



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Alysson Amancio de Souza

Danças de enfrentamento: redes de ocupação

Rio de Janeiro

2020

Alysson Amancio de Souza

Danças de enfrentamento: redes de ocupação



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Denise Espírito Santo

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S729

Souza, Alysson Amancio de.

Danças de enfrentamento: redes de ocupação / Alysson Amancio de Souza. – 2020.

164 f.: il.

Orientadora: Denise Espírito Santo.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Dança – Ceará - Teses. 2. Dança – Paracuru (CE) - Teses. 3. Dança – Itapipoca (CE) – Teses. 4. Dança – Juazeiro do Norte (CE) - Teses. 5. Dança moderna – Ceará – Teses. 6. Cultura popular – Ceará – Teses. I. Espírito Santo, Denise. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 793.3(813.1)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Alysson Amancio de Souza

Danças de enfrentamento: redes de ocupação

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 19 de agosto de 2020.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Denise Espírito Santo (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Rosa Primo Gadelha
Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Dra. Ligia Losada Torino
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dr. Aldo Victorio Filho
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Esta tese é dedicada a Luciany Maria. Minha irmã, amiga, mãe, a pessoa mais importante da minha vida. Uma mulher inteligente, corajosa, que sempre enfrentou a vida, me provocou a lutar pelos meus sonhos e que eu tive o privilégio de conviver ao longo de quarenta anos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ por ser esse espaço de enfrentamento e resistência a despeito de toda crise econômica/política/social/cultural no país. Em especial ao Instituto de Artes, que acolhe a diversidade humana, epistemológica, estética e técnica nas/das Artes, que apoiou integralmente a minha pesquisa sobre a dança interiorana cearense e fez possível realizar esta tese.

Estarei sempre agradecido a Denise Espírito Santo, minha orientadora, uma professora aguerrida, que me ensina no campo pedagógico e na vida a lutar por mais igualdade social e beleza no mundo.

Obrigado ao Professor David Gutierrez Castañeda, orientador do Doutorado-sanduíche no México e também aos professores da minha banca de qualificação e defesa final: Lígia Tourinho, Beatriz Cerbino, Luciana Lyra, Rosa Primo e Aldo Victorio.

Agradeço a minha família, Seu Tico, Dona Graça, Luciany, Luciene, Lucimar, Souza, Alexandre, Rozania, Rony, Souza Jr, Tamyles, Taianne, Barbara, Jayana, Guilherme e Dan por serem tão especiais e me darem tão mais do que eu mereço. Sem vocês nada disso seria possível.

Minha gratidão a Universidade Regional do Cariri - URCA, que me permite exercer o ofício docente e concedeu o afastamento para realização dessa pesquisa. Aos meus colegas professores, sobretudo, dos Departamentos de Teatro e Artes Visuais pelo apoio nesta investigação, em especial Luiz Renato, Cecília Maria, João Dantas, Jerônimo Viera, Fábio Rodrigues, Ana Cláudia Assunção e principalmente aos discentes dessa instituição.

Aos estudantes e profissionais da dança cearense, especialmente a dança interiorana de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, através da Cia Balé Baião/Escola Livre Balé Baião, Escola de Dança de Paracuru/Paracuru Cia de Dança, Associação Dança Cariri/Cia Alysson Amancio que me inspiram a seguir e enfrentar. Obrigado meus amigos-irmãos que durante toda uma vida acompanham meus sonhos, loucuras, erros e acertos.

Gratidão a Deus, Nossa Senhora, meus Orixás, Pretos Velhos, meu Anjo da Guarda e todos os Espíritos de Luz que me acompanham e me guiam.

RESUMO

SOUZA, Alysso Amancio de. *Danças de enfrentamento: redes de ocupação*. 2020. 164 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Constatamos que certos contextos da dança no Ceará demarcam espaços de resistência e enfrentamento no fazer/pensar a dança cênica brasileira. Como investigação de doutorado, buscamos problematizar a existência e a legitimação da chamada “dança interiorana”, tendo como exemplo as cidades de Paracuru e Itapipoca (Vale do Curu, litoral oeste), e de Juazeiro do Norte (Cariri). Consideramos para esta escrita, relevantes, artística e politicamente, a Escola de Dança de Paracuru e Paracuru Cia de Dança; Ponto de Cultura Galpão da Cena e Cia Balé Baião; Associação Dança Cariri e Cia Alysso Amâncio. O processo investigativo da pesquisa tem nos mostrado que a dança potencializa-se quando abre possibilidades de pensar/fazer/dançar. Defendemos, nesse sentido, que as crises, os desmontes e as ausências abrem frestas, a própria dança move a dança quando há o investimento em processos formativos, a descolonização do pensamento, troca de saberes com diferentes experiências e o fomento de composições coreográficas, tais ações permitem a continuidade da dança nessas três cidades como corpo-ambientes de resistência, e, sobretudo enfrentamento. Para tanto, dialogamos, principalmente, com os seguintes autores: Suely Rolnik (Micropolítica), Achille Mbembe (Necropolítica), Boaventura de Souza Santos (Epistemologias do Sul).

Palavras-chave: Dança interiorana. Micropolítica. Enfrentamento.

RESUMEN

SOUZA, Alysson Amancio de. *Danzas de confrontación: redes de ocupación*. 2020. 164 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Descubrimos que ciertos contextos de danza en Ceará delimitan espacios de confrontación y resistencia al hacer/pensar la danza escénica brasileña. Como investigación doctoral, buscamos problematizar la existencia y la legitimación de la llamada danza “interiorana”, que demarcamos como entornos reveladores Paracuru y Itapipoca (Vale do Curu/Litoral oeste), y Juazeiro do Norte (Cariri). Consideramos para este escrito, relevantes, artística y políticamente, la Escola de Dança de Paracuru y Paracuru Cia de Dança, Ponto de Cultura Galpão da Cena y Cia Balé Baião, Associação Dança Cariri y Cia Alysson Amancio. El proceso de investigación nos ha demostrado que la danza potencia cuando abre posibilidades para pensar/hacer/bailar. En este sentido sostenemos que las crisis, desmantelos y ausencias abren brechas, la danza en sí misma mueve la danza cuando si invierte en procesos formativos, la descolonización del pensamiento, el intercambio de conocimientos con diferentes experiencias y el fomento de composiciones coreográficas, tales acciones permiten la continuidad de la danza en estas tres ciudades. Como cuerpos-ambientes de resistencia, y sobre todo de afrontamiento. Para ello, hablamos, principalmente, con los siguientes autores: Suely Rolnik (Micropolítica), Achile Mbembe (necropolítica), Boaventura de Souza Santos (Epistemologías del Sur).

Palabras clave: Danzas interiorana. Micropilitica. Afrontamiento.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, tradicional grupo popular do Crato/Cariri. ...	27
Figura 2 – Espetáculo <i>Prelúdio para danças caboclas</i> , da Cia Balé Baião.	30
Figura 3 – Oficina <i>Giras de Danças Cênicas Negras e Indígenas</i> , ministrada por Gerson Moreno na X Semana Dança Cariri em 08 de abril de 2019.	32
Figura 4 – Edileusa Inácio, intérprete da Cia Balé Baião e professora da ELBB.	35
Figura 5 – Cia Rebentos de Dança.	39
Figura 6 – Mostra Intenções, no Ponto de Cultura Galpão da Cena, Julho de 2014.	42
Figura 7 – Espetáculo <i>Lamentos e Gozos da Imperatriz de Itapipoca</i>	44
Figura 8 – Dançando na praia, o bailarino Samuel Alves da Escola de Dança de Paracuru.	48
Figura 9 – Paracuru Cia de Dança. Espetáculo <i>Bar baro</i> , Semana Dança Cariri 2019.	52
Figura 10 – Flávio Sampaio, fundador da Escola de Dança de Paracuru.	55
Figura 11 – Escola de Dança de Paracuru no período de reforma, em novembro de 2019.	60
Figura 12 – Plateia de Paracuru no Festival de Dança do Litoral Oeste, Abril 2017.	64
Figura 13 – Oficialização do Dia Municipal da Dança de Paracuru.	65
Figura 14 – Gabriel Brito.	67
Figura 15 – Espaço Rochele Conde – Mova-se.	67
Figura 16 – Paracuru Cia de Dança. Foto Divulgação do espetáculo <i>Praia das Almas</i>	68
Figura 17 – Performance <i>Árvores</i> , de Clarice Lima, no Horto em Juazeiro do Norte.	70
Figura 18 – Registro dos primeiros ensaios da Cia Alysson Amancio.	73
Figura 19 – Espetáculo <i>Burra não é nada disso que você está pensando</i> , da Cia Alysson Amancio.	75
Figura 20 – Workshop <i>Aula de Papel</i> , com Angel Vianna, na IX Semana Dança Cariri, Associação Dança Cariri.	78
Figura 21 – Primeira casa/sede da Associação Dança Cariri, localizada na Rua da Conceição – 1391.	80
Figura 22 – Espetáculo <i>Sertão Poeta</i> , da Cia Jovem Dança Cariri.	82
Figura 23 – Performance de encerramento do Curso <i>Corpo Cidade</i> , ministrado pela Prof ^ª Dra Denise Espírito Santo na Praça Padre Cicero, em abril de 2017.	89
Figura 24 – Bailarinos do Cariri integrados aos artistas fluminenses durante o workshop de dança contemporânea, ministrado por Edney D Conti durante a Ocupação Conexão Dança Ceará/ Rio de Janeiro, no Teatro Cacilda Becker.	90

Figura 25 – Luciany Maria, Angel Vianna e Alysson Amancio após a apresentação do espetáculo <i>Ferida Sábia</i> , na IX Semana Dança Cariri - SESC Juazeiro do Norte.	91
Figura 26 – Espetáculo ‘Proibido Elefantes’ no encerramento da X Semana Dança Cariri. ...	92
Figura 27 – Espetáculo <i>Estado de Luta</i> , Cia Balé Baião.....	93
Figura 28 – Performance <i>La Bete</i> , do bailarino Wagner Schwartz.	97
Figura 29 – Gerson Moreno.	110
Figura 30 – O bailarino/professor Joubert Arrais no Ocupa ADC.....	127
Figura 31 – Espetáculo <i>Brecha</i> , da Cia Alysson Amancio.....	129
Figura 32 – Solenidade que Jackson Sampaio, Reitor da Universidade Estadual do Ceará – UECE, entrega aos alunos o certificado de extensão, como reconhecimento a formação que tiveram na Escola de Dança de Paracuru.....	131
Figura 33 – Gráfico Danças de Enfrentamento.	132
Figura 34 – Espetáculo <i>Estado de Luta</i> , Cia Balé Baião.....	140
Figura 35 – Espetáculo <i>Bar baro</i> , Paracuru Cia de Dança.....	141
Figura 36 – Espetáculo <i>Manga com leite</i> – Cia Alysson Amancio.....	141

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADC	Associação Dança Cariri
CAA	Companhia Alysson Amancio
CDC	Colégio de Dança do Ceará
EDP	Escola de Dança de Paracuru
ELBB	Escola Livre Balé Baião
NEE	Núcleo de Educação Especial
TJA	Theatro José de Alencar
URCA	Universidade Regional do Cariri

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	CORPOS - AMBIENTES DE ENFRENTAMENTO	17
1.1	As danças cearenses, são muitas/os, as heroínas e os heróis	17
1.2	As danças interioranas cearenses	24
1.3	A Dança de Itapipoca: Prelúdio para Danças Caboclas	30
1.4	Balé Baião: Movendo outros mundos	33
1.5	Escola Livre Balé Baião: ensino, criação, circulação, tudo é aprendizagem	37
1.6	A dança de Paracuru: um mar de danças, do forró ao Balé	47
1.7	Escola de Dança de Paracuru: um Projeto cultural	52
1.8	A dança de Juazeiro do Norte: Uma terra de danças	70
1.9	Cia. Alysson Amancio	72
1.10	Associação Dança Cariri	77
2	DANÇAS DE ENFRENTAMENTO: ENTRE DISCURSOS E PRÁTICAS	93
2.1	Corpo: primeiro território	94
2.2	Danças e políticas	99
2.3	Colonialidades Impregnadas	110
2.4	Danças de enfrentamento: ações de luta e resistência	120
2.5	Ideias possíveis de enfrentamento em tempos de crise e desmontes	133
	CONCLUSÃO	142
	REFERÊNCIAS	147
	ANEXO A – Mapa dos Artistas- Cia Balé Baião	152
	ANEXO B - Mapa dos Artistas - Paracuru Cia de Dança	158
	ANEXO C - Mapa dos Artistas - Cia Alysson Amancio	162

INTRODUÇÃO

O campo de estudo desta tese é a dança interiorana cearense. A pesquisa se deu por meio da investigação dos processos criativos da Cia Balé Baião, de Itapipoca, da Paracuru Cia de Dança, de Paracuru, e da Cia Alysson Amancio, de Juazeiro do Norte, e seus respectivos espaços formativos. A hipótese condutora deste percurso é o entendimento de que danças situadas em ambientes não privilegiados, descentralizados, acabam produzindo modos distintos de enfrentamento. A escrita está em diálogo com o atual contexto político brasileiro, como base para o desenvolvimento da argumentação e registro da relação entre danças, micropolíticas e enfrentamentos. Apresento a seguir, nesta introdução, a tríade sujeito, trajeto e objeto, como estratégia de propiciar ao leitor a gênese da pesquisa aqui registrada.

Esta investigação foi realizada entre os anos de 2016 e 2020. Tempos de massacre no Brasil, no qual o Governo Federal destituiu uma série de conquistas e a miséria, num sentido plural, lamentavelmente, voltou a ser realidade para boa parte dos brasileiros. Vivendo os efeitos desse caos no corpo, muitas vezes ao longo desta pesquisa, indaguei-me qual seria a “utilidade” de escrever sobre dança nesta pós-graduação, um questionamento por vezes paralisante, mas que foi também um dos motores que engendraram a escrita do presente texto.

Adentrei no Doutorado em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ pensando em pesquisar as produções coreográficas contemporâneas realizadas nos espaços abertos das cidades. Almejava estudar algo diferente do mestrado¹, cuja busca e escrita foram direcionadas para processos formativos em dança, mais especificamente construções de corpos híbridos.

Todavia, concomitante ao período da entrada nesta pós-graduação, em 2016, o Brasil vivia mais uma crise política intensa, culminando num novo golpe de estado, “parlamentar”, que se mostrou mais claramente a partir do *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff. Um projeto de desmonte com pretensões para aniquilar a continuidade do desenvolvimento nacional implantados pelas gestões progressistas desde a era Lula.

No governo de Michel Temer reiniciaram as perdas de direitos, quase todos obviamente para as classes C e D. No tocante às universidades públicas, o sucateamento tornou-se explícito. Era doloroso, em 2016, chegar cotidianamente na UERJ e me deparar com o abandono no qual

¹ Realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN, orientado pela Prof. Dra. Teodora Alves. Gerou a dissertação de Mestrado intitulada “E...5,6,7,8: reflexões sobre processos formativos na contemporaneidade”.

esta instituição estava sendo tratada, sofrendo com o atraso dos salários do seu corpo docente e funcionários, limpeza restrita, boa parte dos elevadores desmantelados.

As eleições de 2018, que eram a esperança de retomada da democracia, acabaram elegendo o candidato Jair Bolsonaro. Um ex-militar conservador, bastante simpatizante ao fascismo, que já nos primeiros meses de governo, extinguiu o Ministério da Cultura, atrelou-o como Secretaria ao Ministério do Turismo, decretou a liberação de compras de armas, cortou verbas das Universidades Federais, liberou múltiplos agrotóxicos, facilitou a invasão às terras indígenas, ações que anunciavam que tempos ainda mais nefastos estavam por vir.

Reconduzindo à minha trajetória. Nasci em 1979, numa época já considerada de abertura política. Em casa, embora na minha infância já fôssemos uma família considerada de classe média e fosse papai um direitoista convicto, a irmã mais velha, Luciany, protestava, saudava a esperança de um “novo tempo” com canções de Chico Buarque e Gonzaguinha, sempre falando de Lula, do Partido dos Trabalhadores e dos movimentos da Esquerda que tinham um pensamento mais em prol das igualdades sociais. Ademais, sou nordestino/interiorano/negro/gay/artista/professor e tudo isto talvez explique como a reviravolta política Temer/Bolsonaro e as forças reativas (ROLNIK, 2018) promovidas nestes governos mexeram comigo.

Consternado em viver tamanho retrocesso na história brasileira, nas primeiras fases desta pesquisa, não me sentia estimulado a investigar e escrever nada. Contudo, paulatinamente, a apatia foi dando lugar à indignação e percebi que, mediante o cenário nacional, toda iniciativa de pensar/estudar/ensinar/desenvolver processos nas Artes, abordando danças pouco visibilizadas, também era um ato de enfrentamento.

Analogamente, acreditei que desenvolver uma pesquisa que desvelasse as danças cênicas do interior do Ceará, meu lugar de origem e atuação, era também uma ação política. Compreendi que refletir e escrever sobre o ambiente que me rodeia é também um processo de descolonização que contribui para transformar a mim e a esse território. Como nos diz a pesquisadora portuguesa Grada Kilomba:

Escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada (KILOMBA, 2019, p. 28).

Em 2019/2020, no penúltimo semestre do doutoramento, tive a oportunidade², através do Programa CAPES PRINT, de contribuir no Projeto *Geopoéticas e Novas Epistemes*:

² Em 2019, o Ministério da Educação cortou várias bolsas de Pós-graduação, nesse sentido fui, extremamente,

relações da arte e da Cultura na contemporaneidade do Instituto de Artes da UERJ com a pesquisa *Práticas Culturais como ações de resistência e intervenção social: conexões entre a dança caririense e mexicana*, orientada pelo professor David Gutierrez Castañeda, no México, e Denise Espírito Santo, no Brasil. Nesse intercâmbio (doutorado-sanduíche) na Universidad Nacional Autónoma do México-UNAM, morei seis meses na Cidade do México, onde tive a oportunidade de conhecer e dialogar com diversos artistas/pesquisadores mexicanos/latinos refletindo ainda mais sobre questões, tais como: colonialidade, invisibilidade e processos de exclusão. Esse contexto me fez perceber que as forças reativas (ROLNIK, 2018), conservadoras, capitalistas não estão atuando apenas no cenário brasileiro, mas também no México e em muitos países da América Latina. A situação latinoamericana é muito semelhante, crises/desmontes governamentais, e tais conjunturas nos exigem outros corpos e subjetividades.

Mediante a minha experiência no interior do Ceará, somada a essa recente vivência no México, passei a ter ainda mais convicção que desvelar estas experiências, de terras que costumavam ser bastante áridas para a dança cênica, mas que estão sendo transformadas, talvez possa colaborar para que outros sujeitos sejam atravessados, insistam nos seus projetos artísticos e possam agregar mais pessoas às suas ideias. Portanto, o objetivo deste trabalho é lançar um olhar para danças de enfrentamento, danças das margens, invisibilizadas, que são realizadas longe dos grandes centros, e, mais especificamente, para a dança interiorana cearense e suas táticas (CERTEAU, 1998) perante os desafios e precariedades.

O Ceará é um estado de vasta extensão territorial, são cento e oitenta e quatro municípios, com uma população estimada em mais de nove milhões de habitantes. É uma terra que agrega várias manifestações dançantes: reisados, cocos, banda cabaçais, maracatu, quadrilhas juninas, dentre outras³. A dança cênica inicia na capital em meados da década de 1940 e se fortalece nos anos de 1970, quando o ensino da dança se democratiza por meio da *Escola de Dança Clássica e Moderna do SESI*. Durante muito tempo a dança cênica do estado era vista unicamente como a dança da capital Fortaleza, enquanto a produção interiorana era ignorada.

Nas duas últimas décadas, vários movimentos de dança tornaram-se visíveis e se estabeleceram no interior do Ceará. Bailarinos, professores, coreógrafos, artistas cênicos e pesquisadores fundam escolas, grupos, companhias, associações, festivais, bem como

privilegiado em conseguir e poder realizar esse doutoramento sanduíche.

³ Trataremos mais detalhadamente destas danças posteriormente.

produzem composições coreográficas, performances, eventos diversos que revolucionam suas localidades. Optei, nesta pesquisa, debruçar-me sobre três ambientes de produção: Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, territórios que podem nos mostrar alguns aspectos das danças produzidas nos interiores brasileiros. Realmente acredito, conforme compreende Marila Vellozo, numa discussão sobre dança e política que “experiências locais de vivências e produção de dança é que enriquecem os debates sobre a política para a dança na esfera nacional” (VELLOZO, 2015, p. 93).

Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte são três cidades interioranas com conjunturas de dança completamente distintas. Tais idiossincrasias são relevantes, pois nos desvelam diferentes modos de lidar com os desafios ante suas realidades. A investigação e escrita desta tese sobre esses três municípios também é uma tentativa de aliá-los, dar mais visibilidades às suas danças e, de algum modo, contribuir para potencializá-los.

Ao me debruçar sobre estes três territórios, compreendi que a própria dança moveu as danças de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, numa perspectiva sistêmica-cultural. Em outras palavras, os corpos foram movidos por uma rede de ações na dança, assim como a sociedade, que também é estruturada por uma rede de relações. Os espaços nas danças destes ambientes não foram ganhos, mas sim conquistados. Temos então a nossa hipótese para esta pesquisa de Doutorado: As danças produzidas nos contextos de cidades do interior, danças descentralizadas, são iminentemente políticas de enfrentamento.

Ao buscar referenciais sobre as danças de Paracuru, encontramos a Tese de Doutorado de Almeida Campos (2018), com foco no estigma sobre homens que dançam, e as Dissertações de Mestrado de Rocha (2014), que contempla uma metodologia do ensino do balé clássico, e Silva (2009), sobre projetos sociais. Alusivo às danças de Itapipoca, nosso principal aporte foram os livros *Dança Balé Baião: 20 anos em Companhia* (2015) e *Escola Livre Balé Baião de Itapipoca: Dançar, territórios de reinvenção* (2019), ambos organizados pelo próprio Gerson Moreno; em Juazeiro do Norte nos guiamos pelos textos do autor⁴ e citações em alguns mapeamentos.

Quando escolhi as três palavras-chave: dança interiorana, micropolítica e enfrentamento, fui alertado que cada uma delas abria um mundo de possibilidades investigativas. A teimosia de mantê-las se faz por elas serem de fato os nortes geradores, e o leitor perceberá os recortes ao longo do texto. Embora, como já mencionado, esta escrita tenha

⁴ A minha publicação *Memórias da Dança: recortes de movimento*, de 2012, e a Dissertação de Mestrado trazem um contexto histórico das danças de Juazeiro do Norte.

partido das minhas inquietações sobre a conjuntura macropolítica, fui pouco a pouco me interessando pela ideia da micropolítica. Tal conceito, criado no período do movimento de contracultura, nos anos de 1960, por Deleuze/Guatarri (GUATARRI; ROLNIK, 1986), se estabelece por pensar as lutas subjetivas e pessoais do indivíduo para além das lutas das classes sociais dos movimentos de esquerda da época. Preferi, no entanto, dialogar com o pensamento da pesquisadora paulistana Suely Rolnik; que reflete tais micropolíticas do corpo meio século depois da criação do referido conceito, no Brasil contemporâneo, completamente mergulhada no atual caótico cenário político nacional, e, portanto, mais afinada com esta investigação.

Desde a primeira fase da pesquisa, também fui aproximando-me dos conceitos de colonialidade/descolonização. Entretanto, ao longo do percurso fui percebendo que todos os autores aos quais eu recorria eram europeus ou norte-americanos. Uma vez consciente disso, pensei em trazer para a pesquisa apenas autores latinos. Por fim, percebi que não se trata de excluir ou negar autores, mas de ponderar até onde seus conceitos me servem e, obviamente, enquanto pesquisador, ter a inquietude e a coerência para invocar outras vozes pertinentes, mesmo que nem sempre tão chanceladas pelo pensamento acadêmico hegemônico eurocêntrico. Desse modo, me amparo em diversos autores, de diferentes nacionalidades e linhas de pensamento, tais como: Grada Kilomba, Achile Mbembe, Homi Babha, Jessé Souza, Djamila Ribeiro, Silvia Rivera Cusiquanci, Ochy Curiel, Gerson Moreno, Suely Rolnik, dentre outros.

Esta escrita sobre a dança interiorana cearense e seus enfrentamentos foi construída a partir de uma vasta investigação. Junto com a bibliografia, reuni informações em matérias jornalísticas, revistas, *folders*, vídeos institucionais, redes sociais, *blogs*, *lives*, *podcasts* e realizei entrevistas pessoalmente e por *Skype* com alguns dos protagonistas. Da transcrição dessas entrevistas, muitas falas estão presentes no texto e se tornaram fundamentação dos argumentos. Foi uma opção metodológica trazer imagens, uma vez que elas reiteram a escrita; acredito que as comunicações visuais podem colaborar na compreensão do fenômeno apresentado ao leitor.

Optei por escrever na primeira pessoa do singular e plural, tenho consciência que para alguns leitores a escrita pode ficar confusa. A insistência de manter esse formato textual é mostrar que não sou um pesquisador distanciado, mas que tenho uma relação afetiva com muitos personagens destas histórias. Entretanto, saliento que ao longo de toda pesquisa busquei ter uma postura ética que não enaltecesse ou mascarasse as potencialidades/fragilidades dos campos de estudos, por qualquer tipo de razão.

Mesmo amparada com um referencial teórico, a tese traz uma escrita simples, quase como uma conversa entre mim, os autores e o leitor. Os conceitos e períodos históricos estão entrelaçados, todavia, para uma melhor compreensão, a escrita é organizada em duas frentes distintas: na primeira, traço um breve panorama da dança cênica cearense, ressaltando que durante muito tempo as ações visibilizadas estavam restritas a Fortaleza e me aprofundo nas trajetórias da Cia Balé Baião/Ponto de Cultura Galpão da Cena, Paracuru Cia de Dança/Escola de Dança de Paracuru e nas ações desenvolvidas pela Associação Dança Cariri/Cia Alysson Amancio; na segunda frente, inicio esmiuçando os conceitos epistemológicos, especialmente, corpo, colonialidade/descolonização, micropolíticas, ainda que eles estejam permeando ao longo de toda escrita e, logo em seguida, me aprofundo na ideia do que seriam as danças de enfrentamento, sob a argumentação de que a dança move a dança, sejam pequenas ou grandes ações, sempre desencadearão desdobramentos nos seus fazeres. Por fim, apresento a conclusão, referencial bibliográfico e os anexos.

Acredito que a contribuição desta pesquisa leva em conta a escassez da produção bibliográfica sobre as danças interioranas brasileiras, neste caso a cearense. O que torna fundamental escrever, documentar e compartilhar tais experiências, bem como a reflexão do enfrentamento das danças cênicas em tempos de crise e desmontes.

1 CORPOS - AMBIENTES DE ENFRENTAMENTO

O que aqui se constrói não é nem a “sociedade nova” em seu estado embrionário, nem a organização que finalmente derrubará o poder para construir um novo, é antes a potência coletiva que, por via da sua consistência e da sua inteligência, condena o poder à impotência, frustrando, uma a uma, todas as suas manobras.

(Comitê Invisível, 2016, P. 53).

Nesta primeira frente, apresentamos as trajetórias dos nossos três campos de estudos: as danças cênicas nos municípios de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, com proeminência na Cia Balé Baião/Ponto de Cultura Galpão da Cena, Paracuru Cia de Dança/Escola de Dança de Paracuru, Cia Alysson Amancio/Associação Dança Cariri, respectivamente.

Lembramos que nosso interesse não se restringe a realizar um estudo historiográfico, registro documental da história destas danças interioranas cearense; nosso desejo é que, a partir das narrativas aqui dispostas, nós possamos evidenciar algumas experiências que obtiveram êxito, ações contestáveis e, sobretudo, seus distintos modos de enfrentamento perante os tempos adversos de crises e precariedades.

1.1 As danças cearenses, são muitas/os, as heroínas e os heróis

A professora e pesquisadora francesa, Isabelle Launay, no seu texto *Desafios para uma história transcultural das danças contemporâneas*, nos chama a atenção de que a história cultural da Dança, em geral, escrita e difundida nas publicações, está sempre centrada na dança ocidental, sobretudo da França, Estados Unidos, Alemanha e Rússia. E que o Oriente, países da América Latina e do Sul, por exemplo, quando aparecem, ficam restritos ao campo do exótico e primitivo (LAUNAY, 2017). Conforme a autora, a historiografia da dança é construída a partir da exclusão, pois quase sempre privilegia os povos brancos ocidentais.

De fato, em geral, quando pesquisamos a história da dança universal, alguns nomes rapidamente emergem: Pina Bausch, Ohad Naharin e Anne Teresa de Keersmaeker na cena contemporânea, Martha Graham, Maurice Bejart, Rudolf Laban e Isadora Duncan na dança

moderna, Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova, Pierre Beauchamps na dança clássica. No Brasil, Grupo Corpo, Cia de Dança Deborah Colker, Quasar Cia de Dança, Ana Botafogo, Carlinhos de Jesus, Jaime Arôxa, para citar alguns. Sem querer desmerecer a trajetória e visibilidade destes artistas, mas reconhecendo que se faz necessário refletir/pesquisar/registrar a nossa dança, para além dos personagens famosos/vencedores, nos deparamos com outros heróis. “Durante muito tempo, a história era feita pelos líderes, pelos movimentos sociais e econômicos. Hoje percebemos que ela também é feita por esse tipo de onda molecular. Se não levarmos isso em consideração, ficamos à margem dos acontecimentos” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 56).

Em geral, aprendemos na infância, na fase escolar, a história como algo linear, com início, meio e fim, e esse pensamento tende a nos acompanhar ao longo da vida, porém, cada vez mais precisamos compreender as convenções. A história é um mosaico, que se reconfigura a partir das particularidades, os acontecimentos são desdobramentos borrados, frutos de muitos encontros e desencontros (BENJAMIN, 1987).

Para Walter Benjamin, a história não pode ser vista e pensada por um tempo homogêneo, mas um tempo multifacetado, arquitetado por muitos ciclos, inclusive a releitura desse passado é construída a partir do presente, e isso, obviamente, também se presentifica nas histórias das danças.

Outra questão significativa para pontuar é que todo relato e escrita histórica nunca é a verdade absoluta, é mais um ponto de vista, um recorte, a perspectiva pensada e escrita pelos detentores da narrativa – geralmente, a classe dominante. Para o referido autor, é preciso revolver as ruínas e os escombros em busca dos desprezados e omitidos para o centro da memória coletiva (BENJAMIN, 1987). Posto isto, lutemos sempre para que as histórias das danças na contemporaneidade sejam pulverizadas, descentralizem as narrativas e, sobretudo, visibilizem os excluídos. Como é o caso, quase sempre, das danças interioranas/descentralizadas.

Embora, como já foi dito, nosso foco seja municípios do interior do Ceará, iniciamos com a dança da capital, Fortaleza. Acreditamos ser importante elucidá-la, mesmo que de forma abreviada, pois foi nesse eixo que foram realizadas as primeiras ações da dança cênica cearense. E, também, porque de algum modo veremos que esta cidade é um elo entre os três territórios elencados nesta pesquisa. Cada fato exposto é sempre mais um fio de uma grande tessitura, e servirá ao leitor para compreender as danças cênicas desse estado.

Escrever sobre a dança cearense não é uma tarefa simples, são poucas as publicações⁵, registros que documentam e se debruçam sobre este tema. Muito do que sabemos ainda está circunscrito ao campo da memória, da oralidade, aos personagens que viveram as primícias dessas danças.

Os dois nomes mais reconhecidos como sendo os professores precursores da dança cênica no estado do Ceará são Regina Passos e Hugo Bianchi. Ambos tiveram experiências de aprendizagem do balé clássico no Rio de Janeiro e posteriormente, em meados dos anos de 1950, fundaram suas próprias escolas de dança em Fortaleza, espaços formativos que lograram bastante êxito. A maioria dos atuais “donos” de academias⁶, diretores de companhias, professores, coreógrafos e bailarinos, de alguma forma, são direta ou indiretamente ligados a eles.

Estruturada num modelo onde as aulas de danças nas academias eram basicamente destinadas às filhas da elite, que tinham condições financeiras para custear a mensalidade das academias, percebe-se que a dança cênica fortalezense foi alicerçada num formato classista e, portanto, com certa exclusão social.

A primeira experiência reconhecida que rompeu este cânone de ensino mais burguês aconteceu na década de 1970. O diretor do SESI, na época, Thomaz Pompeu convidou Dennis Gray e sua assistente Jane Blauth, ambos professores procedentes do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para criar e dirigir a *Escola de Dança Clássica e Moderna do SESI - EDANSESI*. Um projeto que oferecia aulas de dança gratuitamente para filhos dos operários e comunidade em geral⁷.

A EDANSESI trouxe para o Ceará outra perspectiva de formação em dança, mais democrática, que abrigava não apenas as famílias mais abastadas. Um projeto consistente, que revelou inúmeros talentos. Vários foram os estudantes que seguiram carreira profissional na dança e ganharam projeção nacional, tais como: Fernando Mendes, Wilemara Barros, Flávio Sampaio, os irmãos Chico, Chica e Anália Timbó. Sendo assim, embora o projeto de dança do SESI tenha tido a duração de apenas quatro anos, contribuiu consideravelmente para que a

⁵ A obra referência sobre a história da dança cênica cearense é o livro *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*, da Profa. Dra. Rosa Primo. Acreditamos que os grupos de pesquisa do curso de dança da Universidade Federal do Ceará, criado em 2008, e as pesquisas engendradas pelo corpo docente e discente, certamente irão contribuir para que outras pesquisas históricas sobre a dança cearense sejam documentadas e publicadas.

⁶ No Ceará, as escolas livres e particulares de dança também são chamadas de academias de dança.

⁷ Aos interessados ler a Dissertação de Mestrado de Jacqueline Rodrigues Peixoto: *Dançando descalço: a Escola SESI/Dennis Gray na formação em dança na cidade de Fortaleza (1974-1977)* Disponível em http://www.uece.br/ppge/wp-content/uploads/sites/29/2019/06/Disserta%C3%A7%C3%A3o_JACQUELINE-RODRIGUES-PEIXOTO.pdf.

dança cênica cearense pudesse ser construída para além do formato de organização das academias particulares.

É válido ressaltar que os cursos livres de dança oferecidos nas academias privadas são ações formativas importantes. Todavia, por estas instituições serem empresas, o perfil dos estudantes e os contextos são distintos⁸. Inseridas no sistema capitalista, as academias de dança, como toda empresa, requerem clientes, e todo empresário do mesmo ramo acaba por tornar-se um concorrente. Nesse sentido, tais espaços nutriam, conscientemente ou não, uma rivalidade entre a categoria.

De certo modo, podemos dizer que a EDANSESI também contribuiu para o surgimento dos primeiros grupos de dança cearenses independentes, nos anos de 1980. Estes grupos propiciaram relações mais próximas e afetivas entre os artistas locais. E essa percepção mais abrangente do coletivo desencadeou uma organização política dos mesmos.

A propósito, a organização política dos grupos de dança fortalezense é uma das suas principais características, uma referência no Brasil, inclusive. Pois, independentemente das suas distintas diferenças técnicas, estéticas, poéticas e partidárias, quando a causa é coletiva e importante, os artistas da dança se unem em prol da mesma. Indubitavelmente, muitas das conquistas políticas vieram por meio da união, luta e reivindicação dos profissionais e estudantes⁹.

Saltando o tempo, em 1997, David Linhares, um professor/produtor cultural, ex-bailarino, apaixonado pela dança, após uma temporada na França retorna para o Ceará e consegue com o apoio do seu irmão Paulo Linhares que na época era Secretário de Cultura do Estado realizar a primeira *Bienal Internacional de Dança do Ceará*.

Nesse evento houve um fórum no *Teatro Morro do Ouro*, anexo do *Theatro José de Alencar* - TJA¹⁰, sobre ações que pudessem potencializar a dança cearense, que até aquele momento era um polo de formação técnica em dança clássica, mas findava “exportando” a maioria dos seus talentos, em decorrência de uma ausência de “mercado” local; tanto as

⁸ Destaco que Fortaleza atualmente, além do nicho formativo das academias, abriga importantes projetos sociais que trabalham a dança como eixo principal de suas atuações. Dentre eles, destaco o Instituto Katyana Pena, dirigido por Katyana pena, o Vidança, dirigido por Anália Timbó, Projeto Bailarinos de Cristo Amor e Doação – BCAD, dirigido por Janne Ruth e o mais famoso deles, a Escola de Dança e Integração Social para Criança e Adolescente – EDISCA, dirigida por Dora Andrade.

⁹ Algumas das instâncias que foram fundadas no intuito de desenvolvimento dessa classe foram: Associação dos Profissionais de Dança (APRODANCE), Grupos Permanentes de Dança do Ceará (GEPEDANCE), Comissão de Dança, Associação dos Professores, Bailarinos e Coreógrafos de Dança no Ceará (PRODANÇA), Fórum de Dança do Ceará.

¹⁰ O TJA, é o terceiro mais antigo teatro do estado, foi inaugurado em 17 de junho de 1910. É considerada a casa de espetáculos mais importante do Ceará.

academias quanto os grupos independentes ainda não garantiam a sobrevivência dos mesmos. Tal debate se afunilava para criação de uma companhia de dança estável mantida pelo Governo do Estado.

No entanto, na ocasião, um dos convidados¹¹ na mesa, o professor Flávio Sampaio questionou qual o sentido de se criar mais uma companhia clássica nacional, considerando que o Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro já cumpria com louvor esta função e como seria possível fundar uma companhia estatal de dança contemporânea se os bailarinos locais, de certo modo, tinham pouca experiência formativa/criativa neste estilo. Flávio defendeu que naquele momento seria mais valoroso, antes da criação da companhia, que primeiramente fosse projetado um curso de formação para que bailarinos, professores e coreógrafos cearenses encarnassem um pensamento mais contemporâneo da dança¹².

Os argumentos do Professor Flávio foram tomados como plausíveis e conseguiram convencer seus colegas. A partir dali formou-se então a Comissão de Dança do Ceará, que após um ano de movimento, encontros semanais, negociações e diversas reuniões com os representantes do governo estadual, finalmente consumou na aprovação do Colégio de Dança do Ceará – CDC. Considerado um divisor de águas na história da dança cênica cearense.

O CDC foi criado em 15 de dezembro de 1998. Suas atividades letivas tiveram início em janeiro de 1999, sob a direção de Flávio Sampaio. Foi aberta uma convocatória para um processo seletivo, no qual foram oferecidas cinquenta vagas para os estudantes, sendo vinte para bailarinos, vinte para professores e dez para coreógrafos. O projeto pedagógico tinha a característica de ser uma formação híbrida. As aulas eram teóricas e práticas, aconteciam de segunda à sexta-feira, pela manhã, das 9h às 13h, no anexo do TJA. Os módulos tinham a duração de duas semanas e eram ministrados por profissionais renomados da dança nacional que vinham para Fortaleza.

Esse intercâmbio com diferentes artistas do país foi muito transformador para a dança cearense. Um novo oxigênio no âmbito do ensino e criação para a dança no estado. O CDC possibilitou que alunos/bailarinos explorassem novas técnicas e estilos e que os alunos/professores investigassem distintas metodologias de ensino. No tocante aos processos criativos, propiciaram diferentes modos de composição de espetáculos: remontagens de obras

¹¹ Os Convidados da Mesa foram Mônica Luiza, Fernando Bicudo, Flávio Sampaio, Anália Timbó e Rejane Reinaldo.

¹² Flávio Sampaio revelou num recente podcast que, embora a ideia da criação do CDC tenha sido oficialmente ventilada no Fórum da I Bienal, um projeto de um curso de formação em dança já tinha sido pensado por ele um ano antes, inclusive tinha sido apresentado a Antonio Mercado, Orlando Senna e Maurice Capovilla. O podcast está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qcqYrKAQECw&t=130s>.

de renomados coreógrafos do mundo¹³ e que os alunos/coreógrafos criassem suas próprias coreografias, conforme acrescenta a bailarina, professora e pesquisadora Rosa Primo Gadelha: “O Colégio de Dança do Ceará provocou uma reflexão sobre o lugar institucional da dança e sua capacidade de significação a partir e para além deste lugar, produzindo deslocamentos que acabaram por colocar em tensão arte e vida” (PRIMO GADELHA, 2006, p. 352).

Segundo Flávio Sampaio, desde o início do processo ele tinha consciência da responsabilidade que era assumir a direção do Colégio de Dança do Ceará e o quanto esse projeto formativo poderia ser revolucionário para a dança cearense, conforme nos conta:

Eu tinha a noção da responsabilidade de ser escolhido para dirigir essa instituição, eu sabia o poder que ela teria de modificar a dança cearense, desde a banca que eu trouxe para fazer essas audições, até a escolha dos professores, foi tudo pensado, eu estava lidando com dinheiro público e eu iria fazer aquilo da melhor maneira (SAMPAIO, 2020, informação verbal¹⁴).

Efetivamente, esse redemoinho de produções profissionais e novas reflexões provocadas pelo Colégio de Dança do Ceará moveram e desencadearam um novo cenário da dança de Fortaleza¹⁵. A capital viveu uma profusão dos chamados intérpretes-criadores, novas companhias independentes e espaços de formação de dança nos bairros mais afastados, descentralizados.

O projeto funcionou por quatro anos, até dezembro de 2002, coincidentemente o mesmo tempo da escola de dança do SESI. Entretanto, mesmo após o fim do CDC, a categoria não desanimou, ao contrário, teve mais fôlego para manter os projetos existentes e pôr em prática outras ações de formação, difusão, pesquisa e circulação em Fortaleza. Entre as principais atividades, destaque: a continuidade da Bienal Internacional de Dança do Ceará; a criação do Festival Internacional de Dança de Fortaleza (FENDAFOR); Festival Nacional do Litoral Oeste; Mostra de Solos e Duos; Vila das Artes; Curso Técnico de Dança; Projeto Quinta com Dança; Curso Dança e Pensamento, a tão sonhada Faculdade de Dança, para citar alguns.

