

## ***Centros de formação: o que há para além das academias?***

Cássia Navas<sup>1</sup>

**Texto publicado no volume 3, Seminários de Dança, 2010, Ed. Festival de Dança de Joinville, Joinville, Santa Catarina**

Nos “seminários de dança” do *27º Festival de Joinville*, apresentou-se um tema geral - **dança e educação**, na forma de vinte perguntas sobre o tema.

A questão: ***Centros de formação: o que há para além das academias?*** foi proposta-tema para uma conferência de mesmo nome. Vamos a ela, na forma deste texto-conferência, na qual o formato (de perguntas) proposto suscitou outras questões.

### **Qual academia ou academias?**

Academia será tomada em dois sentidos: escola de instrução superior (faculdade) ou instituto/agremiação artística, particular ou oficial, onde são ensinados – produzidos e disseminados - conteúdos organizados sobre o campo: as escolas de dança, muitas vezes nomeadas “academias”, revelando-se, por esta denominação, uma sua origem que remonta à “academia helênica”, onde o treinamento dos corpos em busca de saúde e performance física era meta, ali não se configurando a procura da performance em arte.

As faculdades – cursos de graduação em dança (bacharelado e licenciatura) e as escolas de dança (públicas ou privadas) formam profissionais de dança, artistas e professores.

### **Onde se centraliza a formação em dança?**

A formação na arte da dança é realizada desde muito cedo e em permanência, havendo períodos para uma formação organizada, geralmente estruturada em séries, tanto nas graduações, quanto nas escolas/academias.

---

<sup>1</sup> Escritora e ensaísta, é professora do Instituto de Artes/UNICAMP, onde atua na graduação/dança e Pós-Graduação/Artes da Cena; pós-doutora/Artes (ECA/USP), doutora/Comunicação e Semiótica (PUC/SP), especialista/Gestão & Políticas da Cultura (UNESCO, Université de Dijon, Ministère de la Culture/France). Atualmente é consultora do TEATRO DE DANÇA, programa da Secretaria de Estado da Cultura, SP.

No caso da universidade, diferentemente do que ocorre em outras profissões, muitos dos alunos já chegam formados aos cursos, constituindo-se em profissionais-alunos.

No sistema superior de ensino, isto não acontece com os cursos de medicina, direito ou engenharia, que até hoje, constituem um triunvirato de carreiras, um tripé de força que sustenta muito do poder simbólico das instituições de ensino. São as carreiras clássicas, sonhadas por muitos pais para seus filhos.

Um médico, um advogado ou um engenheiro podem assim ser denominados, certificando-se sua formação, sem que tenham passado pelos bancos de uma universidade? De forma alguma, mas bailarinos e professores de dança, desde que desejem ensinar somente fora do ensino regular (ensino fundamental e médio), podem.

Para além das universidades e escolas livres estes profissionais se formam. De que maneira? Apresento possibilidades.

A primeira: nas companhias/grupos de dança, para onde convergem profissionais e não somente. Para elas acorrem pessoas com talento e vocação, que na nucleação de *métiers* e conhecimentos de que se compõem estes *locus*, ali encontram oportunidade para a sua formação, na prática da dança de todo o dia.

A segunda: a formação que se dá em permanência nos circuitos da dança popular, onde os jovens e crianças “aprendem a dançar dançando”, em meio a extensas famílias de “brincantes”, o mesmo ocorrendo nos locais da dança de devoção (por exemplo, terreiros de candomblé) ou em danças cerimoniais de tribos indo-brasileiras.

Aos dois exemplos subjazem traços da história das artes da cena, nas quais o aprendizado de um ofício está ligado à economia interna de uma trupe nômade, como às da Idade Média e Renascença.

Nos séculos XIX e XX, se dará dentro da estrutura seminômade de trupes que, obedecendo à lógica moderna, fixam-se em centro urbano provedor de meios e modos de produção, para girarem em turnês.

Com a introdução das artes, entre elas a dança, na academia/universidade artistas e professores formam-se dentro desta “academia”, mas continuam a se formar para além dela, nos grupos/companhias de dança, nas escolas livres e em núcleos enraizados na cultura popular.

Persiste a dicotomia, como realidade de um campo e base para reflexão e ação constante entre todos.

### **Lógicas de formação? Duas ou três.**

Abordemos outra dicotomia, em que se polarizam lógicas: a da corte, na qual se gesta a dança que dá origem ao balé e a da modernidade, em que se gesta a dança moderna/contemporânea, a partir da qual se fundam a quase totalidade dos cursos de graduação de nosso país.

