa dinâmica comunicativa.

Vale lembrar que, dentro dessa conjuntura, a Cia. Municipal

¹² Mikhail Bakhtin é filósofo da linguagem e, segundo seus estudos, não se pode entender a língua isoladamente, mas qualquer análise linguística deve incluir fatores extralinguísticos, como o contexto de fala, a relação do falante com o ouvinte, o momento histórico, etc.

de Dança de Caxias do Sul focava a disponibilidade corporal de cada intérprete, sem estar preocupada com o desempenho físico de resultados. A meta foi justamente trabalhar com os conhecimentos e saberes de várias áreas, congregando-os num “novo artístico”. Um projeto artístico-educativo que se adaptou ao contexto conjuntural, elaborando experiências a partir dele. Registre-se, significativamente, que a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul agregou, em sua identidade, o dado histórico da colonização, marca de formação da cidade e região, participando de seus eventos culturais, aglutinando um grupo de trabalho cujas características da miscigenação, do multiculturalismo e da multiplicidade foram, também, seus alicerces. Nesse sentido, Nora analisa:

Para que a sociedade pudesse reconhecer-se no projeto, este deveria participar da realidade local vinculando sua atuação artística não apenas como mero instrumento usado pelos governantes como moeda política, ou para atender ao propósito investigativo de um repertório próprio montado a partir da concepção de dança de seu diretor, fato recorrente em grande número das companhias públicas, mas, sim, pensado de modo a abrigar ações capazes de participar do processo cultural da cidade. “Faz-se necessário recuperar o que foi uma das maiores tradições deste Continente, a capacidade de pensar de forma criativa e por conta própria, aprendendo da realidade e buscando caminhos novos” (Kliksberg apud Porto, 2002, p. 1). Em uma cidade da natureza de Caxias do Sul, isso significava respeitar a forte contaminação de seu ambiente por tradições culturais diversas. Uma companhia municipal de dança precisaria, necessariamente, adequar-se às necessidades da atmosfera artística contemporânea, ser capaz de abrigar essa variedade de referências na forma de contribuições para o desenvolvimento de um perfil próprio (versátil, investigativa, competente, coerente, inovadora e de estrutura funcional flexível que permitisse a renovação do elenco quando necessário, e ao mesmo tempo,

garantissem a continuidade da Companhia, para além do sabor dos ventos políticos) (NORA, 2012, Apêndice).

Atenta ainda ao processo de crescimento cultural e visando não só o produto cultural em si, mas também a educação e formação, a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul apostou na descentralização cultural e na área do conhecimento sistematizado, através da implantação e manutenção da Escola Preparatória de Dança (EPD). Essas ações estão voltadas a comunidades menos favorecidas, oportunizando, incentivando e desenvolvendo potencialidades.

Essa decisão foi fruto de uma política cultural da administração pública da época, a partir de um eixo programático que descrevia que “para se chegar a criar consensos, é fundamental disponibilizar a informação e o conhecimento e investir na formação, capacitando as novas gerações” (NORA, 2012, Apêndice). Nesse intuito, criaram-se os meios de viabilização daquilo que existia como potencialidade ou desejo “e que o ambiente inóspito condena à frustração. Permite que os processos de alienação historicamente vigentes sejam interrompidos. Borra os limites entre o centro e a periferia” (NORA, 2012, Apêndice).

Foi uma proposta arrojada, pois, como afirma Nora,

considerando ainda, que na dança brasileira não se possui uma escola própria, sendo a construção desse corpo que dança, na sua grande maioria, gerada de processos diversos assentados nas experiências de outras culturas e nem sempre fundamentados e confiáveis, a preocupação com a formação de artistas bailarinos pela EPD se explica na justa medida da sua relevância para a construção e desenvolvimento da dança brasileira (NORA, 2012, Apêndice).

Isso se conflui com o pensamento de Katz (1994, p.114) quando diz que “a cidadania começa no corpo. A dança também”. Com esse perfil, a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul buscou inserir-se na contemporaneidade, privilegiando processos

criativos, com base na investigação e experimentação, e apostando na fusão de linguagens e na valorização dos intérpretes locais. Foi de tal forma aglutinadora e instauradora de novas compreensões do modo contemporâneo de fazer arte e dança, que se tornou referência de transformação da cena cultural caxiense.

Em sua dissertação de mestrado, *Jornalismo cultural em uma cidade de médio porte: a dança na mídia jornalística em Caxias do Sul*, defendida na PUC de São Paulo em 2006, a pesquisadora Sacchet (2009) registra a importância desta Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, na atualização e renovação de procedimentos na produção artístico-cultural caxiense:

A existência e a atuação da Cia. Municipal de Dança promoveu uma ação abrangente, estimulando discussões e o aparecimento de outras esferas de estudos contemporâneos, e não só na dança, mas também em outros segmentos culturais. Como exemplo, podemos citar a articulação de espetáculos com debates incluindo profissionais de áreas afins para mesas redondas, comentários e explanações, exposições fotográficas de dança, cursos de iluminação cênica e outros. Na cidade e na região, começam a surgir novos grupos de dança, que também vão marcar a sua presença em eventos importantes na região e no país (SACCHET, 2009, p. 69).

O surgimento da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul no entanto, não é fruto de uma decisão isolada de um governante ou de alguns deles. A proposta deve ser inserida num contexto, numa conjuntura histórica que, no caso de Caxias do Sul, vem da experiência exitosa do grupo de Dança Raízes. Ele foi a única formação profissional estável de dança no Rio Grande do Sul, durante o período de 1983 a 1990, que protagonizou trajetória importante no contexto da história da dança brasileira.

A existência de um grupo com as características do *Raízes* é fruto de um contexto que agrega uma conjuntura sociopolítica à emergência de novos olhares para a atuação de uma formação artística, como registra Nora:

O nascimento e o percurso do Grupo de Dança Raízes deu-se justamente numa época onde questões como a globalização do conhecimento, democracia e descentralização da cultura passavam a ser encarados como assuntos centrais entre os produtores de arte no Sul do Brasil. A presença do Grupo Raízes durante quase uma década, foi a de um organismo marcante e marcante neste cenário. Desempenhou o papel de educador do público, operando tanto como veículo transformador na comunidade local da dança, como também sendo um mediador entre a cidade de Caxias do Sul, sua casa, e o restante do país. Serviu como uma espécie de cordão umbilical entre o Sul e os grandes eixos culturais do Brasil (NORA, 2003, p. 17).

A experiência do *Raízes*, aliada à formação da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul caxiense traz também a noção de que o fenômeno da encarnação corporal e intersubjetiva está também aliado a uma conjuntura histórica capaz de modificar o seu entorno, o seu ambiente. Essa prerrogativa de o corpo organizar o movimento, no sentido corporal e social, de virar ignição de vida, é analisada por Greiner:

Há uma estreita relação entre vida e movimento. O movimento é uma das condições para sentir como o mundo é e quem somos. O conhecimento vem do movimento, tanto o movimento do corpo como dos objetos moventes que fazem parte do entorno. O movimento é, portanto, um dos principais modos como aprendemos o significado das coisas e boa parte desse aprendizado é processado pelo que Lakoff e Johnson (1999) nomearam como inconsciente cognitivo (GREINER, 2010, p. 90).

A pesquisadora insere ainda o corpo que dança na condição de mola propulsora de uma rede comunicativa, obtida pelo recurso dramaturgico. Um corpo que está no mundo e, ao mesmo tempo, desempenha função de representação, inserida no contexto em que se dá a experiência.

É uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação (GREINER, 2010, p. 73).

Esse contexto representativo é fundamental, na construção de uma coleção de significados potentes de inúmeras interpretações. Essa potência do corpo performático e educativo produzir informações e metáforas intermitentes, situa a dança com a habilidade de gerar representações, conforme explica Katz:

Um corpo que dança, essa reunião de cem mil bilhões de células, harmoniosamente ligadas entre si por um fluxo incessante de semioses vitais, faz dança exatamente no trânsito entre essas representações. Representa no seu aparato físico as representações mentais deste aparato físico (KATZ, 2005, p.147).