Sobre a criação do curso superior de dança no Ceará, no fim dos anos 2000 o Ministério da Educação - MEC criou o programa de apoio de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI, uma proposta de democratizar a educação de nível superior,

¹³ Foram remontados no CDC espetáculos de Maurice Bejárt, Alvin Aiyile, Martha Graham, Mats Ek, para citar alguns.

¹⁴ Fala de Flávio Sampaio em 9 de abril de 2020, no Podcast Colégio de Dança do Ceará, que está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qcqYrKAQECw&t=130s>.

¹⁵ Vale ressaltar que no CDC também havia estudantes do interior do estado. Alguns desses alunos eram Gerson Moreno, de Itapipoca, e Alysson Amancio, de Juazeiro do Norte. Presenças que canalizavam a categoria a perceber que a dança cênica cearense não estava restrita apenas a Fortaleza. A meu ver, só naquele momento começava a ficar mais visível para a maior parte da categoria fortalezense que havia dança para além da capital.

com uma meta de, em dez anos, dobrar o número de alunos nos cursos de graduação nas universidades federais (VIEIRA, 2015). Aproveitando esse momento frutífero, a categoria da dança de Fortaleza luta pela criação da faculdade de dança na cidade.

Foi a partir desse programa do governo federal que foi possível a implantação dos cursos em licenciatura e bacharelado em Dança em quase todas as capitais brasileiras. De acordo com o site do MEC, foram criados a partir do Reuni 16 cursos de Dança, a saber: um curso na região Norte na Universidade Federal do Pará (licenciatura); na região Nordeste foi implantado seis cursos de Dança nas Universidades Federais do Rio Grande do Norte (licenciatura), do Ceará, (licenciatura e bacharelado), de Pernambuco (licenciatura), de Alagoas (licenciatura) e Sergipe (licenciatura) (VIEIRA, 2015, p. 4).

O Curso Superior de Dança foi implementado em 2010, na Universidade Federal do Ceará, com uma entrada anual, através do ENEM, com 40 vagas divididas entre Bacharelado e Licenciatura. É composto por um corpo docente vindo de diferentes estados brasileiros, tais como Rosa Primo, Rosa Ana Fernandes, Leonel Brum, Emily Daltro, Ana Mundim, Denise Parra, Paulo Caldas, Patricia Caetano, Thaís Gonçalves, Pablo Assumpção, Thereza Rocha, dentre outros. O Curso Superior de Dança do Ceará acaba dialogando e construindo pontes com muitos outros projetos acadêmicos, cursos livres e com a produção artística do país.

O Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará, criado em 2012, tem a área de concentração intitulada *Poéticas da criação e do pensamento* e tem duas linhas de pesquisa: *Arte e Pensamento: das obras e suas interlocuções* e *Arte e Processo de criação: poéticas contemporâneas*, tendo os Professores Pablo Assumpção e Patrícia Caetano como orientadores na área de Dança.

Nos últimos anos, a Secretaria de Cultura do Governo do Ceará constituiu mais dois projetos de estímulo à formação na dança: o *Curso de Iniciação em Dança Contemporânea*, que acontece no anexo do Theatro José de Alencar e o *Porto Iracema das Artes*, que desenvolve diversas atividades artísticas, dentre elas laboratórios de criação em Dança. Todavia, como podemos perceber, embora as propostas surjam como ações de desenvolvimento da dança do estado do Ceará, a maioria das atividades ainda se limita apenas a capital, Fortaleza.

Importante esclarecer que reconheço e enalteço os pioneiros e todos os heróis que lutaram pela dança na capital, eles abriram espaços para que as danças interioranas pudessem acontecer e ir à busca dos seus lugares. Mas o contexto é outro, a dança cênica espalhou-se, muitos municípios do interior estão construindo ações criativas e formativas em dança e o nosso olhar e as políticas também precisam ser descentralizadas, mirar outros focos, territórios, espaços de atuação. Também temos heroínas e heróis nos municípios interioranos.

1.2 As danças interioranas cearenses

A dança do interior do Ceará com seus movimentos, ações integrativas, formações são a nossa força hoje. Sem medo de lutar e de ser feliz, uma dobradinha de atitude incrível. Conseguir fazer muito com pouco é outra forma de resistir, e sempre com qualidade. A força que vem das parcerias é um exemplo para o país. Nesse momento, existir é um ato revolucionário.

(Isabel Marques, informação verbal)¹⁶.

Nascer, crescer e atuar na dança numa cidade do interior diz muito sobre meu modo de ser e estar no mundo. A discussão centro-periferia é antiga, para muitos uma questão acadêmica quase ultrapassada, mas para quem trabalha nas artes nos interiores do nordeste brasileiro e percebe-se, muitas vezes, invisibilizado/desprivilegiado, ainda é uma demanda atual e pertinente. Ainda se faz necessário pautar reflexões e diálogos sobre ocupações de espaços e territórios.

Talvez alguns leitores pensem que refletir sobre as danças interioranas/descentralizadas possa trazer cisões com as danças das capitais/centralizadas. Afirmo que nosso desejo não é demonizar, induzir rixas ou muito menos desmerecer as produções artísticas ocorridas nas capitais ou grandes centros, reitero que temos admiração e parceria com diversos profissionais das artes destes territórios. O objetivo, ao contrário disso, é desvelar as distinções e desigualdades para fortalecer o grande coletivo da dança num distinto modelo artístico-cultural dessa linguagem.

O Brasil é um país continental e nessa imensidão de terras e culturas existem muitos territórios, ambientes, espaços, lugares que fomentam as artes e que podem ser cada vez mais evidenciados. As fronteiras existem, as culturas são diversas, mas as redes são benéficas e podem ser cada vez mais estimuladas. É chegada a hora de desterritorializar para reterritorializar.

Para o geógrafo/pesquisador Milton Santos, o espaço é construído por uma mescla intrínseca e contraditória, sistemas de objetos e sistemas de ações, não consideradas isoladamente, mas como um bloco único no qual a história acontece. “Os movimentos da

¹⁶ Fala em entrevista para esta tese da diretora e coreógrafa da Caleidos Cia de Dança (SP), professora/pesquisadora, referência em dança e educação, em Setembro 2019.

sociedade, atribuindo novas funções às formas geográficas, transformam a organização do espaço, criam novas situações de equilíbrio e ao mesmo tempo novos pontos de partida para um novo movimento” (SANTOS, 2006, p. 69).

Ou seja, o espaço geográfico é o meio ambiente transformado pelo ser humano segundo as suas necessidades e interesses. Cientes de que a sociedade está em permanente estado de transformação, o espaço, então, também está sempre em movimento, e, portanto, vai de forma simultânea se reconfigurando. Vão surgindo então subespaços, que serão denominados como territórios (SANTOS, 2006).

Em geral, o território nunca se estabelece de forma pacífica, harmônica, igualitária e homogênea, pelo contrário, se estabelece quase sempre através de disputa de poder. Sabemos inteiramente disso através da história das civilizações. Nosso mais conhecido exemplo no Brasil é a colonização europeia, que no século XVI praticamente devastou a população indígena, os povos originários que aqui já habitavam. Mas esse modelo se perpetua e vigora também em nossos dias atuais, especialmente por meio do agronegócio, dos empreendimentos imobiliários, dentre outros.

Ainda segundo Milton Santos, todo território está sempre regido pelas territorialidades, as ações dos sujeitos sociais dentro do mesmo, as manifestações de determinados grupos dentro desse território. Podemos dizer que um estado é um território, uma cidade/bairro/rua seria uma fração e as territorialidades seriam as atividades desenvolvidas nessas frações (SANTOS, 2006).

A dança cênica se faz e organiza-se a partir das suas territorialidades, com cada corpo/ambiente empenhando e construindo suas formas de existir em suas localidades. Desse modo, compreendemos que não são os artistas residentes/atuantes nas capitais/grandes centros que vão lutar por políticas públicas e mais recursos para a dança interiorana. São os profissionais/estudantes interioranos/descentralizados que precisam se organizar e lutar por mais demandas para seus devidos territórios. No decorrer dessa escrita, veremos que as territorialidades exercidas pela Cia Balé Baião, em Itapipoca, Paracuru Cia de Dança, em Paracuru e Cia Alysson Amancio, em Juazeiro do Norte, que foram construindo seus lugares nos referidos municípios em que estão situados.

Os conceitos de ‘lugar’ e ‘não-lugar’ (SANTOS, 2006) têm relação intrínseca com as relações e laços afetivos que o sujeito desenvolve ou não com os territórios. Perpassam pela ideia de pertencimento, quando se estabelecem identificações, trajetórias entrelaçadas. Por exemplo, para um jogador de futebol, provavelmente a sua casa, o campo de futebol, os vestiários serão os seus ‘lugares’, enquanto o *Shopping Center* pode ser um exemplo de um

não-lugar, já que nesse espaço ele apenas circula, transita, mas não constitui vínculos/afetos. Já para um vendedor de loja de departamento, o *Shopping* é seu lugar e o estádio de futebol pode não ser.

Embora sejam constituídos entre si, muitas vezes a relação entre territórios e suas territorialidades não são harmônicas. Existem, pois, diferenças, os grupos que ocupam podem concordar ou discordar dos poderes públicos/sociedade civil que estejam em vigor, o que ocasionalmente pode gerar conflitos.

Os desafios de se viver em sociedade num estado democrático de direitos são infinitos, mas nós sabemos que a Democracia ainda é o melhor regime político. Então, cabe às redes/territorialidades a tarefa de se ajustar e adaptar seus desejos e interesses da melhor forma possível dentro desse coletivo. Capital e interior, centro e periferia.

O interior cearense é formado por cento e oitenta e três municípios, divididos pelas regiões: Noroeste cearense, Norte cearense, Região Metropolitana de Fortaleza, Vale do Jaguaribe, Sertões Cearenses, Centro-sul Cearense e Sul Cearense. Cada um deles com as suas histórias, dinâmicas e culturas. No tocante às danças, podemos dizer que as populares são bastante ricas e representativas.

Tais danças/manifestações populares atuam o ano inteiro, pois cada vez mais os grupos são convidados para as festas dos padroeiros locais, eventos públicos/artísticos, romarias, festivais, renovações¹⁷ e cortejos. Todavia, é principalmente nas datas dos festejos dos quatro grandes ciclos – natalino, semana santa, junino e finados – que eles saem dos terreiros e lindamente invadem as ruas, avenidas e praças das cidades, conforme nos explana o teatrólogo cearense, pesquisador da cultura popular, Oswald Barroso:

No Ceará, assim como em todo o Brasil, as danças populares tradicionais têm seu espaço nas festas coletivas do povo. Isto porque são momentos em que o tempo ordinário é suspenso e instala-se o sagrado. São datas em que os encantados dançam e os deuses riem, dando lugar à reunião da comunidade, estreitando os laços entre seus integrantes (BARROSO, 2015, p. 17).

As danças populares tradicionais cearenses são divididas em: dramáticas e bailados. As danças dramáticas quase sempre são lideradas por um mestre, performatizadas, com personagens/brincantes que vestem indumentárias coloridas, atuam, cantam e dançam, são

¹⁷ Tradição criada pelo Padre Cícero, muito realizada pelas famílias do interior do Nordeste, especialmente em Juazeiro do Norte. Ocorre todos os anos na mesma data, geralmente no aniversário de casamento dos patriarcas. Os amigos e vizinhos da família são convidados a rezar e consagrar o Sagrado Coração de Jesus. Após o ato religioso tem início um pequeno festejo e, neste momento, quando convidados, os grupos populares se apresentam.

exemplos os Reisados¹⁸, Guerreiros¹⁹, Fandangos²⁰, Pastoris²¹ e Maracatu. Os bailados diferenciam-se por não apresentarem a parte teatral, são eles as Danças de Coco, Dança de São Gonçalo²², Maneiro-Pau, Dança do Torém, Dança das Bandas Cabaçais e, por fim, as quadrilhas juninas que, cada vez mais estilizadas, passeiam pelos dois estilos (BARROSO, 2015).

Figura 1 – Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, tradicional grupo popular do Crato/Cariri.



Fonte: Allan Bastos.

Sabemos que as danças populares também são cênicas, não obstante, nesta escrita nosso foco são as danças cênicas codificadas, em especial o balé clássico, a dança contemporânea,

¹⁸ O Reisado é formado por um grupo de dançarinos, músicos e cantores que percorrem as ruas anunciando a chegada do Messias, fazendo louvações, lutas de espadas e brincadeiras.

¹⁹ Variações dos Reisados.

²⁰ Danças dramáticas características das zonas praieiras, executadas por brincantes trajados de marujos em torno de uma réplica de barca por eles conduzida (BARROSO, 2015).

²¹ Danças próprias do ciclo natalino, elas representam a peregrinação dos pastores e reis magos a Belém (BARROSO, 2015).

²² A Dança de São Gonçalo de origem europeia, portuguesa, foi trazida para o Brasil no período colonial. Considerada sagrada, acontece geralmente em espaços cobertos, de frente para um altar com a imagem de São Gonçalo e outros santos de devoção do anfitrião. Acompanhados por dois violeiros, os dançarinos/devotos/promesseiros dançam organizados em fileiras, dando inúmeras voltas no espaço em passos sincopados, reverenciando sempre os santos e sem nunca dar as costas para o altar, um ritual que chega a durar até cinco horas seguidas, sem pausas.

dança-teatral, danças urbanas e jazz, pois são as danças mais presentes na minha trajetória de bailarino, professor e coreógrafo.

Nas duas últimas décadas, alguns territórios interioranos cearenses foram gradualmente desenvolvendo ações sólidas e contínuas que conseguiram projetar as danças cênicas de tais ambientes no âmbito regional, estadual e nacional. Artistas, professores, pesquisadores e coreógrafos fundaram escolas, grupos, companhias, ganharam editais estaduais e federais, lançaram livros, circularam por outros estados, organizaram mostras, festivais e eventos diversos.

A dança interiorana cearense começou a ocupar espaços e expandir suas territorialidades, um movimento potente que por vezes dialoga com Fortaleza, mas que é independente dela. Em vista disso, tais trabalhos estão gradativamente contribuindo para romper com o pensamento hegemônico de que só existem ações relevantes de danças nos grandes centros urbanos.

Dentre os municípios do interior cearense que têm um movimento mais visível na dança cênica, destaco: Trairi, Sobral, Quixadá, Tabuleiro do Norte, Iguatu, Crato, Itapagé, Beberibe, Campos Sales, Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte. Optei no Doutorado aprofundar-me nas três últimas cidades, mas sei que existem danças em municípios acima não citados, e que cada uma delas, certamente, demandaria uma pesquisa específica. Trata-se de um campo aberto, que ainda tem muito para ser adentrado, pois são poucas as publicações desses ambientes, como nos diz o bailarino de Itapipoca, Gerson Moreno, sobre a dança interiorana:

Ainda é raro encontrar publicações sobre os artistas e Cias de dança que fazem a história no Brasil, especificamente no Ceará, e mais ainda no âmbito interiorano. Há um descaso e uma omissão histórica para com esses trajetos, nisso percebe-se um desconhecimento e/ou uma visão vaga das novas gerações de estudantes de dança e dos novos públicos sobre os referidos percursos traçados na história que antecedem a tudo que se confira hoje (MORENO, 2015, p. 45).

Quando escolhi investigar as trajetórias dos corpos que movem as danças em Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, já sabia que eram três realidades distintas, histórias que por momentos dialogam e convergem, mas noutros são dissonantes. Porém, a despeito das idiosincrasias, são corpos em aliança²³, todos compõem a dança interiorana cearense.

²³ O conceito de ‘corpos em aliança’ é da filósofa estadunidense Judith Butler, e emerge a partir das manifestações/ocupações, pelo povo, de espaços públicos. Para a autora, tal fenômeno foi/é de extrema significância, pois independentemente de quaisquer que sejam as reivindicações trata-se, sobretudo, de um aparecimento, reconhecimento de sujeitos singulares, que nas “assembléias” são um único corpo, mas ao mesmo tempo, milhares de corpos distintos. “Quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida” (BUTLER, 2018, p. 33).

Analogamente, podemos dizer que cada município, com as suas peculiaridades e necessidades, fazem parte de uma mesma unidade. É o mesmo corpo-ambiente de enfrentamento, as danças realizadas no interior do Ceará. Danças que são descentralizadas do eixo sudeste, e, bem menos favorecida no âmbito das políticas públicas e desenvolvimento econômico do que Fortaleza.

Associo estes corpos interioranos, corpos naturalmente predispostos ao enfrentamento, à voz da Judith Butler, que define os corpos em alianças como sendo corporalidades em estado de performatividade, tenham ou não consciência disso. E, desse modo, criam pontos de partida para novas políticas do ser, encontros que partem das condições precárias, mas que na igualdade desvelam as diferenças e geram outros modos de pensar e agir, conforme acrescenta:

Quando populações são abandonadas pela política econômica ou pela política em si, as vidas passam a ser consideradas indignas de apoio. Em contraposição a essas políticas decorrentes de qualquer política que prive, ou busque privar, uma população de uma vida possível de ser vivida. A política da performatividade também é um modo de enunciar e decretar valor em meio a um esquema biopolítico que ameaça destituir essas populações de valor (BUTLER, 2018, p. 228).

Sendo nascido e criado no interior do Ceará, estou certo de que esses territórios realmente são mais abandonados pelas políticas culturais do estado, e lamentavelmente as políticas culturais municipais, em grande maioria, são ausentes ou ineficientes. Por isso evidencio que os direitos e oportunidades devem ser pautas de nossas lutas cotidianas.

Muitas vezes as produções das danças interioranas, descentralizadas são depreciadas/renegadas em comparação aos trabalhos das capitais/grandes centros. Mas se não temos igualdades de direitos não podemos medir os méritos dessas danças pela mesma régua.

Em nossas andanças pelo país observamos que as criações dos artistas das capitais/grandes centros são mais ressaltadas que as produções interioranas. De fato, tais ambientes produzem exímios trabalhos, contudo não podemos invisibilizar a produção de privilégios desses territórios centrais. A meritocracia sempre vai ser atravessada pelas questões políticas/econômicas/sociais.

E nesse sentido, em contraposição, é que cabem as alianças dos corpos/sujeitos das danças interioranas/ descentralizadas. A união dos artistas, professores de artes e gestores, a criação de fóruns específicos, que possam pensar ações voltadas para as suas realidades e que contribuam na potencialização das suas produções.

Como já dissemos, a investigação e escrita desta tese sobre as danças de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte é uma tentativa de aliá-los, dar visibilidades a estas danças e de algum modo fortalecê-las. Começaremos agora por Itapipoca.

1.3 A Dança de Itapipoca: Prelúdio para Danças Caboclas

Figura 2 – Espetáculo *Prelúdio para danças caboclas*, da Cia Balé Baião.



Legenda: Da esquerda para direita: Cacheado Braga, Gerson Moreno e Vianna Junior.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A primeira dança interiorana do Ceará apresentada nesta escrita é a Cia Balé Baião/Ponto de Cultura Galpão da Cena, do município de Itapipoca. Nossa imagem escolhida para abrir este tópico, um registro do espetáculo *Prelúdio para danças caboclas*, já acena para a poética dos trabalhos que descreveremos a seguir, uma companhia de dança contemporânea que pesquisa as corporeidades afro-indígenas brasileiras, numa dimensão estético-política corpo-mundo na/com a dança.

O município de Itapipoca está situado no noroeste cearense, na região denominada Vale do Curu, numa distância aproximada de 150 km da capital. O topônimo *Itapipoca* vem do vocábulo indígena Tupi-guarani *itá* (pedra, rocha), *pi* (pele, couro, revestimento) e *poca* (arrebentar, estourar) que quer dizer, portanto, *Pedra Rebentada* ou *Pedra Lascada*.

Reza a lenda que, nos primórdios, havia nessa localidade uma enorme pedra que se lascou devido à reação térmica do calor do sol de dia e o frio da noite²⁴. Na cidade convergem três ambientes diversos, caatinga arbustiva, zona litorânea e complexo vegetacional de matas: sertão, praia e serra, respectivamente, o que faz Itapipoca ser conhecida como a terra dos três climas. Sua população é de aproximadamente 130.000 habitantes e tem raízes indígenas, africanas e portuguesas, que influenciam suas culinárias, festas religiosas, artesanatos, danças e músicas.

No âmbito específico da dança, sempre se destacaram em Itapipoca o forró, as quadrilhas juninas, a Dança de São Gonçalo²⁵, a Dança do Coco e as manifestações carnavalescas, através do Samba e Cordão de Maracatu. Na oralidade, se reconhece que na década de 1970 um artista chamado Roberlando Caxilé criava coreografias e as apresentava na cidade.

Todavia, foi em meados de 1980, com a chegada das Pastorais Sociais vinculadas à Igreja Católica, que começaram a se configurar com mais visibilidade local um movimento de dança cênica. Tal instituição promovia diversos projetos, dentre eles ações artísticas que buscassem enaltecer temas de lutas, do povo oprimido à luz da teologia da libertação, inspirados nas obras de Leonardo Boff, Paulo Freire e Augusto Boal (MORENO, 2015).

Gerson Moreno, menino itapipoquense, cresceu na periferia, rodeado de brincantes das manifestações populares locais, amigos do seu pai. E sua adolescência culminou no período das atividades das Pastorais Sociais, ao adentrar nesse projeto, por sua assiduidade e dedicação, logo ganhou destaque. Na época, a instituição possibilitava que seus integrantes mais empenhados pudessem participar de atividades formativas em diversas áreas, e foi através delas que ele teve a oportunidade de vivenciar as suas primeiras práticas corporais, no caso a Biodança, como compartilha: “As sessões de Biodança que participei naquele período possibilitaram-me descobrir pontos de partida para mergulhar sedento na minha singularidade, aceitar-me, assumir minha sexualidade, minha cor, minha ancestralidade afro-indígena” (MORENO, 2019, p. 25).

Veremos que esse olhar sensível para a sua identidade, comunidade periférica, ancestralidades, para as raízes negro-indígenas de sua região, aliado ao pensamento de uma

²⁴ Itapipoca foi batizada em 1889, anteriormente já foi chamada de Arraial de São José, Vila Velha e Imperatriz.

²⁵ A Dança de São Gonçalo pode ser encontrada em quase todos os estados do Brasil, com diferentes formas de execução. De origem religiosa/portuguesa, na tradição é organizada em pagamento de promessa devida ao santo São Gonçalo.

dança de luta e movimento social vivido nas pastorais, de fato, nortearam a sua relação com a arte e as danças de Itaipoca. Danças aguerridas, de agrupamento e resistência.

Figura 3 – Oficina *Giras de Danças Cênicas Negras e Indígenas*, ministrada por Gerson Moreno na X Semana Dança Cariri em 08 de abril de 2019.



Fonte: Wiharley Rubson (2019).

O bailarino conta que sempre sentiu a necessidade de se expressar artisticamente. Na pré-adolescência costumava trancar-se no quarto e mover-se ao som de um gravador velho, sua inspiração eram os espetáculos de dança que assistia de madrugada na TVE²⁶ enquanto a família dormia. Foi na televisão que, certa vez, assistiu o solo de dança de um bailarino, cujo corpo movimentava-se lentamente como se estivesse dentro d'água, a partir daquele momento quis fazer algo semelhante e, concomitante às capacitações que participava, passou a compor coreografias e a apresentar-se em eventos culturais da cidade. Algumas vezes aplaudido, noutras vaiado.

Com o passar do tempo, além das ocasionais apresentações, o bailarino passou a criar coreografias para peças teatrais e também a ministrar oficinas de dança para os seus conterrâneos. Essas primeiras ações da dança, engendradas por Gerson, repercutiram em

²⁶ Televisão Educativa do Ceará, Opera no canal 5 e é afiliada à TV Cultura e TV Brasil.

Itapipoca e não demorou a começarem a vê-lo e nomeá-lo como “o dançarino da cidade”, como nos conta o próprio Gerson Moreno no livro *Dança Balé Baião: 20 anos em Companhia*:

Ao ouvir isso sempre sentia uma insatisfação comigo mesmo por não me achar merecedor de tal título. Era como se estivesse enganando a muita gente com uma mentira que não conseguia me livrar. Mas comecei a acreditar que isso poderia dar certo, queria mentir mais, inventar mais ainda que existia dançarino em Itapipoca, que a dança poderia ser possível, palpável, alguém tinha que mentir pelo bem daquela humanidade (MORENO, 2015, p. 56).

Com a dança cada vez mais pulsante, Moreno sentiu que precisava formar um grupo para fortalecer a arte que começava a ser desenhada em Itapipoca. Seu desejo era deixar de ser o “único” dançarino da cidade, e principalmente trocar saberes, aprender e ensinar com outros corpos através da criação coreográfica; almejava instigar em outros sujeitos o que já estava burilando nele próprio. Começou então a convidar pessoas que observava dançando nas festas de forró na *Casa de Farinha*²⁷, atores, amigos, conhecidos, para formarem um grupo. E assim nasceu, em 1994, o *Dance Rua*.

1.4 Balé Baião: Movendo outros mundos

A tática do convite deu certo, muitas pessoas vieram interessadas em dançar no grupo. As primeiras composições do *Dance Rua* eram criadas a partir dos ritmos, das músicas, sobretudo das letras que tinham temáticas étnico-culturais e sócio-políticas. Já nos primeiros meses de atividades, o grupo foi firmando parcerias com produtores e lideranças culturais que oportunizaram apresentações em diversos espaços alternativos. Dançavam em salões comunitários, auditórios, quadras esportivas, praças públicas, clubes sociais e até em cima de caminhão (MORENO 2015). Tudo impulsionado por um grande desejo de mover o corpo e potencializar a dança em Itapipoca.

Ainda na década de 1990, a Secretaria Municipal de Cultura de Itapipoca, em colaboração com o *Instituto Dragão do Mar*, órgão público do estado que tinha uma política de descentralização das artes na capital e no interior, começou a fomentar processos formativos, convidando artistas de Fortaleza para ministrarem oficinas nos interiores do estado e levando artistas do interior para formações na capital.

²⁷ Casa de Shows de Itapipoca

Gerson agarrava todas as oportunidades que apareciam e foi numa dessas que conheceu as coreógrafas Andrea Bardawil²⁸ e Silvia Moura²⁹, da *Cia da Arte Andanças* e Grupo *Em crise*, respectivamente. Ambas provocaram seu modo de pensar/fazer dança. Foram nessas oficinas que o jovem artista descobriu e identificou-se completamente com a *dança contemporânea*. Gênero da dança que para ele abria mais caminhos para que se expressasse e questionasse o mundo de forma contundente como almejava. Sobre esse período, a bailarina, professora e coreógrafa Silvia Moura revela:

Lembro-me dos primeiros contatos e de como no início dos anos 90 me impressionou o forte movimento que havia em Itapipoca e de como era diferente a maneira como se dava a organização entre as linguagens – teatro, dança e música. Já nos primeiros contatos a união entre diretores, atores, bailarinos, músicos me chamou muito atenção [...] Já no início percebi uma forte preocupação com a formação dos integrantes, de como avançar e técnicas, estéticas, poéticas. De como fazer chegar a mais pessoas essa possibilidade: Dançar (MOURA, 2015, p. 226).

O pensamento de uma dança mais consonante à contemporaneidade também reverberou nos dançarinos do grupo, todos se interessaram em se mover a partir de outras perspectivas. Perceberam que podiam cavar mais fundo, colocar os corpos em outros estados de investigação e falar, para além das letras e ritmos das músicas. Nesse viés, o grupo mudou sua poética, inclusive o nome, o *Dance Rua* passou a se chamar *Cia Balé Baião*. Sobre essa alteração nominal Gerson nos conta:

Dance Rua contemplava a forte presença das danças urbanas nos shows de ritmos promovidos pelo grupo nos primeiros anos de sua formação. Logo depois que passei a conhecer e aprofundar elementos da dança contemporânea em diálogo com as danças tradicionais brasileiras/nordestinas propus o novo nome “Balé Baião”, também por fazer alusão ao prato “Baião de dois” que trazia uma metáfora de mistura ou combinação de receitas, de dança coletivizadas, o nome foi aceito pela maioria dos componentes do grupo e adotado até hoje (MORENO, 2019 p. 27).

A montagem do primeiro espetáculo dessa nova fase do grupo: *Pátria Sertaneja, a dança do corpo rebelde*³⁰, segundo Gerson, foi bastante enriquecedora para todos os envolvidos, o grupo estava entusiasmado, pesquisando outras possibilidades de movimento, sobretudo a improvisação em dança, e concomitantemente apresentando-se em vários locais da

²⁸ Andréa Bardawil é cearense, coreógrafa, professora de dança e arte-terapeuta. Diretora da Cia da Arte Andanças, que é em 2021 completa 30 anos. É uma das fundadoras da ONG ALPENDRE – Casa de Arte, Pesquisa e Produção foi coordenadora pedagógica do Centro Cultural Bom Jardim e do Curso Técnico de Dança. Atualmente desenvolve A construção poética do visível.

²⁹ Silvia Moura é caerense, bailarina, coreógrafa e atriz. Atua em dança e teatro desde 1976. Tem formação como coreógrafa pelo Colégio de Dança do Ceará. É Fundadora do Grupo Em crise

³⁰ O registro do espetáculo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZrJO-MDVwOs>.

cidade e redondezas. Sobre esse período inicial da Cia Balé Baião, a bailarina Edileusa Inácio revela:

Comecei a trabalhar com arte com o Gerson, a gente fazia teatro junto, isso foi em 94, 95. Mas eu me afastei, em 97 eu o reencontrei e ele perguntou se eu conhecia o grupo de dança Balé Baião, eu meio sem interesse disse que não, mas por curiosidade eu fui, cheguei lá era uma multidão, o grupo era enorme, eu fiquei encantada e retornei, comecei a fazer aulas, os ensaios. Aí começou a preparação para o espetáculo *Pátria Sertaneja* e foi um trabalho fantástico, era tudo que eu nunca tinha visto na vida, quando eu entrei em cena, eu disse “pronto, é isso, é aqui que eu vou ficar”. Por isso que estou há quinze anos na companhia, bebendo de todas as águas que ele traz, de todas as águas que a companhia pode sugar, eu faço questão de beber, de dar o primeiro gole, de estar junto, por que além de companhia, aqui é uma família. (INÁCIO, 2013, informação verbal)³¹.

Figura 4 – Edileusa Inácio, intérprete da Cia Balé Baião e professora da ELBB.



Fonte: Arquivo institucional.

Contudo, em meio ao sucesso local do espetáculo *Pátria Sertaneja* e a esse momento de ascensão de um grupo de dança contemporânea em Itapipoca, Gerson Moreno soube das inscrições para uma formação para bailarinos, professores e coreógrafos em Fortaleza, uma oportunidade única para finalmente estudar especificamente o campo coreográfico, que era a

³¹ Fala de Edileusa Inácio no documentário: *A Invenção do Balé Teimoso*. Roteiro e Direção: Gerson Moreno. Documentário, 52'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mrgN-py95Xs>. Acesso em: 28 de abril de 2020.

sua maior aspiração. Mas caso ele fosse para essa empreitada na capital teria que abandonar tudo que arduamente estava sendo construído em Itapipoca, surgia um dilema.

Era 1999, Moreno não sabia como resolveria esse impasse, mas preferiu não perder a oportunidade de candidatar-se, caso fosse selecionado, aí sim iria decidir esse novo desafio. A audição na vaga para coreógrafo do Colégio de Dança do Ceará exigia que o candidato tivesse alguma noção de dança contemporânea, além disso, tinha que apresentar uma pequena coreografia de sua autoria. Gerson Moreno apresentou um fragmento do espetáculo da Cia Balé Baião: *Etnia*.

Moreno foi selecionado para o CDC e não titubeou, conversou com a família, bailarinos do grupo, trancou o Curso de Pedagogia na UECE no Campus Itapipoca e se mudou para Fortaleza, naquela ocasião ele sabia que era preciso estar fora do núcleo para fortalecê-lo. Para se manter na capital começou a ministrar aulas de dança numa escola particular, o Colégio 21 de Abril, e, num assentamento no bairro Messejana.

Todavia, a saída de Gerson Moreno de Itapipoca acabou sendo parcial, durante a semana ele residia em Fortaleza e outros membros do grupo iam dirigindo os encontros, e no final de semana ia para o Vale do Curu trabalhar com a Cia Balé Baião. Gerson começou a ministrar aulas dentro de um cronograma mensalmente organizado. Um processo prático-teórico, trabalhando os exercícios aprendidos no CDC, mas também integrando jogos inéditos criados por ele, vivências corporais que paulatinamente transformavam os corpos da companhia. Um trabalho intenso, idas e vindas cansativas, mas que potencializavam o CBB e resultou nos espetáculos: *Etnia*, *o baião de três raças*³² e *Rebento, dançando o que restou*.

A obra *Rebento, dançando o que restou* rompeu com as metodologias de criação, que anteriormente foram utilizadas nos processos de montagem da Cia Balé Baião. Até aquele momento, a maior parte das coreografias era estruturada por movimentos oriundos exclusivamente de Gerson Moreno e os novos processos pleiteavam que os próprios bailarinos descobrissem o movimento. Cada intérprete assumia a criação dentro de uma concepção comum a todos, que funcionava como um fio condutor interligando uma cena a outra em busca de uma dramaticidade fragmentada, desfazendo-se do tradicional começo, meio e fim.

Possivelmente, não era fácil o desprendimento de uma dança mais tradicional para a busca de uma dança pessoal que pedia entrega e generosidade consigo e com o outro; mas a

³² Com este espetáculo, desbravaram o Brasil, viajando sete dias de ônibus para dançar no Rio Grande do Sul. Para os interessados o trabalho está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G8LToKJcPwM>.

cada dificuldade as afeições que sempre existiram se fortaleciam ainda mais. Na experiência itapipoquense, para manter um grupo permanente de artes cênicas é preciso tonificar os afetos.

Os bailarinos da Cia Balé Baião, sobretudo a primeira geração, não são apenas parceiros de trabalho, são vizinhos, a maioria se conhece desde a infância/adolescência, são amigos confidentes que se encontram cotidianamente, independente de terem ou não compromissos de dança, seguem a mesma bandeira partidária, acreditam e defendem os mesmos ideais. Existe entre eles uma cumplicidade que inevitavelmente influencia na criação coletiva do movimento do grupo (MORENO, 2015). Sendo assim, torna-se injusto creditar a responsabilidade do movimento da dança Itapipoquense apenas a Gerson Moreno, certamente este fenômeno da dança local seria outro se ele não tivesse encontrado seus parceiros de Luta: Edileusa Inácio, Vianna Junior, Cacheado Braga, Glacieli Farias, Ronny Souza, Ernany Braga, Edi Soriano, Rafaela Lima, Gil Oliveira, Possidônio Montenegro, Rinaldo Mesquita, Roniele de Souza, Edilene Soriano, dentre outros.

1.5 Escola Livre Balé Baião: ensino, criação, circulação, tudo é aprendizagem

Dez anos passados à criação do Dance Rua/ Cia Balé Baião, foram vivenciados e desenvolvidos muitos jogos e exercícios nos processos formativos e criativos. Tais experiências elucidaram para os membros do grupo que era possível a descoberta e construção do movimento para qualquer corpo que tenha o desejo de dançar. Nessa perspectiva, começaram a sentir necessidade de partilhar com a comunidade as descobertas que estavam sendo geradas. Em julho de 2004 fundaram uma escola, contemplando adolescentes e adultos, entre quatorze e trinta anos, de sete bairros periféricos da Itapipoca: Violete, Cruzeiro, Maranhão, Ladeira, Fazendinha, Picos e Coqueiro.

Inicialmente, o grupo chamava o projeto formativo de “escolinha” e depois *Escola Livre Balé Baião - ELBB*³³, as aulas eram ministradas voluntariamente pelos bailarinos do Balé Baião, tendo como bases técnicas: a dança africana/indígena, danças urbanas, dança moderna, dança contemporânea, princípios de Rudolf Laban, contato-improvisação, o teatro físico e a música, especificamente a percussão afro-brasileira. Na maior parte dos casos, cada turma trabalhava duas vezes por semana.

³³ Teaser da Escola Livre Balé Baião, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jPMNnx9S6do>.

Pensando na formação de um corpo politizado, que dialoga com a sociedade, os bailarinos da Cia Balé Baião adotaram a princípio na escola o termo *Sujeito Dançante*. Um entendimento artístico-educacional de que a dança potencializa as singularidades do sujeito, evocando seus conhecimentos ancestrais, afetivos, espirituais, éticos e estéticos sem perder sua relação com o espaço e todas as questões que lhe atravessam.

A *Escola Livre Balé Baião* não tem o perfil de uma academia de dança, na qual, habitualmente, os alunos fazem uma formação mais encadeada de uma técnica. Eles trabalham com módulos, oficinas, capacitações e outros projetos independentes. Processos práticos-teóricos que tentam trabalhar o corpo na sua totalidade, um corpo que pensa, move, fala, escreve e interfere no mundo. Por exemplo, de março a outubro de 2018, todas as terças-feiras ocorreram oficinas de produções literárias, que integravam as práticas corporais à escrita e objetivava desenvolver a produção textual dos bailarinos através de escritas narrativas, descritivas e poéticas. Esse módulo resultou numa publicação coletiva de artigos sobre a Cia/Escola Balé Baião³⁴.

Compreendemos que os processos formativos do Balé Baião investem, portanto, na emancipação dos corpos numa perspectiva mais alargada, dança/vida/sociedade, e, com isso foi se constituindo no município de Itapipoca bailarinos que não fossem apenas meros reprodutores/executores³⁵ do movimento, mas artistas que exercem o pensamento crítico, militantes, intérpretes-criadores.

Para o dançarino, ator, professor e *vídeo maker* Cacheado Braga o fato da Escola Livre Balé Baião junto com a Cia Balé Baião pensar os moveres dos corpos atentos às questões sociais é justamente a distinção que faz surgirem neste território danças potentes, longe de movimentos esvaziados, mas práticas transformadoras, que ressoam na presença dos corpos nos palcos, mas para além da cena, como nos diz:

Veio-me ali, na escola livre balé baião, uma compreensão de dança contemporânea, uma dança presente em cena. Esta presença expande a ideia de palco/caixacênica e cena de atuação do dançarino e dançarina. Que para além de técnicas, signos e códigos necessários à constituição de um corpo capaz de executar com maestria uma coreografia, vai ao encontro comunitário com os povos de terreiro, os assentados, os índios, os periféricos e quilombolas, quebrando não só a quarta parede, mas todas e,

³⁴ A publicação intitulada *Dançar territórios de reinvenção* foi organizada por Gerson Moreno e lançada em 2019, através do Edital das Escolas da Cultura 2017 da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Os relatos foram escritos pelos professores e alunos que participaram das oficinas: Andrea Bardawill, Cacheado Braga, Aleksyana Vera, Carla Miriã, Diego Viana, Edileusa Inacio, Ernany Braga, Eveline Sonielle, Souza Fota, Gerson Moreno, Gelmo Sousa, Janaina Alves, Lauriane Castro, Luis Carlos, Mikaelly Rodrigues, Monteiro Fernandes, Paulo Cesar, Pergentino Davi, Rafaela Lima, Regilane Alves, Rinardo Mesquita e Ruan Marley.

³⁵ Na dança cênica mais tradicional, o professor ou coreógrafo apresenta o passo ou a coreografia e o bailarino busca reproduzir fidedignamente o que está sendo solicitado, não há nenhum tipo de reflexão ou personalização, a relação é mais verticalizada. Na contemporaneidade, o bailarino busca contribuir, interagir e resignificar as propostas num diálogo mais horizontal com os seus parceiros de processo formativo ou criativo.

ser assim, a dança uma entidade ativa e transformadora de mundos, sociedades e civilizações (BRAGA, 2019, p. 145).

Pensando nessas praticas transformadoras, certamente, outra ação importante da Escola Livre Balé Baião é o grupo de dança da escola. Uma ação que possibilita que jovens estudantes sejam imersos em processos coreográficos. Algumas composições inéditas, mas também realizam releituras dos espetáculos do repertório da Cia Balé Baião, inicialmente chamada de *Balé Baião Jovem* e depois rebatizada de *Cia Rebentos de Dança*³⁶.

Figura 5 – Cia Rebentos de Dança.



Fonte: Arquivo pessoal.

A partir da crescente produção de espetáculos da Cia Balé Baião, da Cia Rebentos, e saudosos do Aconchego³⁷, os artistas da CBB perceberam que era preciso desenvolver projetos/eventos que propiciassem o encontro/circulação dessas produções. E assim foram surgindo a *Mostra Intenções*, *Mostra Arte Caseira* e o *Festival Nacional de Dança do Litoral Oeste*.

³⁶ Os espetáculos que compõem o repertório da Cia Rebentos de Dança são: *Aborrescentes* (2009); *Pátria Sertaneja* (2009); *Estética* (2010); *Finitude: meninas para sempre* (2011); *Adentro* (2012); *Arquiteturas Instantâneas* (2013); *A invenção do Baião Teimoso* (2014); *Fruta Cor* (2014) e *Solos Proibidos em Tempos de Intolerância* (2015).

³⁷ Encontro estadual de partilhas artísticas que teve bastante repercussão no Vale do Curu.

Em 2006, com a dança do Vale do Curu cada vez mais atuante e progressivamente ganhando visibilidade, os artistas/gestores Flávio Sampaio, de Paracuru, Gerson Moreno, de Itapipoca e Antônio Alves, de Trairi, em diálogo com Claudia Leitão, Secretária da Cultura do Estado do Ceará, na época, e com a *Associação de Bailarinos, Coreógrafos e Professores de Danças do Ceará - PRODANÇA* conseguiram fomentar a criação de um evento nacional de dança para esta região: *Festival Nacional de Dança do Litoral Oeste*³⁸. A realização desta mostra de grande porte foi uma conquista de extrema relevância não só para todos os municípios que integram o Vale do Curu, mas para toda a dança interiorana cearense.