A lógica da corte, campo de origem da mais conhecida das danças cênicas do ocidente – o balé, construída por rígida hierarquia piramidal no topo da qual estão professores que centralizam decisões, ações e conhecimento quase inquestionáveis, está presente na maior parte das escolas livres, através do ensino da “técnica balé” que se aplica longe da montagem, produção e difusão de espetáculos que lhe são historicamente fundadores.

Cada uma destas escolas/academias pode ser considerada uma filial do que denomino a primeira “multinacional da cultura/arte” (NAVAS, 2006b) - o ensino do balé.

Uma multinacional estruturada de maneira informal e por rápida e eficaz implantação, haja vista a estrutura de sua modelização estar presente na figura (e memória corporal) de **professores de balé**, espalhados pelos quatro cantos de um planeta de cartografia ampliada após a segunda Guerra Mundial.

Em cada filial, à figura do professor bastou, e ainda basta, acrescentar uma sala de aula, barras, espelhos, piano/pianista ou aparelho para reprodução mecânica/digital de música ou estudos musicais para aulas.

Através da extensa rede de escolas de “balé clássico”, a formação fica ancorada à reprodução de estratégias de treinamento corporal *tout court* a cargo de mestres geralmente distantes do ato criativo em si, também unidade original dos grandes balés de repertório.

A prática da dança despoja-se de estratégias artísticas da invenção que lhe foram estruturantes, agregando-se-lhe de maneira superficial os sonhos de construção de um ideal centralizado num tempo-espaço europeu da segunda metade do século XIX. Os grandes festivais deste país são um resultado desta história recente na área (NAVAS, 2005).

Operando com os registros da modernidade em arte, aqueles que se lançam a inserir a dança como área de conhecimento na universidade (NAVAS, 1992), o fazem sob a lógica da dança moderna, onde a formação do intérprete-artista parte do pressuposto de sua individuação e expressão num mundo que constrói por seu trabalho, conhecimento, atuação, contribuição cidadã. A partir da moderno, a ênfase dada ao “corpo que dança”, treinado cronológica e necessariamente desde muito cedo, matiza-se por pressupostos de trabalho a partir do “self” do indivíduo que possui este corpo.

A dança na universidade fixa a estratégia da modernidade em suas estruturas, apontando-se para a criação individual e para a afirmatividade da dança de cada um, construída a partir da liberdade de criação que se brande como espada para romper-se a subjugação fruto de uma estrutura hierarquicamente centralizadora, onde poucos detêm o conhecimento transmitido em processo de direção única: do mestre de balé aos discípulos.

Atualmente, depois de decorrido todo o século passado, século XX, com as clivagens do moderno em pós-moderno e da junção dos dois no onipresente contemporâneo, encarado, duplamente por artistas e gestores, como a eletricidade que alavanca o progresso da sociedade atual (NAVAS, 1999), não se pode desconsiderar a conexão entre o discurso da liberdade criativa, que prega o protagonismo de cada idéia, e de cada pedaço do corpo, e os pressupostos de uma especialização extrema, que sob o discurso da liberdade esconde o advento da crescente atomização de indivíduos e não a sua individuação.

Acopla-se ao sentido desta liberdade a sua validação pelo poder burguês (ADORNO, 2009) em uma sociedade de trocas, onde o processo de autonomização tem função específica junto ao mercado de consumo de bens e serviços, o intenso processo nos conduzindo, no limite, à supressão da autonomia.

Exemplo desta afirmação em dança contemporânea: criações onde os conteúdos tratados dizem respeito a questões muito individuais, atomizadas, posto que apartadas de interesses mais gerais, quaisquer que sejam.

Tais obras ou excertos são validadas pelo princípio da “total liberdade de escolha”, e dizem pouco para a maioria dos que acorrem para assistir aos espetáculos.

Embaladas pelo discurso da liberdade que se expressa em raciocínios herméticos ou pela veneração de um “espírito do contemporâneo”, que público e artistas devem compartilhar, de preferência bem solitários, como “unidades de dança” começam a ser replicadas entre pares de um determinado ambiente cultural, e mediante processos imanentes à globalização (NAVAS, 1999), entre artistas de vários países.

São como mesmos bens culturais que todos produzem/consomem - dançam/assistem - sem cessar, produzindo, na “total liberdade” que imaginam conjugar. São danças-objetos de corpos-fetiches do consumo que, engolidas como pílulas, poderiam nos levar ao nirvana contemporâneo do entendimento da arte e talvez da vida.