É nessas representações que se potencializam as experiências dos que, na condição de público, construíram uma referência artística na trajetória da companhia. E, por causa dessa memória, inventam e reinventam-se semioses, como diz Katz. Foi o que se percebeu na reestrea de um espetáculo importante da formação, “Três partes y una pared”, montado pela primeira vez em 1999 e remontado em 2011.

Por isso, a acolhida atual é circunstanciada ao que foi feito nos primeiros oito anos da Cia., à ousadia, ao experimento e à formação de um elenco e um trabalho qualificado para conquistar, por exemplo, o prêmio da Associação Paulista de Críticos em 2002 (SANTOS, 2011, p. 3).

Lida-se, nesse caso, com a memória de uma experiência significativa para uma comunidade. Lida-se com as informações acumuladas num contexto histórico. Lida-se, enfim, com o *meme* Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul

Por isso é possível afirmar que a memória também é material constitutivo dessa dança agora vista e novamente aplaudida. Os corpos que integram a atual Cia. Municipal e o Articulações, que atuam em *Três Partes*, foram mobilizados a partir de informações já elaboradas, atualizadas pelo novo ambiente artístico, acionando novas apropriações desta coreografia que gerou, inclusive, aplausos em cena aberta (SANTOS, 2011, p. 3).

O *meme* Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul é, dessa forma, a ação potencializadora de reapropriações não só das informações de dança que transformaram a cena cultural caxiense, como vetor da organização de novas formas de conhecimento, geradas a partir do contato/contágio do que foi coreografado em outros tempos, permite contaminações e transmissões culturais. E isso só é possível se existir um padrão forte de referência, um *meme* replicador contundente de informações. Só o que tem vigor e é potente resiste, sobrevive e se replica.

Por isso, a análise aqui pertinente é a da coevolução. Isso significa rever alguns procedimentos recorrentes do relato histórico, alicerçado, principalmente, nas causas, optando pelo viés dos fatores. A ideia é a de processo, de, em cultura e também em educação, entendermos a imbricada complexidade dos contextos históricos. Assim, aproximamo-nos mais da possibilidade de compreendê-los sem simplificações maniqueístas. São conjuntos de fatores articulados que engendram algo que acontece.

A perspectiva da evolução e, em alguns contextos, o melhoramento dessas experiências, fruto de uma perspectiva processual-evolutiva, é compreendida à luz de Dawkins:

A coevolução, como uma corrida armamentista humana, é uma receita de construção progressiva de

melhoramentos [...]. Isso leva a um melhoramento progressivo real no equipamento para a sobrevivência, mesmo que não leve a um melhoramento na própria sobrevivência (DAWKINS, 2000, p. 298).

Na perspectiva da coevolução, e retomando a ideia de *meme* aglutinador de informações, entende-se que a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul foi e ainda será um mecanismo de novas e intermitentes apropriações. Ela só tem vigor ainda hoje, sobrevivendo a ela própria, pois é um *meme* potente. E, como registra Katz:

Um *meme* é como um vírus. Pode, portanto, nos infectar. Assim como genes se propagam de um corpo a outro por intermédio de espermas ou ovos, *memes* pulam de um cérebro para outro. Nós hospedamos e reproduzimos esses “parasitas informacionais” mediante toda a nossa produção cultural: artes, religiões, artefatos, tecnologias, tudo (KATZ, 2006, p. 54).

Essa capacidade de reorganizar informações, que se transferem e se reorganizam em outros corpos ou ambientes é o que justifica a possibilidade de olharmos para a existência da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul como um vírus inoculado na consciência coletiva, afinal, segundo Katz (2006, p. 55) os *memes* “estão para a herança cultural assim como os genes estão para a herança biológica. Ideias também competem, cooperam, mudam e se conservam”.

A construção desse novo modelo de produção de arte, cultura e educação ganha uma dimensão histórica. E, nesse caso, não se trata de adjetivar o processo, mas de procurar compreendê-lo, de novo, à luz de uma configuração de processos contínuos de articulação entre os diversos aspectos que compõem um determinado contexto socioeducativo-cultural.

Nesse relacionamento processual, nessa coexistência, há uma modificação constante, intermitente, de uns e de outros. Assim, mesmo com métodos determinados, as informações organizadas para identificar determinados contextos nunca corresponderão

a um quadro geral completo da situação estudada.

Em sua tese de doutorado, *Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea*, defendida na PUC de São Paulo, Britto explica:

Ao comunicar o estado circunstancial das coisas historiografadas, o registro historiográfico fornece um indicativo das codeterminâncias implicadas na elaboração da identidade delas e na transformação histórica de cada uma, isto é, um indicativo dos efeitos propagados pelas correlações que estabelecem umas com as outras, ao longo do tempo (BRITTO, 2002, p. 9).

Assim, sob o fluxo das informações da memória, no caráter processual das experiências sociais, culturais e educativas, ao rever uma coreografia da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, o público revisita uma história, se reafirma e se reconhece nela; constrói sua cidadania, reforça seu aprendizado, reeducando-se de várias maneiras:

O público que foi ao teatro rever um trabalho significativo para a dança caxiense também o fez mobilizado pelo que já conhecia a respeito dessa obra e do que se chama hoje de dança contemporânea – e não balé, folclore ou outra nomenclatura. Aí está outra questão fundamental que precisa ser assinalada: a educação do gosto, a elaboração de repertórios individuais de apreciação de uma obra de arte, é outro papel cumprido pela Cia. ao longo de sua história. Corpos que dançam educam, pulverizam informações, fazem o trânsito dialógico entre conceitos estabelecidos e novos conteúdos, inclusive artísticos (SANTOS, 2011, p. 3).

O ato de uma comunidade reconhecer-se em suas manifestações artísticas sinaliza o quão potente é esta experiência. É o que se depreende do que se viu e registrou, a partir da remontagem de uma coreografia significativa do repertório da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, sob o aspecto de o corpo

contemporâneo, enquanto corpomídia, ter a capacidade de ser articulador também de uma narrativa ou leitura histórica, enquanto decorrer do tempo e, ainda, como produção ininterrompida e temporal de informações. Katz e Greiner entendem que

o tempo também desempenha um papel fundamental na identificação e no surgimento das diferenças. E quando aparece em movimento (fluxo) já anuncia a possibilidade do outro, porque todo sinal que ocorre em diferentes tempos (fluxo que não estanca) se modifica (KATZ; GREINER, 2011, p. 18).

Ao estudar questões relacionadas ao poder e à governamentalidade, bem como às práticas de subjetivação, Foucault (1977) se debruça sobre o conceito de dispositivo,¹³ que também é recurso de entendimento da importância e do significado da experiência renovadora de conceitos e práticas artísticas construídas, desde a implantação da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul no decorrer de sua atuação em Caxias do Sul. Ao falar sobre dispositivo, o autor diz:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos (FOUCAULT, 1977, p. 299).

¹³ No *Vocabulário de Foucault*, Castro (2009) anota que, para o filósofo francês, o conceito de dispositivo inclui uma rede de relações e, além disso, tem função estratégica em determinados contextos. “A esse respeito, Foucault distingue dois momentos essenciais. Um primeiro momento do predomínio do objetivo estratégico; um segundo momento, a constituição do dispositivo propriamente dito”. E que “o dispositivo, uma vez constituído, permanece como tal na medida em que tem lugar um processo de sobredeterminação funcional: cada efeito, positivo e negativo, querido ou não querido, entra em ressonância ou contradição com os outros e exige um reajuste” (CASTRO, 2009, p. 123-124).