Sobre o festival supracitado, a pesquisadora/coreógrafa paulistana Isabel Marques, da Caleidos Cia de Dança, em entrevista para nossa tese compartilhou a seguinte reflexão:

Particpei duas vezes do Festival, sempre na Cidade de Itapipoca a convite do Balé Baião e também no Trairi. A primeira vez como professora, um tipo de residência e a segunda, este ano, como palestrante, pude ficar mais tempo e participar de mais atividades: espetáculos, rodas, homenagens, passeios, ações. Minhas impressões são as melhores sempre. O grande potencial desses festivais para mim é a personalidade, a ênfase nas relações e menos no mostrar, no exibir. Sinto as comunidades envolvidas, a vontade de conhecer e não de rivalizar, de se encontrar e não de se "colocar no mercado". A lógica da economia criativa não rolou nos festivais em que estive. Isso para mim é incrível. O compartilhar toma lugar, o foco é a arte que envolve pessoas, isso é fantástico. Os festivais do interior de que participei são receptivos, acolhedores, vida pulsante! Achei maravilhosas as iniciativas de troca entre comunidades, a da dança contemporânea com a dança dos quilombolas, dos povos originários, dialogar com a comunidade do entorno. A potência das parcerias é também algo que me chama muito atenção, várias fontes e parceiros envolvidos na realização de um mesmo evento (MARQUES, 2019, informação verbal)³⁹.

Os bailarinos da Cia Balé Baião ficaram contentes com a realização do *Festival de Dança do Litoral Oeste* em Itapipoca, pois viram que o evento sendo realizado nas praças tinha grande repercussão na cidade. No entanto, perceberam que, naquela ocasião, ele pouco fomentava a ocupação no Ponto de Cultura Galpão da Cena e decidiram, portanto, fecundar também uma mostra que propiciasse circulação na sede e que, ao mesmo tempo, abrisse caminhos para obras mais experimentais, permitindo os artistas locais serem mais ousados. Assim foi se concretizando o projeto da *Mostra Intenções*⁴⁰.

³⁸ A primeira edição aconteceu de 25 a 30 de abril de 2006, nos três municípios, Itapipoca, Trairi e Paracuru simultaneamente. Na programação foram realizados espetáculos, palestras, oficinas técnicas e debates. Os espetáculos aconteciam em praças públicas, o que favoreceu ter a presença de um público bastante significativo. Artistas do cenário nacional estiveram presentes, tais como: Quasar Cia de Dança (GO), Steve Harper (RJ), Staccato Cia de Dança (RJ), dentre outros. O sucesso do primeiro festival garantiu que a SECULT CE desse continuidade a essa ação, com uma pausa apenas nos anos de 2010 e 2013.

³⁹ MARQUES, Isabel. Entrevista concedida ao autor em setembro de 2019.

⁴⁰ Podemos ver uma ação da Mostra Intenções ano 2014 no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=r43RqWOWPO0>.

Idealizada por Cacheado Braga, Gerson Moreno e Rinaldo Mesquita, a primeira edição da *Mostra Intenções* se deu em julho de 2006, além dos grupos locais, estiveram presentes dois trabalhos de Fortaleza, com Silva Moura, Paulo José⁴¹ e Edmar Candido⁴². A programação contava ainda com oficinas e exibições de vídeos-dança.

A dança na contemporaneidade convoca que os artistas tenham liberdade para atuar de acordo com a necessidade das obras. Nesse sentido, a *Mostra Intenções* abria espaço para os trabalhos mais experimentais, como por exemplo, foi nesse evento que pela primeira vez, um bailarino da Cia Balé Baião dançou nu em Itapipoca, bem como a bailarina Edileusa Inácio, num solo, beijou a boca de uma espectadora em uma cena do espetáculo.

Tais ações supracitadas podem parecer pequenas perto das obras de vertentes mais conceituais produzidas nas grandes metrópoles, mas nos interiores cearenses eram ousadas, conquistas, micropolíticas (ROLNIK, 2018) no tocante à formação de apreciadores de dança contemporânea.

Segundo Gerson Moreno, a *Mostra Intenções* representa o papel de ampliar as cenas experimentais. Para o artista, é preciso:

Descentralizar o acesso à dança contemporânea [...] garantindo a formação de plateia e a difusão da dança cênica de cunho mais experimental e performática no bojo do interior cearense, rompendo com a ideia de que somente nos grandes centros se produz e se têm público para dança contemporânea (MORENO, 2015, p. 98).

Ainda sobre este evento, a bailarina e pesquisadora cearense Ângela Souza também ressalta a importância de sua existência:

A mostra de artes cênicas *Intenções*, apesar das dificuldades de apoios e de espaços cênicos adequados, mobiliza artisticamente a região, produzindo um evento singular, com mostra de artistas, cursos e debates (SOUZA, 2010, p. 51).

⁴¹ Paulo José é bailarino, ator, performer. Licenciado em Teatro pelo Instituto Federal do Ceará. Técnico em Dança. Modelagem e Costura pelo SENAC. Trabalha com Arte e Educação desde 1999 na cidade de Fortaleza e interior do estado do Ceará, participando de grupos e coletivos, tais como a Cia Vatá e Artelaria Produções.

⁴² Edmar Candido é circense, acrobata, bailarino, músico. Formado pelo Curso de Arte Dramática da UFC. Aperfeiçoamento técnico na Escola Nacional do Circo do Rio de Janeiro. Técnico em Dança.

Figura 6 – Mostra Intenções, no Ponto de Cultura Galpão da Cena, Julho de 2014.



Fonte: Arquivo pessoal.

Retornando a questão dos eventos de circulação da dança, a cidade de Itapipoca já recebia anualmente o *Festival do Litoral Oeste* e a *Mostra Intenções*. Essas ações mantinham um perfil diferenciado e conseqüentemente atraíam públicos distintos. Contudo, os bailarinos da Cia Balé Baião constataram que por terem um formato mais expandido, tais mostras demandavam tempo para serem produzidas, bem como para acontecer. Nesse contexto, sempre dispostos ao enfrentamento, sentiram-se instigados a criar algo menor, mas que pudesse ser realizado mensalmente em sua sede.

Era preciso resignificar cada vez mais o galpão que eles ocupavam, não apenas como um espaço cênico, um ambiente que promovesse a partilha dos experimentos de dança contemporânea, mas também, os encontros e a integração com outras linguagens artísticas. Então, em 2011, foi criada a *Mostra Arte Caseira*, que acontecia na segunda sexta-feira de cada mês.

Desde a primeira edição da *Mostra Arte Caseira*⁴³, a equipe trabalha coletivamente, dividindo as tarefas, que vão desde a limpeza do espaço, divulgação, assessoria aos artistas

⁴³ Mostra Arte Caseira <https://www.youtube.com/watch?v=jFK0md-91IM>.

programados, até fazer suco e *baião de dois*⁴⁴ para vender para o público presente. A divulgação acontece pelas redes sociais, convites impressos entregues em algumas instituições locais, mas principalmente no boca a boca.

A *Mostra Arte Caseira* ganhou notoriedade, o evento foi conquistando não só a comunidade próxima, mas outros territórios, já que a plateia era formada também por um público que vinha de bairros distantes e até de outras cidades, conforme ressalta Gerson Moreno:

Mesmo com pouco ou quase nenhum recurso financeiro, a Mostra Arte Caseira acontece até hoje, sempre mantendo essa dinâmica de trabalho coletivo tendo os bailarinos das Cias Balé Baião, Rebentos e escola de dança como protagonistas da ação, desde a pré-produção até a execução propriamente dita. O Arte Caseira tornou-se um evento reconhecido não somente a níveis municipal e regional, como também nacionalmente por ter acolhido grupos e cias de dança de outros estados, tais como a Esther Weitzman Cia de Dança (RJ), Simioni (LUME - SP), Isabel Marques (CALEIDOS - SP), Marcelo Evelin (DIRCEU - PI) e Lia Rodrigues (RJ) dentre outros, por meio da parceria com a Bienal Internacional de Dança do Ceará (MORENO, 2015, p. 106).

A *Mostra Arte Caseira*, assim como a Mostra Intenções e o Festival de Dança do Litoral Oeste proporcionam novos fluxos de apreciadores para as danças/artes de Itapipoca. Motivando-os na continuidade de seus processos criativos, mas também nas ações formativas. Para a bailarina e pesquisadora mexicana Mónica Rueda, a difusão e circulação são fundamentais para o processo de maturação e profissionalização dessa linguagem:

Una de las evidencias que se observan como signos de la reproducción y consolidación del campo de la danza profesional, es la creciente necesidad de contar con espacios para la exhibición de danza profesional. Tal necesidad se puso en relación con la disposición desde las instituciones, de asignar presupuesto, así como proporcionar espacios formales para la presentación de danza (RUEDA TARACENA, 2017, p. 106).⁴⁵

De fato, acreditamos ser importante estimular a circulação, o atravessamento das linguagens das artes, dialogar com pessoas de outras áreas de conhecimento, tudo isso reverbera no nosso fazer/pensar artístico, outros ares nos fortalece. Na Cia Balé Baião, isso acontece regularmente no Ponto de Cultura Galpão da Cena e também através das temporadas que o grupo realiza em outros estados e até em outros países, como veremos a seguir.

O intercâmbio e trocas de experiências sempre foi algo estimulado dentro na trajetória artística da Cia Balé Baião. Desde o período inicial do grupo, ainda na fase do *Dance Rua*,

⁴⁴ Preparado de arroz e feijão, comida típica nordestina.

⁴⁵ Tradução nossa: Uma das evidências que se observam como sinais da reprodução e consolidação do campo da dança profissional, é a crescente necessidade de contar com espaços para a exibição de dança profissional. Tal necessidade foi colocada em relação à disposição das instituições, de alocar orçamento, bem como fornecer espaços formais para a apresentação de dança.

sempre procuraram dançar em diferentes bairros, sair de Itapipoca para mostrar os trabalhos, participar de oficinas e voltar mais fortes para realizar as ações nos seus territórios de habitação e luta.

Dentre as viagens internacionais da Cia Balé Baião ressaltamos a ida a Cabo Verde, África, através de uma parceria com a Bienal Internacional de Dança do Ceará e o festival *Puentes - Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo*, em Asunción, Paraguay, a convite do *Tercer Espacio Colectivo Artístico*.

Figura 7 – Espetáculo Lamentos e Gozos da Imperatriz de Itapipoca.



Fonte: Adriana Pimentel.

No âmbito nacional o grupo já esteve presente em vários estados do Brasil, já chegaram a cruzar o país inteiro de onibus, sete dias na estrada, só de ida, para dançar o espetáculo *Etnia, o baião das três raças* no Rio Grande do Sul, contudo por ora destacamos abaixo o projeto *Desbravadaça: conexão Itapipoca/Ceará/Brasil*, quando em 2012, a Cia Balé Baião circulou pelos estados do Piauí, Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro. O referido projeto era uma circulação do espetáculo *Lamentos e Gozos da Imperatriz de Itapipoca*⁴⁶, mas também era partilhada a oficina *Plásticas e Poéticas da Improvisação em Dança*, ministrada por Gerson, Cacheado, Glaciél, Rony, Viana e Edileusa, e também o vídeo-dança *Tábua*, dirigido por Cacheado Braga.

⁴⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FSr8KhTY7Y4>.

Em Teresina, as ações aconteceram no *Núcleo do Dirceu*, espaço, na época, dirigido por Marcelo Evelin, e, no Rio de Janeiro, no Centro de Artes da Maré, coordenado pela coreógrafa Lia Rodrigues.

Os trabalhos de Marcelo Evelin⁴⁷ e Lia Rodrigues se dão por ocupações semelhantes ao Ponto de Cultura Galpão da Cena, em Itapipoca: os três acontecem na periferia da cidade, são danças de enfrentamento, cujas territorialidades estão transformando não apenas os seus entornos, mas o modo de se pensar/fazer arte na cidade como um todo.

É importante construir redes, encontrar seus pares, artistas que dialogam e desenvolvem ações próximas ao que você realiza, pois de algum modo isso lhe fortalece e estimula a continuar realizando aquilo que você acredita. No caso da Cia Balé Baião, esses reencontros foram bastante especiais, fortalecendo a ideia de que os bailarinos seguiam no caminho certo, e a despeito das inúmeras adversidades presentes em Itapipoca, o trabalho deles era fundamental para além da fronteira municipal.

Conforme iniciamos este tópico, a valorização e reconhecimento das suas descendências indígenas e negras atravessa a história de Gerson Moreno, da Cia Balé Baião e do Ponto de Cultura Galpão da Cena. Desde o movimento inicial no *Dance Rua*, quando os bailarinos dançavam a partir dos ritmos e das letras das músicas, de certo modo, um pensamento contra a hegemonia da branquitude já se manifestava nas coreografias do grupo, e, com o passar dos tempos, a afirmação da corporeidade afro-brasileira foi ficando mais presente nas falas cotidianas, nas oficinas formativas, nos espetáculos, na vida destes artistas.

O município de Itapipoca tem o privilégio de ser circunvizinho de algumas comunidades quilombolas. E os bailarinos da Cia Balé Baião foram criando vínculos afetivos cada vez mais intensos com estes ambientes. Em 2005, conheceram a *Comunidade Conceição dos Caetanos* (onde anualmente é realizada uma missa afro, em homenagem a Zumbi dos Palmares) e começaram a levar trabalhos artísticos para esta comunidade, chegando inclusive a fazer lá a estreia de um espetáculo da companhia, *Negrume*⁴⁸.

Existem ainda diálogos com as comunidades quilombolas *Nazaré* e *Águas pretas*. Na primeira, a Cia Balé Baião desenvolve oficinas e vivências de dança afro e participa da festa do padroeiro. E na Comunidade Quilombola de Águas Pretas, o vínculo é ainda mais estreito. Em 2011, a pedido de Dona Toinha, líder local, o Balé Baião desenvolveu um Projeto intitulado *Água Preta - Arte Quilombola*. A cada quinze dias os bailarinos ministravam aulas de dança

⁴⁷ Atualmente num espaço/projeto denominado CAMPO Arte contemporânea

⁴⁸ Registro do espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=McowHore1B8>.

afro, improvisação, ritmo e percussão, processos formativos que geraram os espetáculos *Nas águas dos meninos pretos e Auá, somos nós*⁴⁹, dentre outros.

A Cia Balé Baião foi contemplada no *Edital de Seleção para Pontos de Cultura do Estado do Ceará 2010*, e o espaço tornou-se oficialmente Ponto de Cultura Galpão da Cena. Assim, foram conquistando recursos que tornavam mais viável colocar em prática os sonhos, projetos, bandeiras que acreditavam e buscavam defender, dentre elas a negritude:

O alicerce filosófico do Ponto de Cultura Galpão da Cena nasce dos preceitos de vida construídos pela Cia Balé Baião: senso de coletividade, colaboração, autonomia e cumplicidade no exercício do pensar e fazer. Seu principal objetivo é suscitar necessárias interferências sócio-artístico-culturais no bojo da cidade de Itapipoca, região do Vale do Curu e Litoral Oeste do Ceará, a partir de seus núcleos permanentes Escola livre de Dança Balé Baião, Núcleo Advento de Audiovisual, Tambores Afro Baião e de suas mostras Arte Caseira e Intenções; e assim contribuir com a fruição e o acesso democrático das artes contemporâneas, especificamente a Dança (MORENO, 2015, p. 109).

A dança sempre foi a principal linguagem do Galpão da Cena, todavia se tornou cada vez mais essencial se aproximar e interatuar com outras manifestações artísticas, para fortalecer o movimento como um todo. Nesse intuito, além da dança, implementou-se mais dois núcleos artísticos: música e artes visuais. Foi o núcleo musical que motivou a Cia Balé Baião a criar um bloco afro. Gerson e os bailarinos já desfilavam no carnaval de Itapipoca, principalmente no Maracatu *AZ de Espadas*⁵⁰, mas o desejo era fomentar o próprio bloco carnavalesco. Foi criado então o *Bloco Afro Baião*⁵¹, que aliava dança, canto e percussão, com os próprios estudantes da escola. O primeiro desfile aconteceu em fevereiro de 2012, no carnaval de Itapipoca, e a receptividade local foi bastante positiva (MORENO, 2015).

Sabemos que o Brasil é um país miscigenado, com grande parte da população negra, entretanto, os brasileiros, em geral são racistas, cotidianamente observamos relações de subalternidade e casos de discriminação racial. A cultura hegemônica branca é tão forte e impregnada, que muitas vezes os próprios negros rejeitam ou não se enxergam imersos nas culturas as quais estão as suas raízes. Diante da força do racismo estrutural acreditamos que ações/projetos de dança tais como as propostas pela Cia Balé Baião e Ponto de Cultura Galpão da Cena são micropolíticas que muito contribuem nas transformações das subjetividades dos sujeitos, portanto ações extremamente relevantes no mundo.

⁴⁹ Registro de um trecho do espetáculo *Aua, somos nós*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JkCr7zdyWbE>.

⁵⁰ Com mais de 50 anos de existência, o Maracatu AZ de Espadas faz parte do patrimônio imaterial do município de Itapipoca, perpetuando a cultura de matriz africana nesta região.

⁵¹ Ensaio aberto do Bloco Afro Baião em Itapipoca disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ah3hC_K7GoI.

Mais de duas décadas de atividades ininterruptas, a Cia Balé Baião/Ponto de Cultura Galpão da Cena continua produzindo e se destacando como um dos principais movimentos da dança cearense. Se o início do trabalho foi alavancado pelo pioneirismo do Gerson Moreno, hoje a dança de Itapipoca é a dança de muitos. A tática de ensino de uma dança pessoal que propiciasse especialmente a autonomia dos corpos deu certo, os bailarinos da itapipoquenses ganharam o mundo, são professores, pesquisadores, artistas independentes. Glaciél Farias e Ronny Souza, por exemplo, são dois bailarinos que, alimentados pela experiência da Cia Balé Baião, puderam dançar e fortalecer o trabalho de outros coreógrafos. Ronny é ducador físico, foi para São Paulo e trabalhou com Isabel Marques e Fabio Brazil na *Caleidos Cia de Dança*. Glaciél foi bailarino da *Lia Rodrigues Companhia de Danças*, estando sempre em circulação por diversos países. Em 2017, Viana Junior, foi o primeiro artista da dança do interior a ser contemplado no edital de *Laboratório de Criação em dança*, do Porto Iracema das Artes de Fortaleza, com a sua pesquisa *Corpo Catimbó*⁵², um trabalho de dança contemporânea que tem como tutor um Pai de Santo. As cinco edições anteriores do referido edital tinham sido preenchidas sempre por artistas da capital. Em 2019, o artista foi selecionado para o Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Em 2018, a Cia Balé Baião estreou o espetáculo *Estado de Luta*⁵³, uma resposta a tantas precarizações orquestradas pelo Governo de Michel Temer, que foi paulatinamente afirmando o seu desprezo pelos povos negros, indígenas e pela comunidade LGBTQI. Neste mesmo ano, atormentados pela difícil campanha para presidente, cujos muitos candidatos tinham claramente um discurso antidemocrático, o grupo fomentou um movimento virtual, postando diariamente nas redes sociais vídeos-dança, nos quais os intérpretes se posicionavam contra a força retrógrada que almejava o poder.

Em Itapipoca, na Cia Balé Baião/Ponto de Cultura Galpão da Cena, a aprendizagem se dá não apenas pelo ensino técnico/prático de dança, mas por muitos sentidos: ler, escrever, falar, varrer, viajar, aprender, ensinar, trocar, mostrando-nos que a dança na contemporaneidade é plural, pois articula em um só tempo formação, difusão e promoção humana. No próximo tópico, apresentaremos a dança de Paracuru, com foco na Paracuru Cia de Dança e Escola de Dança de Paracuru. Um trabalho formativo de excelência que vem transformando a realidade não só dos “filhos de pescadores” que dançam, mas de toda uma pequena cidade litorânea.

1.6 A dança de Paracuru: um mar de danças, do forró ao Balé

⁵² Registro do espetáculo completo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xBIsOO6Bc9Q>.

⁵³ Registro do espetáculo completo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Fzx4PdckBRk>.

Figura 8 – Dançando na praia, o bailarino Samuel Alves da Escola de Dança de Paracuru.



Fonte: Arquivo institucional.

A palavra *Paracuru* é originada da língua Tupi e significa *Lagarto do Mar*. O jovem município, fundado em 1951, fica situado na região norte, litoral oeste do estado do Ceará, numa distância aproximadamente de 84 km de Fortaleza. Tem uma população estimada em 31.638 habitantes⁵⁴. A cidade é pequena, originalmente uma vila de pescadores, suas principais referências turísticas são as belas praias que a compõem.

O paracuruense Flávio Sampaio deixou a sua terra natal no início dos anos 1970, ainda adolescente, para estudar no Colégio Militar de Fortaleza. Foi na capital, no percurso entre a casa e a escola, que viu pela primeira vez uma aula de balé, era ministrada pela professora Thereza Bittencourt no Theatro José de Alencar. Em 1974, ficou sabendo da criação da *Escola de Dança Clássica e Moderna do SESI - EDANSESI*. A curiosidade e o desejo foram fortes, e, escondido da família, começou a fazer aulas com os professores cariocas Dennis Gray e Janne Blauth. A dedicação, talento e desenvoltura de Sampaio fez com que ele ascendesse rapidamente na técnica clássica e se tornasse um exímio bailarino.

⁵⁴ Fonte IBGE

Com a extinção da EDANSESI e percebendo que, mesmo Fortaleza, naquela ocasião, ainda pouco oferecia para os almejantes profissionais da dança, após uma breve passagem pelo Balé Guaíra, em Curitiba, conseguiu passar na seleção para o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e mudou para as terras cariocas, onde teve a oportunidade de dançar famosas obras do repertório clássico ao longo de duas décadas.

Após alguns anos numa bem sucedida carreira, em 1986, um incidente interrompeu sua ascensão: durante um ensaio, na véspera da estreia do espetáculo Sagração da Primavera, Flávio quebrou a coluna vertebral. Para voltar a caminhar passou por um árduo tratamento recuperativo. Entretanto, o que poderia ser o fim profissional na dança, levou Sampaio a se dedicar firmemente ao estudo docente. O artista reiventou-se, aprofundou-se em estudos de Anatomia/Cinesiologia, Técnicas Somáticas, diferentes conhecimentos sobre o corpo, tudo isso junto à sensibilidade de ser um bailarino lesionado, foi transformando-o não apenas num grande professor de balé, mas num importante Pedagogo da Dança, desenvolvendo uma metodologia de ensino de um balé mais consciente e flexível.

Flávio Sampaio sempre teve uma escuta aos corpos e suas subjetividades. E com isso busca trazer para ensino da dança clássica, na medida do possível, um pensamento anticolonial. Uma técnica de balé mais apropriada para os corpos robustos e diversos dos brasileiros, que respeita cada aluno de acordo com as idiosincrasias. E nessa perspectiva, com menos possibilidades de causar lesões corporais.

Ministrando muitas aulas no Rio de Janeiro, seu método foi sendo cada vez mais reconhecido. Flávio escreveu o livro *Balé Essencial*, e começou a ser professor residente, ministrar cursos e oficinas em renomadas instituições, no Brasil e em outros países, tais como: Theatro Municipal, Balé Guaíra, Escola do Bolshoi, Munique, Varsóvia, Cabo Verde, dentre outros. Tornando-se, então, uma das principais referências no ensino da dança clássica do país.

Como já mencionado nesta tese anteriormente, em 1997, Flávio Sampaio regressou para Fortaleza para implantar e dirigir o Colégio de Dança do Ceará. Neste estado, no fim dos anos 1990, no cenário musical as bandas de forró eletrônico⁵⁵ faziam sucesso, principalmente com a juventude. Em Paracuru, nos finais de semana, jovens apaixonados pelo ritmo iam para as praças participar de batalhas competitivas com outros que vinham das capitais, para eleger o melhor casal de dançarinos de forró. Entusiasmados, e cada vez mais ávidos para aprimorarem suas movimentações nas competições, os jovens dançarinos paracuruenses decidiram procurar a vereadora, na época, Ieda Sampaio, e pedir ajuda para o custeio de aulas de forró. Ieda, irmã

⁵⁵ Tais como Magnificus, Limão com Mel, Mastruz com leite.

de Flávio, indicou que eles o procurassem, visto ser professor de dança, informando que o irmão havia retornado a morar em Fortaleza, mas passava quase todos os fins de semana em sua cidade natal.

Flávio nos conta que, logo após a indicação, os jovens o procuraram, e que naquele momento não tinham nenhuma informação sobre quem ele era. Porém, ao tomarem conhecimento que se tratava de um professor de dança clássica, ficaram frustrados e não conseguiram disfarçar até mesmo certo temor ao estilo, especialmente os rapazes:

A minha condição de bailarino clássico assustou a eles. Nós ficamos oito meses nos comunicando, eu propus a pagar um professor de forró/dança de salão, mas, toda vez que eu tentava conversar, no sentido de: “ah por que não outra coisa? Por que não outra técnica? Por que não se aprofundar mais?” Eles fugiam “não a gente só quer isso mesmo” e eu dizia “está bem”. Naquela época eu dirigia o Colégio de Dança e podia trazer facilmente professores, mas durante meses foi rejeitada esta questão. Ser confundido com bailarinos clássicos para eles, naquela época, não era uma boa ideia. Até que num certo fim de semana eu trouxe um espetáculo do Colégio para se apresentar em Paracuru, eles também tinham uma pequena coreografia e eu os convidei para se apresentarem juntos. Esse encontro dos bailarinos do Colégio com eles foi muito saudável, eles viram como era a rotina dos bailarinos, que não era aquilo que se punha na cabeça deles, e que esse preconceito era realmente insustentável. Eles viram que os bailarinos eram pessoas normais, comuns, como eles (SAMPAIO, 2017, informação verbal)⁵⁶.

Não sabemos se era consciente, mas de algum modo, Flávio ansiava por um movimento de dança cênica em Paracuru, então, perspicaz, financiou as aulas de forró, mas logo propôs, em contrapartida, que eles fizessem oficinas de dança de rua. Naquela circunstância, as *danças urbanas*⁵⁷ garantiam algumas vantagens, não era para aqueles jovens um estilo de dança tão estigmatizado quanto o balé, mas concomitantemente já era uma técnica organizada e possibilitava que aqueles corpos experimentassem princípios fundamentais de muitas danças cênicas: agilidade, explosão, força, equilíbrio, alongamento.

Sobre a questão do estigma do balé, sobretudo para os homens que dançam, nos remetemos à pesquisadora paulistana Isabel Marques. Para a autora, o Brasil é paradoxal, ao mesmo tempo em que se apresenta como um país dançante, que integra o gênero masculino tranquilamente em manifestações de axé, carnaval, funk e capoeira, boa parte da população ainda tem olhares preconceituosos e de reprovação para os homens que atuam na dança cênica (MARQUES, 2010). Sendo assim, não é de se estranhar o receio do grupo de Paracuru,

⁵⁶ SAMPAIO, Flávio. Entrevista concedida ao autor em novembro de 2017.

⁵⁷ Estilo de dança surgido nos guetos dos Estados Unidos, movimento Hip Hop, compreende as técnicas Locking, Wacking/Punking, Vogue, Up Rocking, Popping, Waving, Scare Crow, Animation, King Tut, Boogalooing, B. Boying, Hip Hop Freestyle, House Dance. Atualmente, este termos tem sido questionado por alguns artistas brasileiros.

considerando que moravam numa cidade pequena, onde ainda existia extremo conservadorismo e exclusão, resultantes do preconceito regulador.

No fim de 2001, mudanças estruturais estavam acontecendo no Colégio de Dança do Ceará, simultaneamente Flávio Sampaio recebeu o convite para ser professor na *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*, em Joinville. Um convite importante, mas também preocupante, ele não queria que o movimento de dança cênica que finalmente estava florescendo em Paracuru fosse interrompido. Presumindo que, sem a sua ajuda, possivelmente aqueles jovens não teriam outra oportunidade em curto prazo na sua cidade, Flávio decidiu convidar o experiente bailarino e professor fortalezense Adriano Araújo para residir em Paracuru e trabalhar num processo formativo permanente com aquele grupo, enquanto ele estivesse ausente.

Aceito o convite, Adriano mudou-se para Paracuru e passou a ministrar aulas de *Jazz Dance*. *Jazz* é um estilo/técnica de dança que se aproxima, em termos estruturais, da clássica. Assim sendo, de forma muito natural os dez jovens foram perdendo seus medos e preconceitos das malhas coladas, dos toques corporais, dos movimentos que eram bastante diferentes do forró e, paulatinamente, foram formando-se artisticamente na dança cênica.

Com o aprimoramento técnico acontecendo, além das aulas, o professor Adriano também começou a compor coreografias para o grupo, ou seja, de fato a dança cênica começava a se estabelecer no município. O grupo que se reunia nas praças para dançar forró aos domingos, que via a dança como distração, ia pouco a pouco se transformando numa companhia de dança contemporânea.

Com vinte anos de atividades, a *Paracuru Cia de dança - PCD* tornou-se uma referência da dança cearense no que diz respeito à técnica e expressividade dos intérpretes que integram o seu elenco, bem como pela sofisticação das suas produções artísticas, independente de estar numa pequena cidade do interior.

A PCD já conta com dezessete obras coreográficas no repertório⁵⁸. Com circulação por quase todos os estados do país e apresentações internacionais, tais como: República de Cabo Verde, no Teatro Nacional de Praia, em 2010, Centro Coreográfico da Baixa Normandia em Caen/França, em 2013, e apresentações no projeto *Les Berges*, no Museu D' Orsay, também em Paris. Nomes importantes da dança nacional e internacional já trabalharam com a companhia, tais como Jorge Garcia (SP), Luiz Mendonça (RJ), Márcio Slam, Henrique Rodvalho, Airton Rodrigues (PR) e Claudio Bernardo (Bélgica), dentre outros.

⁵⁸ Cf. repertório completo no Anexo A desta tese.

Figura 9 – Paracuru Cia de Dança. Espetáculo Bar baro, Semana Dança Cariri 2019.



Fonte: Wiharley Rubson (2019).

A imagem acima é do espetáculo *Bar baro*⁵⁹, conforme nos diz o release, a obra criada pelo coreógrafo Airton Rodrigues⁶⁰ “coloca em cena a liberdade e o aprisionamento que é estar inserido em um contexto onde o homem veste o cidadão eficiente sufocando assim o indivíduo sensível”. O referido espetáculo, de 2015, nos mostra claramente como a dança transformou os bailarinos da companhia, que no início tiveram preconceito com o balé clássico, mas que ao longo dos processos formativos e criativos se permitiram descobrir novos mundos e romperam colonialidades impregnadas nos seus corpos.

1.7 Escola de Dança de Paracuru: um Projeto cultural

Se já podemos considerar o interesse de dez jovens que dançavam por *hobby* virar um grupo profissional de dança contemporânea, numa pequena cidade interiorana nordestina, um

⁵⁹ Espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bGwKOWARdEE>.

⁶⁰ Professor e coreógrafo paranaense, em 2008 foi premiado como coreógrafo revelação no Festival de Dança de Joinville e, em 2011, recebeu o prêmio de melhor coreógrafo do Festival Passo de Arte Sul.

fato incomum e algo digno de aplausos, imagine ver que esse movimento foi crescendo, amadurecendo, expandindo, desdobrando-se a ponto de fazer surgir ali um espaço de formação em dança que atualmente é referência nacional: a Escola de Dança de Paracuru.

Em 2003, por problemas pessoais, Flávio pediu uma licença da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* e retornou para Paracuru para se recuperar junto aos seus familiares, coincidentemente, mais uma vez, uma enfermidade acabou sendo a mola propulsora de uma guinada positiva na sua vida: o seu retorno proporcionou novos rumos ao movimento de dança em Paracuru.

Até aquele momento, a companhia não dispunha de um lugar fixo para trabalhar, as aulas ministradas pelo professor Adriano Araújo eram realizadas quase sempre em recintos precários, com piso inapropriado, tais como quadras esportivas de escolas formais ou na praia. Ciente dessa lacuna e animado com a possibilidade de crescimento que um espaço físico próprio proporcionaria, Flávio resolveu alugar uma casa e adaptá-la para se tornar um lugar mais propício para a dança cênica: espelhos, barra e som. O primeiro imóvel ocupado para o projeto era um espaço pequeno, carinhosamente apelidado por “a casinha”, porém bem localizado, em frente à praça principal da cidade.

No mesmo período à ocupação deste novo espaço pela companhia de dança, Flávio e os bailarinos foram chegando à conclusão de que um grupo de dança em Paracuru, sozinho, não era um projeto autossustentável. Era preciso pensar e agir no intuito de garantir modos de sobrevivência. Flávio já tinha conseguido com a Prefeitura uma ajuda de custo de R\$ 45,00 para cada bailarino, considerando que eles sofriam grande pressão familiar para largar a dança e arrumar empregos “normais”, visto como rentáveis e que puderiam colaborar com o orçamento da casa. Nesse sentido a verba da prefeitura, obviamente, era insuficiente. Então as táticas escolhidas foram oficializar uma entidade jurídica através de uma associação e fundar uma escola.

Desse modo, nasceu a Escola de Dança de Paracuru - EDP. Todavia, não foi só a questão financeira que mobilizou a criação do Projeto Cultural/Escola, alicerçados pelas aulas de Adriano e metodologia de ensino do balé de Flávio, os bailarinos da companhia foram aprimorando suas técnicas/poéticas. Era chegada a hora de partilhar esses conhecimentos para outros corpos/sujeitos que também poderiam romper o contexto local e vivenciarem a dança, conforme nos acrescenta a professora e pesquisadora da UFC, Thaís Gonçalves Silva:

A Paracuru Companhia de Dança e Escola de Dança de Paracuru vivem e criam condições de existência nesse campo de forças assimétricas, perpassadas por questões sociais, políticas, culturais, econômicas, artísticas, todas enredadas e enganchadas

umas nas outras, sem possibilidade de separação. Porém, as linhas dessa rede formam uma trama de contornos que são habitados por pontas de desterritorialização, as quais tornam possíveis desvios de fluxos que estão dando inusitados sentidos à vida nesta cidade que já foi uma tradicional vila de pescadores (SILVA, 2009, p. 122).

Nos interiores cearenses, ainda hoje, não temos nenhuma formação de nível superior ou tecnológica em dança, então, realmente, são as escolas livres, academias, associações, companhias os principais espaços formativos nessa linguagem. Essa partilha de aprendizagem em rede, onde os bailarinos aprendem e repassam seus conhecimentos para os outros, acaba sendo um processo natural nesses ambientes.

Quando pensamos nos bailarinos da Paracuru Cia de Dança que começaram a partilhar seus conhecimentos para os jovens paracuruenses, fizemos correlações ao conceito da *Partilha do Sensível*, do filósofo francês Jacques Rancière. A nosso ver, este autor é um aporte colaborativo nessa ideia da socialização e democratização em prol da emancipação.

Segundo este autor, a sociedade estabelece papéis, funções e lugares de todos os indivíduos, os acessos não são livres. É a sociedade que acaba definindo as atividades que podem ou não ser oferecidas e absorvidas pelos seus sujeitos (RANCIÈRE, 2009). Numa abordagem discursiva sobre estética e política, Rancière nos apresenta o conceito de *Partilha do Sensível* como sendo:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim ter esta ou aquela “ocupação”, define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Comprendemos que para Rancière, a organização social é uma competência política que dita, a medida da nossa imersão em determinados meios, o que podemos ver, ouvir e dizer e o quanto somos visíveis ou invisíveis. Em contraponto, seu conceito também nos diz que é inerente às artes a subversão ao padrão social, como podemos ler a seguir:

a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, embaralha a partilha das atividades, atividades e espaços (...) As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (Ibidem, p. 17).

Comungamos com a ideia desse lugar provocativo das artes e defendemos que a criação da Escola Dança de Paracuru, por exemplo, não foi apenas mais uma organização efêmera da cidade, mas a concreção de uma nova ocupação municipal, novas territorialidades que trabalham no intuito de transformar os corpos/sujeitos e, conseqüentemente, o ambiente/município, por meio da dança.

Figura 10 – Flávio Sampaio, fundador da Escola de Dança de Paracuru.



Fonte: Wikidança⁶¹

As atividades da Escola de Dança de Paracuru iniciaram em 2003, atendendo um público de quarenta e sete crianças. Embora se propusesse ser uma formação livre, não-formal, em dança, já surgiu na direção de um processo formativo mais alongado, empregando um currículo mais amplo, no qual estudantes tinham aulas de balé, dança contemporânea, história da dança e cidadania.

Ao mesmo tempo em que todos estavam empolgados, sobretudo Flávio, havia uma séria questão a resolver, a sua licença médica da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* estava prestes a vencer, e, caso ele não retornasse para Joinville, perderia o seu emprego. Uma decisão difícil, mas o professor escolheu a decisão afetiva/emocional, além disso, ele tinha consciência de que na escola do *Bolshoi* os alunos teriam muitos experientes mestres de balé, mas em Paracuru, naquele momento, só teriam a ele.

Do número total de crianças e adolescentes que buscaram a escola, mais da metade eram meninos e rapazes, e isso surpreendeu a todos da direção. Em geral, no Brasil, estudantes do gênero masculino só iniciam na dança cênica, em especial no balé, depois dos dezoito anos de

⁶¹ Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Fl%C3%A1vio_Sampaio. Acesso em: 08 jul. 2020.

idade, quando já “maduros” suficientes para tomar suas próprias decisões, sem necessariamente apoio ou consentimento familiar.

Em Paracuru, a EDP iniciou com esta premissa subvertida, entretanto, este novo fenômeno municipal, de muitos meninos fazendo balé, também fez emergir algo de cunho lamentável: preconceito e assédio aos estudantes da escola. Alguns paracuruenses não viam a dança cênica com bons olhos, estudar balé clássico para estes era coisa de “fresco”, “veado”, “maricas”. Os jovens estudantes passaram a ser perseguidos, alvos de comentários preconceituosos e ofensivos nas ruas da cidade.

A perseguição dos cidadãos de Paracuru para este novo nicho “diferente” da cidade nos remete ao texto *Coreopolítica e Coreopólicia*, de André Lepecki. Segundo o autor, a polícia é um agente social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível a organização e estruturação da sociedade, ou seja, os policiais seriam o único coletivo com autorização para atuar e gerenciar o espaço urbano, cabendo aos outros apenas circular nesses ambientes (LEPECKI, 2012).

Em nossa visão, trata-se de uma coreopólicia quando este parte da população de Paracuru age no modelo policial de cercear o bailarino/cidadão, por acreditar que o fato dele estar realizando algo fora do sistema padrão daquela cidade é motivo suficiente para repreendê-lo e acuá-lo. Em contrapartida, a resistência dos bailarinos, seus familiares, corpo docente e funcionários da EDP é uma coreopolítica, ações concretas de resistência que lutam para romper essas uniformizações de corpos e lugares. Conforme diz o autor, “o sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno” (LEPECKI, 2012, p. 58).

Compreendemos que o projeto de dança em Paracuru, assim como realizar ações artísticas em qualquer ambiente descentralizado, não se trata apenas de mais uma ação em/sobre/de/para as artes, mas é, indubitavelmente, um ato político e de enfrentamento. Não se pode negar e deixar sucumbir à pluralidade do mundo. Precisamos também ocupar os espaços proibidos, como nos diz o escritor Andre Lepecki:

O chão, mesmo estando aí, nunca nos é dado – ele tem que ser ocupado mesmo. Há que pensar essa ação de ocupação, de ação no chão, e depois ter a coragem de agir [...] demonstrar claramente que, nas esquinas do urbano policiado, nos chãos supostamente impróprios para dançar (molhados, acidentados, rachados, desleixados pelo poder público, permanentemente policiados), brota e surge a expressão cinética do dissenso. E aqui voltamos à concretude não metafórica do que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensório, rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil. É assim que ela cumpre a promessa coreopolítica a que se propõe (LEPECKI, 2012, p. 58).

Em entrevista, Flávio Sampaio nos conta dois episódios peculiares, de luta contra o assédio moral, sofridos pelos estudantes de dança em Paracuru. Tais atos nos chamaram a atenção e também associamos às ideias de Lepecki. Segundo Flávio, todos os dias um ônibus escolar passava em frente à escola de dança e os estudantes xingavam os bailarinos que ficavam na calçada em frente a EDP, um coreopolicimento (LEPECKI, 2012), menosprezando os bailarinos, induzindo-lhes a pensar que estudar dança e estar naquele lugar era algo errado.