Todavia, há que se ressaltar que se isto ocorre de forma tão desencarnada na dança contemporânea, não é um debate de todo alheio à dança moderna.

Nela, o **antagonismo** entre “espírito do mundo” (ADORNO, 2009) – pelo qual a universalidade forçosamente paga tributo à padronização, levando-nos, no limite, à mediocridade dos bens culturais - e “espírito individual” também se coloca como embate, sendo perceptível na dupla consubstancialidade da criação como arte e mercadoria, colocando-se os artistas face à tensão do duplo desafio da arte e mercado.

O debate aponta também para as relações entre livre arbítrio e determinismo (NAVAS, 2008) presente na arte da dança de forma aguda, por conta da necessidade do treinamento diário do corpo por estratégias que não poderão ser descartadas facilmente, a técnica que se utiliza para a *performance* artística mais apurada determinando as aléias da criação corporal.

Deste estado de coisas resta a sensação de desconsolo frente ao impasse moderno/pós-moderno, em tempos onde o prefixo **pós** toma parte de

vários vocábulos da crítica em arte, como pós-dramático (LEHMANN, 2007), pós-cultural, pós-desmanche, sem falar do já clássico “pós-história”, forjado pelo norte-americano Francis Fukuyama (1992).

Ao contrário do cantado em *jingle* dos anos 70 (CAMARGO, 1998), relativo a uma marca de calças jeans, que apontava para o uso da vestimenta como sinal do ser livre e descompromissado, despretensioso e à margem de convenções, a liberdade moderna dentro de uma sociedade de trocas não é uma “calça azul e desbotada”.

Desalentador, pois liberdade buscamos, ou algo que nos aproxime de sua sensação, de um primeiro sentimento incontrolável, imenso e imensurável.

Algo que nos acerque da “natureza indômita da vida” (ADORNO, 2009), que também se replica na anarquia da produção de mercadorias, em ações que, apesar da distribuição das pílulas e placebos da arte/dança contemporânea, furem a opacidade do conhecido, e nos arrojem em outro estado de percepção da realidade.

### **Criação/formação/difusão? ou do íntimo, do particular e do público**

O que move alguém para ser um artista da dança? Algo que irá mantê-lo, apesar dos “ossos do ofício”, na mesma carreira/trajetória: a busca de uma experiência estética, que transformará em arte.

Por experiência estética, considero o sentido dado à expressão pelo semiótico Charles Sanders Peirce, aquilo que nos tira do cotidiano, da mesmice, do “todo o dia a mesma coisa”. Algo como um relâmpago, cindindo a rotina de maneira violenta, brusca, cabal.

Uma experiência advinda de uma crise, de um estado limite, de um êxtase, a apontar para o **admirável** (SANTAELLA, 1997), em Peirce (1990), a qualidade enquanto tal, sobre o que não pesa negação, primeiridade capaz de guiar a “ação da ética e as determinações da lógica” (SILVA, 2006).

A experiência estética impera na vida, mas é programa, meta a ser alcançada na arte e pela arte. É o que buscamos nas criações artísticas, mas que podemos encontrar, com maior ou menor frequência, no “amor à primeira vista”, observando os olhos imensamente confiantes da filha pequena, mirando

um pôr do sol, sofrendo dor imensurável, ouvindo *heavy metal* ou uma *Cello Suíte* de Bach.

Artistas têm, privilegiadamente, a possibilidade de dar acesso à experiência estética, tornando-a visível para todos nós. Manifesta-se como “quase adivinhação”, abdução (PEIRCE, 1990), como sensação interna, íntima, que será origem a construções no e pelo corpo.

Em coreografia, a experiência é construída e difundida através de um corpo-mapa de significados, mapas compartilhados entre muitos, posto tatuados de significações que transitam em redes conectivas de natureza e cultura.

A idéia ou uma cartografia de idéias se materializa, necessariamente, em corpo, nossa morada íntima, “aquilo que somos e aquilo que temos” (BERNARD, 1995), podendo dele fazer uso de troca e outros usos - venda de força de trabalho, mutilação, suicídio, etc.

A adivinhação-abdução se materializa em corpo, ou corpos, caso se trate de coreografia coletiva, feita em companhia/grupo e, isto se dá preferencialmente mediante metáforas corporais, sem a intervenção da palavra oralmente concretizada em cena, que é base do modo de operação de outra arte da cena: o teatro.