Na contemporaneidade, o conceito de dispositivo se insere na ideia de rede de fatores associados, que se arranjam e se relacionam, conforme Agamben revisa:

Os dispositivos são precisamente o que, na estratégia foucaltiana toma o lugar dos universos; não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria obtida por abstrações: antes, como dizia na entrevista de 1977, a rede (*leréseau*) que se estabelece entre esses elementos (AGAMBEN, 2009, p. 33).

Assim, a compreensão da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul como dispositivo de atualização de uma rede de procedimentos, na produção cultural caxiense, implica observar, também, quais as repercussões que esse aparelho cultural produz na cidade e em seus cidadãos. Nesse contexto, as ideias de Chartier (1989) sobre práticas culturais, em termos sociológicos, sua distribuição e seus usos numa dada sociedade, também são aplicados.

Enfim, ao renunciar ao primado tirânico do recorte social para dar conta dos desvios culturais, a história em seus últimos desenvolvimentos mostrou, de vez, que é impossível qualificar os motivos, os objetos ou as práticas culturais em termos imediatamente sociológicos e que sua distribuição e seus usos numa dada sociedade não se organizam necessariamente segundo divisões sociais prévias, identificadas a partir de diferenças de estado e de fortuna. Donde as novas perspectivas abertas para pensar outros modos de articulação entre as obras ou as práticas e o mundo social, sensíveis ao mesmo tempo à pluralidade das clivagens que atravessam uma sociedade e à diversidade dos empregos de materiais ou de códigos partilhados. (CHARTIER, 1989, p. 1505)

Na perspectiva de irradiação de conceitos inovadores sobre a dança e replicação da sua ação de forma ampla, inclusive

geograficamente, a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul passa a ser referência nacional para profissionais da dança, que disputavam vaga nas audições. Além disso, a Escola Preparatória de Dança não só cumpriu com êxito a função de oferecer formação artístico-cultural para alunos da rede pública municipal de ensino, como virou modelo para a criação de projetos semelhantes, como da Escola Preparatória de Dança em Araraquara (SP), no ano de 2003.

Afora essa capacidade de irradiação de modelos de atuação, a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul também transitou com desenvoltura por festivais e mostras de dança em locais tais como: Joinville, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Garanhuns, Araraquara e Florianópolis. Por onde passava, repercutia pelo modo de organização e pela competência de ampliar os vocabulários da dança:

A Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul representa um diferencial em termos de estrutura de grupo na região. É a primeira e única companhia mantida por uma prefeitura no Rio Grande do Sul. As produções são realizadas via leis de incentivo e patrocinadas por empresas privadas. [...] a companhia vem experimentando linguagens diversificadas. [...] A Companhia de Caxias também mantém a Escola Preparatória de Dança, que atende a 70 crianças de 8 a 15 anos [...]. A Função social de descentralizar a cultura e gerar oportunidade está inerente ao trabalho artístico da Cia. de Dança (KLOCK, 2003, p. 56).

Foi através da formação caxiense que se instaurou uma significativa série de inovações, que comunicaram para além da sua área de atuação. É o que analisa Nora (2012), referenciando a criação de canais de diálogo e de sustentação entre Poder Público e cidadania:

A criação da Cia. Municipal de dança verdadeiramente tratou-se de um projeto de comunicação em rede entre poder público e sociedade civil. “Comunicação”

compreendida aqui no sentido proposto por Mattelart: “englobando os múltiplos circuitos de troca e de circulação de bens, de pessoas e de mensagens” (1994: p. 10), e poder público no sentido de políticas públicas para a cultura (NORA, 2012, (Apêndice).

Esse jeito de atuar e a capacidade de fazer da dança um articulador das formas de apreensão de arte, cultura, estas como vetores pedagógicos, se inserem na perspectiva analisada por Chartier (1989), que pondera que a representação é inseparável da prática e que a prática é uma ação no mundo, que elabora representações constantes – semioses ininterruptas e imbricadas –, que acabam gerando identidades sociais. E essas ações perpassam instituições, se perpetuam em grupos sociais, ganhando uma rede de significações e de dimensões históricas.

A importância histórica da ação desse corpo artístico-caxiense tem uma data referencial: 24 de março de 2003, quando a Associação Paulista de Críticos de Arte entregou o prêmio “Estímulo à Cia. Municipal de Caxias do Sul”. Para além do ineditismo da conquista da distinção por uma formação artístico-local, o prêmio inseria o trabalho local no contexto nacional, representando um salto qualitativo do que aqui se fazia, mas igualmente aliado aos procedimentos e às potencialidades de outras formações no País. Esse projeto, segundo a crítica de dança Katz (2003), ganhava cada vez mais respeito e projeção também internacional. No jornal *O Estado de S. Paulo*, ao escrever que o setor da dança ganha, cada vez mais, respeito fora do País, Katz enumera, entre outros fatores, as experiências profícuas no País, incluindo a caxiense:

[...] e a proliferação de companhias, fora do tradicional eixo dominante São Paulo-Rio de Janeiro, que se tornaram estáveis à custa da dedicação e empenho de alguns poucos (Cena 11, Quasar, Cia. Municipal de Caxias do Sul, Verve, Gestus, Muovere, Ballet de Londrina, Cia. de Diadema, entre várias outras, igualmente marcantes) (KATZ, 2003, p. 4).

Mesmo tendo uma trajetória de pleno êxito, com um projeto artístico se consolidando e sendo entendido pela comunidade, em 2004 com a mudança da gestão política da prefeitura, o projeto da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul sofreu diversos baques. O principal deles foi o afastamento de nomes fundamentais, responsáveis pela articulação daquilo que manteve o grupo unido. Em decorrência disso, depois da crise houve, em seguida, uma diáspora dos bailarinos. Alguns passaram a atuar de forma independente na cidade, criando grupos como a Cia. Matheus Brusa ou a escola *Ballroom*, do bailarino e coreógrafo Giovanni Monteiro, outros buscaram espaço em companhias nacionais, como a Lia Rodrigues Companhia de Danças e mesmo a Companhia Rosas, na Bélgica.

Na área de produção artística, foi notável o surgimento de profissionais para atuarem nas áreas de iluminação, cenografia e produção artística. Boa parte deles atuou nas montagens dos primeiros oito anos da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul

Entre 2004 e 2010, o processo de manutenção da formação foi instável. Mudanças de direção, de coreógrafos e a constante alteração dos integrantes do corpo de baile deixaram a formação à deriva do devir. A apresentação do espetáculo “Cru”, em novembro de 2005, gerou o seguinte registro crítico:

Cru, o novo espetáculo da Cia. Municipal de Dança de Caxias, apresentado quarta-feira e ontem no Teatro Pedro Parenti, reflete o estado de coisas do grupo. Num ano de transição, com a iminência do fim da formação e mudanças na direção, o que se viu no linóleo corresponde ao que dizia a trilha logo no começo da coreografia: “eu não tô bem!” E essa inquietação, esse estado de ânimo do corpo de baile, repercute noutro trecho da trilha: “não é mole não” dançar sem perspectivas, vir de um passado de excelência no bailado e não ter, objetivamente, uma direção para onde ir, uma agenda que coloque a trupe caxiense no calendário da dança brasileira, como se fazia até 2004. A qualidade técnica dos bailarinos estava toda lá, em solos vigorosos, que reforçam esta excelência. Mas

o conjunto da obra, digamos assim, fica aquém da história da Cia Talvez muita gente que assistiu às apresentações tenha gostado do espetáculo. Talvez os condutores da atual política cultural caxiense estejam satisfeitos com este estado de coisas. Mas “da tanta dor, tanta tristeza” – pra seguir citando a música da coreografia –, não saber o rumo que vai tomar o melhor que a cultura caxiense já fez nas últimas décadas (SANTOS, 2005, p. 8).