Certa vez, Flávio, ao presenciar uma dessas agressões, não se aguentou, numa coreografia social, pegou seu carro, seguiu o ônibus e fechou-o numa rua para que o mesmo não tivesse passagem, adentrou no veículo e deu uma lição para os estudantes que tinham xingado seus alunos. Numa coreopolítica (LEPECKI, 2012), mostrou-lhes através das palavras o quanto era feio e impróprio eles falarem termos de baixo calão para outros estudantes, e que a dança em nada os diminuía. A partir dessa ação, nunca mais nenhum dos estudantes dos ônibus escolares gritou nada quando passava em frente à escola de dança. A população de Paracuru foi entendendo a importância da dança e daquele projeto cultural, passo a passo, como nos conta Flávio Sampaio:

Embora eu tenha colocado uma placa na frente, as pessoas até eram curiosas, ficavam na porta, olhavam, mas eu não sentia que havia uma percepção da importância cultural que o projeto poderia ser para a cidade. Na época, Paracuru enfrentava muitos problemas políticos de má gestão da prefeitura, era abandonada, só tinha notícias nos tabloides policiais, havia uma baixa estima coletiva. Foi nesse período que a gente ganhou uma matéria nacional na TV, e eu acho que ela fez a cidade se olhar de outro jeito. Por que foi a primeira vez que Paracuru apareceu na televisão com um projeto bonito. Foi uma matéria que encerrou o *Jornal Hoje* e que teve uma frase do âncora, que eu acho que devo realmente esse respeito e esse olhar que a cidade tem, por que ele encerrou dizendo “que bom terminar o jornal com uma notícia dessas”. Era uma cidade que tinha uma baixa estima e que de repente se ver numa televisão que todo mundo da cidade respeita e de uma maneira boa, decente, honesta, bonita. Aí teve uma pessoa na cidade que também nos ajudou a construir muito isso, a Secretária de Educação da Cidade (na época) se chamava Antônia Xavier, ela pegou esse vídeo e passou em todas as escolas do município, para ela aquilo era algo que todas as crianças e adolescentes do município deveriam ver, a partir dali a gente passou a sofrer menos *bullying*. Essa decisão dela mostrar nas escolas um projeto da cidade, um projeto aceito, admirado resolveu muitas dessas questões do preconceito (SAMPAIO, 2017, informação verbal).

A veiculação da matéria jornalística nacional foi uma ação macropolítica que certamente contribuiu para que muitos moradores de Paracuru enxergassem de fato a importância daquele projeto cultural. Mas, certamente, a ação da Secretária de Educação Antônia Xavier, de apresentar a referida reportagem nas escolas do município foi uma micropolítica ativa (ROLNIK, 2018) determinante no processo educativo de luta contra o *bullying* na cidade. Atitude que fortalece nosso entendimento da importância dos nossos micro-

atos políticos cotidianos. A construção de novas e diferentes táticas é fundamental para a luta dos desfavorecidos neste sistema social, onde as artes e, neste caso, a dança, quase sempre se encontram.

Para o bailarino, pesquisador, professor do curso de Educação Física da UFC, Marcos Almeida Campos os bailarinos da Escola de Dança de Paracuru desatibilizaram os padrões de comportamento da sociedade paracuense e esses processos de transformações sociais realmente são atravessados por diferentes forças, como nos diz:

O percurso da Escola de Dança de Paracuru, inserida numa cidade cujos moradores se viram desafiados a lidar com escolhas e comportamentos juvenis distintos dos comuns, traça um panorama no qual os processos de estigmatização e de desestigmatização caminharam juntos, medindo forças a partir dos questionamentos e impedimentos feitos por um lado e dos investimentos e experimentações produzidos pelo outro lado. O encadeamento dos fatos se mostrou diverso e complexo, com pontos de convergência e oposição (ALMEIDA CAMPOS, 2018, p. 189).

No tocante o ensino de Artes no ensino fundamental e médio nas escolas formais no interior do Ceará, em geral, lamentavelmente, ainda é frágil. A maioria dos professores de artes não tem uma formação específica e são poucas as políticas públicas municipais para a área cultural. Isso, de certo modo, ocasiona que a população tenha um conhecimento artístico limitado, restrinja o seu consumo ao que é fabricado para a grande massa e floresça os estigmas.

No tocante a questão de apoiadores financeiros e manutenção do projeto. O fato de ser um projeto formativo em dança diferente dos moldes das academias e cursos livres atribuía expectativas e cobranças das instituições mantenedoras para que a EDP tivesse um caráter essencialmente assistencialista. Mas este não era o perfil desejado, a equipe gestora era oriunda de uma companhia de dança, movidos e transformados pela própria linguagem. O foco principal sempre foi a dança, enquanto ação artística/cultural.

Em geral, os projetos sociais promovem o discurso de “livrar” os jovens da ociosidade, da violência, das drogas, pois as instituições apoiadoras, sobretudo as privadas, cobram esse assistencialismo. A Escola de Dança de Paracuru sempre trabalhou numa perspectiva da dança como o próprio eixo de transformação, o objetivo seria um projeto cultural de dança, de formação consistente nessa linguagem.

Valorizamos o pensamento de ensino e aprendizagem desenvolvido pela EDP: um projeto que desenvolve as artes pode fazê-las acontecer guiados pela própria potência que tem a arte, não basta tirar a criança/adolescente de uma situação de risco e colocá-la em uma atividade da qual ela não se apropriou, porque depois ela voltará para o mesmo lugar e, provavelmente, pouco restará.

Sistematizada no modelo de projeto cultural, a Escola de Dança de Paracuru não acolhe apenas os estudantes de baixa renda. Embora a maioria seja efetivamente da classe média/baixa, filhos de pescadores, o requisito principal é que o candidato tenha o verossímil desejo de frequentá-la, o sonho de dançar. Atualmente a escola atende uma média de duzentos estudantes, entre crianças, jovens e adultos, com seus corpos e trajetórias distintas.

A defesa de um projeto cultural, ao invés de social, gera alguns inconvenientes, como já foi aqui dito, boa parte das instituições financiadoras⁶² elege o primeiro modelo, mais pertinente para suas parcerias, conforme nos esclarece a pesquisadora pernambucana Livia Marques Carvalho:

Aparecer na mídia apoiando um projeto para meninos ou meninas pobres tornou-se uma estratégia de marketing para determinadas empresas. Quem apoia projetos de caráter social “aparece bem” no mercado, recebe aprovação da sociedade; significa que essa empresa, pessoa física ou jurídica, está cumprindo com a sua responsabilidade social (CARVALHO, 2008, p. 122).

Ao longo de quase duas décadas de atividades, a Escola de Dança de Paracuru, com suas potencialidades e fragilidades, nos mostra que é possível ser autêntico nos seus propósitos artísticos mesmo que a condição pareça, a princípio, desfavorável no âmbito macropolítico.

Na imagem seguinte podemos ver Flávio Sampaio admirando o mural que estava sendo pintado pelos artistas visuais Tereza Dequinta e Robézio Marques na lateral da Escola de Dança de Paracuru. No segundo semestre de 2019, o prédio passou por uma reforma, e a reinauguração aconteceu no dia 18 de novembro de 2019. A imagem do mural é bastante simbólica, é uma réplica de uma cena do espetáculo *Parabach*, do coreógrafo Cláudio Bernardo, que está no repertório do grupo desde 2013. Foi com este trabalho que eles se apresentaram em Paris. No mural, estão os bailarinos Rochele Conde, Miliane Moura e Wanderson de Sousa, que fazem parte da fundação da companhia, e Joab Tafarel, primeiro aluno a ser formado pela Escola de Dança de Paracuru.

⁶² No tocante a gerência financeira, depois de um tempo custeando com recursos próprios, a EDP teve o projeto de manutenção aprovado pela Petrobrás. Logo após o término desse contrato, conseguiram o apoio da ENEL, não era a mesma quantia, mas foi possível a continuidade das atividades e a Prefeitura Municipal arcava com os serviços das funcionárias da cozinha, limpeza e alimentação das crianças. Atualmente, desenvolvem ações através de um projeto Escolas da Cultura, do Governo do Estado. Ter um projeto artístico associado a instituições como Petrobrás, Enel, Governo do Estado e Prefeitura faz parecer que a EDP tem uma situação financeira tranquila e estável. Na verdade, a parceria está equiparada ao custo mensal para manter um projeto do seu porte. Além do custeio básico, água, luz, telefone, internet, professores, material de limpeza, os estudantes têm direito gratuitamente ao fardamento e alimentação diária dentro do espaço, vale ressaltar que muitas vezes os repasses financeiros não acontecem nas devidas datas previstas e eles passam três, quatro meses sem nenhum recurso externo. Tudo isso faz com que a instituição viva financeiramente em débito ou no limite. Ou seja, embora existam os patrocinadores, a administração dos recursos da Escola de Dança de Paracuru é complexa e árdua.

Figura 11 – Escola de Dança de Paracuru no período de reforma, em novembro de 2019.



Legenda: Mural pintado pelos artistas visuais Tereza Dequinta e Robézio Marques.
Fonte: Arquivo institucional.

Como podemos perceber o projeto da Paracuru Companhia de Dança e Escola de Dança de Paracuru acontecem em simbiose, assim como a Cia Balé Baião e Ponto de Cultura Galpão da Cena e como veremos em Juazeiro do Norte através da Cia Alysson Amancio e Associação Dança Cariri. Processos artísticos e formativos que se retroalimentam e potencializam-se no desenvolvimento desse diálogo.

Observamos que no Brasil, quase sempre, as autoridades públicas, detentoras dos recursos, pensam as ações como eventos, atividades pontuais. Nas Artes isto não se difere, todavia, sobretudo os professores de artes sabem que um processo de educação genuíno é, na maioria das vezes, demorado. Sem juízo de valor e tratando especificamente do campo da cena, é importante refletir que cada ação demanda um tempo específico para o seu desenvolvimento, pois, como sabemos, a composição de uma obra, a circulação de um espetáculo, uma pesquisa teórica ou um projeto de formação, são atividades díspares.

No caso de uma escola que executa um projeto de formação de dança, como os exemplos dos processos formativos de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, mesmo que sejam por módulos, as dinâmicas demandam tempo de maturação e precisam de um prazo maior para

gerar “resultados”, seres humanos se fazem no dia-a-dia, a partir de um entrecruzamento de saberes/experiências.

Numa discussão sobre políticas culturais e dança, Mónica Rueda aponta que o sistema econômico neoliberal, tanto no âmbito do apoio governamental como privado, tende sempre a ter dificuldade de apoiar grupos de danças ou projetos formativos permanentes e, em geral, privilegia ações instáveis, curtas, que envolvam grupos menores e que durem de três meses a um ano, pois, dessa forma, os ditos “resultados” aparecem com mais rapidez, mais pessoas são beneficiadas e, no caso do Estado, isenta-o da responsabilidade dos direitos trabalhistas (RUEDA, 2017). Apesar de sua escrita ser direcionada para a realidade mexicana, percebemos diálogo com o enfrentamento da dança interiorana cearense, como veremos:

Lo colectivo implica recursos para mantener una infraestructura, que permita la posibilidad de realizar el trabajo creativo con estabilidad. Implica de igual forma un mayor gasto en personal administrativo responsable de gestionar el espacio de la compañía. Y la tendencia de la política cultural a partir de 1988 es reducir responsabilidades del Estado en cuanto a gasto cultural, y fomentar en cambio una dinámica de los creadores de arte que tienda a la auto-sustentabilidad (RUEDA TARECENA, 2017, p. 204) ⁶³.

A administração de uma escola de artes ou de grupo artístico envolve muitas atribuições, é cansativo, além das tarefas cotidianas e das emergenciais que sempre aparecem, simultaneamente é preciso pensar ações que a médio/longo prazo garantam a continuidade das atividades. Tantas exigências acabam por tornar os grupos/projetos cênicos muito difíceis/dispêndiosos. Não é por acaso que tantos artistas abrem mão de suas sedes, de trabalharem com companhias, grupos, escolas, coletivos e preferem atuar sozinhos em solos/monólogos ou com formações de elencos para projetos pontuais.

No caso da Escola de Dança de Paracuru, primeiramente as decisões ficavam muito centradas na pessoa de Flávio Sampaio, mas, ao perceber isso, o próprio decidiu se ausentar abruptamente para que o grupo percebesse que eles precisavam ser mais proativos também no âmbito da direção/gestão do projeto. Segundo Flávio, foi um período conturbado para a EDP e PDC, ele saiu do gerenciamento, mas não recrutou ninguém específico para ficar no seu lugar, intencionava que os próprios bailarinos elegeassem um gestor, e isso não aconteceu de forma imediata. Talvez por uma postura muito respeitosa, ninguém se achava pronto ou no direito de assumir a liderança.

⁶³ Tradução nossa: O coletivo implica recursos para manter uma estrutura, que permita a possibilidade de realizar trabalhos criativos com estabilidade. Implica também um gasto maior com a equipe administrativa, responsável por gerir o espaço e a companhia. E a tendência da política cultural a partir de 1988 é reduzir responsabilidades do Estado quanto ao custo cultural e fomentar uma mudança na dinâmica dos criadores de arte que tende a auto sustentabilidade.

Acreditamos que esta saída temporária de Flávio foi um ganho para o projeto, pois, hoje, a direção do projeto de Paracuru é feita por muitas mãos, busca-se, gradativamente, uma horizontalidade e distribuição das funções, direitos e deveres. Os bailarinos da Paracuru Cia de Dança são os professores da escola, mas concomitantemente são eles que propõem e escrevem os projetos, realizam as prestações de contas ou dialogam com as produtoras culturais contratadas quando se firmam parcerias.

Eu fico muito feliz quando eu penso que daqui a alguns anos isso ainda vai acontecer. Eu me distanciei da escola quatro anos para que os meninos pudessem se apropriar dela, eles eram muito dependentes de mim e eu disse não, daqui a pouco eu vou embora e isso precisa acontecer. E eles só vão fazer isso se eles se sentirem donos, se eles se sentirem responsáveis pelas decisões, então eu fiz isso. E até hoje eu sou essa pessoa na escola que orienta, eu não gosto da palavra “diretor”, acho diretor uma palavra colonizadora demais. Eu sou aquela pessoa que está lá perto, mais velho, mais experiente e que consegue ver outras coisas a mais pelo tempo de vida e que pode dividir com eles outras questões. Nem sempre a minha decisão é a decisão posta, às vezes eles mostram que o jeito deles funciona melhor (SAMPAIO, 2017, informação verbal).

Percebemos que este processo de remanejamento de funções que aconteceu na Escola de Dança de Paracuru contribuiu para a construção da autonomia de cada indivíduo desta instituição. Nesse caso, nos parece que quando um ambiente é regido na perspectiva que todos os sujeitos que nele atuam entendam que também são responsáveis pelo mesmo, fica muito mais clara a ideia de pertencimento. E, ao mesmo tempo, contribui para que os artistas/estudantes sejam mais responsáveis nas suas atividades.

Outras vivências/experiências/ações que colaboram para o protagonismo dos estudantes da Escola de Dança de Paracuru, e as quais destacamos são: as atividades externas e o Núcleo de Educação Especial - NEE. O NEE, coordenado pelo bailarino Eduardo Teixeira, é um espaço aberto para que paracuruenses, com algum tipo de “deficiência”, motora ou cognitiva, que tenham interesse pela dança, possam vivenciá-la. Os encontros acontecem semanalmente e o objetivo é a inclusão, não somente para os membros do Núcleo especial, mas também para os que frequentam a escola regularmente. É na convivência entre as diferenças que os afetos, sobretudo o respeito, vão se estabelecendo. Os estudantes do NEE participam inclusive dos espetáculos da EDP, o primeiro deles foi *O passarinho que aprendeu a voar*.

Das atividades externas realizadas pela EDP, evidenciamos as trilhas ecológicas. Em parceria com a Secretaria de Educação, a ONG *Eco Ação* e Associação de Pescadores, os estudantes da escola de dança adentram nas matas e manguezais e vão descobrindo a riqueza da Barra do Rio Curu. Tais experiências proporcionam aos jovens bailarinos sensações que certamente ficarão nas suas memórias de vida, estreita as relações entre o coletivo e,

principalmente, altera os modos de cada corpo ver e estar no mundo e, conseqüentemente, as suas danças. Fazer dança em Paracuru é, portanto, também conhecer suas origens e perceber a pluralidade cultural do território em que estão imersos.

Desde 2003, professores e estudantes da Escola de Dança de Paracuru em parceria com a Prefeitura de Paracuru, através da *Secretaria de Turismo, Cultura e Meio Ambiente*, colaboram no espetáculo da Paixão de Cristo realizado no período da Semana Santa. A produção conta com mais de trezentos artistas e é apresentado em formato de ópera sacra. Nos últimos anos as apresentações aconteceram na Praça do Farol e contaram com um público de mais de quatro mil pessoas.

Ao longo dessa trajetória, as práticas políticas transformadoras engendradas pelas Paracuru Cia de Dança e a Escola de Dança de Paracuru já conseguiram grandes feitos, muitas turmas foram formadas, uma estimativa de 1500 cidadãos paracuruenses tiveram a experiência encarnada da dança nos seus corpos. Flávio Sampaio brinca, com uma pitada de orgulho, dizendo que se Paracuru tem aproximadamente trinta mil habitantes e a EDP já recebeu mil e quinhentos estudantes de dança, isso significa que cinco por cento da população do município já teve contato direto com esta linguagem. Sobre a importância da Escola de Dança de Paracuru, Almeida Campos nos explica:

A Escola de Dança de Paracuru é uma experiência de luta contra o seu tempo. Os fatos históricos e os relatos dos sujeitos mostram que é possível desestabilizar as culturas vigentes, a partir de uma experiência estética que detém poder e potência. As danças produzidas pelos jovens abriram caminhos e palcos, mostrando que eles poderiam ser felizes fazendo aquilo que amam, mesmo com os embates e opressões impostas durante a luta constante por respeito e espaço na cidade e fora dela. As experiências destes jovens são ímpares, mas são experiências de seu tempo. Mesmo com tantas dificuldades, eles persistiram e mantiveram seu trabalho e sua arte, assumindo o protagonismo de sua história (ALMEIDA CAMPOS, 2018, p. 191).

A PCD e EDP deu a Paracuru uma projeção nacional e internacional, porém, acreditamos que para além desse sucesso externo, o mais importante foi conquistarem o respeito e admiração de boa parte da população da cidade. Mudou-se uma cultura local, se a dança no começo era vista como uma atividade “vergonhosa”, hoje o referido projeto parece ser um orgulho para grande parte dos cidadãos paracuruenses. E isso é confirmado na intensa presença nos eventos de dança, tanto os promovidos pela instituição, como a *Mostra Paracuru de Dança*, mas também nos eventos maiores, como o *Festival de Dança Litoral Oeste* e a *Bienal Internacional de Dança do Ceará*, como expressa Flávio Sampaio:

A gente conseguiu modificar a cidade, não é só nas apresentações, não é só na praça que a gente apresenta belos espetáculos e consegue juntar duas mil pessoas aplaudindo

e é um público lindo. Eu tenho muito orgulho do público de dança de Paracuru, por que embora a gente esteja num espaço aberto, suscetível a barulhos, ruídos e intervenções, eles ficam muito quietos, concentrados assistindo aquilo e isso para mim quer dizer que há um entendimento, há um respeito pelo que é e há um gostar daquilo (SAMPAIO, 2018, informação verbal)⁶⁴.

Figura 12 – Plateia de Paracuru no Festival de Dança do Litoral Oeste, Abril 2017.



Fonte: Arquivo institucional.

Tal reconhecimento foi oficializado no município. Em 27 de fevereiro de 2018, a dança de Paracuru ficou em festa, pois o Prefeito, Eliabe Albuquerque, sancionou a Lei Nº 1.814, que instituiu o dia 05 de agosto como sendo *Dia Municipal da Dança*. A referida data foi escolhida por ser o dia do aniversário do bailarino Flávio Sampaio. O projeto de lei foi de autoria da Vereadora Carol Bernardo, com assessoria do Diretor de Cultura Alex Santiago. Mais uma confirmação do quanto Paracuru reconhece hoje a importância da Dança no seu cenário Cultural.

⁶⁴ Fala de Flávio Sampaio no documentário: MENINOS bailarinos de Paracuru. Direção: Everton Lucas. Documentário, 13min. Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/assistir/canal/curtas-universitarios/v/7059293>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Figura 13 – Oficialização do Dia Municipal da Dança de Paracuru.



Fonte: Arquivo institucional.

Segundo Alex Santiago, este feito torna Paracuru o quarto município no Brasil a instituir o seu dia Municipal da Dança e o primeiro do interior do país a fazer isto. A mesma lei deliberou a comenda cultural intitulada *O bailarino Pescador*, no qual todo dia da dança municipal é realizada na cidade uma homenagem para as personalidades que contribuíram para o desenvolvimento da dança em/para Paracuru.

Sabemos que o gerenciamento no poder público muda de acordo com as eleições e, nesse sentido, a Prefeitura Municipal de Paracuru já teve diferentes relações com este projeto da dança, algumas mais próximas, outras mais distantes, uns apoiavam com recursos, outros cortaram verbas.

Relações de apoio governamental é um arranjo constante, mas, em geral, quando o poder público municipal/estadual sabe dialogar e apoia os artistas locais faz toda diferença para o desenvolvimento de um projeto artístico/cultural. A própria população também é influenciada e estimulada a apoiar o projeto quando o setor público estabelece esse reconhecimento.

O cargo de Coordenador de Cultura de Paracuru⁶⁵ até recentemente estava ocupado pelo ex-bailarino da PCD, Alex Santiago. Em agosto de 2020, a bailarina Miliane Moura, que

⁶⁵ Não existe ainda a Pasta de Secretaria de Cultura no município de Paracuru. O cargo de Coordenador de

realizava a coordenação geral da Escola de Dança de Paracuru foi nomeada para este cargo Cultura pela Secretaria de Turismo, Cultura e Meio Ambiente. Vemos a ocupação deste por Alex e Miliane como uma conquista para a dança local, mas também um indicativo do quanto esta linguagem pode potencializar os sujeitos que a experienciam.

Temos em Paracuru muitas histórias bem sucedidas a partir deste fenômeno cultural da dança na cidade. Por exemplo, o ex-bailarino da PCD *Fredson de Sousa* foi convidado para ser professor em Campina Grande, num projeto de extensão na Universidade Estadual da Paraíba - UEPB. O sucesso de sua metodologia, baseada na experiência vivida em Paracuru, lhe fez permanecer trabalhando na Paraíba, onde já reside há sete anos. Fredson também é poeta, em 2020 teve seu poema selecionado pela Vivara Editora Nacional

Gabriel Brito integrou uma das primeiras turmas da EDP, ficou cerca de quatro anos na instituição, mudou para Fortaleza, deu continuidade aos estudos de dança e participou de uma seleção para uma bolsa artística na Alemanha, compôs a *Companhia Jovem do Balé de Hamburgo* e atualmente atua na Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Lairton Freitas além do trabalho de bailarino, professor e produção na Escola de Dança de Paracuru. Atua na docência na rede de educação básica. Residiu em Lisboa no período do Mestrado. Atuou como artista convidado da Cia Dita, dançando o espetáculo *Óbvio*.

Everton Lucas, formado em jornalismo, passou numa seleção nacional de Curtas Universitários no Canal TV Futura e dirigiu o documentário *Meninos Bailarinos de Paracuru*. Em novembro de 2019, a bailarina *Rochele Conde*, uma das fundadoras da PCD, inaugurou a sua própria escola livre de dança em Paracuru, o *Espaço Rochele Conde – Mova-se*. A sala de dança deste espaço se chama “Flávio Sampaio”.

Figura 14 – Gabriel Brito.



Fonte: Daniel Barth.

Figura 15 – Espaço Rochele Conde – Mova-se.



Fonte: Arquivo pessoal.

Sabemos que nossa listagem supracitada é injusta. Estes são apenas alguns exemplos de trajetórias que se expandiram na dança a partir das experiências vividas na Escola de Dança de Paracuru e da Paracuru Cia de Dança. Certamente existem outras dezenas de histórias que serão desveladas, pois os bailarinos pescadores crescem e voam longe, e nos mostram cada vez mais que a dança interiorana, descentralizada é mais uma ocupação possível no mundo.

Figura 16 – Paracuru Cia de Dança. Foto Divulgação do espetáculo Praia das Almas.



Fonte: Arquivo intitucional.

A partir das ações da Paracuru Cia de Dança e da Escola de Dança de Paracuru, como já dissemos, este município virou uma referencia na dança nacional. Paracuru hoje é conhecida como *A cidade da dança*, como relata Almeida Campos:

O termo “cidade da dança” não é recente. Há anos vem sendo usado por jornais e programas de TV, e há razões para isto. Flávio Sampaio sempre mostra satisfação quanto à enorme quantidade de crianças e jovens que fez e faz parte das turmas da Escola, sendo que durante muitos anos, em número de meninos, a Escola de Dança de Paracuru só não superava a Escola do Teatro Bolshoi, em Joinville/SC. Também realiza ou ajuda a promover todos os anos pelo menos quatro grandes eventos abertos e gratuitos. (ALMEIDA CAMPOS, 2018, p. 71).

Até este momento da nossa escrita, percebemos que as trajetórias da Paracuru Cia de Dança e Cia Balé Baião foram na contramão à lógica dominante da dança cearense que, até então, estava acostumada aos trabalhos representativos serem, na maioria das vezes, advindos da capital.

Na realidade as danças dos municípios de Itapipoca e Paracuru enriqueceram o movimento desta linguagem para além do território estadual, mas em âmbito nacional. Um fenômeno interiorano/periferico/descentralizado que orgulha não apenas a categoria cearense, mas toda dança brasileira.

No próximo tópico, trataremos do município de Juazeiro do Norte, através da Cia Alysson Amancio e Associação Dança Cariri, outro contexto da dança interiorana, nosso terceiro e último campo de estudo e que também nos engendra nossa pesquisa sobre danças de enfrentamento.

1.8 A dança de Juazeiro do Norte: Uma terra de danças

Figura 17 – Performance Árvores, de Clarice Lima, no Horto em Juazeiro do Norte.



Fonte: Arquivo institucional.

O município de Juazeiro do Norte, conhecido como a terra do Padre Cícero⁶⁶, fica situado numa região conhecida como Cariri, no sul do Ceará. Embora o Cariri cearense seja estabelecido como sertão, não é constituído pela vegetação seca da caatinga. É um lugar verde, envolto pela chapada do Araripe, que abriga cascatas.

⁶⁶ Líder religioso, fundador de Juazeiro do Norte, considerado santo na devoção popular.

Essa região é composta por mais de trinta cidades, que fazem divisa com os estados de Pernambuco, Paraíba e Piauí. Tal localização possibilita que, além da cultura do Ceará, também receba influência cultural desses três estados. No Cariri existem três municípios próximos, interligados, que se destacam economicamente e compõem a denominada região metropolitana: Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha (SOUZA, 2015).

O Cariri é dançante, a cultura popular, suas manifestações tradicionais, tais como os Reisados, Guerreiros, Lapinhas e Bandas Cabaçais são de extrema potência e reconhecidas em âmbito internacional. No tocante à dança cênica, os documentos escritos indicam que a primeira escola caririense de dança foi fundada no Crato pela professora Inês Silvia⁶⁷, em 1979. Inês estudou balé clássico com Regina Passos⁶⁸, por conta do trabalho do esposo, a bailarina se mudou para o Crato e abriu um espaço de dança.

A Academia de Inês Silvia durou quase dez anos, muitas moças das famílias tradicionais caririenses eram suas alunas de balé e *jazz*. Esta escola de dança livre foi pioneira na produção de festivais de dança na região, oito no total. Naquela época, o Cariri não dispunha de grandes estruturas cênicas, os equipamentos de luz, iluminadores e cenografia vinham de Fortaleza.

Houve ainda mais três espaços formativos importantes na década de 1980 e 1990, a Academia de Mary Esmeraldo, Danielle Esmeraldo e Elina Sousa, todas na cidade do Crato, e a Academia Bacellar, em Juazeiro do Norte. Esses ambientes, durante certo tempo, tiveram êxito, agregaram muitos estudantes, mas acabaram encerrando suas atividades. Nos início dos anos 2000 já não havia nenhuma formação livre de dança no Cariri⁶⁹, algumas ex-alunas dos cursos livres supracitados ministravam balé como atividade extra em escolas particulares.

No âmbito da criação, atuavam os grupos *covers*, grupos de *hip hop* e a manifestação de alguns artistas independentes, que intuitivamente apresentavam trabalhos híbridos que misturavam dança, teatro e música. Dentre eles destacamos, os incríveis: Vanderley Percovky e João do Crato (SOUZA, 2012).

Atualmente, em Juazeiro do Norte, no que se refere à dança cênica, temos muitos artistas independentes e também grupos, coletivos, escolas de dança, dos quais destaco: Academia de Artes e Balé Carolina Rocha, Ballare Escola de Artes, Academia de Dança Leah Telles, Baila Cariri, Cia Tribal Cariri, Coletivo Dama Vermelha, Cia de Artes Olivia Sintra, Elaine Leão,

⁶⁷ Inês Silvia foi homenageada pela Associação Dança Cariri na *III Semana Dança Cariri*. A instituição fez um minidocumentário com relatos das suas filhas, ex-alunas e da própria Inês. Esse registro é importante como acervo documental para a Associação e para a memória da dança no Cariri. O documentário, produzido pela ADC, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K0HkUZtXFU4&t=74s>.

⁶⁸ Como já foi citado, uma das pioneiras na implementação da dança em Fortaleza.

⁶⁹ O Grupo Corpus x Corpus de Danielle Esmeraldo, enquanto produção criativa atuou até 2003.

Roda Semear, Quadrilha do Gil, Nação Nordestina, para citar alguns. Danças de enfrentamento que a despeito de toda falta de apoio público vêm realizando uma contínua produção nesta cidade e que merecem investigações específicas. Nesta escrita, como mencionado anteriormente, pontuaremos a Cia Alysson Amancio - CAA e a Associação Dança Cariri - ADC.

1.9 Cia. Alysson Amancio

Depois de dez anos morando em Fortaleza e posteriormente no Rio de Janeiro, onde cursei a Licenciatura em Dança, em agosto de 2006, retornei para morar em Juazeiro do Norte. Recém-chegado, desconhecia o cenário da dança local e, na busca de compreendê-lo e de inserir-me, procurei o coordenador de cultura do SESC Juazeiro do Norte, Mano Grangeiro, na época, e propus ministrar uma oficina de dança contemporânea.

Aceita a proposta, o curso intensivo foi realizado em setembro de 2006, no período de duas semanas, carga de 30 horas, com turma lotada de 20 integrantes. Após o término da oficina, convidei cinco dos participantes para juntos criarmos uma companhia de dança contemporânea⁷⁰ em Juazeiro do Norte, foram eles: João Sozinho, Barbara Feitosa, Jorge Queiroz, Carolina Rocha e Dioneide Pereira.

⁷⁰ Até 2016, o grupo era nomeado como Alysson Amancio Cia de Dança. Percebendo a fronteira das linguagens cada vez mais tênues nos seus trabalhos, passou a assinar como Cia Alysson Amancio.

Figura 18 – Registro dos primeiros ensaios da Cia Alysson Amancio.



Legenda: Na foto: Dioneide Pereira, Barbara Feitosa, Joao Sozinho, Jorge Queiroz e Alysson Amancio.

Fonte: Nivia Uchoa, 2007.

Os primeiros ensaios da Cia Alysson Amancio aconteceram na casa da bailarina Carolina Rocha; Carol tinha sido aluna de Magno Bacellar na Academia Bacellar e, mesmo sendo bastante jovem, apenas dezessete anos, com o apoio incondicional dos seus pais, já ministrava aulas de balé para crianças carentes neste espaço⁷¹.

Coincidentemente, no período dos ensaios iniciais do grupo, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará abriu o *IV Edital de Incentivo às Artes*. Mesmo sem nenhuma experiência em escrever projetos, o grupo resolveu concorrer na categoria ‘Montagem’ e conseguiu ser contemplado. Em maio de 2007, ocorreu a estreia da companhia no Teatro Marquise Branca, em Juazeiro do Norte, com o espetáculo *Quis*.

Apesar de ter sido um começo relativamente confortável em relação à questão financeira, já que o recurso do edital propiciou que já no primeiro trabalho toda a equipe de bailarinos, diretor, iluminador, figurinista e maquiador recebesse cachê, no que diz respeito ao público houve descontentamento, uma vez que a maioria da plateia era composta por familiares, amigos e poucos desconhecidos.

⁷¹ Logo em seguida, Carolina, junto com seus pais e irmãs estabeleceram a Academia de Artes e Balé Rocha, uma das escolas livre de dança mais atuante de Juazeiro do Norte.

A frustração inicial com a baixa presença de público nos fez refletir que não bastava criar espetáculos. Juazeiro do Norte, a despeito de ser uma cidade de médio porte, com média de 274. 207 habitantes⁷², não tinha, naquela época, um público cativo, apreciador de dança contemporânea. Era preciso então criar projetos que pudessem fomentar e difundir esta dança. Pulsava o desejo de criar uma instituição, e assim foi feito. Surgia a Associação Dança Cariri.

Sobre a Associação Dança Cariri e Cia Alysson Amancio, já em 2010 a pesquisadora cearense Ângela Souza, para a Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010, escreveu:

Em Juazeiro do Norte, a Alysson Amancio Cia de Dança foi criada em 2006, após o retorno de seu fundador, Alysson, depois de passar pelo Colégio de Dança do Ceará e cursar dança na UniverCidade no Rio de Janeiro. A companhia fomentou a criação da Associação Dança Cariri e, além da contínua produção artística, vem promovendo várias ações de formação, como o Projeto Capacitando e Dançando a Cena do Cariri, contemplado com o prêmio Klauss Vianna (SOUZA, 2010, p. 51).

Com quase quinze anos de existência, a Cia Alysson Amancio tem uma produção artística bastante ativa. Até o presente momento, já foram construídos treze espetáculos pelo grupo⁷³. Além disso, conseguiu ser a primeira companhia de dança cênica do Cariri a fazer uma circulação nacional e participar de um festival internacional⁷⁴.

⁷² Fonte IBGE

⁷³ Cf. repertório completo no Anexo C desta tese.

⁷⁴ Em 2013, a companhia viajou por dez estados do norte e nordeste (Belém, São Luiz, Teresina, Recife, João Pessoa, Campina Grande, Natal, Salvador e Fortaleza) com o espetáculo *Boa noite cinderela*, através do Premio de Dança Klauss Vianna. No mesmo ano, em 04 de julho, participou do *Festival Memmingen Meile*, na Alemanha, com a estreia do espetáculo *Cajuína*.

Figura 19 – Espetáculo *Burra não é nada disso que você está pensando*, da Cia Alysson Amancio.



Fonte: Diego Linard (2010).

A grande maioria dos trabalhos tem a minha direção/concepção/coreografia, como este de 2010, visto na imagem acima (figura 16), *Burra não é nada disso que você está pensando*⁷⁵, uma obra que questiona sistema patriarcal e a manipulação das grandes massas. Todavia, vale ressaltar que alguns espetáculos do repertório foram criados por coreógrafos convidados: *O que deságua em mim*⁷⁶, de Ana Vitória; *O que cabe em mim*⁷⁷, do pernambucano Raimundo Branco; *Um Cidadão*⁷⁸ de Sueli Guerra, *Com cheiro de peixe criado*, do suíço Yann Marussich e *Manga com leite*⁷⁹, de Fauller, os dois últimos numa parceria com a Bienal Internacional de Dança do Ceará.

Não temos dúvidas que cada um desses espetáculos/criadores, com seus processos, metodologias e corporalidades distintas, contribuiu para que os intérpretes-criadores da Cia

⁷⁵ Trecho do espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z2lxVAmqYoM>.

⁷⁶ Registro completo do espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ScJNQ80Bwok&t=364s>.

⁷⁷ Registro completo do espetáculo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OSgdWW_q-GM.

⁷⁸ Trecho do espetáculo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=t2TxP5w_IBc.

⁷⁹ Registro do espetáculo completo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DL1Kf2qAZu8&t=475s>.

Alysson Amancio conquistasse uma versatilidade que certamente favoreceu não apenas o amadurecimento cênico do grupo, mas também a dança juazeirense.

Com quase quinze anos de atuação, evidenciamos que a dança se tornou a profissão da maioria dos corpos/sujeitos que atuam ou passaram pela Cia Alysson Amancio. São bailarinos e professores que fundaram suas próprias escolas livres de dança, grupos, trabalham na rede formal de ensino, em projetos sociais, em municípios circunvizinhos. Como podemos observar no exemplo da trajetória da atriz e bailarina Kelyenne Maia que atuou no grupo durante dez e posteriormente fundou o Espaço Varanda das Artes no município do Crato:

Falar sobre a Companhia Alysson Amâncio é falar em resistência, construção, fomento, afetos, estética, criação, compartilhamento de conhecimentos. A companhia é responsável por ter reavivado e ter inspirado grupos de dança dentro da região do Cariri cearense e eu digo reavivado por que a dança, especialmente a dança contemporânea do Cariri, foi muito forte, presente e pulsante na década de 1990 com Danielle Esmeraldo e depois houve uma queda vertiginosa de ações dentro dessa linguagem artística que só foi restaurada com o retorno do Alysson a Juazeiro do Norte. Com ele, além do desejo e do amor pela dança veio também o pulsar que essa arte traz, juntamente com a sua irmã, Luciany eles fundaram o grupo, considerado um dos principais grupos de dança do estado do Ceará, e, concomitantemente, a Associação dança Cariri. Tenho muito orgulho de ter participado durante dez anos dessa companhia de 2009 a 2019 e ter contribuído com o meu conhecimento, com meu corpo, com as minhas perspectivas e ter absorvido conteúdos, afetos, disciplinas, desejos, espetáculos e apresentações (KELYENNE MAIA, 2020, informação verbal).

A bailarina, professora e cantora, Aline Souza também integrante da Cia Alysson Amancio desde 2009, nos comenta sobre o grupo:

A Cia Alysson Amancio é referência na região não só pelos espetáculos que produz, mas, sobretudo pela sua resistência local. Uma rede dançante, geradora de afetos, singularidades corpóreas, determinação e luta. Nesses onze anos, adquirir valores a partir de ideias, poesias, aconchego e criações. Construo-me como um ser humano que transcende e se mostra ao mundo. Na companhia garimpei sonhos, perspectivas e oportunidades para prosseguir. Deveras, a arte é o meu único modo de existir (ALINE SOUZA, 2020, informação verbal).

O bailarino e artista visual Yago Gomes também nos cedeu depoimento:

Fazer parte da Cia. Alysson Amâncio é para mim um pertencer a história da dança no Cariri. Antes de me integrar como bailarino, em 2014, conquistei uma admiração pelo grupo e estar hoje fazendo parte disso é uma honra. Existe uma pressão da sociedade e nossa de sempre desacreditar da Dança, mas a Cia para mim me oferece esse lugar de enfrentamento, como descreve nosso diretor. Fazer parte desse coletivo é preservar um trabalho construído a mais de dez anos, é levar comigo uma responsabilidade e respeito por onde passo (YAGO GOMES, 2020, informação verbal).

Observamos nestes três falas supracitadas um ciclo, os corpos que dançaram/dançam na Cia Alysson Amancio foram transformados por esta linguagem, mas ao mesmo tempo eles transformam a dança caririense. Tais corpos/sujeitos/artistas ao trocarem informações com a

dança do ambiente na Cia Alysson Amancio e Associação Dança Cariri, foram também fortalecendo e perseverando não só a dança nestas referidas instituições, mas em boa parte região sul do Ceará. No próximo tópico esmiuçaremos este espaço formativo juazeirense.

1.10 Associação Dança Cariri

Gente é como nuvem, sempre se transforma.
(*Angel Vianna*)

Embora Juazeiro do Norte seja um município interiorano desenvolvido no âmbito econômico, lamentavelmente, em nossa visão, a Secretaria de Cultura Municipal ainda pouco faz para desenvolver as artes cênicas locais. A Associação Dança Cariri, fundada em 2007, acaba sendo, junto com o SESC e o Centro Cultural Banco do Nordeste – CCBNB, uma das instituições que mais contribuem para o fomento, difusão e circulação da dança cênica no interior sul cearense.

A ADC promove múltiplas ações no âmbito da formação e criação em danças. Dentre as suas principais atividades, podemos citar: oficinas de formação continuada para profissionais, festival de dança, seminário teórico de dança, grupo de estudo, cinedança, além de manter uma biblioteca especializada em artes e um projeto formativo com aulas para a comunidade. Além disso, é a sede da Cia. Alysson Amancio, Cia Jovem Dança Cariri, que abriga artistas-residentes e outros grupos/projetos locais quando solicitada.

A ADC teve seu estatuto registrado em cartório em 10 de março 2008. A partir dessa legalização oficial enviou projetos para diversos editais estaduais e federais e, tendo sido contemplada por alguns, conquistou recursos que lhe possibilitaram pôr em prática ações, quase todas no âmbito da formação em dança, nas quais muitos corpos/sujeitos caririenses tiveram a oportunidade de vivenciar a arte, por múltiplas atividades⁸⁰ teórico-práticas na área.

Em nossa trajetória profissional, algumas vivências são marcantes e acabam sendo referência para nossas práticas posteriores. Nesse caso, podemos perceber que os processos formativos experienciados pelos estudantes da Associação Dança Cariri se assemelham aos módulos que aconteciam no Colégio de Dança do Ceará, quando o Flávio Sampaio era diretor

⁸⁰ Dentre os cursos oferecidos pela ADC, destacamos: Dança Contemporânea, Balé Clássico, Jazz, aula de técnica de Graham, Contato e Improvisação, Dança de Rua, Técnica de Alexander, Capoeira, Yoga, Danças Circulares, Teatro Físico, Performance, Workshop de Crítica de Dança, História da Dança, Anatomia aplicada a Dança, Iluminação Cênica, danças primitivas, para citar alguns.

e Gerson Moreno e eu éramos alunos. Diferentes profissionais, técnicas e poéticas, engendrando em Juazeiro do Norte um ambiente de dança híbrido, uma formação plural que além de técnicas também estimula leituras, escritas, apreciação de espetáculos, dentre outras ações.

Figura 20 – Workshop Aula de Papel, com Angel Vianna, na IX Semana Dança Cariri, Associação Dança Cariri.



Fonte: Wiharley Rubson (2018).

As primeiras ações formativas da Associação Dança Cariri, em 2007, aconteceram por meio do projeto *Encontros da Dança*⁸¹. Eram aulas de variadas técnicas de movimento, oferecidas gratuitamente aos sábados pela manhã. As práticas se davam na sala de dança da *Academia RL Núcleo*, um espaço com foco maior na ginástica e musculação. Lá, a vasta procura dos participantes surpreendeu.