Na base da dança, a especificidade íntima estruturada na morada-corpo torna-se pública sem a mediação de outra linguagem que não seja aquela formada por imagens corporais. Esta é a sua especificidade, de origem e por ela, frente a nós, torna-se público o íntimo de seus artistas.

Como o íntimo pode se tornar público?

Mediante trabalho privado, particular, de construção realizada em sala de aula, estúdio, companhia/grupo, geralmente inseridos na rede privada de núcleos culturais, e, mais além, no âmbito de iniciativas familiares, remetendo-nos à história das trupes das artes da cena.

No embate do trabalho diário, constrói-se a possibilidade de dar forma ao adivinhado, em experiência estética a partir de *fiat lux* que se deverá, literalmente, incorporar.

Constrói-se a ética da formação, em atividade constante de músculos contra músculos, corpo contra corpos, idéias contra idéias (nossas dúvidas!) em que bailarinos são **ferramenta e fonte de criação** e os grupos, de alunos

ou profissionais, **fábricas da arte**, para utilizarmos uma das metáforas da modernidade, ou **rede de informações**, para utilizarmos a grande metáfora do pós-moderno.

Grande parte da formação e a criação em dança se dá em escolas e grupos particulares, e nestes circuitos privados de produção ocorre a transformação do íntimo em público, que depois se dará ver aos públicos, em espaços de difusão, notadamente, teatros.

As ações, deste momento da “cadeia produtiva dança”, são veladas, já que, no processo de estruturação do íntimo que se tornará público, esforços não se revelam abertamente.

O treinamento dia-após-dia, a luta corporal interna pela superação de limites de si, estratégias heterodoxas de sobrevivência. Tudo isto não é revelado ao público, que conhecerá a intimidade transposta em linguagem potente e metafórica a cada apresentação.

O que se torna público em dança? a intimidade de um corpo que comunica conteúdo adivinhado, a partir de uma experiência estética inaugural, de uma idéia em dança, inscrita (LOBO, NAVAS, 2008) no particular do corpo de cada um.

Nas récitas, publicizamos o que de íntimo foi construído no particular das quatro paredes de escolas/academias e dos estúdios de grupos/companhias.

Todavia, por mais que particular seja uma situação dançada por um corpo específico, o bailarino carrega consigo traços dos homens e mulheres de seu tempo, apresentando-nos um “corpo cultural”, corpo-território (NAVAS, 2008).

A adivinhação acontece a partir de percepções/cognições (SANTAELLA, 1988) do ambiente por onde se trafega: *topus* de um tempo-espço, e, por conseguinte, topologias de uma história. Ancora-se na memória, no que se lembra e no que se esquece (IZQUIERDO, 2004).

Isto faz de cada obra um momento constrangedoramente íntimo e extremamente público, um tempo onde somos devassados corporalmente por aqueles que dançam.

No palco abrem-se clareiras, ocos, fendas onde transcorre pensamento em torno de nossos corpos, sobre o íntimo e particular do humano e, pelo



testemunho das particularidades apresentadas, também nos são introduzidos mapas de um “corpo social”.

### **Quais os desafios?**

Para além das academias e a partir do exposto, onde intervir?

Neste momento, uma única resposta: na **formação**, através da **invenção ou reinvenção de estruturas de ensino**, para que a adivinhação sentida no íntimo, possa ser abrigada em ninhos diferenciados de incubação/gestação.

Para tanto, os poderes públicos teriam muito a fazer.

Em primeiro lugar, propondo e investindo (inventando) escolas públicas de ensino médio em arte/dança, como vem sendo timidamente testado pelo Centro Paula Souza (Secretaria do Desenvolvimento, Estado de São Paulo), através de ETECs (escolas técnicas), além de esparsas iniciativas em CEFETS- Centros Federais de Educação Tecnológica (Ministério da Educação), em certas cidades do país, notadamente, capitais.

Em segundo lugar, propondo (reinventado) estratégias em companhias/grupos de dança. Tanto nas privadas, quanto nas oficiais.

Nos grupos oficiais, na origem, estruturados mediante a vontade do ente público em produzir arte da dança, o desafio seriam projetos de formação conectados, de fato, com a criação dos bens culturais que oferecem no circuito de validação/mercado.

Nas companhias particulares, estruturadas a partir da vontade de artistas de comunicar sua experiência estética e de fazer destas nucleações o “seu negócio”, o desafio seria a mudança de perfil de uma “companhia particular de dança”, estabelecendo-se outro paradigma.