Se o contexto da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul não era dos melhores, a sua experiência seguia replicando novas ações e movimentos na dança caxiense. Noutras frentes, pensamentos sobre arte e movimento se articularam. Na Universidade de Caxias do Sul, em 2008, foi desenvolvida a primeira edição da especialização “Corpo e cultura – ensino e criação”, focando o pensamento e as potencialidades do corpo como matriz e motriz de produção de arte, cultura e conhecimento.

A troca de experiências, de conhecimentos, de profissionais e de modos de fazer é o que permite investir nas relações possíveis entre ambientes de produção de conhecimento. Ao mesmo tempo, o ambiente da dança contemporânea caxiense se mostra produtivo noutra faceta, como atestam os projetos contemplados no edital do segundo semestre de 2011, do Fundo Municipal de Apoio às Produções Artísticas de Caxias do Sul, o Financiarte (Financiamento de Arte e Cultura). O ano também foi significativo por receber na cidade uma mostra de dança de trabalhos de todo o Brasil, além de inaugurar parcerias entre a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul e novas formações de pesquisa, em torno da dança contemporânea, como o Grupo Articulações.

E tem mais: dentre os seis projetos da área de dança selecionados nesse edital – mediante o fundo municipal destinado ao fomento da produção local – cinco focam a dança contemporânea e suas variações. São eles: *Corpos possíveis: discursos à margem*, da coreógrafa Gislaine Sachet, que passou pela Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul atualmente mantém a “4ª Parede Cia. de Dança” e é professora universitária; *Dança anterior*, de Juliana Martini Camazzola; *Protótipos*, de Marcos Paulo Pozzer; *Ident(idade)*,

do Ney Moraes Grupo de Dança, e *Estampas da memória: a dança de um lugar*, de Sigrid Nora. Neste último projeto, outra palavra potente: memória é, de fato, a articulação de passado e presente, mobilizando corpos que dançam no aqui e agora, alentando um futuro possível para a dança contemporânea caxiense.

Na edição do primeiro semestre de 2012, mais dois projetos eminentemente focados na dança contemporânea estavam em curso, através do Financiarte: *Estímulo*, da ex-bailarina da Cia. e agora produtora Katherine Brusa, e *Representações do corpo: a vida como simulacro*, de Simone Zanandrea Andreola. Todo esse panorama evidencia replicações de um projeto, reorganização de contextos.

Por isso, se vê que a opção pela linguagem contemporânea, feita pela Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul reorganiza as experiências artísticas, como analisa Nora, que frisa o caráter aglutinador da formação, bem como sua disponibilidade ao diálogo com os novos modelos de concepção e de execução de companhias estáveis públicas:

É importante o entendimento de que uma companhia pública surge com compromisso de atender a função de agente cultural representante de seu estado ou município, considerando-se que igualmente passam a ser representantes da forma do pensar e do fazer de seus lugares de origem, de seu tempo; de seu ponto de vista sobre o mundo e sobre as relações do indivíduo com ele e com si próprio. A dança contemporânea se situa dentro desta perspectiva, já que não se define por uma técnica referencial, mas pela diversidade (característica da formação de Caxias do Sul); sua definição se dá através de um sentimento estético. Um modo de dançar que se apresenta mais orgânico, pois respeita, valoriza e desenvolve a natureza dos corpos de seus bailarinos. Nessa lógica, modelos tradicionais ou conservadores regidos por estratégias alienadas à condição espaço-temporal não encontram terreno fértil, não sobrevivem (NORA, 2012, Apêndice).

A atualização de procedimentos artísticos, que acionam novos olhares e partilhas de arte, cultura e educação, construíram, a partir da experiência da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, um novo contexto na cena caxiense. Então, retoma-se o questionamento de Aganbem (2009, p. 72): “De quem somos contemporâneos?” Ele responde assinalando que, talvez, do nosso próprio tempo e, numa relação crítica com ele, do anacronismo e da atualidade dos contextos que nos forjam e, ainda, dialeticamente, do pertencimento a este contexto.

A partir desse entendimento de contemporaneidade, na trajetória da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, há gama significativa de produção de sentidos artísticos, educativos, pedagógicos e culturais. Na trama dessa rede, forjam-se novos contextos que, de muitas formas, estão atados à capacidade de, a partir de um ambiente, poder construir pontes entre questões antigas, com respostas atualizadas. Ou, como de novo afirma Aganbem (2009, p.72): “É a nossa capacidade de dar ouvidos a essa exigência e àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado”.

O que dá sentido a essa caminhada, num contexto em que se ressignificam modelos e procedimentos artísticos, instaurando problemas novos para desafios antigos, mas igualmente atuais? Afinal de contas, é da vida de uma comunidade e de seus integrantes, das relações entre *bios* e *polis* e de sua reinvenção, que essa experiência também trata. E que, sobretudo, trata da biopolítica¹⁴ coreografando o cotidiano de uma comunidade, como descreve o pesquisador Pelbart, ao cruzar biopolítica e a biopotência:

Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e se imitada torna-se

¹⁴ Foucault (1983) analisa que biopolítica é a maneira pela qual, a partir do século XVIII, se buscou racionalizar os problemas colocados para a prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes como população.

quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política (PELBART, 2011, p. 139).

A trama de agentes que se organiza para o entendimento dessa trajetória precisa ser olhada incluindo o conceito de redes de criação. Nesse sentido, a pesquisadora Salles aponta:

[...] muitas questões de extrema importância para se discutir a arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, necessitam de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes [...] (SALLES, 2006, p. 52).

Além desse olhar para a genética de um produto ou processo de criação, quando se fala na necessidade de modificar a informação com a qual a cultura contemporânea lida, vale recorrer ao conceito de *meme*, desenvolvido pelo biólogo evolucionista inglês Richard Dawkins, para ser capaz de avaliar a importância de uma requalificação dessa informação, justamente por conta do contágio que poderá promover.

O novo caldo é o caldo da cultura humana. Precisamos de um nome para o novo replicador, um substantivo que transmita a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação. “Mimeme” provém de uma raiz grega adequada, mas quero um monossílabo que soe um pouco como “gene”. Espero que meus amigos helenistas me perdoem se eu abreviar mimeme para *meme*. Se servir de consolo, pode-se, alternativamente, pensar que a palavra está relacionada à “memória”, ou à palavra francesa “même” (DAWKINS, 1979, p. 214).

Dawkins se refere aos *memes* como entidades replicadoras de informação, capazes de promover a preservação de informações de determinado contexto sócio-histórico, através da sua transmissão. Assim, tudo aquilo com o qual se entra em contato tem a possibilidade de nos contaminar, nos transformando em novos transmissores desses *memes*. Jornais, revistas, *sites*, obras artísticas, resenhas acadêmicas, *blogs*, as redes sociais, enfim – todos os meios de comunicação – são potentes difusores de *memes*. Eles operam sistematicamente, eles acionam o novo na frequência do transcorrido, guardando potência para o devir. Eles focam luz para uma trajetória, acionando reflexos para novos contextos.

É nesse sentido que essa trajetória da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul ganha envergadura e relevância. É através dela que se fomentou um ambiente disseminador de novas informações/*memes* sobre dança. E, ao ampliar seu público, seus consumidores, amplia-se o número de replicadores de suas ideias.

Assim, a dança da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul também é difusora de *memes* potentes, que se tornam ainda mais vigorosos no moto-contínuo da contaminação e coevolução.

Não temos que procurar valores biológicos de sobrevivência convencionais de características como religião, música e danças rituais, embora elas também possam estar presentes. Assim que os genes fornecerem às suas máquinas de sobrevivência cérebros capazes de imitação rápida, os *memes* automaticamente assumirão a responsabilidade. Não temos nem mesmo que postular uma vantagem genética da imitação, embora isso certamente ajudasse. Basta que o cérebro seja *capaz* de imitação: haverá então a evolução de *memes* que exploram plenamente a capacidade (DAWKINS, 1979, p. 221).