Em 2009, após a ADC ser contemplada no *Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna*, com um projeto de formação intitulado *Capacitando e dançando a cena do Cariri*, a instituição promoveu o intercâmbio com dez profissionais da dança nacional para ministrar oficinas intensivas de vinte horas. Nesta ocasião, percebemos que já se fazia necessário um espaço

⁸¹ O projeto “Encontros da Dança” da ADC foi inspirado nas aulas que fizemos na Escola de Arte Andanças, ministradas pelos bailarinos da Cia de Arte Andanças, em Fortaleza, todo sábado das 12h às 14h. A direção era da coreógrafa Andrea Bardawil.

próprio para colocar em prática os projetos. Foram três anos ocupando a *Academia RL Núcleo*, mas era hora de alugar e ter sua própria casa/sede.

Neste ínterim de mudança para a nova casa/sede, a *Cia Alysson Amancio* foi convidada para dançar o espetáculo *BR 116*⁸² em Paracuru, por ocasião da Bienal Internacional de Dança do Ceará. Já havia uma admiração pelo trabalho do Flávio Sampaio desde a época que cursamos o Colégio de Dança do Ceará, mas ao irmos dançar em Paracuru com o grupo, ficamos impressionados com o impacto da dança naquele interior, emocionante e ao mesmo tempo inspirador. Luciany Maria, ex-presidente da ADC, comenta:

Lembro bem, quando Alysson me telefonou de Paracuru e disse que estava totalmente impactado e apaixonado pelo movimento de dança de lá, que a escola de Paracuru era linda, que a cidade inteira respirava dança, que após a missa a cidade inteira foi para a praça principal assistir os espetáculos da Bienal de Dança e que aplaudiam tudo efusivamente. E que nós precisávamos criar uma escola de formação aqui no cariri também, que só as capacitações não eram suficientes (LUCIANY MARIA, 2018, informação verbal)⁸³.

A lembrança trazida por Luciany Maria mostra que a escola de dança da Associação Dança Cariri foi inspirada na Escola de Dança de Paracuru, e é interessante, pois rompe com a lógica do interior imitando a capital. Trata-se de um movimento interiorano se identificando com outro ambiente descentralizado. Apesar dessa semelhança, ao mesmo tempo havia diferenças, dado que naquela ocasião Paracuru já tinha certa trajetória na dança.

⁸² Trecho do espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=o6xttxtdswI>

⁸³ LUCIANY MARIA. Entrevista concedida ao autor em junho de 2018.

Figura 21 – Primeira casa/sede da Associação Dança Cariri, localizada na Rua da Conceição – 1391.



Fonte: Arquivo institucional.

Em 2010, a ADC já tinha conquistado certa visibilidade local, pois o excesso de trabalho da Cia Alysson Amancio, bem como a realização de duas edições do festival e o andamento do projeto *Capacitando e Dançando a Cena do Cariri*, tudo isso, cooperou para que fossem surgindo mais estudantes com interesse em fazer aulas regulares de dança. Com o intuito de atender a esse público jovem interessado na dança, e com a inspiração na Escola de Dança de Paracuru, foi criada, em 2010, a Escola de Dança Cariri - EDC.

Originalmente, as aulas eram ministradas pelos bailarinos mais experientes da Cia Alysson Amancio. Atualmente, o corpo docente é formado por professores que têm formação/experiência em dança, independente de serem oriundos do referido grupo. Os horários e os estilos oferecidos alternam a cada semestre, pois os professores, muitas vezes, são universitários, ou precisam de outros empregos para complementar seu sustento⁸⁴.

As aulas na EDC buscam, na medida do possível, anular a dicotomia entre prática e teoria. Sabe-se que todo conteúdo procedimental veicula conteúdos conceituais

⁸⁴ Atualmente a EDC oferece para a comunidade aulas de balé clássico, dança contemporânea, jazz, alongamento, danças regionais, dança de rua, dança de salão, acrobacia, teatro, dança do ventre, meditação, *dance hall* e *tribal fusion*.

independentemente dos objetivos de mestres e aprendizes. Por exemplo, na aula de balé clássico, busca-se muito mais do que ensinar os passos. A professora Mara Santana⁸⁵ procura trazer textos sobre a história do balé clássico, as terminologias da área, bem como exibe vídeos de balé, realiza gincanas, seminário internos, e, com esse material, apresenta artistas e companhias importantes no mundo. Ademais, Mara sempre convida os alunos para apreciarem espetáculos de dança em cartaz na cidade, sejam de balé ou não. Segundo Mara Santana os processos formativos desenvolvidos na Associação Dança Cariri estimulam corpos distintos de outros espaços que ela ensina, conforme nos conta:

Estou dando aulas na Associação desde 2013, a diferença maior que eu vejo das aulas que eu ensino nos colégios particulares é a questão do interesse. Nas escolas, geralmente, a criança já passou o dia na escola e vai para aquela atividade extra por que os pais querem dar mais uma função para o filho. E na Associação quem vem fazer as minhas aulas é quem realmente tem interesse, gosta de dançar (SANTANA, 2018, informação verbal)⁸⁶.

No tocante às produções coreográficas, a EDC realiza dois eventos, a *Mostra de Afetos* e os espetáculos de encerramento. O primeiro são apresentações coreográficas que acontecem na própria sede, no primeiro semestre. Esse evento é basicamente destinado apenas para os alunos e os familiares. É mais um momento de formação, um exercício para lidar com plateia, de apreciação estética, mas, principalmente, uma oportunidade de convivência entre todos que compõem esse ambiente, estudantes, professores, direção, pais e responsáveis, pois devido os diferentes horários, o diálogo entre as turmas é ínfimo.

No fim do segundo semestre acontece o espetáculo de encerramento do ano letivo, as apresentações, geralmente, são no teatro do SESC, um espaço externo e, por isso, procura-se ter um cuidado mais artístico com a cena e com os elementos visuais do espetáculo. São convidados iluminador, figurinista, dentre outros profissionais das artes, que acabam trazendo novas informações para os estudantes nesse campo. Os espetáculos da EDC fogem dos modelos de festivais de balés de repertório tradicional da dança clássica e quase sempre utilizam como temas as obras/vida de artistas brasileiros relevantes.

Além desses espetáculos que têm um caráter mais pedagógico, a EDC mantém um grupo de dança contemporânea permanente, a *Cia Jovem Dança Cariri-CJDC*. A ideia dessa atividade é ser um grupo semiprofissional, que possa apresentar composições coreográficas em lugares diversos, para além dos teatros, disseminando a dança, criando apreciadores e estimulando

⁸⁵ Mara Santana iniciou a formação em dança com a professora Carolina Rocha, fez cursos com diversos nomes da dança nacional promovidos pela ADC e por outras instituições. Desde 2013 ministra aulas de balé na EDC.

⁸⁶ SANTANA, Mara. Entrevista concedida ao autor em julho de 2018.

outros jovens a também experienciar o movimento. Isso já aconteceu, por exemplo, quando a CJDC apresentou o espetáculo *Sertão Poeta*⁸⁷ no auditório da Escola José Bezerra, alguns estudantes nos procuraram interessados em fazer aulas de dança. Na primeira formação desse grupo, a direção era da bailarina Luciana Araújo. Atualmente a CDJC é dirigida pela professora Mara Santana.

Figura 22 – Espetáculo Sertão Poeta, da Cia Jovem Dança Cariri.



Fonte: Carlene Cavalcante.

Manter numa escola uma companhia jovem, com garotos de doze a dezoito anos, possibilita um aprofundamento nos processos criativos, uma potencialização da dança contemporânea, pois muitas vezes nesta idade, nos cursos livres de dança, os bailarinos ficam restritos às aulas e apresentações de encerramento do ano letivo. Além disso, esta experiência encarnada pode também estimular que outros alunos sejam, de fato, atravessados pela dança, e não tenham um desejo ou interesse meramente momentâneo.

⁸⁷ *Sertão Poeta* é um espetáculo de Dança Contemporânea inspirado na vida e obra do poeta popular caririense Patativa do Assaré. Teaser do espetáculo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gQEffZpIwe0&t=47s>.

Processos formativos de dança para jovens, no contexto de um projeto cultural, é desafiador e requer muita dedicação da equipe gestora/mantenedora da ação, conforme nos declara Luciany:

Ao vivenciar as muitas e diversas circunstâncias no dia a dia da Associação junto com Alysson, mesmo depois de quase 12 anos, me sinto ainda aprendendo, recomeçando. Nosso papel é árduo. Somos nós que fazemos tudo, desde a limpeza do banheiro, da sala de dança, até as questões burocráticas, de pensar em Editais, articular a dança na região, a Cia Alysson Amancio. Como coloquei anteriormente, a ADC nasceu com vários projetos e alguns vivemos de maneira atropelada. Nossa inexperiência nos atrasou. Quando vejo a Escola no seu momento atual sei que agora sim os caminhos são múltiplos para formação desses jovens (LUCIANY MARIA, 2018, informação verbal).

Nos primeiros anos de atividades da ADC, a instituição contava com a presença de Jota Júnior na equipe administrativa, um produtor cultural experiente que se mudou para Juazeiro do Norte em 2009 e ficou até 2012. O trabalho de produção de Jota foi de extrema importância para ADC, pois garantiu, dentre tantas coisas, a contemplação e execução de vários editais.

Após a saída de Jota Junior da equipe, conforme podemos ver no depoimento de Luciany, eram apenas duas pessoas para realizar todos os trabalhos operacionais da ADC. Organização da estrutura, limpeza das salas, banheiros, biblioteca, gestão de estudantes e professores, produção executiva dos projetos, festival, grupo de estudo, seminário, Cias de danças CJDC e CAA e desenvolvimento de propostas para os editais lançados. Diante de tantas demandas, isso se tornava uma fragilidade da instituição, pois ambos, algumas vezes, não conseguiam cumprir todas as tarefas. Já aconteceu, por exemplo, de perderem o prazo de inscrição nos editais e outras solicitações, por não conseguirem dar conta de tudo. Mara Santana, em entrevista, sutilmente toca nesta questão:

Os únicos pontos negativos da Associação, em minha opinião, é a questão da estrutura física, sinto falta de espelhos, piso de madeira e também a questão da organização, acho que a administração do espaço, com os pais, o recebimento das taxas, tudo isso pode melhorar um pouquinho (SANTANA, 2018, informação verbal).

Atualmente, a ADC é administrada por Luciene Mendes, mas conta com o apoio de Luiza Lubeck, Jayana Araújo, Márcia Oliveira, Mara Santana e os demais professores. A manutenção de um espaço cultural e artístico não é uma tarefa fácil, as burocracias diárias assemelham-se a uma empresa e a lucratividade distancia-se. Ter uma equipe de auxílio faz diferença na execução das demandas. Como já mencionado, muitos grupos não conseguem ter a sua própria sede para o desenvolvimento das suas criações, e, quando conseguem, boa parte deles encerra suas atividades por insustentabilidade, sobretudo econômicas, de mantê-los. Quem se arrisca nesta empreitada enfrenta burocracias massacrantes.

Desde a mudança para a sede própria, a ADC projetou a criação de uma biblioteca especializada em artes. O desejo era colocar a disposição para pesquisa um acervo com foco nas quatro linguagens das artes: Artes Visuais, Música, Teatro e Dança, na pretensão de contribuir para a formação de novos leitores na comunidade⁸⁸. Os primeiros livros da biblioteca da ADC foram oriundos do acervo pessoal dos seus fundadores, Luciany, Jota e Alysson, e colaboração de alguns amigos.

Em 2012, através do edital da FUNARTE, Prêmio PROCULTURA, para manutenção de espaços cênicos, a instituição conseguiu uma aquisição de quinhentos livros. De lá pra cá foi ampliando o seu acervo, que hoje já conta com mais de mil e duzentos livros, disponíveis aos estudantes para leitura no próprio espaço ou para empréstimo. No último ano, com as novas turmas incluiu a literatura infantil.

A biblioteca atende não somente os alunos da ADC, mas a comunidade em geral. Foi nomeada como Biblioteca Roberto Pereira, uma homenagem a um dos principais críticos e teóricos de dança brasileira⁸⁹. Acreditamos ser importante destacar que a BRP, desde o início, não teve um formato de sala fechada, ela fica situada ao lado da sala de prática de dança. Desse modo, o professor que deseja consultar alguma referência, desenvolver alguma questão mais conceitual, ou mesmo levar uma imagem ilustrativa para aula prática, tem o acesso facilitado ao livro. Com isso, percebeu-se, na EDC, que esse simples ato colaborou para que os alunos frequentassem a biblioteca e se interessassem pelos livros. Em relação à biblioteca, Luciany Maria nos deu o seguinte depoimento:

Organizo a biblioteca semanalmente, acho interessante o grupo de estudo, uma proposta que veio me direcionar, antes minha leitura em dança era aleatória. Fico satisfeita quando vejo os nossos estudantes interessados, pesquisando [...] recentemente a nossa aluna do balé, Brenda - 15anos, me perguntou se tínhamos Simone Beauvoir e Dostoiévski, fiquei impressionada. Assim como Maria Eduarda - 12 anos pegar O Que é Dança Contemporânea de Thereza Rocha. Eduarda tem apenas dois semestres no balé. Só acho uma pena que de vez em quando tenhamos o sumiço de alguns livros, já foram levados livros raríssimos daqui (LUCIANY MARIA, 2018, informação verbal).

As bibliotecas devem ser incentivadas como um espaço de aprendizagem, de formação educativa. Acreditamos que a presença de uma biblioteca estimulou para que a Associação Dança Cariri criasse um grupo de estudos. Uma atividade considerada determinante nos seus

⁸⁸ Juazeiro do Norte possui apenas uma Biblioteca Municipal direcionada para a consulta de livros didáticos, lamentavelmente obsoleta para pesquisa em artes. No início dos anos 2000 foram implementadas a biblioteca do Centro Cultural Banco do Nordeste - CCBNB, a biblioteca do SESC. Posteriormente, inaugura-se a Biblioteca dos Livres, do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri.

⁸⁹ Conheci o Roberto Pereira no Colégio de Dança do Ceará, em 2001, quando veio ministrar um Curso de Crítica de Dança. Foi um grande incentivador para a minha ida ao Rio de Janeiro cursar a Licenciatura em Dança na UniverCidade, onde era o Coordenador do Curso na ocasião.

processos formativos. Os primeiros encontros do grupo aconteciam semanalmente nas quintas-feiras, das 18h às 20h. Geralmente, o texto a ser lido ficava disponível previamente no formato PDF num grupo da rede social *Facebook*. Por ser um espaço flutuante e aberto, para as discussões geralmente eram escolhidos apenas capítulos de livros ou artigos de até quinze páginas e que fossem leituras mais acessíveis⁹⁰.

Foi a partir desse grupo de estudos que se fortaleceu o projeto para a criação de um evento de cunho mais teórico: o Seminário Dança Cariri. Para nós este evento comunga com o pensamento do diretor e pesquisador teatral André Carreira, quando nos diz que pesquisa e arte são empreendimentos inseparáveis:

Devemos negar a existência de uma divisão entre artistas e pesquisadores. Não se pode supor que os primeiros fariam a arte, e os outros produziram os conhecimentos que seriam organizados segundo os cânones da pesquisa científica. Na arte estas fronteiras são frágeis, e ambos os lados se interferem mutuamente (CARREIRA, 2012, p. 16).

A primeira edição do Seminário Dança Cariri aconteceu em julho de 2012. Na ocasião, a temática escolhida foi Dança-educação⁹¹. A opção por discutir o ensino de dança ocorreu devido à explosão de novos espaços de dança em Juazeiro do Norte, bem como por já haver, naquela época, um desejo latente da categoria pela criação do curso superior de Dança na região, visto que já existem as Licenciaturas em Teatro e Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri - URCA e em Música, na Universidade Federal do Cariri - UFCA.

Embora a região do Cariri ainda não abrigue uma faculdade de dança⁹², oferece quatro cursos de Educação Física, dispostos em duas universidades públicas e duas faculdades particulares. Por conseguinte, a ADC acreditou que, mesmo sendo duas áreas de conhecimentos distintos, os diálogos entre elas são fundamentais. A segunda edição do Seminário aconteceu em 2014, em duas etapas: a primeira em abril, concomitantemente a VI Semana Dança Cariri;

⁹⁰ No ano de 2017, a mediação entre a leitura e os participantes ficou a cargo da bailarina/professora Aline Vallim. Em 2018, percebendo que o tempo para as discussões estavam muito reduzidos, haja vista que alguns integrantes não chegavam pontualmente e, em especial, para que as reflexões pudessem discorrer sem pressa, optou-se para que os encontros acontecessem aos sábados, quinzenalmente, no horário das 9h às 12h.

⁹¹ Os convidados para essa primeira edição foram os professores: Isabel Marques, Ângela Ferreira, Ângela Souza, Diego Lopez, Eleonora Oliveira e Kennedy Lima. A professora Isabel Marques ministrou a palestra “Dança, formação e educação” e um *workshop* “Dança educação: faces e interfaces”; a professora Ângela Ferreira fez uma fala sobre os espaços de ensino, dos cursos livres à universidade; a professora Ângela Souza se ateu aos cursos livres e sua experiência no CDC; o professor Diego Lopez fez uma comunicação propondo um diálogo entre dança e filosofia; e Eleonora e Kennedy entre Dança e Educação Física.

⁹² A ADC é uma das principais instituições que lutam pela criação de um curso superior de dança na região do Cariri, em 2009 fez um abaixo-assinado entregue ao Diretor do Centro de Artes da URCA, em 2010 fez um mapeamento dos artistas da dança caririense, em 2018, Luciany Maria, fez parte da comissão de criação do PPP para a criação de uma Licenciatura em Dança na Universidade Regional do Cariri – URCA.

e a segunda no mês de outubro. Dessa vez, o tema escolhido foi “Tradição e contemporaneidade”.

Na segunda edição do seminário, dentre os convidados estiveram presente a Professora Helena Katz⁹³, Thereza Rocha, Oswald Barros, Cecília Maria, Renata Otelo, Teodora Alves, dentre outros. Desse II Seminário Dança Cariri, publicou-se o livro *Tradições e contemporaneidade nas artes*, organizado por Alysson Amancio e Elvis Pinheiro. Esse livro traz artigos⁹⁴ sobre a temática do evento. Antes desse projeto, a ADC havia lançado, em 2012, o livro *Memórias da dança: recortes de um movimento*, que faz uma pesquisa histórica sobre a dança local e alguns dos seus protagonistas. Essas duas publicações são as primeiras publicações da dança caririense, tendo como iniciativa a ADC.

Além do lançamento de dois livros, a ADC já abrigou em sua sede o lançamento de outras três publicações. O livro *Balé passo a passo: história, técnica, terminologia*, de Flavio Sampaio, em 2013; *Wila*, de Fauller, Izabel Gurgel e Alysson Amancio, em 2015; *Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea*, de Ana Mundim e a Biografia de Angel Vianna por Ana Vitória Freire, em 2018. Nesses lançamentos, os autores estiveram presentes e puderam comentar as suas obras, engendrando mais uma oportunidade de os bailarinos vivenciarem a dança em outras possibilidades, nesse caso de cunho mais teórico.

Na experiência da ADC, os eventos mais teóricos, como o grupo de estudo, o Seminário Dança Cariri e os lançamentos de livros, ainda não conseguem atingir a quantidade de público alcançado nas oficinas técnicas ou nas apresentações dos espetáculos. Em nossa visão, parte desse esvaziamento deve-se também ao fato de que a maioria dos brasileiros não possui o hábito da leitura de livros. Sem embargo, a instituição defende a resistência destas atividades, elas são mais um dispositivo de enfrentamento, pois, embora o apreço seja aparentemente menor e mais lento, sempre haverá algum dos presentes que se interessará em ler mais, em adentrar na pesquisa e quiçá no campo acadêmico. Este, certamente, verá a importância de somar suas práticas artísticas a determinadas teorias.

Uma das ações consideradas mais bem sucedidas da ADC é a realização anual do festival Semana Dança Cariri. Os festivais fazem parte da historiografia da dança no Brasil⁹⁵.

⁹³ O Workshop de Helena Katz na Associação Dança Cariri está registrado no Youtube através do link <https://www.youtube.com/watch?v=FTIRPhIv4W8&t=21s>

⁹⁴ Os autores dos artigos presentes nessa publicação são: Oswald Barroso, Teodora Alves, Rosa Ana Druot, Fabio Rodrigues, Renata Otelo/Marcilio, Luiz Renato Gomes, Eleonora Oliveira, Cecília Raiffer, Renato Dantas e Joao Dantas.

⁹⁵ A despeito da estruturação geral dos festivais serem semelhantes, é importante sublinhar que cada evento tem a sua singularidade e atende a critérios que outros podem ou não enaltecer. Um modelo de festival bastante disseminado é o competitivo. Geralmente, esse tipo festival abre inscrição para as escolas, as academias de dança

Esses eventos favorecem a circulação de espetáculos, intercâmbio e troca de saberes entre profissionais, estudantes e o público, pois, além do próprio ato de apreciação das obras, geralmente agregam oficinas, debates e outras ações formativas. Esse arcabouço de atividades que acontecem durante um determinado tempo faz com que os festivais sejam excelentes componentes, somando e fortalecendo a linguagem da dança (STRAZZACAPPA, 2000).

Desde 2007, a região do Cariri, nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato, começou a ser beneficiada ao receber a Bienal Internacional de Dança do Ceará, mas, lamentavelmente, nos últimos três anos consecutivos o evento não tem mais ação no cariri. Por iniciativa da própria categoria da dança caririense, criou-se mais três festivais: O Caldeirão das Artes⁹⁶, Unydance Cariri⁹⁷, Noite de Gala Caririense⁹⁸, Fendança⁹⁹ e a Semana Dança Cariri¹⁰⁰, sendo este último produzido pela Associação Dança Cariri.

A Semana Dança Cariri começou sem ter pretensão de se tornar um festival de grande porte. A ideia inicial, em 2009, foi convidar os poucos grupos locais para compor uma noite de mostra coreográfica e comemorar o dia internacional da dança¹⁰¹. Assim, foi feito esse encontro no Terreiro de Mestre Margarida, espaço aberto do SESC Juazeiro do Norte.

Essa iniciativa, apoiada pelo SESC, em unir as pessoas da dança foi tão prazerosa e construtiva que no ano seguinte, em 2010, o seu formato expandiu-se para três dias consecutivos, com atividades nos períodos da manhã, tarde e noite, em espaços abertos e oficinas na sede da ADC, além da programação no Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri. Foi nessa edição¹⁰² que o evento recebeu o nome de Semana D da Dança.

Em 2011, a ADC foi contemplada com o Prêmio Festival de Artes Cênicas da FUNARTE e teve recurso para realizar uma programação mais extensa e trazer grupos de outros

e os grupos amadores, e convidam alguns profissionais para compor a sua programação. No Brasil, o mais famoso nesse aspecto é o Festival de Joinville, que já passou da trigésima edição. Entretanto, existem outros modelos de festivais, eventos que não abrem competição e que abarcam diversos estilos de dança e existem também festivais que promovem apenas as manifestações contemporâneas da dança, sobretudo os espetáculos que estão em evidência naquele período (SOUZA, 2015). Entre os festivais brasileiros que privilegiam as manifestações contemporâneas da dança, destacarei quatro: o Panorama da Dança, que acontece no Rio de Janeiro; Bienal de Dança do SESC, Campinas/SP; o FID, que acontece em Belo Horizonte; Encontro Internacional de Dança, em Natal; e a Bienal Internacional de Dança do Ceará.

⁹⁶ O Festival Caldeirão das Artes é organizado pelos bailarinos Junior Pessoa e Edilania Rodrigues. Sua primeira edição ocorreu em outubro de 2014, na Praça Siqueira Campos, no Crato.

⁹⁷ Mostra competitiva de dança realizada pela Cia de Artes Sintra.

⁹⁸ Mostra de dança realizada pela Ballare Escola de Artes.

⁹⁹ O Fendança teve uma única edição em setembro de 2013, os espetáculos aconteceram no CCBNB Cariri e foi organizado por um coletivo de artistas da dança.

¹⁰⁰ Esse festival foi até a quinta edição e era intitulado de Semana D da Dança Cariri.

¹⁰¹ Dia 29 de abril.

¹⁰² Já nessa segunda edição, além dos grupos locais, a ADC convidou os espetáculos dos bailarinos Aspasia Mariano e Gerson Moreno, palestras com Janne Ruth, professor Dr. Fabio Rodrigues e Franzé Souza, que na época trabalhava na Secretaria de Cultura do Estado e veio para falar de políticas públicas para a dança.

estados. Desse modo, já na terceira edição, a Semana Dança Cariri se tornou um festival nacional¹⁰³. A partir do referido ano, o evento passou também a focar a programação com eixo em temáticas específicas, a primeira delas foi “Docência e Produção Artística”.

Na programação, estão presentes trabalhos plurais: com muito movimento, dançantes, outros mais teatrais, experimentais, conceituais. Essa multiplicidade técnica/estética é intencional e de caráter propositalmente formativo, já que as danças cênicas ainda tentam galgar o seu espaço na região. Além disso, a ADC deseja que os artistas da dança locais possam ter acesso a diferentes criações e se percebam autônomos e estimulados para seguir os caminhos que mais lhe interessam na dança.

Em 2012, o evento teve como eixo temático “Corpo e Performance”, entre os artistas convidados para esse evento estiveram presentes: Gilsamara Moura (SP/BA), Vanilton Lakka (MG), Marcos Moraes (SP), Silvia Moura (CE) e Cia Dita (CE). Gilsamara e Lakka¹⁰⁴ ministraram oficinas de 30 horas, por meio de uma parceria com a FUNARTE.

Nessa quarta edição a presença de Lakka tinha o intuito de mostrar aos dançarinos de *Hip Hop* de Juazeiro do Norte que existem outras possibilidades deles se expressarem cenicamente, além das batalhas de *BBOYS* e *BGIRLS* que eles participam. O artista ministrou uma residência de trinta horas e teve turma lotada, mas o objetivo inicial da ADC não teve êxito, pois os dançarinos de dança de rua e *hip hop* não participaram.

Em 2013, o espetáculo convidado para a abertura oficial foi o *Corpornô*, da Cia Dita. Esse trabalho questiona a linha tênue que existe entre o erotismo e a pornografia. Nessa apresentação, os bailarinos chegam a fazer sexo em uma das cenas. Havia certo temor da organização do festival, pois, em Juazeiro do Norte, na década de 1990, era comum uma parte do público ir embora ou gritar xingamentos para os trabalhos cênicos que não compreendiam. Obviamente, houve uma restrição de idade, o espetáculo foi aberto apenas para maiores de dezoito anos.

Todavia, a organização surpreendeu-se, pois o trabalho foi recebido com o devido respeito, de modo que a ADC avaliou que isso foi uma conquista e um avanço em se tratando de formação de plateia de dança contemporânea. Hoje, em tempos de governos antidemocráticos e perseguidores das artes, estimulador de agressores, talvez a situação não

¹⁰³ Participaram do evento: Thereza Rocha, Rosa Primo, Ana Vitoria Dança Contemporânea, Esther Weitzman Cia de dança, Cia Dita, Cia da Ideia, Irmãos Aniceto, Milena Codeço, Edney D Conti, Cia Alysson Amancio, além do Coordenador de Dança da Funarte Fabiano Carneiro.

¹⁰⁴ Lakka é intérprete-criador, natural de Uberlândia/MG. Atualmente, ele é professor do curso de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ele desenvolve uma pesquisa cênica que transita entre hip hop, dança contemporânea e outras vertentes das artes.

fosse tão plácida, mas as obras subversivas não podem ser obscurecidas pelos curadores e instituições.

O papel da direção e curadoria em um festival de dança é extremamente importante, pois as informações que entram ou deixam de entrar na programação desses eventos, de certo modo, dizem muito da proponente e principalmente direcionam o olhar para a dança nos seus devidos territórios.

Figura 23 – Performance de encerramento do Curso Corpo Cidade, ministrado pela Prof^a Dra Denise Espírito Santo na Praça Padre Cicero, em abril de 2017.



Fonte: Arquivo Institucional.

Ainda no tocante aos festivais de dança, em 2017, a Associação Dança Cariri fomentou um desdobramento da VIII Semana Dança Cariri no Rio de Janeiro. O projeto intitulado *Ocupação Conexão Dança Ceará/Rio de Janeiro* foi realizado em parceria *Fundação Nacional de Artes – Funarte*. A ação aconteceu de 04 a 14 de maio no Teatro Cacilda Becker, no Largo do Machado.

A programação foi composta por espetáculos, oficinas, palestras e debates, e tinha o intuito de democratizar a dança, fomentar o crescimento de apreciadores, contribuir com o desenvolvimento da técnica/poética dos artistas participantes das atividades, estreitar os laços entre os artistas dos dois estados, mas, principalmente, apresentar alguns trabalhos do Ceará ao público fluminense e fortalecer a Associação Dança Cariri enquanto uma proponente

interiorana de dança. Os espetáculos apresentados na Ocupação Conexão Dança Ceará/Rio de Janeiro foram: *Delicadeza*, *Sobre Cisnes* e *O Céu de Basquiat*, de companhias cariocas, e as montagens cearenses *Mulata* e *Manga com Leite*.

A proposição desse evento no Rio de Janeiro foi um grande desafio para a Associação Dança Cariri, pois a instituição teve que lidar com assessoria de imprensa, técnicos do teatro, angariar público, garantir o traslado e hospedagem dos artistas cearenses, tudo isso num território desconhecido, além de um contexto ampliado por ser uma metrópole.

Felizmente, a programação da Ocupação Conexão Dança Ceará Rio no Teatro Cacilda Becker foi muito bem recebida pela comunidade do Rio de Janeiro, tendo casa cheia em quase todos os espetáculos e programações formativas, como podemos ver na imagem abaixo.

Figura 24 – Bailarinos do Cariri integrados aos artistas fluminenses durante o workshop de dança contemporânea, ministrado por Edney D Conti durante a Ocupação Conexão Dança Ceará/ Rio de Janeiro, no Teatro Cacilda Becker.



Fonte: Arquivo institucional.

A edição da IX Semana Dança Cariri, que aconteceu de 03 a 14 de abril de 2018 nos municípios de Crato e Juazeiro do Norte, teve como temática *A dança não se finda*¹⁰⁵. Um dos

¹⁰⁵ A curadoria pensou, através desta temática, ações que engendassem reflexões, tais como: a suposta efemeridade da dança, a hegemonia dos corpos jovens, magros e virtuosos, os acontecimentos restritos às

momentos mais inesquecíveis nesta edição se deu pela presença da bailarina e professora Angel Vianna, que ministrou a Aula de Papel¹⁰⁶ na casa/sede da Associação Dança Cariri e dançou o espetáculo *Ferida Sábia* no Teatro Patativa do Assaré, SESC Juazeiro do Norte. A vinda de Angel já era desejada há muitos anos pela ADC, e foi uma alegria essa concretude em 2018, ano que a bailarina comemorava os seus 90 anos. Além de ser uma pedagoga da dança, apresentar esse corpo tão atuante quebra muitos paradigmas da dança.

Figura 25 – Luciany Maria, Angel Vianna e Alysson Amancio após a apresentação do espetáculo *Ferida Sábia*, na IX Semana Dança Cariri - SESC Juazeiro do Norte.



Fonte: Arquivo institucional.

No ano seguinte, em 2019, na edição comemorativa dos dez anos, realizada em parceria com o SESC e CCBNB – Cariri o tema foi ‘Dançar é desvelar’ propondo uma apreciação, reflexão e criticidade sobre as artes e sociedade na contemporaneidade. Dentre alguns dos convidados estavam Joubert Arrais, Andréa Bardawil, Mariana Pimentel, Liliane Luz, Camila Fersi, Guilherme Mattos, Helena Matriciano, Cia Balé Baião, Paracuru Cia de Dança, Coletivo

capitais/grandes centros, a elitização da dança e como a contemporaneidade estando pondo gradativamente todos esses conceitos em xeque.

¹⁰⁶ Registro da Aula do papel ministrada por Angel Vianna na Associação Dança Cariri disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=nB9Pd2177IM&t=550s>.

Trippé, Denise Sutz, Ana Paula Bouzas. O encerramento ficou por conta da incrível Cia Gira Dança com o espetáculo ‘Proibido Elefantes’.

A Semana Dança Cariri é um festival que acontece por resistência e enfrentamento, em dez edições nunca recebeu nenhum apoio do estado ou município. Toda a equipe de produção trabalha voluntariamente, e mais de uma vez a direção teve que fazer empréstimos para sanar as dívidas após o evento. No entanto, a despeito da ausência de políticas de apoio que poderiam fazer o evento acontecer de forma mais confortável, a Associação Dança Cariri acredita que esse festival é uma das atividades que mais contribuíram para a potencialização da dança caririense.

No próximo capítulo, mergulharemos com mais profundidade nos conceitos que norteiam a nossa investigação e definiremos a ideia do que são as danças enfrentamento. Para tanto, continuaremos evocando as experiências vividas nas danças interioranas de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, como ambientes que reinventam outros modos de fazer a dança, a partir de suas realidades.

Figura 26 – Espetáculo ‘Proibido Elefantes’ no encerramento da X Semana Dança Cariri.



Fonte: Carlene Cavalcante.

2 DANÇAS DE ENFRENTAMENTO: ENTRE DISCURSOS E PRÁTICAS

Figura 27 – Espetáculo *Estado de Luta*, Cia Balé Baião.



Fonte: Arquivo institucional.

Nesta segunda frente, iniciaremos esmiuçando as epistemologias referências desta escrita, especialmente corpo, descolonização e micropolíticas. Ainda que estejam permeando ao longo de toda a escrita, acreditamos que seja importante aprofundá-las, pois foram elas que nos levaram a refletir sobre danças e políticas em tempos de crises, desmontes, precariedades, e, que estão contribuindo para esse pensamento sobre o que são, em nosso entendimento, as danças de enfrentamento, através das cidades de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte.

A partir do quarto tópico, defendemos a nossa tese sobre o que são as Danças de Enfrentamento. Este conceito se fez a partir de um conjunto de experiências e ideias compartilhadas por um grupo de artistas da dança interiorana cearense, uma interpretação teórica da realidade em partes desses corpos/ambientes. Sob a argumentação de que a descolonização do pensamento, o investimento em processos formativos, a produção criativa contínua, fazem a dança mover a dança, sejam pequenas ou grandes ações, desencadeiam desdobramentos em nossos fazeres e possibilitam enfrentar as infundáveis crises e desmontes aos quais somos frequentemente bombardeados.

2.1 Corpo: primeiro território

O corpo é o nosso primeiro território, a nossa presença no mundo; é através dele que nos movemos, expressamos, ocupamos os espaços, criamos ou rompemos as fronteiras. É principalmente pelo corpo que presentificamos as nossas danças. São os corpos que realizam as artes das cenas, que abrigam as técnicas e constroem poéticas, que dançam. São os corpos/sujeitos que estão atuando no interior do Ceará e transformando as danças nos municípios em que atuam.

É no corpo que se fecundam e estabelecem as nossas experiências subjetivas. Para Suely Rolnik, todo corpo/sujeito vai construindo o seu repertório social-cultural e é através dele que vai enxergando, percebendo e dialogando com os efeitos das forças vitais do mundo (ROLNIK, 2018).

Para o antropólogo francês David Le Breton, o mundo e sua multiculturalidade são permanentemente traduzidos pelo corpo. Isso faz, muitas vezes, nossos corpos serem constituídos a partir de convenções impostas pela sociedade capitalista, tornando-os apenas projeções manipuladas dos seus valores e significados (LE BRETON, 2018).

Em contrapartida, o referido autor também defende que, sendo o corpo uma construção pessoal sujeita a metamorfoses, o ser humano pode se permitir ser ou viver o corpo realmente desejado. As transformações corporais sejam elas as mais simples, como mudanças no cabelo, piercings, tatuagens, implantes ou retiradas de próteses, até o procedimento cirúrgico de redesignação sexual, podem ser formas de expressão capazes de revelar identidades mais genuínas do ser humano, para além das padronizações sociais (LE BRETON, 2018). Cada corpo/sujeito é um mundo e carrega consigo suas idiossincrasias.

Considerando que o corpo está em permanente estado de transfiguração, também segue constantemente apaixonando/instigando processos investigativos por diversas áreas de conhecimento, nas Artes, Filosofia, Medicina, Antropologia, Psicologia, Pedagogia, Educação Física, dentre outras.

É possível pensar como a cultura e ciência ocidental estabeleceram que o corpo deveria ser estudado a partir de uma perspectiva fragmentada, não espanta o fato de nas ciências médicas termos um especialista para cuidar de cada parte específica do corpo; entretanto, o ser humano é uma soma, é a totalidade que nos faz pensar, sentir, existir, mover, dançar, enfrentar.

Todos os espaços que habitamos, o nosso lar, os trabalhos, lazeres, todas as pessoas com as quais convivemos, os textos que lemos, os filmes que assistimos, os aromas que cheiramos,

os espetáculos que apreciamos, vão arquitetando nossos corpos. Somos construídos e construímos os corpos com os quais convivemos, em uma rede de atravessamentos existenciais (SOUZA, 2015). Contudo, ainda que o ser humano seja, antes de tudo, um corpo, para muitos sujeitos a consciência corpórea não é algo simples, a dicotomia corpo e mente ainda é hegemônica, como nos diz Denise Espírito Santo:

[...] falar do corpo é de certa maneira re-instaurar um lugar de passagem: é pensar o corpo para além da razão instrumental; deslocado de sua perspectiva binária, pensar o corpo acreditando no poder de acionar outros espaços da reflexão; tarefa difícil, uma vez que a consciência da palavra nos obriga a permanecer atados ao discurso da razão (ESPÍRITO SANTO, 2014, p. 11).

Nossas ideias, pensamentos e sentimentos só chegam aos outros através da nossa voz, do nosso olhar, da nossa postura, das nossas ações, ou seja, dos nossos corpos. Por conta disso, quanto mais buscamos disponibilidades corporais, mais abrimos os campos das experimentações com outros sujeitos e, evidentemente, conosco.

Todo corpo faz a sua história, influencia e é influenciado pelo ambiente, pelos objetos e pelas culturas com as quais interage, como nos diz o bailarino itapipoquense Gerson Moreno: “cada corpo é uma história viva e única. Cada corpo é uma escuta em atitude de aprendizado” (MORENO, 2019, p. 48).

Cada corpo que dançou, ensinou danças, apreciou os espetáculos, que atua ou passou pelas cidades de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte são/foram responsáveis pelos contágios dançantes e pela constituição destas danças interioranas cearenses. Foram os corpos que se permitiram contaminar, serem contaminados e que transformaram seus devidos ambientes. Pensando em corpo e em contaminação, recorreremos à *Teoria Corpomídia*, desenvolvida por Helena Katz e Christine Greiner, pesquisadoras e professoras de dança da PUC-SP que, a partir de estudos da neurociência, defendem que corpo e ambiente estão permanentemente intercambiando informações, em constante estado de troca e somatizando uma coleção de saberes, que o possibilita ser mídia dele próprio. As autoras tecem a seguinte explanação a respeito desse conceito:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações estão 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. A informação se transmite em processo de contaminação (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

Apoiados na *Teoria Corpomídia*, compreendemos que as transformações ocorridas nas danças interioranas cearenses não aconteceram apenas nos corpos que vivenciaram os processos

de formação, criação e gestão em dança, mas que esses corpos foram, simultaneamente, alimentados, e agentes da transformação nesses municípios também. Ou seja, o fenômeno ocorre em espiral: as danças moveram os corpos, os corpos moveram o ambiente e o ambiente moveu as danças, conforme as autoras argumentam a seguir:

Nossas pesquisas insistem em uma perspectiva que descarta todas as formas de entendimento de corpo como o de um recipiente no qual se despejam conteúdos para apresentá-lo como um resultado sempre transitório dos processos de coevolução que pautam a vida na Terra. A coleção de informações que dá nascimento ao corpo humano o faz quando se organiza como uma mídia dos processos em curso desta organização – daí a transitoriedade da sua forma. Por isso, olhar o corpo representa sempre olhar o ambiente que constitui a sua materialidade (KATZ; GREINER, 2015, p. 14).

Analogamente, podemos dizer que para a teoria *Corpomídia* o corpo não é um almoxarifado, gavetas de um armário, onde guardamos as informações e as resgatamos quando necessárias, mas uma matéria em permanente estado processual com o ambiente ao qual está inserido, “o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo” (GREINER, 2005, p. 122).

Portanto, quanto mais experiências, explorações e possibilidades oportunizamos ao corpo, mais trocas e transformações tendem a acontecer no território que habita. Danças de enfrentamento ocorrem nesses corpos porosos, abertos para o mundo, que percebem as potencialidades e fragilidades ao seu redor e atuam a partir delas. O bailarino, professor e pesquisador paraibano Arthur Marques Almeida Neto reitera:

O corpomídia não considera a ideia de corpo como recipiente, mas como algo que se apronta nesse processo. Ele constrói-se, coevolutiveamente, em interação com o ambiente. O corpo, assim, é uma mídia que não “abriga” as informações, por que elas estão sempre se transformando por conta das contaminações permanentes entre as informações que chegam e as que o corpo já possui (ALMEIDA NETO, 2018, p. 115).

Portanto, cada sujeito que vive a dança, seja o bailarino, o professor, o coreógrafo, o gestor ou o apreciador, é potencialmente um disseminador dessa nova informação que transita no seu corpo, “uma relação de constante coautoria entre corpo e ambiente. Ambos se ajustam permanentemente, por isso a mídia do corpomídia se refere ao modo de estar no mundo: uma mídia de si mesmo” (SETENTA, 2008, p. 37).