No país, podemos contar nos dedos os grupos que realmente podem ser considerados privados “puro sangue”, posto serem, em grande proporção, **subvencionados de maneira direta ou indireta** por dinheiro público (fomento

à dança, editais, prêmios, leis de renúncia fiscal - federal, estaduais e municipais).

Recebendo subvenção para sua manutenção e/ou produções, a eles, mediante negociação entre estado e sociedade civil, seriam propostas contrapartidas relativas à formação em permanência de jovens artistas.

Com isto, reinventa-se a escola de dança, recuperando entre companhias e escolas uma ligação que foi base da profissionalização na área, elo perdido ao longo dos últimos 20 anos, também pela migração de alunos sem pretensões artísticas para as academias de ginástica *fitness*.

Seriam estabelecidos outros modelos das “contrapartidas” demandadas a estes núcleos, para além daqueles que se referem à formação de platéias ou a intervenções em “inclusão social através da arte” (NAVAS, 2006a), o papel dos gestores públicos alargando-se da gerência da dotação de meios financeiros em direção à proposição de outros modelos de mediação entre sociedade civil e estado.

Para os dois tipos de ação - escolas técnicas públicas e companhias públicas e subsidiadas com função acoplada de escola artística – também ocorreriam os jovens oriundos de programas sócio-culturais onde a dança ocupa crescente e justo espaço.

A partir das metas de inclusão destes programas sob responsabilidade direta do estado, como *Pontos de Cultura* (Ministério da Cultura), *Fábricas de Cultura* (Secretaria de Estado da Cultura, SP) e *Dança Vocacional* (Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo), ou pela gestão de ONGs de todos o país, não se estabelecem propostas de profissionalização *tout court*, o que reforçaria o papel das **escolas técnicas** e **companhias-escolas** enquanto estruturas em que possam aportar talentos garimpados, incentivando-se vocações em dança.

Estas vocações poderiam concretizar carreiras artísticas de variados matizes, além da possibilidade de seu abrigo no crescente número de graduações específicas, organizando-se trajetórias construídas por diversidade e ética em embates justos, e não pelas costumeiras lutas predatórias do setor que subdividem em partes pequenas aquilo que poderia ser o todo profissional da dança.

## Referências

- ADORNO, T. W. (2009). *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar
- ANDERSON, J. (1978) *Dança*. Lisboa: Verbo
- BERNARD, M. (1995) *Le Corps*. 2ª ed. Paris: Seuil
- CAMARGO, A. (1998) *Liberdade é Uma Calça Velha Azul e Desbotada: Publicidade, Cultura de Consumo e Comportamento Política no Brasil (1954-1964)*. São Paulo: HUCITEC
- FOSTER, S. (1995) *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. Chicago: Routledge
- FUKUYAMA, F. (1992) *O fim da história e o último homem*. trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco
- GUY, J. M. (1991) *Les Publics de la danse*. Paris: La Documentation Française
- ISQUIERDO, I. (2004) *A arte de esquecer – Cérebro, Memória e Esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent
- LEHMANN, H. T (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif
- LOBO, L. & NAVAS, C. (2008). *Arte da Composição, Teatro do Movimento*. Brasília: LGE
- LOUPPE, L. (1997) *La poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse
- NAVAS, C. & DIAS, L. (1992) *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura
- NAVAS, C. (1999). *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec
- NAVAS, C. (2003). *Dança brasileira no final do século XX*. In Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura. Org. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva,
- NAVAS, C. (2005) *Leis para a dança do Brasil*. In Lições de Dança. Número 5. Rio de Janeiro: Univercidade
- NAVAS, C. (2006a) *Dança, estado de ruptura e inclusão*. In Anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE. Rio de Janeiro: ABRACE
- NAVAS, C. (2006b) *A Arte da Dança na Universidade Pública Contemporânea*. In Arte Contemporânea e suas interfaces. V. 1. p. 99-105. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo

- NAVAS, C. (2008) *Corpos-território em danças-mídia*. Belo Horizonte: Anais do V Congresso ABRACE/UFMG
- PEIRCE, C.S . (1990) *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva
- SANTAELLA, L. (1988) *A Percepção, uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento
- SANTAELLA, L. (1994) *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento
- SILVA, A. R. (2006). *O Belo, o Admirável, suas Estéticas e um Impeachment*. In RASTROS. Joinville: Necom/Núcleo de Estudos em Comunicação/Instituto Superior/Centro Educacional Luterano Bom Jesus
- THOMAS, H. (1995) *Dance, Modernity and Culture*. London/New York: Routledge