A informação tem esse poder viral de propagação, a educação também. Quando se conta algo, remove-se aquela história de um contexto, de um silêncio ou de uma memória, para recarregá-la de outras intencionalidades, novos ecos, novas cargas de informação, novos relatos. A construção de pensamento na

área da dança zela pelas escolhas que se faz nestes percursos. E é de percursos que também trata o processo educativo de um indivíduo, de uma comunidade. Movimento, outra vez, repartido, recomeçado, arremessado, carregado de atravessamentos.

A compreensão da abrangência do conceito de Dawkins (1979), sobre a replicação de informações, fornece argumentos para a produção de novos estudos em torno do corpo na dança e na educação. O registro dos processos culturais faz de determinadas experiências um dos recursos para o entendimento das dimensões e das relações do homem em seu tempo. Educar, afinal, é, também, inserir-se na História.

Experiências perceptivas anotadas em estudos acadêmicos podem acionar compartilhamento de ideias. A abordagem dessas informações como herança e memória de um processo evolutivo ou de uma experiência pontual, sendo a dança uma das produtoras de ambientes que favorecem a inserção cultural de uma comunidade à contemporaneidade, inaugura outras frentes de investigação.

Vale aqui lembrar o que a crítica de dança Katz (2005) escreveu em sua tese de doutorado a respeito do sujeito do nosso tempo. Katz situa o novo universo de produção ou ressignificação de informações “como um fluxo de interações e não de essências eternas”. Assim, no trânsito entre a precisão e imprecisão de novos conceitos, “o observador desapaixonado da ciência clássica foi substituído pelo conhecedor-participante” (KATZ, 2005, p. 35).

O sentido dessa experiência ainda em curso da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul sinaliza a força de um projeto artístico que, por sua capacidade de gerar o novo, ganha potência e, num contexto específico, mas que tem enfoque processual, dá sentido a essa caminhada, ressignificando modelos e procedimentos. Por isso, como afirma Dutra (2004, p. 75), “as ideias precisam circular para sobreviver”.

A sobrevivência das ideias artísticas e culturais da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul dependerá também do conceito de corpomídia. Sua episteme, sua continuidade e descontinuidade terão nesse corpo contemporâneo, que dança, que é performático e informativo, a possibilidade de comunicação e replicação:

O reconhecimento do corpo como médium resulta numa investigação que não pode desprezar a importância do conhecimento da sua constituição como corpo, em termos evolutivos. O estudo do corpo como a mídia onde as mensagens tomam a sua forma, bem como criam as formas que o corpo assume, não se efetiva sem a conectividade inter-teórica. Trata-se da condição para o desenvolvimento de uma teoria da comunicação que não despreza a sua própria história e, portanto, não se ampara mais somente nos objetos das mídias de massa e seus significados, mas sim, nas intermediações que se constroem e naquilo que Llinás considera o grande diferencial de nossa espécie: a capacidade de previsão. [...] Neste campo de enfrentamentos, o fluxo pé incansável, a comunicação inevitável, e o pensamento, nada além do que os movimentos internalizados do corpo (KATZ; GREINER, 2004, p. 19).

A construção desse pensamento inovador aciona, na história das artes e cultura caxienses, uma dimensão política, potencializadora de muitas outras possibilidades, como registra Pelbart:

Assim o que vem à tona com cada vez maior clareza é a biopotência do coletivo, a riqueza biopolítica da multidão. É esse corpo vital coletivo reconfigurado pela economia imaterial das últimas décadas que, nos seus poderes de afetar e de ser afetado e de construir para si uma comunicabilidade expansiva, desenha as possibilidades de uma democracia biopolítica (PELBART, 2011, p. 139).

É a biopolítica que também gesta o novo histórico e conceitual que tem, na dança da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, sua alavanca. Afinal, “biopolítica designa, pois, essa entrada do corpo e da vida, bem como de seus mecanismos, no domínio dos cálculos explícitos do poder, fazendo do poder-saber um agente de transformação da vida humana” (PELBART, 2002, p. 256).

Na dimensão da biopolítica e da contemporaneidade, vida

inclui afetos, cooperação, desejos – uma infinita gama de sentimentos e ações que, como descreve Pelbart, transcendem a sua dimensão biológica. Organizam-se, também, nesse “caldo” de signos e na inserção dessas questões no contexto da urbe, dançando em torno da vida que pulsa nela, na dimensão de um novo corpo conceitual, um corpo que dança reinventando, ininterruptamente, uma cidade-organismo e seus indivíduos dançantes.

Esse novo corpo/*corpus* gerado pela Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul é atravessado por memória, inovação, questionamentos e ininterruptas possibilidades de enunciados educativos, culturais e sociais em constantes rearranjos e arremessos.

NOVOS ARREMESSOS

Começar e recomeçar, rever para prosseguir. Assim, afirma-se uma elegia e declaração da necessária revisão de procedimentos, para pensar em novos caminhos, desafios, inferências. A sistematização de estudos é, desde sempre, um provocador de novas possibilidades de compreensão daquilo que se analisou, porque revela sua multiplicidade, complexidade e seu dinamismo. Aqui compreende-se o corpo como uma instância de vida orgânica, cultural, artística, educativa e social. Mas não existem compartimentos aí, tudo é processo, complementaridade, coevolução e sistematicidade. Tudo é vida e potência.

Produto de um processo evolutivo que parte de Platão, que o encarcerava a um constructo chamado alma, o corpo chega à contemporaneidade liberto de conceitos limitadores. Não há mais um corpo distanciado ou dissociado de uma mente, nem um órgão atrelado a uma mecânica compartimentada, à dicotomia carne e espírito. Há um corpo próprio que Merleau-Ponty (2006) explica como fenomenológico, estrutura física e vivida ao mesmo tempo. É a partir dessa perspectiva que, olhando para o corpo que dança, entendem-se as possibilidades de elaboração de ideias e pensamentos sob um linóleo estendido num canto qualquer do mundo e nas performances de rua de *b.boys* e *b.girls* contemporâneos.

Rompendo com os dualismos, apoiando-se pela concepção de corpo próprio, chega-se ao entendimento do corpomídia, que instaura um novo patamar de interpretação de que o corpo que dança é um instrumento potente de elaboração de metáforas incorporadas, de pensamentos dinâmicos. É um corpo que pensa, que repensa, que começa e recomeça, que dialoga com seu entorno e faz desses processos sua cadeia ininterrupta de ideias, signos e semioses. Um moto-contínuo de cognições-interrogações-cognições, um processo de digressão-expansão-ruptura-revisão-retomada. Na perspectiva pedagógica, esse corpomídia reinventa possibilidades de ação, pois reorganiza jeitos e procedimentos para atividades no ambiente escolar, por exemplo, mas que, devido à sua natureza, esse corpo pula os

muros da escola, carregando consigo as informações da urbe e para a urbe, num *flaneur* inventivo e remodelador do mundo. O corpomídia educa e se reeduca o tempo todo.

É com o corpo que se constroem metáforas, como ensinam Lakoff e Johnson (2002). Por isso, na perspectiva da afirmação da dança, como o pensamento do corpo, é com ela que se abrem possibilidades de elaborar processos de cognição, de educação. Nesse contexto, Varela (2001) também reforça a ideia de entendimento experienciado, da enação, que permite autonomia de atuação dos indivíduos, em seus ambientes de vida, trabalho, educação, atuação e intervenção.

É também com o corpo que se abre a possibilidade da enunciação e do engendramento de uma pedagogia rica em recursos, da construção de aportes para a elaboração de informações e conhecimentos.