Na história do Brasil recente, o corpo tem sofrido múltiplos ataques no âmbito macro e micropolítico. O discurso conservador ventilado no Governo Temer e fortalecido na gestão de Jair Bolsonaro impulsionou forças retrógradas e exterminadoras que abatem, atacam as liberdades e os direitos dos corpos, sobretudo os corpos das mulheres, dos negros, dos gays, das pessoas trans e dos pobres. Tais governos, estrategicamente, tentaram/tentam controlar e

limitar o pensamento contemporâneo que legitima a diversidade dos corpos, precarizando os ambientes educacionais e enaltecendo os religiosos, em especial os evangélicos.

A estratégia de perseguir o corpo e as artes contemporâneas tem sido utilizada ao extremo pelo sistema partidário da direita nos últimos tempos. Tal como assistimos, estarecidos, em setembro de 2017, quando o bailarino e coreógrafo Wagner Schwartz, com sua dança/performance *La Bête*¹⁰⁷ inspirada na obra de Lygia Clark, foi duramente atacado.

Figura 28 – Performance *La Bete*, do bailarino Wagner Schwartz.



Fonte: Maíra Spanghero (2005)¹⁰⁸.

Wagner Schwartz abria o 35º Panorama de Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna – MAM, em São Paulo, quando inesperadamente teve uma fotografia de sua apresentação/performance divulgada de forma descontextualizada na internet, nas redes sociais. Caluniando que o artista, através dessa encenação, incentivava a pedofilia¹⁰⁹.

¹⁰⁷ O Bicho

¹⁰⁸ Imagem disponível em: https://www.wagnerschwartz.com/photo?lightbox=image_nie. Acesso em 11 dez, 2019.

¹⁰⁹ *La Bête*, de Schwartz, é inspirada na obra *Bichos*, de Lygia Clark. A performance propõe que os espectadores manipulem os Bichos assim como Clark, porém colocando o seu próprio corpo como objeto de manipulação, a obra não tem nenhum contexto sexual. Sobre a foto veiculada, a criança que interage com a obra, é filha de

Como já dissemos, o ataque às artes tornou-se uma estratégia repetida pelos governos com ideais fascistas. Dado que os artistas são alguns dos principais agentes que escancaram os absurdos sociais. Certamente, o acossamento à obra de Wagner Schwartz foi uma ação articulada pelo movimento direitista. Uma estratégia para desviar atenção dos escândalos administrativos provenientes do governo federal.

Fazer o povo acreditar que o corpo e as artes, em especial as contemporâneas, eram periclitantes para a tradicional família brasileira, protegia os verdadeiros destruidores dos direitos da nação (BRUM, 2019). Enquanto distorciam os fatos e transformavam em bode expiatório a produção artística *La Bête*, tais movimentos direitistas conseguiram justamente o que queriam: deslocar a atenção, tirar o foco das arbitrariedades que estavam sendo acometidas pelo Governo Temer, como nos conta Eliane Brum no seu Artigo Jornalístico para o *EL País*.

De repente, o problema não era mais Michel Temer estar no poder mesmo com todas as denúncias de corrupção, mala de dinheiro e conversas comprometedoras. Nem o Congresso mais corrupto da história recente usar dinheiro público para fins privados, pessoais e particulares no balcão de chantagens que se tornou Brasília. Nem o fato de que direitos conquistados pela luta de muitos estarem sendo rapidamente deletados da vida dos brasileiros. Nem o desemprego e a falta de perspectivas. Não, as milícias de ódio, a serviço de si mesmas e de alguns políticos, criaram uma ficção e milhões se esqueceram de raciocinar, aderindo ao linchamento e produzindo provas contra si mesmos. Vale a pena investigar por que caminhos, objetivos e subjetivos, se tornou possível convencer tantas pessoas a acreditar numa ficção de má qualidade, porque totalmente inverossímil, como a de que o problema do Brasil são pedófilos abrigados em museus e exposições de arte. A catástrofe é que, a partir da adesão a uma ficção, criou-se pelo menos uma vítima real: Wagner Schwartz (BRUM, 2018, online)¹¹⁰.

Mais de um ano após o caso do linchamento virtual, em novembro de 2018, Wagner Schwartz foi convidado para a mesa *Fake news: mentiras verdadeiras*, ao lado de Cláudia Eleonora, Artur Xexéo e Aluysio Abreu, na Décima Bienal do Livro, no município de Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro.

Ao saber da participação de Schwartz na bienal, um vereador da cidade postou em sua página do *Facebook* uma nota de repúdio e o texto foi bastante compartilhado. Grupos conservadores da região se mobilizaram para coagir as pessoas que apoiavam a sua ida. Para chegar à cidade, ao hotel e ao debate, Wagner precisou ser acompanhado por segurança e pela polícia militar. Para adentrarem no teatro, a plateia inteira foi revistada, havia muitos seguranças e um clima de medo, mas, em contrapartida, os artistas locais se mobilizaram e o

Elisabeth Finger, que também é artista performática, uma amiga próxima do Wagner Schwartz, e cuja interação artística só aconteceu com a presença e consentimento de Elisabeth.

¹¹⁰ Este texto faz parte da primeira entrevista concedida pelo artista Wagner Schwartz após o episódio no MAM. Publicada na coluna de Eliane Brum pelo Jornal EL País, em 12 de fevereiro de 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html.

Auditório Cristina Bastos também recebeu muitas pessoas apreciadoras da obra de Schwartz. No final do evento a imprensa perguntou a Wagner: “o senhor viu na plateia os rapazes com a camiseta do presidente eleito?” ao que ele respondeu: “não só vi estes rapazes, como, também, outras pessoas com a camiseta do Nirvana, da Madonna, da resistência negra, da bienal”.

Wagner não se intimidou nessa perseguição supracitada, tampouco desistiu da sua arte, segue trabalhando, criando, compondo novos trabalhos. Estreou em 2018, ao lado dos *performers* Elisabete Finger, Maikon K e Renata Carvalho, a obra *Domínio público*. Lançou também o livro *Nunca juntos, mas ao mesmo tempo*, pela Editora Nós. Em março de 2020, três anos após o ataque, a convite do festival *Faroffa - Circuito Paralelo de Artes de São Paulo*, Wagner Schwartz reapresentou pela primeira vez no Brasil a performance *La Beté*.

Artistas aguerridos como Wagner Schwartz nos mostram que a despeito dos momentos difíceis de intolerância e cerceamento, nossos corpos precisam enfrentar/resistir. As injustiças, violências, golpes, mentiras, difamações, roubos e hipocrisias nos fragilizam/entristecem/adoecem, nos põem em estados de catatonismo, e, por isso se faz tão essencial perceber qual é o corpo possível para tais situações, ativarmos nossas subjetividades, bem como nos conscientizarmos politicamente de quem somos, onde estamos e quais os nossos deveres e direitos.

Para a filósofa feminista Djamila Ribeiro “Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos” (RIBEIRO, 2017, p. 37). Comugamos desse pensamento e acreditamos que um corpo aberto ao pensamento crítico atua na micropolítica e abre caminhos de luta contra as barbáries das macropolítica.

Dessa forma, é substancial saber quais os discursos que nos engrandecem e os que nos aniquilam. Um olhar cuidadoso, para si/corpo e para o ambiente/mundo, que contribua para fluxo da via a despeito das adversidades. A dança é mais uma linguagem possível para alimentar os corpos em sua totalidade.

2.2 Danças e políticas

De onde tirar forças para caminhar entre as ruínas e começar de novo?

(Petra Costa)¹¹¹

¹¹¹ Frase final do filme documentário *Democracia em Vertigem*, da diretora Petra Costa, lançado em janeiro de 2019.

Nesta etapa da pesquisa, buscamos um diálogo com o atual contexto político brasileiro, que nos servirá de base para o desenvolvimento da argumentação e registro da relação entre danças, políticas e enfrentamento. Sabemos que Política é um termo muito amplo, vivemos e fazemos políticas nas mais diversas relações, afetivas, institucionais, sociais e culturais. Toda relação onde se estabelece algum tipo de poder é política.

Estamos cotidianamente atravessados por situações políticas, das situações complexas até as mais simples, muitas vezes nem nos damos conta ou, propositalmente por conveniência negligenciamos esse contextos, como nos escancara o escritor, jornalista e roteirista João Ubaldo Ribeiro:

Quando estamos saindo para o trabalho de manhã e tomamos o trem, enquanto alguém em melhor situação toma um automóvel com motorista, não estamos pensando em política. Quando sonhamos “ficar sem fazer nada” no futuro e apenas gozar a vida, também não estamos pensando em política. Estamos, como qualquer um concordaria, cuidando da nossa vida do jeito que podemos. Assim, quando estamos pensando em cuidar da nossa vida apenas, sendo “apolíticos”, na verdade estamos somente com a vista curta ou então somos comodistas, não achando que as coisas estão tão ruins assim, para que procuremos fazer algo para mudá-las (RIBEIRO, 1986, p. 22).

Para João Ubaldo Ribeiro quando alguém se mostra desinteressado na política, na verdade está sendo um político conservador, não vê necessidade de transformações sociais, pois está mancomunado com os presentes governos ou completamente tomado pela ignorância (RIBEIRO, 1986). Comungamos com o pensamento do autor, especialmente, quando pensamos na atual política brasileira, toda tomada de posição ou a ausência dela se caracteriza como um ato político e as ideias que o cidadão defende.

Em 2016, como já mencionado, nosso país viveu um novo golpe de estado, “parlamentar”, com o *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, o que foi levando o país para um retrocesso social, político, econômico, cultural e artístico. Um projeto com pretensões de aniquilar a continuidade do desenvolvimento nacional implantado pelas gestões progressistas desde a era Lula.

O Governo de Michel Temer, nesse período pós-golpe, rapidamente iniciou uma derrubada de conquistas e direitos, e a precarização das instituições públicas em diversos campos: saúde, educação, segurança, cultural. Segundo Suely Rolnik, um plano forjado, arquitetado pelo poder mundial do capitalismo financeirizado (ROLNIK, 2018) que, através da aliança das forças neoliberais, conservadoras e, principalmente, da grande mídia – no Brasil, em especial, a Rede Globo de Televisão e suas filiais em diversos meios de comunicação – foi arditosamente construindo suas tramas. Para o sociólogo, pesquisador e professor Jessé Souza:

O “golpeachment” de 2016, como, aliás, todos os outros, foi gestado e posto em prática pela elite do dinheiro e cabe analisar e perceber seus motivos e compreender a ação de seu “partido político” específico: a grande imprensa. A grande imprensa é uma grande empresa que se disfarça, mentindo para seus eleitores e telespectadores, e tira onda de serviço público. Como “partido político” é a instituição que consegue arregimentar e convencer sua clientela, coisa que os partidos elitistas como o PSDB só conseguem hoje em dia em bolsões regionais, o partido verdadeiramente nacional da elite endinheirada é a grande imprensa. A “política” do golpe foi midiaticamente produzida e os partidos só tiveram que ratificar os consensos sociais produzidos midiaticamente (SOUZA, 2017, p. 154-155).

No tocante ao golpe, o contexto histórico nos mostrou que a disputa de poder e as artimanhas do capitalismo financeirizado e da grande imprensa não se restringiram e/ou ambicionaram somente o Brasil, mas também outros países da América Latina cujos partidos de esquerda estavam no comando e que vinham, dirimindo o abismo social entre as classes ricas e classes pobres, para não dizer miseráveis (ROLNIK, 2018). Como nos diz esta autora:

Para dismantelar os governos progressistas que tinham se instalado nas últimas décadas em alguns países do continente, após a dissolução das respectivas ditaduras militares, a qual se deu ao longo dos anos 1980. É no momento de ascensão da esquerda ao poder que começa a ser concebido o seriado da nova modalidade de golpe. O primeiro laboratório da consumação da nova estratégia de poder foi a destituição de Fernando Lugo da presidência do Paraguai em 2012. Já comprovada a eficácia do novo conceito de golpe, a produção do seriado no Brasil, que havia começado a ser concebido em 2002 com a eleição de Lula, intensifica-se e torna-se mais veloz dia após dia, culminando com impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016. Nas mencionadas grandes manifestações de massa a favor de sua destituição, o mantra “a culpa é da Dilma”, que pouco a pouco tomou conta freneticamente das ruas e praças por todo o País, surgiu precisamente do consumo da ficção que a mídia havia construído, tendo a presidenta, o Partido dos Trabalhadores e seus quadros – principalmente seu líder, Lula da Silva – no papel principal dos bodes expiatórios (ROLNIK, 2018, p. 84).

Nos anos de 2016, 2017 e 2018, os mantras “a culpa é da Dilma”, “a culpa é do PT”, “PT só tem Corrupção” foram cada vez mais vinculados na grande imprensa e, conseqüentemente, ganhando mais força, a ponto de exercer forte manipulação junto às pessoas. Nas eleições de 2018, seguiram para o segundo turno o professor Fernando Haddad e o ex-militar Jair Bolsonaro¹¹². Duas candidaturas polarizadas, que indicavam dois projetos políticos distintos: de um lado tínhamos um candidato que significava o retorno da esquerda, um pensamento mais democrático, e do outro, a extrema direita que defendia um discurso conservador e mais voltado para as elites do país. Mesmo a grande população que havia sido beneficiada pelos projetos sociais alavancados pelo Partido dos Trabalhadores - PT, tais como: *Bolsa Família, Minha Casa minha vida, PROUNI, FIES, Ciências sem Fronteiras,*

¹¹² Na ocasião, o ex-presidente Lula, que era um forte candidato ao pleito, já estava encarcerado. Certamente, um preso político.

Transposição do São Francisco, Luz para Todos, Mais Médicos, dentre outros, acabaram se abstendo ou votando contra o PT, o que culminou na eleição do candidato Jair Bolsonaro.

Sabemos que as instabilidades políticas/sociais no Brasil não são fenômenos recentes, podemos dizer que, desde a colonização europeia, somos marcados por injustiças e exclusões. O genocídio indígena, por exemplo, nunca terminou, jamais tivemos estado de direito democrático de fato. Entretanto, os recentes governos Temer/Bolsonaro tomaram medidas radicais no âmbito de invalidação das conquistas das classes menos abastadas, dentre as várias destacamos: a Reforma da Previdência; a aprovação da PEC 55/16; o teto dos gastos, que congela os gastos públicos por vinte anos; a liberação de 382 novos agrotóxicos; os cortes na educação, em especial para as universidades; afrouxamento das fiscalizações das florestas/matas; incentivo ao agronegócio e ataques às terras indígenas; facilitação de liberação de armas.

No tocante às artes, o Ministério da Cultura foi extinto, transformado em *Secretaria Especial de Cultura*, atrelado ao Ministério da Cidadania e posteriormente ao Ministério do Turismo. O dramaturgo Roberto Alvim, artista que nos últimos anos se mostrou extremamente conservador/religioso, foi nomeado como secretário. Embora, logo no primeiro ano do governo, Alvim tenha perdido o cargo após publicar um vídeo utilizando as mesmas palavras de Joseph Goebbels¹¹³, grandes destroços nas artes brasileiras já estavam instaurados¹¹⁴.

Tantas demandas devastadoras nos remetem ao que o filósofo camaronês Achille Mbembe conceitua como *Necropolítica* (MBEMBE, 2018), quando o Estado-Nação, através de diversos aparatos, dispositivos, trabalha no esforço de inculcar o medo, a violência e consolida o domínio sobre determinados grupos sociais. Ou seja, medidas racionais que não apontam para vida, ao contrário, utilizam métodos, o poder, a tecnologia para colocar parte da sociedade, vista como inimiga, sob permanente vigilância, controle, sobre a condição de total vulnerabilidade e de possível extermínio.

Para Achille Mbembe, a escravidão é um exemplo de necropoder, período histórico no qual as políticas foram executadas para a negação da vida, os negros escravizados postos na condição de não-humanos, como uma propriedade a serviço dos senhores brancos, revogados de direitos, prazeres, da vida (MBEMBE, 2018).

¹¹³ Ministro da propaganda do regime nazista alemão.

¹¹⁴ Consideramos exemplos desse dismantling artístico-cultural A *Lei Rouanet* que passou a ser chamada de Lei de Incentivo à Cultura, com um teto máximo de um milhão de reais e liberada inclusive para que projetos religiosos possam pleitear esse bojo. No campo audiovisual, a ANCINE e CINETECA pouco a pouco, arruinadas. O sistema FECOMÉRCIO perdendo vastos financiamentos e a censura veladamente rondando as obras artísticas, principalmente àquelas que abordem questões políticas e diversidade de gênero.

Atualmente, podemos ver nas periferias urbanas brasileiras, em especial as favelas, como ambientes onde a Necropolítica é duramente exercida. Tais comunidades são visibilizadas socialmente como espaços de perigo, ocupadas por bandidos que devem ser controlados, policiados, vigiados. Assim sendo, o senso comum de grande parte da classe média/burguesa é que os tiros, armas e tanques de guerra que entram e matam as populações dessas comunidades estão gerando a pacificação social. Casos como a morte de João Pedro, um adolescente negro, baleado em casa, com mais de setenta tiros, disparados durante uma operação policial em São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro, não ganham mobilização nacional ou geram os desdobramentos que tais atrocidades merecem. Também não foi à toa que a vereadora carioca Marielle Franco, mulher/negra/lésbica/ativista oriunda e representante da favela e o motorista Anderson Gomes foram cruelmente assassinados em março de 2018. E seus algozes, mandantes e motivos, até o presente momento, nunca foram explicitados, tampouco punidos.

Essa competência de deliberação sobre quais vidas podem e merecem ser vividas e quais corpos podem ser exterminados, trazida nos conceitos de Necropolítica e de Necropoder, de Achille Mbembe, também colabora para refletirmos o atual cenário político brasileiro. As atuais medidas governamentais brasileiras acabam provocando indiretamente “mundos de morte”, o gradativo extermínio de pobres, indígenas, negros, comunidade LGBTQI, artistas, educadores, corpos vistos como inferiores, pois vão de contra o pensamento patriarcal, capitalista, moralista, conservador e religioso.

Todas as demandas bolsonaristas levam a crer que para este governo tais populações, ditas minorias, atrapalham a “ordem e progresso”, não se adequam ao novo padrão social desejado, e, por conseguinte, estão submetidas ao estatuto de “mortos-vivos”, são desimportantes e, além disso, desnecessários. Analogamente, podemos dizer que a macropolítica brasileira, através das normas, vetos e leis, vai, propositalmente, delegando sentenças de morte, necropolíticas, para uma parte da sociedade.

A violência, a insegurança, o desserviço na saúde pública, a fome, a extrema pobreza, o sucateamento das escolas e universidades públicas, a liberação de venenos nas comidas, o trabalho mal remunerado, o retardo ao direito da aposentadoria, o cerceamento do lazer, a imposição religiosa num estado laico, a censura, o ataque às instituições culturais, tudo isso são dispositivos necropolíticos e, infelizmente, é a realidade vivida hoje pela maioria do povo brasileiro.

Contudo, mesmo diante de tantas perdas e ataques, estarrecedoramente, percebemos a população, sobretudo a classe média, que supostamente teria mais poder de voz, em estado

letárgico. São poucos os movimentos e manifestações nos espaços públicos e as indignações ficam quase sempre restritas às redes sociais. A maior parte dos cidadãos se mantém no modo neutro, quando na verdade a neutralidade acaba sendo a potencialização do campo mais forte. São tempos de assassinatos físicos, mortes reais, mas também assassinatos simbólicos, da nossa constituição enquanto corpos/sujeitos desse país, mortes em vida.

Embora saibamos que o ato de resistir, criar outros modos de fazer e sobreviver faça parte da cultura da grande maioria do nosso povo brasileiro, nesse momento de obscuridades, onde a todo instante nos deparamos perdendo uma série de direitos, com o panorama apresentado desde o início da gestão do Presidente Jair Bolsonaro, nos parece que o enfrentamento se faz ainda mais necessário. Tempos de obscurantismo exigem um mínimo de posicionamento de cada um de nós.

Como nos diz Suely Rolnik, a sociedade ocidental atual é colonial, patriarcal, racializante e capitalista (ROLNIK, 2018). Esse sistema promove, basicamente, dois atos violentos: a violência na esfera micropolítica, que é destituição da vida subjetiva; e a violência macropolítica, que é a desigualdade de direitos. Nesse viés, não basta combater a desigualdade, é preciso lutar pelas questões subjetivas dos corpos, a liberdade de ser e viver a vida genuinamente, como nos propõe:

Cabe a nós darmos um passo adiante: explorar pragmática e teoricamente a esfera micropolítica, pois sem a reapropriação da vida não há possibilidade de uma transformação efetiva da situação a que chegamos hoje e tampouco a transvaloração de seus valores. Impõe-se igualmente a tarefa de explorarmos as diferenças entre, de um lado, esse protesto pulsional dos inconscientes (insurreição micropolítica), cujo objetivo é liberar a vida de sua expropriação e, de outro, o protesto programático das consciências, cujo objetivo é ampliar a igualdade de direitos (insurreição macropolítica). E mais do que isso, é imprescindível explorar teórica e pragmaticamente a inextricável conexão entre ambas, de modo a ajustar o foco de nossas estratégias de insurreição em ambas as esferas (ROLNIK, 2018, p. 122).

Suely Rolnik nos explica que as macropolíticas podem ser das mais revolucionárias, que defendem a equivalência dos direitos, até as mais reacionárias, que defendem a manutenção dos privilégios. As micropolíticas podem ser ativas ou reativas, as ativas atuam para conservar a vida e reativas ao contrário. Micropolíticas ativas afirmam a vida em sua potência criadora, condição para a sua perseverança, é o desejo de pensar, de agir. Micropolíticas reativas despotencializam a vida, promovendo a miséria do indivíduo (ROLNIK, 2018).

A nova modalidade de poder instaurada no Brasil, que faz a união do neoliberalismo e conservadorismo, traça uma realidade que nos convoca a (re)inventarmos nossos modos de ser e estar. Caso contrário, a tendência é ficarmos ainda mais apagados por esses sistemas capitalistas/opressores/conservadores.

Por conta disso, entendemos que para o artista/professor/pesquisador se torna ainda mais imprescindível buscar o enfrentamento como posicionamento permanente na arte/vida, e acreditamos que a descolonização do pensamento é uma micropolítica ativa essencial para a construção de outros mundos, é através dela que vamos nos fortalecer e avançar no contexto macropolítico.

Para a pensadora boliviana Silvia Cusicanqui Rivera (2018), a micropolítica, com sua força capitalista e colonial, é depredadora, e apesar da micropolítica ser um risco, pois parte de ações não outorgadas, ela é fundamental para subvertemos a lógica dominante que nos aflige no mundo contemporâneo, como explana a seguir:

La micropolítica es un escapar permanente a los mecanismos de la política. Es constituir espacios por fuera del estado, mantener en ellos un modo de vida alternativo, en acción, sin proyecciones teleológicas ni aspiraciones al ‘cambo de estructuras’ . En este sentido es, nada más ni nada menos, que una política de subsistencia. Pero también es un ejercicio permanente y solapado de abrir brechas, de agrietar las esferas molares del capital y del estado (RIVERA, 2018, p. 142)¹¹⁵.

Pensando na correlação entre a dança e a micropolítica brasileira, temos a sensação de que esta arte está sendo completamente devastada. Tanto no âmbito da formação, bem como na criação. A implementação de novos cursos acadêmicos praticamente cessaram, os cursos livres com cada vez menos estudantes, pois as famílias não podem custear um ensino visto como supérfluo, grupos e espaços cênicos fechando as portas, plateias esvaziadas e os editais nacionais públicos, que já não eram muitos, extinguíram-se. O *Prêmio da Funarte de Dança Klauss Vianna*, por exemplo, provavelmente o nosso maior prêmio na área, teve sua última convocatória para projetos no ano de 2015.

Em Paracuru, Flávio Sampaio nos conta que só está conseguindo manter as atividades regulares da Escola de Dança de Paracuru porque eles ainda dispõem de um recurso de um projeto inscrito em 2016, mas que, após o término do mesmo, a manutenção das ações é incerta, o futuro é preocupante, considerando que o atual governo federal não sinaliza nenhuma perspectiva de fomento aos projetos de dança. Como veremos em seu depoimento:

A gente começou o projeto em Paracuru nos anos de 2000, mas formalmente em 2003, foi na época em que o Lula ganhou para presidente, e, realmente os dois mandatos do Lula e o primeiro período da Dilma Rousseff foi excelente para as organizações não governamentais. No segundo mandato da Dilma já foi ficando escasso a quantidade e a qualidade dos projetos que a gente poderia se habilitar. E depois do impeachment

¹¹⁵ Tradução nossa: A micropolítica é uma fuga permanente aos mecanismos da política. É constituir espaços por fora do estado, manter neles um modo de vida alternativo, em ação, sem projeções teleológicas nem aspirações ao ‘cambo de estruturas’. Neste sentido, é nada mais nem menos do que uma política de subsistência. Mas também é um exercício permanente e sobreposto de abrir brechas, de rachar as esferas molares do capital e do estado.

ficou quase que impossível se acessar algum tipo de financiamento no governo federal. Agora com o governo Bolsonaro eu não sei realmente como é que vai ser. Nós estamos muito preocupados com o futuro, como é que nós vamos estar presentes na cidade, hoje nós só temos financiamento do Governo do Estado do Ceará, por ser de esquerda ele prima ainda por essas instituições, não sei se mudando isso também mudará. Então nós não temos uma previsão de futuro otimista a não ser tentar manter um governo de esquerda, e o recurso da prefeitura de Paracuru, porém a quantia é muito pequena, só com a prefeitura não conseguimos a sustentabilidade da escola de dança. A Companhia e a Escola são projetos de dança importantes para a região, acho que para o Ceará, mas a todo o momento a gente pensa como vai sobreviver após acabarem os projetos que estamos cumprindo, nós ainda estamos cumprindo projetos inscritos e habilitados à três anos atrás (SAMPAIO, 2020, informação verbal)¹¹⁶.

Diante da fala do professor Flávio Sampaio, nos perguntamos: Como escolas, projetos e artistas da dança podem sobreviver e resistir? O próprio Sampaio sugere que uma das alternativas seria a manutenção dos governos estaduais/municipais de esquerda. Concordamos com esta fala de Flávio Sampaio, realmente é irrefutável que, na história política brasileira, os governos esquerdistas têm garantido mais direitos e igualdade para a sociedade, incluso os profissionais das artes. Todavia, acreditamos que, além dessa luta macropolítica, precisamos criar/promover outros modos de enfrentamento, encontrar distintas formas de atuação para além dos procedimentos existentes, outros espaços, outros públicos, micropolíticas, novas maneiras de pensar/fazer/dançar. Como já está sendo feito, em Paracuru, Itapipoca e Juazeiro do Norte.

Para Boaventura de Souza Santos, a crise não é algo recente, desde a década de 1980, quando o neoliberalismo torna-se a versão dominante do capitalismo, o mundo tem vivido num constante estado de crise. Na realidade, um fenômeno arquitetado para justificar todas as desigualdades sociais (SANTOS, 2020).

A jornalista política Eliane Brum, no seu livro *Brasil: a construção de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*, explana que no governo Bolsonaro a perversidade de falas e atos, cotidianamente engendrados, são estratégias macabras para desestabilizar não somente a população, mas também a sua oposição partidária. Segundo Brum:

A oposição, assim como a maioria da população, foi condenada à reação, o que bloqueia qualquer possibilidade de ação. Se alguém sempre jogar bola na sua direção, você sempre terá que rebater a bola. Assim, você vai estar sempre de mãos ocupadas, tentando não ser atingido. Todo o tempo e energia são gastos neste movimento de defesa passiva. Deste modo, torna-se impossível tomar qualquer decisão ou fazer um gesto ativo; também é impraticável planejar a vida ou construir um projeto. A comparação é tosca, mas fácil de entender. É assim que o governo Bolsonaro tem usado o poder para controlar o conteúdo dos dias e impedir a legítima disputa das ideias (BRUM, 2019, p. 275).

Associamos as barbaridades feitas e ditas pelo atual governo ao termo “cafetinagem”, trazido por Suely Rolnik (2018). Os desmontes são estratégias pensadas para desestabilizar e

¹¹⁶ Depoimento dado em entrevista para esta tese em junho de 2020

roubar a nossa pulsação vital. Segundo a autora, as sensações de impotência, mal-estar e vulnerabilidade, que tantas vezes nos assolam, são, justamente, alertas do corpo, anunciando que a vida nos exige um novo posicionamento; são as micropolíticas do desejo, nossas forças ativas subjetivas contra as forças reativas do mundo social, a natureza micropolítica do “mal” nos impelindo a pensar táticas de fuga e transfiguração (ROLNIK, 2018).

Embora pareça algo pequeno diante do sistema capitalista/colonial/patriarcal, para Suely Rolnik, não há possibilidade de uma transformação das estruturas macropolíticas sem a modificação dos dispositivos micropolíticos de produção de subjetividade. Pois um sujeito/corpo descolonizado, consciente de suas subjetividades, vai afetando outros corpos que também sentiam esse mesmo desconforto e que não conseguiam fecundar tais mudanças em si (ROLNIK, 2018).

A contaminação em rede vai construindo novos modos de ser e estar no mundo, como por exemplo, o movimento das sexualidades, no qual as pessoas cada vez mais se permitem ser/viver genuinamente seus desejos, independente de não se encaixarem em rótulos postos pelo sistema social padrão. E, também, o movimento negro, onde cada vez mais vemos a comunidade negra lindamente assumindo e valorizando sua cultura ancestral, crenças, seus cabelos afros (ROLNIK, 2018).

Sabemos que no meio do caos não é fácil sair do plano das ideias e entrar no campo da atuação. Em tempos nefastos, de desmontes e ataques, muitas vezes nossos corpos adoecem, deprimem, caem na procrastinação, e isso também é uma estratégia governamental do necropoder, nos amedrontar, adoecer, paralisar.

Contudo, esse desassossego/alerta vital que sentimos no corpo é nosso inconsciente, indignando-se e nos convocando a lutar por outro modo de vida (ROLNIK, 2018). Para esta autora, a nossa angústia é a micropolítica do desejo, a potência do pensar e agir, querendo transformar o mundo que nos rodeia, é através dela que subvertemos essa tela obscura diante dos nossos olhos.

Ainda embasados nas ideias de Rolnik, pensamos ser fundamental promover as micropolíticas para além das plataformas virtuais. Buscar práticas cotidianas que transformem nossos mundos, mesmo que a priori pareçam ínfimas. Esses pequenos fazeres podem gerar redes que transbordarão também no âmbito da macropolítica. Suely Rolnik nos convoca: “Nosso desafio está, portanto, em superar em nós mesmos a nefasta dicotomia entre micro e macropolítica, buscando articulá-las em todos os campos relacionais de nossa cotidianidade e de nossos movimentos insurrecionais coletivos” (ROLNIK, 2018, p. 143-144).

Pensando nesse diálogo entre a macropolítica e micropolíticas, reportamos alguns recentes momentos históricos brasileiros aos quais julgamos serem bons exemplos de micropolíticas como ações de enfrentamento, tais como: os movimentos/campanhas #ficaminc¹¹⁷ #EleNao¹¹⁸ e Viravoto¹¹⁹. Acreditamos que estas campanhas populares são exemplos potentes das micropolíticas que reverberam nas macropolíticas. O desconforto de alguns artistas, mulheres, cidadãos foi reverberando em rede, contaminando e virando um grande movimento nacional. Ações que podemos vislumbrar e trazer para o campo das Artes. Pensar que juntos podemos realizar táticas que nos permitam ser e desempenhar as danças que acreditamos enquanto força de transformação.

Todo artista, tenha ele ou não consciência disso, está circunscrito na esfera política. Arte é conhecimento, comunica/influencia; portanto, nossos discursos e práticas também são armas. Isso posto, consideramos fundamental que estudantes e profissionais da dança estejam conscientes dos trabalhos/ambientes aos quais estão incorporados e o que eles reverberam. Precisamos cuidar das informações que lançamos e dialogamos no mundo.

Todos nós cidadãos, e mais ainda os artistas, precisamos assimilar que tudo é política, pois estamos o tempo todo lidando com presença ou ausência de poderes. Logo, o artista da dança precisa ter consciência do poder da sua dança, da sua fala, das (in)formações que ele joga no planeta e do quanto ele pode influenciar no campo de forças ativas ou reativas. Se não nos posicionamos no mundo, alguém se posicionará em nosso nome.

Nesse momento, chamamos atenção para a alçada partidária, precisamos saber eleger os nossos representantes. Votar em quem nos enxerga, escuta, atende e, conseqüentemente, nos representa. A bancada evangélica ganhou força porque os evangélicos votaram em candidatos evangélicos. É essencial que mais mulheres estejam cada vez mais ocupando os cargos políticos, bem como negros, gays, pessoas trans, pessoas com “deficiências”, refugiados,

¹¹⁷ Movimento em defesa da permanência do Ministério da Cultura após a extinção anunciada pelo Governo Temer.

¹¹⁸ A campanha #EleNao foi o principal protesto contra a candidatura de Jair Bolsonaro e tornou-se também a maior manifestação brasileira organizada por mulheres. O movimento político feminista foi progressivamente ganhando força nas redes sociais, se espalhando pelo mundo, e no dia 29 de setembro de 2018, milhares de mulheres marcharam em diversas cidades do país, denunciando que Bolsonaro era o pior candidato ao pleito, devido os seus posicionamentos misóginos, homofóbicos, racistas e classistas (BRUM, 2019).

¹¹⁹ Em outubro de 2018, na reta final da eleição, outra parte da população, percebendo a periculosidade da vitória de um governo antidemocrático/fascista, decidiu sair em campo, nas ruas e conversar olho a olho com as pessoas a fim de elucidá-las sobre as diferenças dos dois projetos. Artistas anônimos e famosos, professores, estudantes, profissionais de diversas áreas aderiram a esta campanha, denominada *Vira-voto*, e conversavam nas praças, nos trens, montavam barracas e cafezinhos com o intuito de uma aproximação humana, uma conversa sem a interpelação das mensagens manipuladoras vinculadas, sobretudo via *whatsapp*. Em pouquíssimo tempo o candidato Fernando Haddad e sua Vice Manuela Dávila subiram a posição nas pesquisas eleitorais, e, possivelmente, teriam virado o resultado eleitoral se houvesse mais dias de campanha.

artistas da dança. O patriarcado, capitalismo, a cultura cis-branco-hetero-normativa está muito entranhada em nós, pois crescemos nesse modelo social. Muitas vezes falamos, escrevemos, nos posicionamos de forma machista, misógina, racista, homofóbica, transfóbica, mesmo quando estamos inclusos no lado dito minoritário. Estudantes/profissionais da dança podem engajar-se com outros movimentos políticos, fortalecê-los e aprender com os movimentos negros, gay, mulheres negras, indígenas, dentre outros.

A dança não pode se eximir das lutas por um mundo mais sensível e igualitário. Sabemos que muitos criadores brasileiros contemporâneos, tais como: Marcelo Evelin¹²⁰ (PI), Lia Rodrigues¹²¹ (RJ), Gerson Moreno¹²² (CE), Isabel Marques¹²³ (SP), Princesa Ricardo Marinelli¹²⁴ (PR) Camila Fersi¹²⁵ (MG), Fauller¹²⁶ (CE), Sandro Borelli¹²⁷ (SP), e tantos outros, já subvertem o discurso passivo e inerte. São trabalhos provocativos, engajados politicamente e dialogam com a cena social cotidiana. No entanto, vislumbramos a necessidade de ampliarmos ainda mais as ocupações da dança e, conseqüentemente, o seu comprometimento para além da cena. Enfrentar sem medo, a despeito da falta de apoio ou cerceamentos.

¹²⁰ Pesquisador e coreógrafo com consistente trajetória internacional em 2006 implantou na periferia de Teresina o Núcleo do Dirceu, uma plataforma de pesquisa e desenvolvimento para as Artes Performáticas Contemporâneas. Atualmente no Campo, desenvolve um projeto semelhante e também engajado politicamente.

¹²¹ Lia Rodrigues é bailarina e coreógrafa. Fundadora da Lia Rodrigues Companhia de Danças há 30 anos, já criou mais de vinte trabalhos. Seus processos criativos e sua atuação no Complexo da Maré no Rio de Janeiro subvertem a lógica elitista da dança tradicional.

¹²² Um dos protagonistas dessa escrita. Cf. subcapítulo 1.3 a dança de Itapipoca.

¹²³ Reconhecida como pesquisadora pela dança educação, na Caleidos, ao lado de Fabio Brazil desenvolve ações e produções artísticas políticas.

¹²⁴ Bicha, artistx, pesquisadorx, professorx e gestorx de projetos em dança-arte contemporânea.

¹²⁵ Mineira, atuante no Rio de Janeiro, busca uma descolonização do ensino e criação em dança, seu último espetáculo, *Ofélia territórios movediços*, também tem um discurso político.

¹²⁶ Bailarino e coreógrafo cearense, ao lado de sua esposa, também bailarina Wilemara Barros, comandam a Cia Dita, grupo de poética/estética extremamente política antifascista.

¹²⁷ Coreógrafo, diretor e intérprete da Cia Carne Agonizante, vem atuando como um dos principais ativistas paulistanos, através de promoção de espetáculos, festivais, publicações e vídeos na internet.

Figura 29 – Gerson Moreno.



Fonte: Arquivo pessoal

2.3 Colonialidades Impregnadas

Nasci e cresci em Juazeiro do Norte, terra do Padre Cícero, que atualmente é o segundo município mais “desenvolvido” economicamente no estado do Ceará. Porém, no final dos anos 1970, na minha infância, ainda era miúdo, pacato, as crianças desfrutavam o privilégio de poder brincar pelas ruas, seguindo os reisados, fanfarras, acompanhando romarias, vendo os ditos “loucos” que caminhavam pela cidade¹²⁸. A cidade era fértil para o imaginário, porém pouco oferecia no contexto de equipamentos culturais, os espetáculos aconteciam nos auditórios dos colégios¹²⁹, o movimento cênico juazeirense dessa época despontava principalmente com dois grupos de teatro¹³⁰. Não tenho muitas lembranças de apreciações de dança cênica, recordo apenas dos festivais da Academia Magno Bacellar, dos grupos *covers*, e o Grupo Ocara. Meu

¹²⁸ Muito dessas memórias reportei para o espetáculo *Cajuina*, de 2013.

¹²⁹ Nas cidades vizinhas, Crato e Barbalha, funcionavam o *Teatro Raquel de Queiroz* e *Cine Teatro Neroly Figueira*, respectivamente.

¹³⁰ Grupo LivreMente e Grupo Fiapo.

contato com essa dança ficava quase sempre restrito aos programas de televisão, quando raramente um amigo conseguia um vídeo em VHS, ou quando viajávamos para alguma capital.

Esse distanciamento dos ambientes mais providos das cenas artístico-culturais induzia-me a pensar as cidades interioranas como sendo lugares inóspitos e improdutivos no tocante a profissionalização das artes. Durante muito tempo, acreditei de fato que as artes eram valoradas a partir do cenário em que elas emergiam, práticas artísticas europeias/norte-americanas eram superiores às brasileiras, as do Sudeste melhores que as do Nordeste e as da capital Fortaleza eram mais importantes que as do interior sul do Ceará, onde eu vivia. Um sentimento/pensamento que me remete a ideia de colonialidade.

Acreditar que os artistas dos grandes centros tinham mais potencialidades e que desenvolver a dança interiorana era sempre algo inferior às capitais era, de certo modo, um auto boicote, que permitia o colonialismo se perseverar em minhas subjetividades: “A colonização mais insidiosa seria essa que incide sobre os valores culturais e intelectuais, uma vez que convence o intelectual colonizado de que sua cultura e epistemologia são inferiores àquelas do povo que o oprime” (CARBONIERI, 2016, p. 284). Muito recente, pouco a pouco, fui percebendo que há um diálogo intrínseco entre a colonialidade, a depreciação do sujeito colonizado e a perda dos direitos humanos.

As relações de poder têm sido cada vez discutidas na contemporaneidade, existem muitos termos/linhas de pensamento que se debruçam sobre esta questão, tais como: colonialismo, pós-colonialismo, decolonialidade, colonialidade e descolonização. Nesta escrita, optamos pelo último conceito, descolonização, principalmente a partir das ideias da Grada Kilomba (2019).

Grada Kilomba aplica a ideia de colonialismo ao contexto do racismo estrutural cotidiano, pois, mesmo após o fim das colônias, muitos homens brancos ainda exercem uma soberania sobre a comunidade negra. Cotidianamente, corpos negros e suas subjetividades são descobertas, invadidas, atacadas, subjugadas e ocupadas por sujeitos ditos brancos (KILOMBA, 2019) e, para Grada, esses mecanismos de dominação precisam ser combatidos acirradamente através de teorias e práticas de descolonização. A autora define: “Descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia” (KILOMBA, 2019, p. 224).

Lamentavelmente, muitos artistas da dança residentes nas capitais, situados em ambientes centralizados, ainda se colocam no lugar de superiores/colonizadores e os interioranos/descentralizados no papel de inferiores/colonizados. O que nos faz associar e

insistir nas ideias e atos de descolonização sugeridos por Grada Kilomba referentes ao racismo, como ferramentas que podem colaborar, também, na construção de outros modos de operação na linguagem da dança.

Para a autora, a descolonização é o caminho para que o corpo negro rompa os aprisionamentos culturais e passe escolher, descrever e narrar a própria autoridade de suas realidades. Não pela busca da posição do colonizador, troca de papéis, mas pelo rompimento de seu estado/vida de colonizado (KILOMBA, 2019). Acreditamos que as danças interioranas/descentralizadas também podem deixar de ser colonizadas e assumirem os protagonismos de suas próprias trajetórias.

Contudo, essa luta não pode ficar restrita apenas aos corpos/sujeitos interioranos/descentralizados. A luta por equidade social precisa estar presente em todas as esferas, inclusive na dança. Em nossa sociedade brasileira, muitas vezes, reproduzimos o racismo, machismo, homofobia e transfobia, independente dos nossos desejos e intenções, porque fazem parte das nossas estruturas. Do mesmo modo que muitas vezes julgamos precocemente e inferiorizamos/rebaixamos as produções das danças interioranas, descentralizadas. Lutar contra o nosso preconceito e vigiar as nossas falas e práticas são processos de descolonização do pensamento (KILOMBA, 2019), que acabam sendo micropolíticas de transformação (ROLNIK, 2018).

Ainda sobre descolonização, dialogando com Grada Kilomba, a filósofa Djamila Ribeiro nos acrescenta:

Para descolonizarmos o conhecimento, precisamos nos ater à identidade social, não somente para evidenciar como o processo de colonização tem criado essas identidades, mas para mostrar como certas identidades têm sido historicamente silenciadas e desautorizadas no sentido epistêmico, ao passo que outras são fortalecidas. Seguindo nesse pensamento, um projeto de descolonização epistemológica necessariamente precisaria pensar a importância epistêmica da identidade, pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento (RIBEIRO, 2017, p. 31).

Refletindo a descolonização a partir do colonizado, o escritor e ensaísta Albert Memmi explana que, nas relações coloniais, tanto o colonizador quanto o colonizado precisam lutar contra as colonialidades impregnadas nos seus corpos. Entretanto, sendo o colonizador o privilegiado, ele sempre vai querer permanecer contemplado nas oportunidades, não importando se o colonizado está sendo negligenciado (MEMMI, 2007).

O autor aponta que nos processos históricos de colonização o colonizador foi atribuindo supostas “identidades” ao colonizado, para justificar suas inconveniências. Ou seja, para justificar a colônia, o colonizador afirmava que o colonizado fazia parte de uma sociedade

selvagem, e por isso precisava ser reeducado; que o colonizado era preguiçoso, para isentar-se de um pagamento justo; que o colonizado era um povo sem competência, fundamentando o porquê que os europeus precisavam governá-los. Como podemos ver, o pensamento/discurso colonial foi usado com força máxima para legitimar a colonização (MEMMI, 2007).

Contudo, para Memmi o mais grave é que, gradativamente, o povo colonizado começa a olhar para si mesmo a partir desses traços negativos que lhes foram atribuídos e vai convencendo-se que de fato é inferior ao colonizador. Por esse parâmetro, ele teoriza que para o colonialismo ser bem sucedido, não basta a força imperial do colonizador, o colonizado precisa acreditar na sua inferioridade, pois é dela que se cristaliza a inércia de lutar contra os direitos que lhes estão sendo usurpados, como nos diz:

Notou-se que a colonização matava materialmente o colonizado. É preciso acrescentar que ela o mata espiritualmente. A colonização falseia as relações humanas, destrói ou esclerosa as instituições e corrompe os homens, colonizadores e colonizados. Para viver, o colonizado precisa suprimir a colonização. Mas, para se tornar um homem, deve suprimir o colonizado que se tornou. Se o europeu deve aniquilar em si o colonizador, o colonizado deve superar o colonizado (MEMMI, 2007, p. 189).

Embora as sociedades tenham avançado em muitos aspectos, esse sentimento internalizado advindo da colonialidade, da alteridade como subalternidade, ainda acompanha muitos de nós na contemporaneidade. São poderes enraizados, muitas vezes imperceptíveis, mas que simbolicamente permanecem nos construindo/desconstruindo, moldando, orientando, hierarquizando e, principalmente, nos desumanizando.

Para a dominicana, teórica feminista, Ochy Curiel, a busca da descolonização é um ato político, deve ser um exercício diário dos corpos colonizados, inclusive dentro da Academia. A autora sugere que não deve haver separação entre as nossas teorias e práticas, pois cada atitude nossa, ou a ausência dela, é uma ação política na sociedade, por isso precisamos compreender as nossas realidades e atuar sobre elas, conforme nos diz:

Como un acto de descolonización, parto de la premisa de que la separación entre teoría y práctica política, como ha sido instalada en el imaginario social y sobre todo en el campo académico a partir de una herencia eurocéntrica, no existe como tal, pues entiendo que ambas producen discursos, cambios y transformaciones sociales (CURIEL, 2017, p. 42)¹³¹.

Semelhantemente, Silvia Cusicanqui Rivera, numa reflexão contemporânea sobre colonialidade, reitera a importância da construção do pensamento crítico, da luta contra todos os sistemas coloniais, pondera que os discursos não podem ser apartados das práticas e nos

¹³¹ Tradução nossa: Como um ato de descolonização, parto da premissa de que a separação entre teoria e prática política, como foi instalada no imaginário social e sobretudo no campo acadêmico a partir de uma herança eurocêntrica, não existe como tal, pois entendo que ambas produzem discursos, trocas e transformações sociais.

lembra, também, que não devemos vincular os saberes apenas à esfera da Universidade e as teorias desenvolvidas pelos docentes/discentes acadêmicos, pois isso acaba por se tornar, de certa forma, um tipo colonização (RIVERA, 2018). A referida autora boliviana explica que precisamos visibilizar os pensamentos engendrados nos mais diversos espaços e agentes sociais, ela nos diz:

Para evitar la fetichización de los conceptos, que es tan propia de los debates decoloniales o post-coloniales, pero también del discurso político del “proceso de cambio”, nos resistimos a toda modalidad del pensamiento fundada en la separación, en el binarismo y en el divorcio entre el pensar y el hacer. En el ámbito más concreto, se trata también de repudiar la separación entre el pensar académico y la reflexividad diaria de la gente de a pie, ese pensar que surge de las interacciones y conversaciones en la calle, de los sucesos colectivos vividos con el cuerpo y los sentidos. La falta de correspondencia entre el pensar teórico y el pensar cotidiano de la calle no sería tan problemática, si no fuera porque instituye una jerarquía, a mi juicio indebida y ilegítima, amparada tan sólo por su soporte en el poder. Por que de hecho, muchas de las cosas que les he compartido las he aprendido de gente de a pie: agricultores, pensadores, yatis, constructores, artifices y tejedoras. Es ésa la maestría de pensamiento que permanentemente busco (RIVERA, 2018, p. 86)¹³².

Embasados nessas autoras latinas, compreendemos que é no convívio ampliado que temos a possibilidade de construir/refazer valores, criar/recrutar identidades e descobrir potencialidades em processos incessantes de interações. Ações que contribuam para que acordos e tensões transitórias permitam o exercício contínuo de resoluções de possíveis conflitos.

Igualmente, sobre os processos coloniais contemporâneos, Suely Rolnik destaca que, embora atuem de forma distinta do período Colonial, permanecem em forte estado de opressão. Dessa vez, numa coligação entre o neoliberalismo financeiro e as forças reativas conservadoras, ambas vão extrair do colonizado não apenas sua força econômica, mas sua subjetividade, sua pulsão vital de criação, sutilmente orquestrando através das mídias nosso modo de ser, pensar, agir, consumir. Vamos, segundo a autora, virando zumbis do sistema, através de práticas automáticas guiadas pelo inconsciente colonial capitalístico:

Tal regime vem persistindo e sofisticando desde o final do século XV, quando se dá a sua fundação. Sua versão contemporânea – financeirizada, neoliberal e globalitária – começa a se formar já na virada do século XIX ao XX e intensifica-se após a

¹³² Tradução nossa: Para evitar a fetichização dos conceitos, típica dos debates decoloniais ou pós-coloniais, mas também do discurso político do “processo de mudança”, resistimos a qualquer modalidade de pensamento fundada em separação, binarismo e divórcio entre pensar e fazer. No campo mais concreto, trata-se também de repudiar a separação entre o pensamento acadêmico e as reflexões cotidianas do povo, esse pensamento que surge das interações e conversas nas ruas, dos eventos coletivos, vividos com o corpo e seus sentidos. A falta de correspondência entre o pensamento teórico e o cotidiano das ruas não seria tão problemática, se não fosse por que institui uma hierarquia. A meu ver indevida e ilegítima, protegida apenas por seu apoio no poder. Por que de fato muitas das coisas que compartilhei aprendi com gente do povo: agricultores, pensadores, yatis, construtores, artesãos e tecelões. É esse o domínio de pensamento que estou permanentemente buscando.

primeira guerra mundial, quando se internacionalizam os capitais; mas é a partir dos anos de 1970 que atinge seu pleno poder [...] porém, como costuma acontecer em momentos de transição radical, é sobretudo a partir de meados de 1990 – quando se fazem sentir mais claramente seus efeitos nefastos na vida cotidiana. Em sua nova versão é da própria vida que o capital se apropria; mas precisamente, de sua potência de criação e transformação em seu nascedouro (ROLNIK, 2018, p. 29-32).

Para a autora, a colonização contemporânea vai sorrateiramente moldando as nossas ações no mundo. Grande parte da população é colonizada através das grandes mídias sem ao menos dar-se conta disso. Gostamos ou desgostamos de algo, muitas vezes, sem nenhuma reflexão profunda, somente por termos vistos algum *meme*/postagem/propaganda/discurso indutor.

Sendo as subjetividades o modo como os seres humanos experimentam, percebem e sentem o mundo, os regimes colonizadores, com suas forças brutais, produzem efeitos nos nossos corpos que nos invisibilizam para a grande pluralidade existencial, existimos sem existir. Nesse contexto, a autora sugere que precisamos expandir a nossa capacidade crítica, entender o nosso espaço/desejo interno/íntimo, para nos relacionarmos com o mundo social/externo, a partir das nossas verdadeiras opiniões. Ação fundamental nos processos de descolonização exercida sobre nossos corpos (ROLNIK, 2018).

Trazendo para o campo da dança, e mais especificamente sobre as danças interioranas e/ou produções artísticas realizadas nos ambientes descentralizados, muitas vezes esta colonialidade impregnada faz crer que tais trabalhos são desimportantes, desnecessários e que a produção central, colonizadora, do outro, é a de fato substancial, considerando ser ela, quase sempre, a arte consumida, detentora de visibilidade e reconhecimento. Analogamente, essa sensação/pensamento de que o outro é melhor e superior, acaba sendo destrutiva, pois de algum modo, cerceia nossas potencialidades de produção e criação.

As danças interioranas cearenses nunca terão o mesmo nível ou serão melhores que as danças cênicas produzidas em Fortaleza? Essa pergunta aqui posta, muitas vezes estabelecida como afirmação, é assegurada pelos artistas da capital ou do interior? Homi Bhabha, professor indiano, pesquisador dos estudos pós-coloniais contemporâneos, no livro *Local da Cultura* (1998), dentre tantas questões levantadas, para nós, umas das mais relevantes é quando ele nos diz que, num processo colonial, o colonizado imitar o colonizador é algo comum, recorrente, que já estamos acostumados a perceber, porém isso se torna mais destrutivo, a camada se torna mais profunda e perigosa quando o colonizado acredita na imagem que o colonizador pensa e cria sobre ele.

Norteados por esse pensamento de Bhabha, compreendemos que, se um artista da capital acredita que, por estar num centro propulsor que lhe dá acesso a muitas possibilidades de ensino

e apreciação estética, é mais importante do que os artistas periféricos, certamente, é algo de cunho lamentável, todavia, isso se agrava quando os artistas interioranos/ descentralizados acreditam de fato serem subalternizados, criam um endeusamento com os trabalhos das capitais e perdem a criticidade para os mesmos. A relação capital-interior, também vista como centro-periferia, fica estabelecida de cima para baixo, quando poderia ser de horizontalidade, pois cada indivíduo/coletivo/território tem suas experiências distintas e não cabe juízo de valor ou menosprezo sobre as mesmas.

De modo geral, em nossa cultura urbana ocidental, as capitais acabam sendo a referência de cada estado. São nelas onde se concentra a maior quantidade de indústrias, lojas, espaços formativos, áreas de lazer, dentre outras infraestruturas. No tocante à economia/estrutura, os municípios interioranos acabam ficando, na maioria das vezes, a mercê e periféricos do que acontece nessas cidades. Por outro lado, o advento do crescimento e democratização da internet contribuíram imensamente para romper as distâncias geográficas, e tais meios de comunicação estão facilitando o enfrentamento das danças cênicas. Por exemplo, em 2019 a Associação Dança Cariri mapeou mais de vinte grupos de dança de *K-pop*¹³³ em Juazeiro do Norte, fenômeno que não seria possível se não fossem as redes que se estabelecem nessa esfera virtual.

No âmbito dos privilégios/oportunidades, sabemos que essa relação social hegemônica não se atribui apenas às capitais e cidades do interior; em todos os territórios, existem bairros/ambientes mais privilegiados, contemplados com programações e políticas culturais e artísticas do que outros. Por exemplo, no Rio de Janeiro, presumivelmente, os artistas que moram ou atuam nas comunidades, tais como o Complexo da Maré ou a Baixada Fluminense, enfrentam mais dificuldades para se inserir na cena profissional do que aqueles que residem nos bairros da Zona Sul: Leblon, Ipanema, Copacabana, Botafogo.

Partindo dos estudos do sociólogo Boaventura de Souza Santos, que ilumina questões relacionadas à produção de conhecimento hegemônico, e sua íntima relação com os territórios suprimidos, correlacionamos à invisibilidade e, sobretudo, aos processos de exclusões nos quais as cidades do interior/ambientes descentralizados são intensamente submetidos.

As *Epistemologias do Sul*, defendidas por Santos (2010), são uma intercessão na política, na filosofia e nas epistemologias que visam expandir os processos os quais se originam e partilham conhecimento para viver em sociedade e para transformá-la num modo em que todos tenham direitos mais igualitários.

¹³³ Originalmente um gênero musical da Coreia do Sul, o estilo foi abarcado também pela dança. Os movimentos se caracterizam por uma grande variedade de elementos visuais e é praticada, especialmente, pelo público jovem.

Para o autor, é fundamental que a ciência contemporânea possa creditar os saberes que favorecem as lutas daqueles que sofrem as injustiças do colonialismo, capitalismo e patriarcado, ou seja, é fundamental que possamos validar a cultura dos excluídos da nossa sociedade.

Existem conhecimentos diversos, na cultura dos camponeses, indígenas, quilombolas, ribeirinhos, para citar alguns, porém, muitas vezes, só reconhecemos e valorizamos epistemologias específicas, quase sempre europeias/ norte-americanas, que pensam a partir de suas próprias perspectivas e, por conseguinte, desfavorecem a emancipação dos subalternizados.

Para Boaventura de Sousa Santos (2018), vivemos tempos de ruínas do saber, do pensar e do viver, seguimos sendo colonizados, porém num novo modo de colonização, presentificada através das desigualdades, racismo, xenofobia, misoginia, homofobia, e, muitas vezes, as vítimas desse novo sistema brigam entre si, pois não conseguem perceber quem são os verdadeiros inimigos que lhe manipulam.

Para o autor, o colonialismo, o capitalismo e o patriarcado, na contemporaneidade, são forças que atuam em permanente diálogo, um alimenta o outro, e essa tríade estabelece uma dominação articulada, diferentemente da resistência, que é fragmentada. Ou seja, enquanto, grandes empresários, políticos, líderes religiosos se unem para manterem-se dominantes, a resistência mediante suas diferenças ideológicas, apartam-se e lutam em guetos, o que fragiliza a força coletiva. Ele alerta que essa nova condição social vigente não será transformada se não conseguirmos compreender o mundo contemporâneo em que estamos integrados (SANTOS, 2019).

A produção de invisibilidade se relaciona ao processo colonialista, capitalista, patriarcal. Alguns ambientes são mais privilegiados e favorecem o apagamento de outros sistemas, sejam estes educacionais, políticos, culturais ou artísticos, que escapam da lógica posta como dominante.

No ocidente, as teorias sociais de maior visibilidade e utilização foram produzidas por autores de países do norte e, portanto, se apoiam em conceitos e interesses capitalistas dominantes. Tais teorias não se ajustam às realidades sociais do sul, que ainda hoje carrega o sentimento e a atitude de colonizado, muitas vezes aceitando e legitimando aquilo que vem de fora como algo superior. Em vista disso, formam-se as linhas abissais, abismos invisíveis que separam e legitimam as realidades dos povos do norte (SANTOS, 2010).

A discrepância que há entre o pensamento convencional dominante e as ambições de transformações sociais coletivas, principalmente dos povos do sul, estão criando invisibilidades que fomentam a ideia de que não há alternativa de mudanças e, portanto, de existência fora do

modelo hegemônico. Assim, “o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe” (SANTOS, 2010, p.11).

Acreditamos que toda epistemologia é co-dependente das circunstâncias sócio-políticas do contexto que emerge, portanto, é necessário perceber/valorizar/difundir outras epistemologias além das teorias clássicas/tradicionais, ou, no mínimo, apurarmos a nossa criticidade perante as mesmas. Teorias e práticas anti-hegemônicas, a partir de interesses e discursos do sul, é o que Boaventura propõe como possibilidade para transformar objetos impossíveis em possíveis, ausências em presenças (SOUZA; MELO, 2018).

A visibilidade dos territórios outorgados promove uma disparidade de recursos, os circuitos culturais criativos e formativos quase sempre se concentram nas grandes cidades e os territórios periféricos ficam subnutridos no tocante às ações artísticas e culturais. Tais operações vão constituindo a ideia de que só são gerados conhecimentos nos grandes centros.

Os conhecimentos produzidos nos municípios interioranos/descentralizados, não raramente, são reduzidos a opiniões limitantes que permanecem colocando na invisibilidade todas as experiências, singularidades e, conseqüentemente, seus autores. No Ceará, por exemplo, no tocante aos processos formativos em dança, frequentemente os artistas de Fortaleza são convidados a ministrar cursos nos municípios do interior, mas quase nunca vemos artistas da dança interiorana ofertando cursos e oficinas na capital. Lutar pelas disputas de narrativas, diálogos mais horizontais entre capital e interior, pequenas e grandes localidades, é fortalecer a sociedade na sua totalidade.

Na percepção de que a colonização se faz presente de diferentes formas, levantamos também a necessidade da descolonização da própria linguagem da Dança. Para André Lepecki, a dança cênica, que ele vai chamar de *Dança Teatral*, durante muito tempo efetivou-se colonizada de si mesma, exigindo corpos/estéticas padrões, espaços, processos formativos de exclusão e recriminando iniciativas que fugissem ou rompessem esse parâmetro, segundo o autor:

Graças à aceitação pacífica, por parte dos bailarinos, críticos, coreógrafos e público, de estruturas de comando variadas, que sempre foram sinônimas da própria genealogia da dança teatral europeia. Estruturas de comando que se configuravam nas funções do mestre, do coreógrafo, do espelho, do estúdio, do palco italiano, do corpo hipertreinado, do corpo anorético, do corpo-imagem ou corpo-robô, sem vísceras nem desejo, sem excesso nem sombra (LEPECKI, 2003, p. 8).

Por certo, durante muito tempo muitos profissionais/ estudantes que atuaram na dança cênica carregaram os valores burgueses, tradicionais, eurocêntricos, especialmente através da técnica e a estética clássica, onde predominavam bailarinas brancas, magras, virtuosas.

Todavia, segundo André Lepecki, cuja ideia nós comungamos, a dança contemporânea – enquanto arte viva e pulsante no mundo – está sendo uma linguagem potente para criticar e transformar o estado silencioso dos corpos colonizados na dança (LEPECKI, 2003). Inclusive da própria clássica.

Acreditamos que uma das razões se deve ao fato de que muitos sujeitos atuantes na dança contemporânea têm um diálogo mais próximo com a área da pesquisa, produção de conhecimento teórico e, nesse contexto, vêm se auto criticando, construindo e entendendo suas potencialidades e fragilidades na prática.

Na dança contemporânea, os corpos tendem a ser mais porosos, multifacetados, e essa pluralidade também pode ser considerada micropolíticas ativas que reverberam em rede para as outras estéticas/técnicas da dança. Obviamente, é importante esclarecer que nem todo artista que atua na dança contemporânea é descolonizado, assim como nem todo artista que trabalha com balé clássico, por exemplo, é colonizado.

Em todas as técnicas/estéticas/poéticas de dança, cabe ao artista/professor/criador relacionar-se com elas tendo um julgamento propositado e reflexivo sobre as mesmas. Operações que julgamos essenciais, pois danças descolonizadas também descolonizam, movem e transformam corpos/sujeitos e territórios-ambientes no mundo.

Conectando essa discussão com as danças interioranas cearenses, nas duas últimas décadas, percebemos que os municípios de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte começaram a produzir intensamente e a conceber ações que se conectam com elaborações das danças na contemporaneidade, danças descolonizadas. Mesmo a Escola de Dança de Paracuru, que iniciou tendo a dança clássica como a principal metodologia de ensino, não utilizou essa técnica numa perspectiva de aprisionar corpos, mas como mais possibilidade na dança, mostrando sempre aos estudantes a riqueza do clássico, mas também a pluralidade das danças e as infinitas possibilidades de moverem seus corpos na contemporaneidade.

Nesse sentido, recusar esse discurso que as danças interioranas são inferiores e legitimar suas produções independentemente de serem oriundas ou não dos espaços ditos “centrais”, é um movimento de descolonização de toda a linguagem da dança, um enfrentamento contra a cultura colonizadora a qual muitos de nós ainda estamos submetidos e, sem perceber, reproduzimos em nossas práticas e discursos.

Todos nós, que fazemos dança/arte, precisamos compreender esses desafios, entender qual é nosso papel no sistema e lutarmos juntos por diálogos mais igualitários. Construindo contextos de produção em dança sem linhas abissais (SANTOS, 2010), principalmente das metrópoles com os interiores que, não raramente, se relacionam com seu exterior a partir de relações de poder extremamente desiguais.

Embora, felizmente, seja uma prática cada vez mais a caminho do colapso, a lógica da Colonialidade e seu exercício de poder não acabaram com as históricas administrações coloniais e a criação dos estados nação. Ainda não vivemos em um mundo descolonizado e pós-colonial. Desse modo, entendemos que a discussão sobre colonialidade precisa avançar para os mais distintos espaços sociais, romper as outorgadas esferas acadêmicas e entrar nos lares, bares, escolas de dança livres, coletivos, grupos, ONGs, rodas de conversa, pois, quanto mais estudamos/pensamos/falamos sobre os processos de colonização na contemporaneidade, mais próximos estaremos da descolonização.

2.4 Danças de enfrentamento: ações de luta e resistência

As dificuldades viraram condições de possibilidade: do precário ao forte, do provisório ao permanente, do miúdo ao desmedido, do interior ao mundo.

(*Andrea Bardawil*)¹³⁴

Escolher a dança como área de estudo e profissão não é algo simples. Somos criados numa sociedade capitalista, na qual os indivíduos devem dedicar-se às ocupações rentáveis, que possam dar-lhes estabilidade econômica e *status* social. Por conseguinte, o sujeito interessado em dançar herda muitos desafios, lutas pessoais e sociais. Principalmente no Brasil recente, já que nos governos Temer/Bolsonaro as artes/danças não são áreas enaltecidas, pelo contrário. Analogamente, podemos dizer que fazer/viver da dança é quase sempre uma peleja, seja qual for o estilo, técnica ou território.

Em grande medida, toda opção pela dança profissional acaba já sendo um ato de enfrentamento. Entretanto, algumas danças costumam ser ainda mais árduas que outras. Observamos que danças que componham estéticas mais virtuosas/chamativas/alegres, em geral,

¹³⁴ BARDAWIL, Andrea. Baião que é bom se dança é de ruma. In: MORENO, Gerson (org.). Dança Balé Baião: 20 anos em Companhia. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015, p. 206.

são mais visibilizadas do que danças subversivas/conceituais/questionadoras, assim como movimentos de dança que estejam inseridos em territórios ditos centralizados, tais como as capitais, quase sempre, acabam tendo mais oportunidades. Portanto, podemos dizer que na dança, assim como em tantos outros campos, existem as minorias da minoria.

No Ceará, no tocante à relação entre as danças da capital, interioranas e seus devidos apoios, a disparidade dos privilégios é muito perceptível. Não se trata de uma questão de vitimismo, ou de polarização, são fatos, as danças de Fortaleza dispõem de mais oportunidades, em comparação com quem produz a dança interiorana cearense. Vejamos: Fortaleza abriga a *Vila das Artes*¹³⁵, que oferece diversos processos formativos em dança, inclusive uma formação básica infanto-juvenil, o Curso de Iniciação à Dança Contemporânea, o Curso Técnico de Dança, o Centro Cultural Bom Jardim, a Rede Cuca¹³⁶, a Faculdade de Dança da UFC com seu Bacharelado e Licenciatura. No edital de *Incentivo às Artes do Governo do Estado do Ceará* 50% das vagas são para a capital e as outras 50 % para os 183 municípios do interior, sendo que Fortaleza ainda mantém um edital municipal da SECULTFOR. Além disso, a cidade hospeda outros equipamentos e ações estaduais, como o Porto Iracema das Artes e a Bienal Internacional de Dança do Ceará, que realizam quase todas as suas atividades na capital.

Diante da constatação, em hipótese nenhuma defendemos que diminuam as políticas culturais para as danças de Fortaleza, inclusive, sabemos que para o número de profissionais e estudantes, tais “privilégios” não são suficientes. Porém, lembramos que as oportunidades em alguns territórios são notadamente menores e essas conjunturas das danças cearenses, provavelmente, se repetem em diversos estados brasileiros, onde os ditos grandes centros abarcam as principais políticas/instituições de incentivos culturais.

À vista disso, constatamos nesta investigação que, para não sucumbirem, as danças interioranas cearenses estão em permanente estado de enfrentamento, buscando reinventar múltiplas formas do pensar/fazer/dançar. A partir dos municípios de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte, com a Cia Balé Baião/Ponto de Cultura Galpão da Cena, a Paracuru Cia de Dança/Escola de Dança de Paracuru, e a Associação Dança Cariri/Cia Alysson Amancio, que tentam cotidianamente desenvolver processos formativos e criativos em dança dentro de um contexto adverso, fomos percebendo que o enfrentamento é algo recorrente e que faz parte desses territórios.

¹³⁵ Vila das Artes é um equipamento cultural da Prefeitura Municipal de Fortaleza, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura.

¹³⁶ Rede CUCA é um conjunto de complexos culturais, denominados Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte, localizados na cidade de Fortaleza.

A descentralização potencializa o mover/lutar/resistir/enfrentar, assim como as ausências/precariedades suscitam outros modos de produção artística. Pensando na sociedade em geral, para Boaventura de Souza Santos, tanto as situações de normalidade como os tempos de crise são potenciais geradores de conhecimento, porém nos revelam coisas diferentes (SANTOS, 2020). Nesta tese defendemos que as danças de enfrentamento se dão, sobretudo, nos espaços/tempos de crises e desmontes.

A ideia sobre as Danças de Enfrentamento se fez a partir de um conjunto de experiências compartilhadas por um grupo de artistas/professores destas danças interioranas, uma interpretação teórica da realidade em partes desses corpos/ambientes. Sob a argumentação de que a descolonização do pensamento, o investimento em processos formativos, a produção criativa contínua, fazem a dança mover a dança, sejam pequenas ou grandes ações desencadeiam desdobramentos em nossos fazeres. Nesse prisma, são esses moveres que nos fortalecem e possibilitam enfrentar as infundáveis crises aos quais somos frequentemente bombardeados.

O termo enfrentamento, em geral, é utilizado na área da saúde. Refere-se ao embate psicofísico perante tratamentos de enfermidades, traumas, transtornos e sofrimentos. É a resposta do corpo ao lidar com as situações intempestivas de danos, ameaças, violências e desafios aos quais foi submetido.

Nos últimos anos no Brasil, o termo resistência tem sido frequentemente convocado pela população subalternizada. Contudo, acreditamos que enfrentar é para além de resistir. Associamos a resistência ao ato de defesa/bloqueio, no enfrentamento resistimos aos nossos opositores, mas também respondemos os seus ataques, os contra-atacamos. Criamos táticas que nos façam decompor as ações advindas dos antagonistas.

Na correlação entre dança e enfrentamento, reiteramos que cada ambiente, com suas especificidades, reivindica facilidades e dificuldades para os corpos que nele o habitam, mesmo as grandes metrópoles, que parecem abarcar mais oportunidades, também vivenciam as adversidades deste território, por exemplo, a maior concorrência no mercado de trabalho, o altíssimo custo de vida, que automaticamente também encarece qualquer levante de produção cênica, o sucateamento e burocracia das instituições, dentre outros. Contudo, é irrefutável o fato de que as danças cênicas nas grandes cidades/capitais, em sua maioria, dispõem de mais espaços, recebem mais apoios, financiamentos e formações do que os ambientes descentralizados, no caso as danças interioranas.

Por outro lado, as danças interioranas/descentralizadas, por atuarem em contextos de maior vulnerabilidade, quando produzem ações de resistência e enfrentamento

convocam/promovem corpos dançantes que subvertem os/as discursos/práticas coloniais e abrem horizontes para outros modos de existência na dança.

As práticas políticas transformadoras das danças de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte nos revelam que o território ideal para produzir dança/arte é sempre onde o sujeito está. Cenários aparentemente menos produtivos podem ser ocupados/transformados e gerarem processos/resultados significativos na dança.

Tais trajetórias nos mostram que micros movimentos de enfrentamento moveram as danças desses ambientes, um mover que é político, não no sentido partidário, mas como ação na sociedade de corpos-artistas da dança, que dançam. Micropolíticas ativas que vão gerando, paulatinamente, micro revoluções. De algum modo pode parecer uma utopia, mas, segundo Guatarri e Rolnik, “não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social a nível macropolítico, macrossocial, diz respeito também a questão da subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos de emancipação” (GUATARRI; ROLNIK, 1986, p. 26).

Estudar, trabalhar e produzir dança no interior exige do artista/professor a permanente necessidade de reinventar-se e construir possibilidades do pensar/fazer a partir das ausências. Utilizar os recursos existentes para fazer emergir algo novo, um movimento pulsante que lhe instigue, entusiasme, e, na atualidade, que fortaleça a sua arte para que ela não sucumba aos tenebrosos golpes/desmontes. Pois, conforme nos lembra Suely Rolnik:

A nova modalidade de golpe do estado é, na verdade, não só um golpe contra o estado de direito e a democracia e, portanto, contra a sociedade (em suas possíveis ações na esfera macropolítica), mas, mais radicalmente ainda, é um golpe contra a própria vida – não só vida humana, individual e coletiva, mas a vida do planeta como um todo (ROLNIK, 2018, p. 179).

A realização das artes nos espaços não centrais, as danças interioranas que investigamos, são experiências de micropolíticas ativas contra esses golpes (ROLNIK, 2018). Mais um modelo de combate contra as forças reacionárias, racistas, machistas, fascistas e conservadoras que querem banir todas as ações que sejam contra os seus valores. Tal quais os movimentos das mulheres, dos negros, dos indígenas, LGBTQI, dentre outros.

Ou seja, quando as três cidades do interior – Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte – territórios impensáveis como ambientes da dança a priori, invertem a regra do cabível e constroem histórias outras, dialogando, mas não dependentes ou submissas à capital/regiões mais privilegiadas do país, isso é uma forma de revolução, um contra-ataque aos golpes políticos/sociais, a criação de outros modelos de existência.

O fenômeno das danças interioranas cearenses se consolidou mais concretamente no início dos anos 2000. Nessa época, o país estava no auge de uma ascendência política,

econômica e cultural com o governo progressista do Presidente Lula. O Ministério da Cultura, comandado por Gilberto Gil e logo em seguida por Juca Ferreira, conseguiu desenvolver diversas diretrizes e planos nacionais que contribuíram para a descentralização dos recursos para diversos estados brasileiros, não apenas o Sudeste, que sempre foi a região mais contemplada. Foram lançados muitos editais federais e estaduais que democratizaram os fundos também para os territórios ditos descentralizados.

Entretanto, nos governos Temer/Bolsonaro a realidade foi/é bastante contrária, praticamente não existem mais editais e, sem a democratização de recursos, a precariedade voltou a ser pungente. Nesse sentido, outros enfrentamentos precisaram ser acionados. Ou caberia a dança interiorana voltar a invisibilizar-se? Obviamente que não, o fenômeno da dança interiorana não quer, nem pode retroceder, assim como a comunidade negra e LGBTQI, quer manter-se avançando na luta de igualdade de direitos.

Mesmo nos atuais tempos de crises e desmontes, tais territórios ditos descentralizados seguem produzindo, na tentativa de reinventar outras maneiras de mover suas danças, tal como veremos a seguir. Creditamos tais ações como exemplos de danças de enfrentamento.

Em Paracuru, recentemente, a dança está sendo potencializada em uma mídia que atinge muitas pessoas e que geralmente é pensada como improvável para o ambiente da dança, o rádio. A ideia surgiu em uma conversa do professor Flávio Sampaio com o escritor José do Vale, que tem um programa de entrevistas na Rádio *Mar Azul*. Ao levarem a sugestão para o diretor da emissora, Hélder Gurgel, ele acreditou que um programa que abordasse a História da Dança poderia contribuir para que os paracuruenses compreendessem melhor o projeto da Escola de Dança de Paracuru e Paracuru Cia de Dança. Então, no segundo semestre de 2019, foi ao ar a primeira locução, apresentada quinzenalmente, com uma hora de duração, uma conversa gravada, geralmente, sem edição.

A despeito de o programa abordar a historicidade da dança como eixo principal, Flávio e Helder buscam ilustrar suas falas com contextos políticos das artes, das guerras, das grandes mudanças de paradigmas da humanidade, a dança como área de conhecimento num contexto mais alargado, como Sampaio nos conta:

Aqui em Paracuru me surpreendeu a aceitação, as pessoas me param na rua para dizer que escutaram, que é um programa cultural e que elas aprendem muito. Acredito que fortalece bastante a nossa comunidade compreender a dança como produção de conhecimento e como arte que contribuiu para nosso desenvolvimento civilizatório (SAMPAIO, 2019, informação verbal)¹³⁷.

¹³⁷ SAMPAIO, Flávio. Entrevista concedida ao autor em agosto de 2019.

Não temos dúvida de que os estudantes e profissionais da dança desse território se orgulham de Paracuru ser, provavelmente, a única cidade brasileira a apresentar um programa de rádio sobre a História da Dança. E, creio que são essas micropolíticas ativas que estão transformando este município numa importante referência nacional: “a cidade da dança”.

Em Itapipoca, os artistas da Cia Balé Baião têm realmente buscado ocupar outros espaços e estão levando a dança para espaços não outorgados, tais como quilombos, assentamentos, praças, clube recreativos e até indústrias. Faremos a narrativa deste último mencionado, uma de suas primeiras ocupações não convencionais. Durante um dos cursos ofertados na *Mostra Intenções*, uma das participantes, Mônica Gurjão, teve a oportunidade de conhecer o trabalho da Cia Balé Baião. Bailarina de Fortaleza, recém-chegada em Itapipoca para trabalhar como coordenadora do departamento de Recursos Humanos da empresa *DASS Outlet de Sapatos*. Mônica, consciente dos benefícios da dança, propôs a Gerson um convite inusitado, que ele ministrasse uma oficina de dança no período de seis meses para os operários da fábrica. Mesmo descrente que a dança pudesse ser efetivada nesse espaço industrial, ele aceitou o desafio.

Para surpresa dos gerentes da fábrica e até do próprio Gerson, a procura pelas inscrições foi enorme e a turma ficou lotada, homens, mulheres, muitos deles com mais idade, já pais e mães de família. As vivências na fábrica aconteceram nas terças e quintas, no horário das 10h às 11h30, um período que os operários poderiam estar descansando, pois o retorno para a jornada de trabalho era às 14h, mas optaram pela vivência na dança. Moreno trabalhou os mesmos princípios que desenvolvia com a *Cia Balé Baião*: consciência corporal, alongamentos, exercícios técnicos de chão, improvisação e composição.

Mesmo sendo incomum para o cenário industrial, a dança foi conquistando esse território. Gerson Moreno compôs o espetáculo *Maquinaria*¹³⁸ com os dançarinos-operários, e a oficina que tinha inicialmente um prazo estipulado de apenas um semestre, acabou tornando-se um projeto permanente na fábrica de sapatos. Servindo, inclusive, de modelo para outras empresas filiais em outros estados.

Em uma das vivências de composição começamos a trabalhar com movimentos inspirados nos gestos repetitivos executados pelos operários juntos aos sapatos e máquinas no cotidiano de trabalho (...). Esse foi o primeiro material que mais tarde gerou o espetáculo “Maquinaria”, obra que estreou na própria Empresa DASS, para os gerentes, depois no Círculo Operário de Itapipoca, na Programação da Mostra Intenções. O Núcleo de Dançarinos-Operários passou a se apresentar nos eventos culturais promovidas pela empresa, em que os demais operários da fábrica tinham a oportunidade de assistir, interagir e apreciar suas montagens coreográficas. No início,

¹³⁸ Cf. Trecho do espetáculo *Maquinaria*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sCJoPDZjzZ4>.

os colegas estranharam as performances, mas depois foram aos poucos aprendendo a respeitar e apoiar o grupo. Essa experiência de dança com os operários ganhou uma repercussão positiva na empresa. A notícia chegou inclusive em outras filiais que passaram a desenvolver ações similares, como em Santo Estevão, Bahia (MORENO, 2015, p. 102).

A experiência da Cia Balé Baião atuando dentro de uma fábrica de sapatos nos mostra claramente o potencial das artes e como elas podem sair dos guetos e ocupar outros tantos ambientes possíveis, outros corpos, outras frestas impensáveis a princípio. Sabemos que não é fácil, mas é possível construir outros mundos a partir dos enfrentamentos.

Em 2018, a Associação Dança Cariri começou a avaliar que o cenário da dança na região do Cariri estava vivendo um período esmorecido. Depois de uma produção intensa, onde o movimento da dança só crescia, as pessoas pareciam desestimuladas, parando de dançar e procurando outras atividades, muitas vezes das quais nem gostavam, contudo faziam para sobreviver. Era preciso então pensar táticas para a continuidade da dança, não só da própria instituição, mas do movimento local.

A situação era periclitante e também paradoxal: ao mesmo tempo em que a Associação Dança Cariri almejava realizar projetos de formação/criação mais contundentes, para tentar contribuir com a motivação e retorno do crescimento da dança, se via impossibilitada, pois tudo envolvia gastos com cachê, passagem, hospedagem para os artistas/professores convidados, a instituição estava há três anos sem ser contemplada em edital, sem receber nenhum apoio público ou privado e, portanto, sem recursos financeiros.

Sem caixa para realizar ações, a instituição percebeu que a sede ficava com alguns horários ociosos. Buscando desenvolver ações que solucionassem a questão do ócio e, concomitantemente, fomentar a produção de dança sem gastos, a instituição decidiu abrir uma convocatória intitulada *Ocupa ADC – Corpo e Resistência*. A ideia era abrir suas portas para cinco artistas da cena interessados em ocupar a sua casa/sede no segundo semestre para ensaios e desenvolvimento de produções artísticas. Após o processo seletivo, os horários de trabalho de cada artista-residente foram organizados em reunião com todos os presentes, de acordo com a disponibilidade dos participantes e da sala.

Figura 30 – O bailarino/professor Joubert Arrais no Ocupa ADC.



Fonte: Arquivo pessoal.

Na convocatória, divulgada pelas redes sociais, ficou estabelecido que os artistas-residentes seriam os responsáveis pelo patrimônio da sede no período que estivessem ocupando-a, que teriam acesso às aulas da escola gratuitamente, seriam participantes e também proponentes do grupo de estudos aos sábados pela manhã, quinzenalmente, que contribuiriam na produção da *Mostra Experimental Ocupa - ADC* e, por fim, que deveriam colaborar com a manutenção e existência da instituição com uma contribuição financeira voluntária e/ou doação de material de limpeza e/ou arrecadação de livros.

A *Convocatória Ocupa - ADC: corpo e resistência* foi mais uma tentativa de enfrentamento perante o cenário crítico da política nacional. Participaram três artistas independentes e dois coletivos¹³⁹, que ocuparam a sede por um semestre. Infelizmente, a mostra dos processos não aconteceu, mas a semente foi plantada e desde então a Associação Dança Cariri tem procurado preencher as lacunas vazias do espaço, na premissa de que movimento gera movimento.

No mesmo ano de 2018, os integrantes da Cia Balé Baião e Cia Alysson Amancio,

¹³⁹ Coletivo Dama Vermelha, Coletivo Groove, Tatá Tavares, Rodrigo Thomáz e Joubert Arrais.

atravessados/influenciados/comovidos pelo processo de desmonte nacional, iniciaram dois processos de composição coreográfica: *Estado de Luta*¹⁴⁰ e *Brecha*, respectivamente. A obra da Cia Balé Baião propõe uma dança mobilizada no busca da retomada de direitos, num corpo em estado de guerrilha e reinvenção. No release do espetáculo *Estado de Luta*, eles dizem:

No hoje e no agora, a poesia é de engajamento, compromisso e organização popular! No hoje, no agora e doravante, essa dança é uma denúncia sim! Um grito corajoso provindo de um brado ancestral, um anúncio esperançoso, uma conspiração comunitária, um motim pela vinda, um convite à luta antes que nos proibam de dançar (RELEASE ESPETÁCULO, Cia Balé Baião, 2018).

O trabalho *Brecha*¹⁴¹, da Cia Alysson Amancio, estreou no dia 04 de abril de 2019 no pátio na Universidade Federal do Cariri – UFCA, na Ocasão do *I Colóquio Interloquções Foucaultianas: Subjetividades, Resistências e experiências éticas*. No release, o grupo denuncia:

Simpatizantes e fascistas não medem esforços para destilar a perversidade contra aqueles que julgam inferior. Em tempos sombrios, onde a ignorância se espalha, existir, resistir, amar, dançar, não podem ser apenas verbos, mas atos políticos e de luta contra tantas arbitrariedades (RELEASE ESPETÁCULO, Cia Alysson Amancio, 2019).