Nesse contexto, ainda, mesmo diante de mecanismos que sugerem coerção ou uma maquinaria de poder, como descrevia Foucault (1983) esse corpo de recomeços, mídia de sua própria informação, ambiente e suporte de arte e conhecimento, segue como potente vetor de evolução das possibilidades pedagógicas. Então, é assim que concebe e gera contextos de liberdade criativa, de ação libertadora do mundo. Assim, seguirá esse corpo produzindo uma dança de pensamentos, acionando mecanismos de relações e correlações do humano no mundo.

Revisto e reelaborado, o entendimento de corpo, atualizando sob a ótica de pensamentos contemporâneos, ao analisar corpo e educação, o foco recaiu sobre a aproximação dessas ideias à ação educativa: dança e educação em duo de complementaridades.

Dewey (2010) ajudou a entender que o aprendizado é construção experiencial, dando mais potência a essa ideia de que a dança pode, também, educar. Assim, a partir da teoria da experiência, a corporeidade é a significativa possibilidade de construção de conhecimentos, aproximações correlacionais, numa conexão orgânica entre o corporal e o experiencial, numa imbricada relação de troca, processualidade e complementariedade.

Agora, o gesto da dança não é mecânico, é aprendido expresso em movimento. É a carne produzindo metáforas, uma vez que se consolida como suporte potente para esse procedimento. Não é antes ou depois que esse processo se dá. É entre – entre tantos. E há metáforas sendo produzidas o tempo todo no corpo que dança. Por isso, muitas são as falas desse corpo contemporâneo para esse ambiente que, segundo Agamben (2009), está tomado de escuros, à espera de uma luz que o problematize, em busca de algumas repostas urgentes.

Esse corpo contemporâneo que dança e educa vai inventar novos jeitos de nos apropriarmos do mundo, de reinventá-lo. Nessa conjuntura, elaboram-se linguagens, novos jeitos de atuar no ambiente educativo. Nesse corpo social, que contempla também a escola, serão inventados ou reorganizados fenômenos educativo-culturais. Assim, os movimentos do corpo, suas fenomenologias, suas ações pedagógicas serão a expressão física dos pensamentos concebidos, a partir das muitas danças possíveis, todas elas sempre agenciando potente força educativa. A perspectiva de a dança ser a mediação entre filosofia e ação política, guarda potências político-pedagógicas que, no eco social, reorganizam formas de apreensão e ação no mundo. Essa possibilidade se dá, também, à luz das aproximações em rede, do aprendizado incorporado, que é contaminado o tempo todo pelas informações do mundo e, em troca constante com o ambiente e estas informações, aciona mecanismos relacionais, interpretativos e de conclusões temporárias, uma vez que seguirá investigando, seguirá educando-se nesta rica coreografia de possibilidades.

A tessitura da construção de operações educativas inclui construções sob, com e a partir de estruturas dadas. Nesse ambiente, espaço social, instauram-se processos educativos, na coevolução entre indagações e respostas, na perspectiva (ou na resposta) de um processo educativo dinâmico. Trata-se de uma dança de Piaget e Dewey, Katz e Greiner: afinal deslocamentos intermitentes entre o fora e o dentro, o dentro e o fora, da palavra para a ação e vice-versa, engendram parte do que se pode entender como dança que educa, corpo que dança e educa, educação de corpos que dançam. Corpos teóricos que,

entremeados, produzem metáforas, ensaiam passos de cruzamentos teórico-práticos. Agendamentos e agenciamentos que replicam novas possibilidades do pensar artístico e educativo.

Nesse panorama se inserem a criação e a experiência significativa da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul. A formação tem um papel fundamental na atualização dos repertórios artístico-culturais dessa comunidade, desenvolvendo em especial uma ação educativa com seus bailarinos e na comunidade, com alguns enunciados significativos.

Uma das questões que emerge nesse contexto é a da leitura histórica para a formação desse grupo. Ela se insere num ambiente que vem de experiências anteriores, que inclui a dança cênica, ou o balé e a existência do Grupo Raízes, formação igualmente rica na aproximação de diferentes recursos cênicos e técnicos para criar dança em Caxias do Sul. A memória que aproxima essa experiência da que vem em seguida, na Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, é a que possibilita uma leitura processual, em rede, de um e outro contexto. Além da vontade política do estabelecimento de equipamentos culturais e leis específicas para o setor, a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul. carrega consigo o DNA da continuidade de ideias renovadoras do fazer artístico em dança, no Município de Caxias do Sul. Nesse caso, é a memória que também dança.

Na Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, a construção de dança contemporânea se faz a partir da experiência dos seus intérpretes. Pratica-se aí a construção de um pensamento, a partir de muitos olhares. Educa-se, com isso, a própria formação e os que passarão a ver nela um valor artístico, comunitário. Nesse ambiente em que se constitui a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul é agente de transformação, e o público, da mesma forma, é alguém que exige mudanças nela e a partir dela. Isso se insere na perspectiva do aprimoramento e da diversificação do gosto. A formação agrega novas informações artísticas ao público e, ao mesmo tempo, gera novas aproximações, uma vez que se insere no circuito nacional da dança contemporânea. Também é percebido que, a partir dessa dinâmica da existência

de um corpo de dança contemporânea na cidade, o registro da mídia para esse gênero artístico migrou de espaços, chegando, de fato, à condição de pauta do jornalismo cultural.

Esse ambiente artístico, educativo e cultural desencadeia processos educativos correlacionais e complementares, promovendo uma pedagogia transformadora. Atuando nos palcos e circulando pelas comunidades, recebendo alunos da rede municipal em sua Escola Preparatória, promovendo a circulação e o acesso a bens e serviços culturais, a formação ganha potência no vocabulário e no imaginário caxiense. Vira um *meme*. E esse material é vigoroso a ponto de estar presente no cotidiano como um corpo de informações renovador de processos de arte, educação e cidadania. Na Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul prova-se a potência política que a vida que dança engendra.

A trajetória desse estudo se fez vigorosa pela possibilidade do exercício da indisciplina. Explica-se: rompendo com o caráter disciplinar de muitos projetos, aqui se valeu de teorias da: Biologia, Física, Sociologia, História, Antropologia, Comunicação Social e das Artes Plásticas, Filosofia, dentre outras. “Borrando margens”, aproximando ideias, promovendo relações teóricas, cruzando informações, imaginando associações, compondo camadas de interpretação, formulou-se o *corpus* híbrido, capaz de olhar para seus objetos de pesquisa. Assim, aposta na relevância desse procedimento acadêmico pela riqueza de possibilidades contidas em seu próprio modo de operar.

Acredita-se que, na contemporaneidade, a Ciência deva se valer desses procedimentos para, assim, ser mais libertadora em seu modo de proceder e ainda mais efetiva nos resultados que alcançar. Esse rizoma de referências, essa rede teórica tramada, foi atravessado pela potência reveladora de novas pedagogias e fenomenologias. Afinal, acreditamos que a academia se processa com significado, quando nos afastamos dela. Na volta, traremos mais e mais interrogações para um novo caminhar. E esse processo é tão significativo quanto seu produto.

Na perspectiva social, acredita-se que a pesquisa se insere na possibilidade de se constituir no registro de um momento

específico das artes caxienses, na aproximação de análises e contextos que o forjam, tornando-se também um artefato a mais para entender a história da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul e seu múltiplo significado. Ao se verem dançando nos bailarinos da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, num curso da Festa da Uva; ao suspenderem-se por cordas em paredes do Teatro Pedro Parenti; ao quererem que essa conquista não se perca por contingências político-partidárias, os caxienses acreditam-se, também, dançarinos do seu tempo.

Por isso, acredita-se que o entendimento de que a dança feita na Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul produz pensamentos inovadores na cena artística e, por isso, tem um vigoroso eco social, é fator que aciona percepções, comportamentos, atitudes. É o corpo biopolítico gestando e transformando seu ambiente, no corpo da cidade, na cidade que também é corpo.

Nessa imbricada rede de construções, entendimentos e perspectivas, este estudo e as derivações possíveis dele se apresentam, também, como um substrato para reorganização de informações, rumo a novas abordagens. Cumpre-se, também, o papel de organizar conceitos e revisar contextos, que se colocam como ferramenta formativa no âmbito da universidade e fora dela. Afinal, a história e memória de um lugar também se valem do registro sistêmico que se possa fazer dela. Este ensaio acadêmico é uma contribuição também nesse sentido.

Quando o poeta Manoel de Barros diz que repetir, repetir, repetir é uma questão de estilo, pensa-se na quantidade de horas que um corpo que dança ocupa para elaborar um movimento, construir um gesto, coreografar um pensamento. Na dança contemporânea, hoje, são muitas as possibilidades de construir e enunciar ideias. Na trajetória da feitura desta narrativa, repeti, revi, comecei e recomecei. E penso instaurar um novo recomeço, uma primeira-última vez.

Olho para este aqui e agora e revejo o que estava contido nas questões detonadoras desta caminhada, enfocando o corpo contemporâneo parido por uma companhia oficial de dança ousada, vanguardista e reconhecida. Percebo que o vendedor

de artesanato com o qual cruza na rua, ex-bailarino da Cia., carrega consigo, na envergadura de sua história, a marca de ter estado nessa formação. Já o outro que segue hoje dançando pelos palcos do mundo, na *Rosas*, tem igualmente em sua dança as raízes e o destino que pode elaborar desde que começou na Cia. Assim também deve ser com a ex-bailarina e hoje produtora, que coordena projeto de captação para construir um teatro para a dança caxiense. São trajetórias distintas, mas que se tocam pela memória indelével desse dançar, de um dançar. Entendo assim, que a dança da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul forjou e segue forjando cidadãos dançantes: os hábeis no linóleo, os aptos para a vida. E, por compreender que um movimento exige outro e mais outro, reconheço que o que aqui está registrado, em palavras escritas, em ideias incorporadas, é vetor de meus novos começos, novos arremessos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?:** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Mecanismos de comunicação entre corpo e dança:** parâmetros para uma história contemporânea. 2002. Tese (Doutorando em Ciências e Artes do Corpo) – PUC, São Paulo, 2002.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BROWN, Peter. **Santo Agostinho:** uma biografia. São Paulo: Record, 2005.
- CAMBI, Franco. **História da pedagogia.** São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- CASAGRANDA, Edison A.; DALBOSCO, Cláudio; MÜHL, Eldon H. **Filosofia e pedagogia:** aspectos históricos e temáticos. Campinas: Autores Associados, 2008.
- CASTRO, Edgar do. **Vocabulário de Foucault.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. **A história cultural:** entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- COELHO JÚNIOR; CARMO, P.S. do. **Merleau-Ponty:** filosofia como corpo e existência. São Paulo: Escuta, 1991.
- DAWKINS, Richard. **O gene egoísta.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- DAWKINS, Richard. **O rio que saía do Éden:** uma visão darwiniana da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DAWKINS, Richard. **Desvendando o arco-íris.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas.* São Paulo: Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- DEWEY, John. **Democracia e educação**: introdução à filosofia da educação. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1995.
- DEWEY, John. **Experiência e educação**. São Paulo: Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- ESPINOSA. **Ética**, São Paulo: Trad. de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2009.
- FOUCAULT, Michael. Os corpos dóceis. In: FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.
- FREITAS, Giovanina Gomes de. **O esquema, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade**. Ijuí: Ed. da Unijuí, 1999.
- GARDNER, Howard. **Arte, mente y cerebro**. Paidós: Buenos Aires, 1987.
- GILES, Thomas Ransom. **Filosofia da educação**. São Paulo: Pedagógica e Universitária, 1983.
- GRADY, Joseph. **Foundations of meaning**: primary metaphors and primary scenes. 1997. Tese (Doutorado em Linguística) – *University of California*, Berkeley, 1997.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2008.
- GONÇALVES, Maria Augusta Salim. **Sentir, pensar, agir**: corporeidade e educação. Campinas: Papirus, 1994.
- KATZ, Helena. **Um dois três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- KANT, Immanuel. *Sobre a pedagogia*. 5. ed. São Paulo: Unimep, 2006.
- KLOCK, Kátia. Corpos plurais. **Revista Cartaz**, Porto Alegre, p. 52-58, 2000.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. 5. ed. São Paulo: Summus Editora, 2001.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.
- LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos In: PEREIRA, Roberto.;

- SOTER, Sílvia. (org.). **Lições de dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade, 2000. p. 46.
- MAGNAVITA, Pasqualino Romano. **Corpo sem órgãos cidade/ devires-outros**. 2008. Disponível em: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/03_02_artigo.htm. Acesso em: 20 jul. 2012.
- MATTELART, Michele e Armand. **Histórias das teorias da comunicação**. 8. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: M. Fontes, 2006.
- MÜLLER, Cláudia. **Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- NORA, Sigrid (org.). **Húmus 1** (col.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.
- NORA, Sigrid. **Húmus 2** (col.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2007a.
- NORA, Sigrid. **Húmus 3** (col.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2007b.
- NORA, Sigrid. **Húmus 4** (col.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.
- NORA, Sigrid. **Raízes, dança e cultura**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2003.
- PAVIANI, Jayme. **Problemas de filosofia da educação**. Caxias do Sul: EDUCS, 2005.
- PAVIANI, Jayme. **Epistemologia prática**. Caxias do Sul: EDUCS, 2009.
- PAVIANI, Jayme. **Platão e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PAVIANI, Jayme. **Filosofia, ética e educação: de Platão a Merleau-Ponty**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- PELLANDA, Nize Maria Campos. **Maturana & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- PERRENOUD, Philippe. **Construir a 67s competências desde a escola**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

- PINHEIRO, Amálio. Por entre mídias e arte, a cultura. *In*: NORA, Sigrid (org.) **Húmus** 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007a. p. 67.
- PLATÃO. **Fédon**. Trad. de Miguel Ruas. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- RENGEL, Lenira. Metáfora é carne. *In*: NORA, Sigrid (org.). **Húmus** 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 35 – 41.
- SACHET, Gislaine. **Jornalismo Cultural em uma cidade de médio porte**: a dança na mídia jornalística em Caxias do Sul. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências e Artes do Corpo) – PUC, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
- SANTOS, Carlinhos. Fragmentos e trajetórias. *Pioneiro*, Caxias do Sul, Sete Dias, p. 3, 12 dez. 2011.
- SANTOS, Carlinhos. Janelas de Muniz Sodré. *Pioneiro*, Caxias do Sul, Coluna 3por4, Sete Dias, p. 8, 6 set. 2010.
- SANTOS, Carlinhos. Cruzea. *Pioneiro*, Caxias do Sul, Coluna 3por4, Sete Dias, p. 8, 25 nov. 2005.
- SOARES, Carmen (org.). **Corpo e história**. Campinas: Autores Associados, 2006.
- STRAZZACAPPA, Márcia. Dançando na chuva e no chão de cimento. *In*: FERREIRA, Sueli (org.) **O ensino de artes**: construindo caminhos. Campinas: Papirus, 2009.
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **O corpo de inclusão da mente**: ciências cognitivas e experiência humana. Paris: Editions du Seuil, 1993.
- VARELA, Francisco; MATURANA, Humberto. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- VARELA, Francisco. Entrevista. *In*: COSTA, R. **Limiares do contemporâneo**: entrevistas. São Paulo: Ed. Escuta, 1993.
- VEIGA, Cynthia Greive. **História da educação**. São Paulo: Ática, 2007.
- VIEIRA, J. A. Dança e semiótica. *In*: CALAZANS, Julieta; CASTILHOS, Jacyano; GOMES, Simone (org.). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Contexto, 2003. p. 244-253. v.1.

APÊNDICE

Entrevista com **Sigrid Nora**, pesquisadora, coreógrafa e diretora da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, entre 1997 e 2003.

– Qual o contexto que favoreceu o surgimento da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul?

Uma arquitetura em rede, da qual participaram fatores codeterminantes, foi uma das circunstâncias favoráveis que propiciaram as condições de singularidade para a criação da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul: um ambiente anterior favorável, através da atuação histórica do Grupo Raízes (1983/1990); as realizações artísticas em geral da comunidade da dança em Caxias do Sul e seus desdobramentos socioculturais; o pensamento democrático e descentralizador, que dava suporte ao projeto de criação dessa companhia pública, além das demais ações implementadas pela administração pública, para uma política cultural para a cidade, defendidas no programa do candidato eleito como prefeito pelo Partido dos Trabalhadores, Pepe Vargas, em 1997: vontade política, sensibilidade e entendimento em relação à importância da produção artística local e sua reverberação nacional; a criação da Secretaria Municipal da Cultura, a normatização e implantação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura.

– Que modelo/proposta se pensou para a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul?

Para que a sociedade pudesse reconhecer-se no projeto, este deveria participar da realidade local, vinculando sua atuação artística não apenas como mero instrumento usado pelos governantes, como moeda política, ou para atender o propósito investigativo de um repertório próprio, montado a partir da

concepção de dança de seu diretor, fato recorrente em grande número das companhias públicas, mas, sim, pensado de modo a abrigar ações capazes de participar do processo cultural da cidade. “Faz-se necessário recuperar o que foi uma das maiores tradições deste Continente, a capacidade de pensar de forma criativa e por conta própria, aprendendo da realidade e buscando caminhos novos” (KLIKSBURG *apud* PORTO, 2002, p. 1).

Em uma cidade da natureza de Caxias do Sul, isso significava respeitar a forte contaminação de seu ambiente por tradições culturais diversas. Uma companhia municipal de dança precisaria, necessariamente, adequar-se às necessidades da atmosfera artístico- contemporânea; ser capaz de abrigar essa variedade de referências na forma de contribuições para o desenvolvimento de um perfil próprio (versátil, investigativa, competente, coerente, inovadora e de estrutura funcional flexível, que permitisse a renovação do elenco, quando necessário e, ao mesmo tempo, garantisse a continuidade da Companhia, para além do sabor dos ventos políticos).

– Por que a opção pela dança contemporânea?

É importante o entendimento de que uma companhia pública surge com o compromisso de atender a função de agente cultural, representante de seu estado ou município, considerando-se que igualmente passam a ser representantes da forma do pensar e do fazer de seus lugares de origem, de seu tempo; de seu ponto de vista sobre o mundo e sobre as relações do indivíduo com ele e consigo próprio. A dança contemporânea se situa nessa perspectiva, já que não se define por uma técnica referencial, mas pela diversidade (característica da formação de Caxias do Sul); sua definição se dá através de um sentimento estético. Um modo de dançar que se apresenta mais orgânico, pois respeita, valoriza e desenvolve a natureza dos corpos de seus bailarinos. Nessa lógica, modelos tradicionais ou conservadores regidos por estratégias alienadas à condição espaço-temporal não encontram terreno fértil, não sobrevivem.

– Que tipo de intérpretes foram reunidos para o trabalho?

Uma companhia capaz de dar conta do modelo contemporâneo enfrenta o desafio de saber como desenvolver e potencializar as habilidades do corpo de seu elenco, tornando-as a matéria-prima para a construção da obra de arte. Diferentemente da maioria das demais companhias públicas brasileiras, tornou-se propósito da **Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul** afastar-se da “pasteurização” presente nos corpos de baile convencionais, fato que se observa refletido nos seus produtos artísticos, quando os intérpretes geralmente reproduzem fórmulas prontas, representando uma unidade que dispensa a preservação das características de individualidade. A **Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul**, ao contrário, buscava transitar na contemporaneidade, priorizando os processos investigativos, a experimentação e a contaminação, firmando-se como um sistema aberto para a descoberta de novos códigos, propiciando assim um terreno fértil para o exercício criativo. Assim, trilhando caminho inverso dos corpos estáveis e públicos, que abrigam bailarinos provenientes de diversas localidades, mas concentram um modo padrão de dançar, selecionados a partir da eficiência demonstrada na execução de uma referida técnica, a composição do elenco da CMDCS se dá (ou se deu) ancorada no conceito do heterogêneo, quando formação técnica formal e o biótipo não era critério essencial para a escolha. A Cia. de Caxias adotou a lógica de fortalecimento da unidade, através da incorporação de distintas vivências corporais via relação de familiaridades, e é nesse ambiente, que levou em conta os inter cruzamentos, que nasceu a composição do elenco inicial. Foram integrados corpos com trajetórias anteriores diversas: atleta, capoeiristas, bailarinos com trajetória em dança clássica, em *jazz*, em danças gaúchas, e até mesmo corpos com pouca ou nenhuma formação na área do movimento artístico, mas disponíveis a colaborar com a proposta. A contribuição dessas diversas experiências certamente se manifesta sob a forma de novos vetores de procedimento, na medida em que se abre um mosaico de possibilidades exploratórias que, mesmo não sendo

canalizadas para a composição de uma obra, já modificam o estado corporal geral dos bailarinos, arejam as ideias, as concepções operativas vigentes e sugerem novos campos temáticos.

– Dá para falar de uma rede de ações que forjou o surgimento da Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul. O que/quem forma essa rede?

A criação da **Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul** verdadeiramente tratou-se de um projeto de comunicação em rede, entre Poder Público e sociedade civil. “Comunicação” compreendida aqui no sentido proposto por Mattelart (1994, p.10): “Englobando os múltiplos circuitos de troca e de circulação de bens, de pessoas e de mensagens”, e Poder Público, no sentido de políticas públicas para a cultura.

– Qual a dimensão e importância da Escola Preparatória?

A política cultural da administração pública, a mesma que criou a **Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul** expressa com clareza em seu primeiro eixo programático que “para se chegar a criar consensos, é fundamental disponibilizar a informação e o conhecimento e investir na formação, capacitando as novas gerações”, premissa também compactuada pela **Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul**. O exercício da descentralização consegue fazer surgir novos movimentos, novos sujeitos culturais, quando cria as condições. Tais condições dizem respeito tanto ao acesso à informação, quanto aos meios técnicos para implementá-la. Ou seja, quando se garantem os meios, se viabiliza a realização daquilo que existia como potencialidade e/ou desejo, e que o ambiente inóspito condena à frustração. Permite que os processos de alienação historicamente vigentes sejam interrompidos. Borra os limites entre o centro e a periferia. O processo de descentralização da cultura passa pela necessária abertura de canais de circulação, possibilidade de difusão da

informação e do conhecimento. A importância da criação de uma escola, como um canal de política inclusiva e democrática, nos moldes da EPD, reside nisto: uma ação concreta que desvia do velho pensamento hegemônico, direito da elite privilegiada. Oportuniza o acesso à arte e à cultura como um direito de todos, como elementos essenciais para a formação cidadã. E, considerando ainda, que na dança brasileira não se possui uma escola própria, sendo a construção desse corpo que dança, em sua maioria, gerada de processos diversos assentados nas experiências de outras culturas e nem sempre fundamentados e confiáveis, a preocupação com a formação de artistas bailarinos pela EPD se explica na justa medida da sua relevância para a construção e o desenvolvimento da dança brasileira. Dessa forma, por apostar na necessidade do conhecimento sistematizado também para aqueles que ainda não são bailarinos profissionais, a **Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul** implantou a Escola Preparatória de Dança (EPD), através do projeto inicial que oferecia 70 vagas, direcionadas especialmente para crianças e adolescentes residentes na área periférica da cidade, devidamente matriculados na rede pública do Ensino Fundamental. “A cidadania começa no corpo. A dança também” (KATZ, 1994, p. 114).