Nos referidos espetáculos – *Estado de Luta* e *Brecha* – percebemos que os artistas da Cia Balé Baião e Cia Alysson Amancio estavam incomodados com a passividade da população brasileira, que inerte assiste seus direitos sendo surrupiados e não se manifestam nas ruas, e compuseram trabalhos que instigaram o público a refletir sobre o atual cenário político nacional. Contudo, esses processos coreográficos também nos mostram que, em tempos de crise, é possível subverter/enfrentar os desmontes também dando vazão ao estado criativo.

Uma nova criação em dança, no mínimo, vai suscitar no grupo novas reflexões, a necessidade da preparação corporal, pesquisa de figurino, mesmo que esse seja angariado dos próprios guardas-roupa dos artistas, como foi o caso do *Brecha*, e também a busca por espaços de circulação, gerando novos públicos, dentre outras difusões.

¹⁴⁰ A imagem que abre este capítulo é desse espetáculo.

¹⁴¹ Cf. Espetáculo *Brecha* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8qnjgre8nYw&t=1290s>.

Figura 31 – Espetáculo Brecha, da Cia Alysson Amancio.



Fonte: Wiharley Rubson.

Citando outro exemplo de enfrentamento em Juazeiro do Norte, em 2019, a Associação Dança Cariri queria realizar a décima edição do festival nacional *Semana Dança Cariri*, mas somente conseguiu captar a quantia de R\$ 20.000,00 com os SESC's locais. Tal valor teria que ser destinado para uma programação de dez dias, que incluía espetáculos, palestras, oficinas, debates, mostras de vídeos, algo matematicamente impossível.

Diante de tal conjuntura, a instituição optou então por contatar alguns artistas nacionais/estaduais que topassem se apresentar apoiando o evento, indo apenas com a garantia de passagens aéreas ou terrestres, hospedagem e alimentação. A parceria aconteceu, muitos artistas/professores que conheciam a luta da dança interiorana caririense se solidarizaram com o projeto. Foi essa uma das edições mais potentes deste evento.

Aliás, importante ressaltar que nas dez edições deste festival nunca a equipe gestora/organizadora recebeu algum pró-labore, toda direção, curadoria, produção, equipe que organiza os transportes locais, hospedagem, alimentação, toda é voluntaria, são os bailarinos da Cia Alysson Amancio, amigos, familiares que arduamente realizam todas as demandas. É a irmã que pega artista no aeroporto, o namorado que deixa na rodoviária, o bailarino que faz as artes, a cunhada que prepara os lanches dos camarins, a amiga que acolhe os membros das

oficinas, para citar alguns exemplos.

Sabemos que os exemplos supracitados não são as soluções ideais. Obviamente, o correto é o artista, o professor, o pesquisador, e todos os sujeitos que trabalhem recebam seus cachês/pró-labore pela prestação de serviço, mas, nesses casos, essas parcerias, tanto dos artistas quanto da equipe organizadora foram formas de resistência e enfrentamento pela dança. As redes, os afetos acrescentaram outros valores para além do financeiro.

Acreditamos que nesses momentos de crise é preciso enaltecer os encontros, saber que não estamos sozinhos, fortalecer as redes, conversas, ocupações. Ocupar todos os territórios, mesmo os impensáveis para a dança à priori. Todo território é um espaço possível para realizar uma Ocupação¹⁴².

No início, a maioria das atividades da Associação Dança Cariri eram direcionadas para a dança contemporânea e clássica. Nos últimos anos, percebendo a fragilidade de fechar-se dentro de um nicho, cada vez mais a instituição tem agregado outras técnicas/estilos/pesquisas de dança e pensamentos sobre o corpo. A Escola Dança Cariri, por exemplo, vem trabalhando com as danças urbanas, com um forte movimento de dança do ventre e *tribal fusion*¹⁴³, e até meditação. Essa diversidade tem sido muito positiva, pois reúne outros corpos, distintos saberes e fortalece o movimento da dança num contexto mais alargado. Apartar também é estratégia colonizadora.

Ainda no tocante às parcerias, uma conquista importante para as danças de Itapipoca e Paracuru foi as Escolas Livre Balé Baião e a Escola de Dança de Paracuru firmarem convênio com a Universidade Estadual do Ceará - UECE. Os cursos de ambas passaram a ser reconhecidos em nível de extensão pela Pró-reitoria de Extensão da UECE. Inclusive, no dia 10 de dezembro de 2019, em Paracuru, o próprio Reitor da UECE Jackson Sampaio entregou a certificação dos jovens alunos do curso de Capacitação em *Metodologia do Ensino da Dança* da Escola de Dança de Paracuru.

O diálogo entre as escolas não formais de dança de Paracuru e Itapipoca e a UECE é

¹⁴² O termo “Ocupação” tem sido bastante falado, ouvido e pensado nos últimos anos no Brasil. Podemos dizer que um dos principais acontecimentos que deslançou essa discussão foram as ocupações iniciadas pelos jovens estudantes secundaristas das escolas estaduais, em outubro de 2015, na cidade de São Paulo, e que se disseminaram para diversas capitais e interiores do país, bem como as ocupações nas Universidades contra a PEC 55 (antiga 241) e as dos prédios representantes do Ministério da Cultura e Secretarias da Cultura (Ocupa-Minc), quando foi anunciado o fim deste Ministério, dentre outras. Ocupar o espaço público tornou-se uma prática recorrente nos repertórios de enfrentamento, uma ação legítima de resistência contra o sistema opressor que vem extinguindo direitos sociais. Analogamente, podemos dizer que este fenômeno tem sido um dispositivo de luta e embate defronte às crises políticas/econômicas “instauradas” no Brasil.

¹⁴³ A dança Tribal Fusion é uma forma ocidental moderna de dança do ventre, criada pela fusão da dança do ventre do estilo tribal americano e da dança do ventre do cabaré americano.

uma conduta que revigora todas as instituições envolvidas. Os estudantes e as escolas ganham por terem um certificado reconhecido pela Academia, mas também ganha a Universidade, quando legitima os saberes construídos fora dos seus muros, pois se aproxima da sociedade e cumpre a sua missão de Ensino, Pesquisa e Extensão.

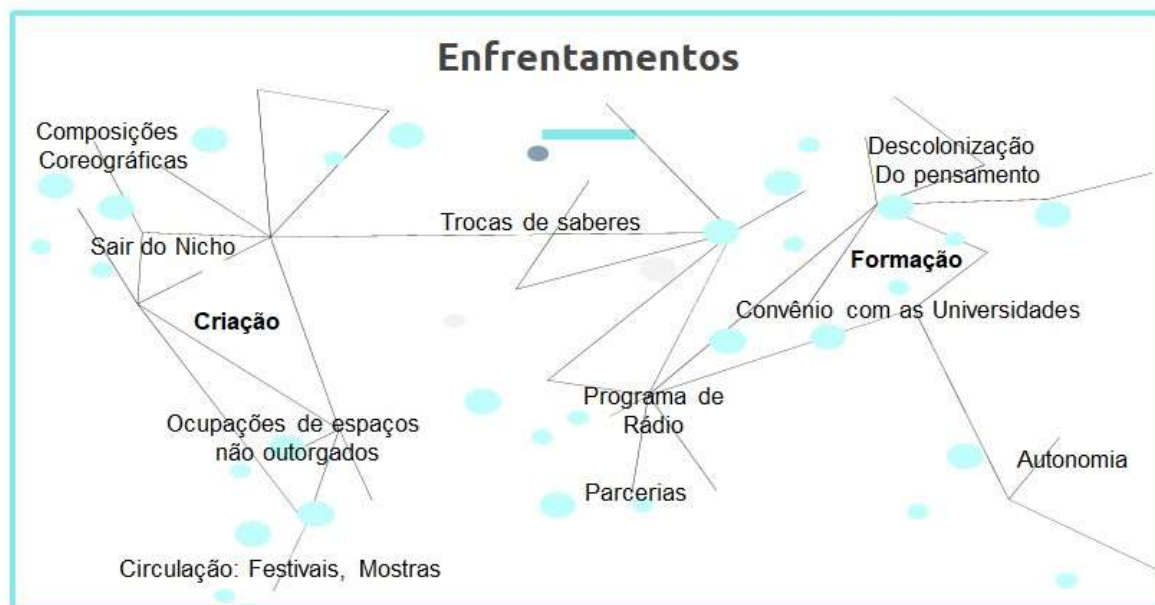
Figura 32 – Solenidade que Jackson Sampaio, Reitor da Universidade Estadual do Ceará – UECE, entrega aos alunos o certificado de extensão, como reconhecimento a formação que tiveram na Escola de Dança de Paracuru.



Fonte: Arquivo institucional.

Tais exemplos vividos nas danças de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte: a dobradinha formação-criação, a Convocatória Ocupa ADC, o programa na rádio sobre a História da Dança, o convênio com universidades, as redes de parcerias e intercâmbios com outros artistas, as composições coreográficas engajadas e o rompimento dos nichos técnicos/estéticos, as ocupações de espaços não outorgados são apenas algumas das muitas ações das danças desenvolvidas nestes municípios e para nós são exemplos muito concretos dos que são as danças de enfrentamento, conforme expomos no nosso gráfico abaixo, multiplas ações não hierequizadas que se atravessam:

Figura 33 – Gráfico Danças de Enfrentamento.



Fonte: Arquivo institucional.

Danças de enfrentamento são danças que buscam subverter as forças exterminadoras da macropolítica através de micropolíticas ativas, corpos e danças que nos mostram que é possível re-existir (FIADEIRO; EUGÊNIO, 2012) criar novas oportunidades, distintos modos de existência, mesmo em tempos adversos.

João Fiadeiro, coreógrafo da “nova dança portuguesa”, junto com Fernanda Eugênio, propõe na sua conferência-performance *Secalharidade - O encontro é uma ferida* que nos momentos de crise, acidentes, emergências, nos quais somos destituídos do controle que julgávamos nos pertencer por direito, devemos repensar outros modos de atuação a partir das possibilidades reais, resistir para re-existir. Não existe outro mundo, é a partir do que temos e vivemos que a nossa criatividade deve aflorar e construir outra possibilidade de interagir e transformar a sociedade.

Reparar no que se tem, fazer com o que se tem. E acolher o que emerge como acontecimento. Reencontrar, naquela matéria simples e quotidiana em relação à qual aprendemos a nos insensibilizar – a matéria da secalharidade – reencontrar aí, nesse comparecer recíproco, toda uma multiplicidade de vias contingentes para abrir uma brecha. Uma brecha para a re-existência (FIADEIRO; EUGÊNIO, 2012, p. 03).

Nessa acepção, correlacionamos a ideia de Fiadeiro e Eugênio, de re-existência, ao que estamos chamando de danças de enfrentamento, danças que se desenvolvem não apenas a partir das condições confortáveis, danças aguerridas, porosas, criativas, proativas, que fazem emergir do que é possível naquele momento, inventam, reinventam estratégias e seguem adiante construindo subjetividades e outras pontes.

2.5 Ideias possíveis de enfrentamento em tempos de crise e desmontes

Nosso tempo é especialista em criar ausências do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido de experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim do mundo.

(Ailton Krenak)

A ideia sobre as *Danças de Enfrentamento*, suscitada nesta escrita, foi pensada logo após a qualificação do doutoramento, no primeiro semestre de 2019. Um ano depois, no primeiro semestre de 2020, na finalização da escrita desta tese, vimos o termo *enfrentamento* popularizar-se, lamentavelmente, devido à pandemia pelo COVID19. Nesse período eu estava em isolamento social, um privilégio que a maioria da população brasileira não teve direito de exercer.

Na pandemia vivemos um isolamento que parece ter nos colocado num futuro interditado, um eterno presente, onde a cada momento temos que refletir e habitar a potência da ausência. O Coronavírus nos trouxe um momento histórico extremamente devastador para toda a humanidade, obviamente pela perda de tantas vidas, mas, conjuntamente, por ter escancarado ainda mais as desigualdades de raça, gênero e classe social em nossas sociedades. E tudo isso, inevitavelmente, está exigindo de todos nós um repensar do nosso sistema social.

Para Boaventura de Sousa Santos (2020), o COVID19 mostrou que é possível termos uma vida menos consumista, com menos trabalho e mais tempo no lar, juntos com a nossa família, com as pessoas que amamos, que o mundo poderia ser mais justo se fosse do interesse da classe dominante e que a ideia conservadora de que não há alternativa a outros modos de vida cai por terra. Segundo Boaventura, só não há alternativas porque o sistema político-

capitalista foi levado a deixar de discutir as alternativas. O autor ainda nos alerta que, caso não haja uma consciência de comunhão planetária, as crises pandêmicas serão cada vez mais frequentes, assim como os desastres ambientais e colapsos financeiros, como nos diz:

A pandemia e a quarentena estão a revelar que são possíveis alternativas, que as sociedades se adaptam a novos modos de viver quando tal é necessário e sentido como correspondendo ao bem comum. Esta situação torna-se propícia a que se pense em alternativas ao modo de viver, de produzir, de consumir e de conviver nestes primeiros anos do século XXI (SANTOS, 2020, p. 29).

Obviamente, a pandemia do COVID19 também afetou a categoria da dança, tanto a circulação das produções artísticas quanto os processos formativos. As ações de aglomeração de pessoas foram temporariamente suspensas. Situação bastante penosa, pois muitos estudantes/profissionais da dança são autônomos, sem carteira assinada, e só ganham quando trabalham. Todavia, diante desse fenômeno da pandemia, paradoxalmente, a dança foi uma das primeiras linguagens artísticas a migrar suas ações para as plataformas virtuais¹⁴⁴. Muitos artistas e professores de dança começaram a fomentar aulas em plataformas como o *Zoom*, *Skype*, *Google Meet*, *Instagram*, *Teams*. Instituições que tinham eventos agendados também migraram suas operações para esses novos formatos virtuais.

Embora seja uma tragédia humanitária, não conseguimos deixar de correlacionar os enfrentamentos surgidos no período da Pandemia com as Danças de Enfrentamento analisadas nesta investigação. O fenômeno do COVID19 mostrou visivelmente que é possível refundar novas formas de se pensar/fazer/dançar. Na pandemia, no primeiro semestre de 2020 vimos os artistas fazerem re-existir (FLADEIRO; EUGÊNIO, 2012) a dança a partir do contexto em que ela se apresenta. Mesmo a dança, que na maior parte das vezes, sempre atuou a partir da potência da presença, buscou alternativas, descobriu na ausência dos corpos outros modos de estar presente e se fazer acontecer.

Evidentemente, no calor do momento é difícil dizer o quanto essa profusão de *lives*, eventos, conversas, encontros e criações que estão sendo realizadas nas plataformas virtuais durante a Pandemia do novo Coronavírus serão realmente relevantes para os profissionais e estudantes da dança no futuro. Mas, de fato, foram as primeiras alternativas (SANTOS, 2020), ou seja, ações de resistência e de enfrentamentos encontradas pelos sujeitos/corpos da dança para continuarem se movendo/produzindo/existindo.

Em grande medida, também podemos expressar que foram as buscas por alternativas que fizeram/fazem a dança interiorana cearense acontecer, resistir e enfrentar o atual contexto

¹⁴⁴ Menciono ser paradoxal a dança ter migrado rapidamente para as plataformas virtuais no fenômeno da pandemia do COVID 19 considerando que esta arte se constituía, sobretudo, pela presença dos corpos.

social que, em geral, apaga/menospreza as manifestações artísticas advindas e operantes nesses respectivos territórios. Em Itapipoca, sendo a Cia Balé Baião e o Ponto de Cultura Galpão da Cena oriundos e atuantes na periferia, a busca por alternativas sempre acompanhou a trajetória dos artistas que compõem essas instituições. Nesse sentido, Gerson Moreno defende a importância da autonomia, encontrar meios de fazer acontecer a sua arte/dança independente da escassez de dinheiro ou de qualquer outro fator exógeno. Como nos revela em entrevista:

Desde que começamos a trabalhar com dança em Itapipoca, na periferia da cidade, no bairro Violete, onde estamos até hoje, decidimos juntos que iríamos garantir autonomia em nossos projetos, no sentido que independente de termos apoio institucional, recurso financeiro entrando ou não, de toda maneira a gente iria encontrar uma alternativa, formas de como nos manter dançando, interagindo com o nosso público. E esse acordo que a gente fez, se deve a varias circunstancias, uma delas é que a gente muito cedo aprendeu que não é valido depender de ninguém, sobretudo, de gestão municipal. O Balé Baião vem dos movimentos sociais, então nossa dança é extremamente engajada em fundamentos libertários, políticos, comunitários, ancestrais, essa característica não interessa a gestões específicas e não nos interessa ser dança de entretenimento, a dança que a gente desenvolve se engaja em questões relacionadas às lutas das minorias, pela emancipação, dignidade, justiça social. Somos uma companhia formada por pedagogos, dançarinos, pessoas que estão atuando em movimentos sociais, pessoas que são ligadas a religiões de matriz afro. Somos da resistência, temos até um espetáculo chamado *A invenção do baião teimoso*, exatamente por que somos teimosos mesmo, a gente não se vende a ideologias brancas, européias, capitalistas. Isso claro que nos faz pagar um preço, mas o caminho é o da autonomia, é a gente construir nossas políticas de manutenção, quando falta dinheiro a gente cria eventos, o nosso público paga, educamos as pessoas para pagarem para verem os trabalhos dos artistas. Tivemos uma época que a gente estava sem nenhum tostão e tivemos que realmente gerar campanhas de mobilização, dos nossos públicos de apoiadores, de amigos, para que a gente pudesse pagar os nossos alugueis, energia a água. Então dependendo da época, do contexto, a gente cria, a gente gera essas mobilizações, mutirões (GERSON MORENO, 2020, informação verbal).

Como podemos ver, as histórias das danças interioranas cearenses foram também engendradas pelas ausências de políticas culturais específicas, a potência do desejo de pensar/agir/mudar fez os corpos/sujeitos desses ambientes se moverem em redes e criarem múltiplas alternativas, a busca pela autonomia, ações de resistência/enfrentamento que estão transformando completamente o cenário da dança cearense.

Ou seja, as revoluções nas danças interioranas cearenses nos últimos vinte anos, são derivadas das micropolíticas ativas (ROLNIK, 2018), das subjetividades dos corpos que vivenciaram tantos apagamentos. Possivelmente a dança cênica de Itapipoca seria outra, caso Gerson Moreno tivesse sido vencido pelas forças reativas sociais que lhe diziam que ele não era um bailarino, se os dançarinos de forró de Paracuru não tivessem domado seus preconceitos com o balé clássico e se os bailarinos da Cia. Alysson Amancio não tivessem se permitido experimentar os processos formativos que estavam sendo desenvolvidos na Associação Dança Cariri.

Compreendemos que cada vez que a Associação Dança Cariri ganhava um prêmio Klaus Vianna, que a Cia Balé Baião participava de um evento internacional, que a Escola de Dança de Paracuru era tema de um programa de televisão de alcance nacional, motivava os corpos/sujeitos a continuarem produzindo ações de dança, mas também rompia barreiras, subvertia os apagamentos coloniais e fortalecia os movimentos micropolíticos ativos dessas danças. Não basta apenas ser um ativista na esfera macropolítica, é essencial também exercitarmos nossas micropolíticas ativas (ROLNIK, 2018). Temos consciência que esta luta é um exercício diário e incessante, pois o regime colonial/capitalista também se reinventa permanentemente e fecunda estratégias para manter os nossos corpos colonizados.

É preciso resistir no próprio campo da política de produção de subjetividade e do desejo dominante no regime em sua versão contemporânea – isto é, dominante em nós mesmos -, o que não cai do céu, nem se encontra pronto em alguma terra prometida. Ao contrário, esse é um território que tem que ser incansavelmente conquistado e construído em cada existência humana que compõe uma sociedade, o que intrinsecamente inclui seu universo relacional (ROLNIK, 2018, p. 36).

Entendemos que nenhuma transformação humana/corporal verdadeira é instantânea e completamente agradável. Em geral, o processo é lento, doloroso, um exercício diário de reconhecer nossas fragilidades e tentar reconstruir outros modos de operar na vida, de conviver com o outro, em sociedade. Mas é necessária, a transformação do mundo parte das nossas modificações individuais.

No livro *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*, Suely Rolnik aponta dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente, como veremos abaixo:

1. Desanestesiarmos a vulnerabilidade às forças em seus diagramas variáveis, potência da subjetividade em sua experiência fora-do-sujeito;
2. Ativar o saber-do-corpo: a experiência do mundo em sua condição de vivo
3. Desobstruir o acesso à tensa experiência do estranho-familiar;
4. Não denegar a fragilidade resultante da desterritorialização desestabilizadora que o estado estranho-familiar promove;
5. Não interpretar a fragilidade e seu desconforto como ‘coisa ruim’, nem projetar sobre eles leituras fantasmáticas;
6. Não ceder à vontade de conservação das formas e à pressão que esta exerce contra a vontade de potência da vida em seu impulso de produção de diferença;
7. Não atropelar o tempo próprio da imaginação criadora, para evitar o risco de interromper a germinação de um mundo e, com isso, tornar a imaginação vulnerável a deixar-se desviar pelo regime colonial-cafetinístico.;
8. Não abrir mão do desejo em sua ética de afirmação da vida, o que implica em mantê-la fecunda, fluindo em seu processo ilimitado de diferenciação;
9. Não negociar o inegociável: tudo aquilo que impediria a afirmação da vida, em sua essência de potência de criação;
10. Praticar o pensamento em sua plena função: indissociavelmente ética, estética, política, crítica e clínica. Isto é, reimaginar o mundo em cada gesto, palavra, relação, modo de existir – toda vez que a vida assim o exigir (ROLNIK, 2018, p. 195).

Inspirados nas sugestões da autora, e, sobretudo, a partir da exposição das trajetórias das Danças de Enfrentamento vislumbradas nos movimentos de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte reiteramos duas ideias no âmbito micropolítico ativo para os tempos de crise e

desmontes impostos pela atual macropolítica. Nosso objetivo não é prescrever receitas, mas insistir que existem sempre outros caminhos de luta, resistência, enfrentamento. Cada corpo/sujeito, mediante a sua realidade, pode através de micropolíticas ativas, paulatinamente, ir subvertendo também no campo da macropolítica. Nessa perspectiva defendemos que é preciso:

- a) Compreender a sua história, experiências, ambiente e valorizar-se; lutar pela descolonização
- b) Estabelecer diferentes ocupações, redes, sair do nicho;

Compreender a sua história e descolonizar-se. Somos educados a partir de modelos, padrões preestabelecidos, o nosso parâmetro é quase sempre externo, o outro. Nessa lógica, vamos dogmatizando o nosso ser a descreditar de quem somos, nossa essência, ancestralidades, referências e contextos. Cidades do interior, ambientes das margens, ditos descentralizados/periféricos são tão importantes quanto as capitais, ditas grandes centros, são apenas distintas nas suas organizações e geografias. As precariedades existentes são consequência da falta de políticas públicas e de organização civil, e cabe a nós também lutarmos por ela.

Todo território tem muito para oferecer, culturas ancestrais, precisamos cavar as histórias invisibilizadas, conversar com os mestres e mestras da cultura popular, desvelar as lendas, resignificar contextos adversos, compreender a riqueza dos saberes do nosso povo. Valorar os saberes/ambientes subalternizados é ação anticolonial.

A luta pela descolonização precisa ser cada vez mais pensada pelos agentes da dança. Seja o bailarino, docente, crítico, iluminador, figurinista, camareiro do teatro ou o mecenas, independentemente do seu campo de atuação na dança, é importante descolonizar-se, ler, estudar, conversar, conhecer cada vez mais teorias que favoreçam a descolonização e, principalmente, exercitar/praticar esse pensamento no cotidiano. Obviamente, sabemos que os acessos aos bens socioculturais, como a educação e as artes, não são iguais para todas essas funções elencadas, e, portanto, fica difícil medir, por exemplo, o camareiro e o mecenas pelo mesmo prisma. Talvez seja, inclusive, injusto dar responsabilidade de o camareiro exercer um pensamento crítico quando o próprio exercício do pensamento não fez necessariamente parte da sua formação cidadã. Contudo, a insistência desse movimento é também uma luta por mais equidade entre as funções e, portanto, um enfrentamento. Como já sabemos, a colonialidade está impregnada em nós, mas o mundo está em constante estado de transformação e nós podemos construir outras formas de existir.

Nesse sentido, na busca dessa descolonização, precisamos **sair do nicho, da nossa zona de conforto e estabelecer diferentes redes de parcerias**. Dança/arte é uma área de conhecimento que convoca a coletividade, as trocas são necessárias para a potencialização dos nossos fazeres.

Assim, é fundamental reconhecer os nossos parceiros, os amigos que nos apoiam, os artistas/profissionais que dialogam com a nossa filosofia de vida e estética/técnica/poética de nossos trabalhos. Construir pontes com outros ambientes/territórios/instituições/artistas nos alimenta sempre.

Para Gerson Moreno (2020) em tempos de crises e desmontes, é preciso firmar cada vez mais as parcerias e os encontros. Ressignificar as práticas políticas comunitárias. Todos podem e devem se sentir responsáveis, reiventando a ideia de comunidade, de ações coletivas. Sejam redes/parcerias permanentes ou provisórias, sempre somam e potencializam os trabalhos que desenvolvemos, companhias profissionais de dança, não podem perder a ideia do que é ser um grupo, como nos diz:

Nesses momentos em que testemunhamos o retrocesso cultural, social econômico do nosso país, nós estamos cada vez mais aprendendo que, para resistir, se reinventar é necessário que a gente trabalhe na dinâmica da integração da parceria, vivemos uma época é necessário retomar com os trabalhos de base, voltar a fazer o que foi muito feito na década de 1980/1990, a vivência de práticas políticas comunitárias, onde cada agente cultural cooperava, trazia o que tinha para a grande mesa da partilha, estou falando metafóricamente, mas o que quer dizer isso? Que nós enquanto companhia de dança, associação, grupo, comunidade, nós temos diversos agentes que compõem o coletivo e que essas pessoas são responsáveis, ou pelo menos precisam se sentir responsáveis, donas disso tudo, então não se trata de pensar que o diretor é o responsável exclusivamente, que o coreógrafo é que tem que se virar em da conta de conseguir a grana para fazer a manutenção de espaço para garantir a circulação da companhia, não é por ai, é preciso multiplicar as funções. O Balé Baião comunga disso, desde o começo, por que a gente vem dessa prática comunitária e agora mais do que nunca a gente esta retomando com isso. E não é somente pensar nos membros que compõem a companhia balé baião como esses agentes, mais incluir outras pessoas que acreditam no trabalho, pessoas de outras áreas, pessoas que estão na ponta de entidades de associações culturais, de outros espaços, inclusive educacionais, pensar nessa transversalidade de pessoas e dos fazeres (GERSON MORENO, 2020, informação verbal).

Como podemos perceber na fala de Gerson a ideia de ação em comunidade é muito significativa para os agentes das artes cênicas. Para Silvia Cusicanqui Rivera, as redes de ajuda, os encontros comunitários, podem parecer pouco eficazes no âmbito macropolítico, mas, mesmo pouco visíveis, podem transformar a sociedade, como diz a seguir:

La vida en las comunidades, la vida de la calle, la vida de las vencidades barriales, las redes de ayuda mutua y organización para resistir los avances del poder y las crisis del mercado pueden iluminar el ethos de dichos procesos, que ocurren inaudibles e

invisibles – estan bajo el radar de la política – pero alcanzan em cambio la opinión publica planetária (RIVERA, 2018, p. 103)¹⁴⁵.

Realmente acreditamos que essas ações oxigenam a nossa lida, as redes muitas vezes nos mostram novas condições de enfrentamento que muitas vezes sozinhos em nossos territórios não conseguimos imaginar/realizar.

Lembramos que as redes podem se constituir dentro dos próprios espaços de convívio, a internet é um território infidável nesse sentido, em ações circunvizinhas ou territórios mais distantes. Por exemplo, em 2013, a Cia Alysson Amancio teve uma oportunidade de fazer uma circulação por dez estados das regiões Norte e Nordeste do país. Na ocasião, o grupo apresentava o espetáculo *Boa noite Cinderela* e ministrava uma oficina. Foi nessa temporada que os artistas se deram conta de que tinham mais conhecimento e relações estabelecidas com os artistas cariocas e paulistanos do que com as danças vizinhas, piauienses e maranhenses, por exemplo. Nos últimos anos, tentam estabelecer cada vez mais redes com os agentes e produções nordestinas, inclusive interioranas.

Evidenciando que estão acontecendo outras práticas políticas transformadoras nos interiores do Nordeste, como é o caso da dança de Petrolina¹⁴⁶, interior do Pernambuco, Itacaré¹⁴⁷, na Bahia e Campina Grande¹⁴⁸, Paraíba, para citar alguns.

A contrução de redes e a ocupação de diferentes espaços são ações micropolíticas ativas, mobilizações transformadoras no pensar/fazer/dançar, conforme já mencionamos, todo artista da dança atua na esfera política, tenha ele consciência ou não disso. Compreendermos que não apenas o governo, presidente, ministros, senadores, deputados, prefeitos, vereadores realizam políticas, mas também os governados e suas atividades, ou ausência delas, exercem uma força política. Artistas da dança não podem eximir-se dos seus papeis sociais. Pensar/fazer dança na contemporaneidade não pode se limitar mais ao ato de dançar, coreografar ou ensinar a técnica, o profissional da dança precisa compreender o seu ofício também num campo mais alargado.

Sabemos que não existem formulas, nem respostas concretas. Os apontamentos

¹⁴⁵ Tradução nossa: A vida nas comunidades, a vida na rua, a vida nas derrotas, as redes de ajuda mútua e organização para resistir aos avanços do poder e as crises do mercado podem iluminar o ethos de tais processos, que ocorrem inaudíveis e invisíveis – estão sob o radar da política – mas alcançam em troca a opinião publica do planeta.

¹⁴⁶ Destacamos, especialmente, o trabalho de Jailson Lima com o grupo Qualquer um dos 2 Cia de Dança e a Cia de Dança no SESC. Foi através da parceria com o SESC Petrolina que a Associação Dança Cariri conseguiu trazer o espetáculo *Ferida Sábia*/ Angel Vianna para a Semana Dança Cariri em 2018.

¹⁴⁷ Em Itacaré, destacamos o trabalho de Verusya Correia, em especial, a sua organização do Festival de Dança de Itacaré, que há mais de uma década fomenta a dança contemporânea no interior da Bahia.

¹⁴⁸ O Balé da Cidade de Campina Grande, imbuído pelo Instituto Balé Cidade de Campina Grande em parceria com a Associação Amigos do Teatro Municipal Severino Cabral e Secretaria de Educação Municipal de Campina Grande tem consolidado uma dança de teor extremamente profissional da dança paraíba, sobretudo a clássica e contemporânea.

supracitados nas Danças de Enfrentamento podem e devem suscitar novas perguntas, sugestões, discordâncias. As danças interioranas/descentralizadas estão sempre em processo de construção e, conseqüentemente, entendendo seus lugares no mundo. É tempo de reinventar outros modos de pensar/fazer/dançar/existir.

Figura 34 – Espetáculo *Estado de Luta*, Cia Balé Baião.



Fonte: Leticia dos Passos.

Figura 35 – Espetáculo *Bar baro*, Paracuru Cia de Dança.



Fonte: Arquivo institucional.

Figura 36 – Espetáculo *Manga com leite* – Cia Alysson Amancio.



Fonte: Souza Junior.

CONCLUSÃO

Primeiramente, esta escrita não é uma conclusão. Não tenho dúvidas que seguirei investigando e suscitando espaços para as danças interioranas/descentralizadas, mas aproveito esse desfecho de tese para algumas confissões. Não foi fácil viver o golpe de 2016, tampouco as direções políticas advindas dos Governos Temer/Bolsonaro e ver as conquistas de várias gerações serem desmanteladas de uma forma tão veloz. Sendo assim, também não foi simples investigar/escrever sobre o tempo presente. Parece-me que a dimensão do terremoto só pode ser de fato avaliada depois da sua passagem, no momento em que ele acontece o que emerge é a emoção do medo e a busca da segurança.

Consciente disso e de que eu não sou um cientista político, sei que a abordagem apresentada nesta escrita é pequena diante dos inúmeros acontecimentos da história política brasileira. Todavia, como artista e pesquisador da dança, viver e situar o contexto atual, mesmo que parcialmente, me foi essencial para pensar as trajetórias vividas das danças interioranas de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte e seus enfrentamentos.

Obviamente, sabemos que as danças desses três municípios interioranos são apenas alguns exemplos das muitas danças de enfrentamento e ocupações de resistência que acontecem no Brasil. Porém, quando convoco essas experiências, meu intuito é destacar que outros modelos podem ser evidenciados na dança nacional. Seja nos grandes centros urbanos do país, como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, ou numa pequena cidade do interior, estudar/trabalhar/produzir dança é um ofício dificultoso. Dessa maneira, inventar diferentes modos de pensar/fazer, em meio ao caos e aridez, é condição essencial para sobreviver na dança. Por conseguinte, cabe aos artistas das danças interioranas/descentralizadas não entrarem num estado letárgico pelas dificuldades locais, mas ao contrário disso, construir outros meios a partir das facilidades que lá existem.

Essa nova feição mundial, do regime capitalista-financeirizado e suas situações abruptas compactuadas por governos opressores que levam seus projetos coloniais às últimas consequências, assim como a pandemia do COVID19, são situações históricas que nos arrebatam, que nos causam sensações de trauma, perplexidade, frustração, decepção, ansiedade, medo e impotência. No entanto, é possível reconhecer as nossas subjetividades, lutar pelos nossos desejos de mudança e buscar outras alternativas (ROLNIK, 2018; SANTOS, 2020).

Somos essenciais no mundo, cada um de nós, assim como os rios, árvores e animais, é um ser que compõe a mesma biosfera, e qualquer ação nossa, ou a falta dela, repercute no

planeta inteiro (ROLNIK, 2018). Portanto, se torna urgente resistirmos às forças reativas, devemos retornar nossa condição de vida, e garantirmos a força de germinação de novas formas de existência através das macropolíticas, mas, sobretudo, das micropolíticas ativas.

As danças interioranas cearenses, situadas em ambientes vistos como descentralizados, lidam constantemente com a inferiorização e ausência, esse cotidiano precário aciona o desejo criativo de construir novas maneiras de existência. As criações se manifestam, pois são as armas para enfrentar as poucas condições que lhe são dadas.

Obviamente, municípios do interior que estão mais próximos geograficamente da capital têm mais chances de estabelecer um diálogo mais efetivo com ela. No caso de Paracuru e Itapipoca, percebo que o intercâmbio entre estas cidades é muito mais intenso, trocas formativas, através de oficinas, *workshops*, residências, não só dos artistas/estudantes/profissionais desses interiores indo estudar em Fortaleza, como também instituições e gestores culturais fortalezenses promovendo alguns projetos nestes municípios.

Ponto aqui a importância desses diálogos, mas é preciso que os sujeitos interioranos tenham sempre um olhar crítico para não ser uma relação colonizadora. Em minha visão, tanto Itapipoca como Paracuru são projetos consistentes e que dialogam horizontalmente com a capital. No tocante a Juazeiro do Norte, o movimento gerado pela Associação Dança Cariri é mais distante de Fortaleza, todavia por estar situado numa região mais desenvolvida economicamente, e ter instituições como o SESC, CCBNB, URCA e UFCA como parceiras em algumas ações, a Associação Dança Cariri consegue estabelecer outras relações que possibilitam a continuidade de algumas de suas ações.

Embora o Governo do Estado do Ceará, através da Secretaria de Cultura do Estado, mantenha uma plataforma Digital intitulada *Mapa Cultural do Ceará*, que busca mapear os agentes, grupos, coletivos e profissionais das artes, inclusive dança, faz-se muito importante um mapeamento mais minucioso e de melhor acesso sobre todos os artistas das danças interioranas cearenses, um cadastro atualizado que nos informe suas trajetórias, seus repertórios artísticos e que, de forma funcional, possa servir de vitrine para grupos ainda invisíveis. As danças de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte são apenas algumas entre as muitas danças interioranas deste estado.

Além disso, enfatizamos que as danças da Cia Alysson Amancio não são as únicas danças de Juazeiro do Norte, bem como a Cia Balé Baião em Itapipoca e Paracuru Cia de Dança em paracuru, este foi o nosso recorte nesta escrita, mas existem muitos outros corpos/ambientes que precisam ser desvelados/visibilizados.

As danças interioranas cearenses vivenciam a invisibilidade, a ausência de políticas públicas mais direcionadas para estes territórios, mas não se rendem pela falta de espaços sacralizados ou apoios institucionais: movem no factível e, nesse mover, inauguram e estabelecem que é possível outros moveres, incorporam o mundo a sua maneira e criam as suas metáforas que desvelam outros caminhos do pensar/fazer/dançar no mundo.

Referente nossos três objetos de estudo, os processos históricos da dança paracuruense, itapipoquense e juazeirense nos mostram que o imbricamento dos processos formativos aos criativos foi essencial para o desenvolvimento dessas danças. Percebemos que a *Cia Alysson Amancio* e *Associação Dança Cariri*, assim como *Paracuru Cia de Dança/Escola de Dança Paracuru* e *Cia Balé Baião/Ponto de Cultura Galpão da Cena*, são duas “instituições” distintas, mas que se retroalimentam. Ou seja, a dobradinha formação e criação têm sido fundamental para o desenvolvimento e continuidade das atividades em ambos os contextos.

Sob a perspectiva de Milton Santos (2006), que nos diz que espaço/território é o ambiente transformado pelo homem, reiteramos a nossa defesa de que as artes e, em nosso caso a dança, precisam ocupar cada vez mais territórios, transformando os não-lugares em lugares, fomentando os espetáculos nos equipamentos teatrais, mas também levando a dança para os espaços abertos, instituições distintas como escolas, presídios, indústrias, hospitais, zona rural, quilombos, virtuais, dentre outros. Quando a dança ocupa as periferias das periferias, nos permite preencher outros territórios e sermos preenchidos por eles em nossas trajetórias na vida/dança. Corpos e ambientes entrecruzados em estado de transformação.

A discussão centro-periferia, capital-interior pode parecer em alguns momentos um questão espinhosa, mas ainda é extremamente necessária. Nesse contexto, precisamos realmente deslocar o conceito de centro e periferia. Itapipoca não é periferia, é centro, Paracuru não é periferia, é centro, Juazeiro do Norte não é periferia, é centro, assim como os quilombos e a zona rural.

E, como territórios centrais, têm muito para dar, oferecer, ensinar. Não precisam esperar que Fortaleza, ou nenhuma outra capital, determine seus modos de ser e existir no mundo. Saberes eurocêntricos ou conhecimentos advindos das danças interioranas nordestinas não são melhores, nem piores, são apenas distintos.

Defendemos que os artistas/professores/fazedores das danças dos interiores do Ceará não podem ser vistos como articuladores importantes apenas para a dança local, a relevância de suas ações têm sim abrangência nacional. A narrativa precisa ser essa, a história da dança brasileira não pode ser a sua história econômica, restrita aos eixos Rio de Janeiro/São Paulo/Belo Horizonte. As histórias das danças interioranas cearenses também são as Histórias

das Danças do Brasil, das Histórias das Danças Universal, pois estes municípios interioranos construíram ações de extrema relevância para a dança brasileira/universal.

As danças de Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte nos mostraram/mostram que a dança move a dança, o movimento gera o movimento, o próprio fazer vai abrindo brechas de continuidade. Ocupações e redes artísticas, seja no âmbito formativo ou criativo, por menores que sejam, vão ganhando outras dimensões e engendrando territorialidades, desdobramentos para os envolvidos e demais frações do território. Este é o cerne das danças de enfrentamento. Nossos corpos sofrem com os golpes, mas podem sempre descobrir outras condições para a vida voltar a fluir como deve ser.

Nesta tese, busquei descortinar as telas superficiais, cavar mais fundo, desvelar as tensões, oposições e contradições dos fazeres das danças interioranas cearenses as quais conhecia, experimentei e investiguei, porém, lembro que é o meu olhar para essas danças. Desejo que o leitor seja atravessado, busque outras fontes e que possamos, juntos, continuar esse infindável exercício do desvelar.

Meu desejo é que possamos, cada vez mais, desvelar outras danças interioranas, danças ditas periféricas, das margens, mas que não são. Todos nós temos responsabilidades pela legitimação das danças interioranas/descentralizadas. Precisamos diminuir os apagamentos, torná-las visíveis, percebê-las enquanto danças de enfrentamento. Essa batalha é pela dança, mas também pelas artes, pelas ditas minorias, por uma sociedade mais sensível, pela vida. Não podemos lutar pela igualdade de direitos apenas para determinados grupos Para Eliane Brum, essa crise política/econômica/social emergiu no Brasil uma sociedade visivelmente mais intolerante “somos hoje um país muito pior do que fomos. E somos um hoje um povo muito pior do que fomos. Parte do objetivo dos violentos é normalizar a violência e o ódio pela repetição” (BRUM, 2019, p. 279). Mas na história da humanidade as crises foram cíclicas, resistiremos, enfrentaremos. Os obscurantismos passam, as artes ficam. Desejo que as nossas danças, enfrentamentos e encontros sejam recheados de afetos, amor e respeito, que as nossas lutas prezem os diálogos e nos façam mover outro Brasil, mais afetuoso e igualitário no tocante aos direitos.

A minha última confissão é que a escrita desta tese superou a minha expectativa de gerar um produto teórico, acadêmico, investigativo. Sinto essa pesquisa como um dispositivo, uma imersão profunda que me fez repensar os meus objetos de estudos, minhas relações com as artes/danças, as aspirações profissionais, bem como os afetos da vida pessoal, meus valores. Percebo ao longo desses quatro anos um ser-humano/artista/professor/pesquisador que vem se tornando gradativamente consciente das suas fragilidades, potencialidades e, sobretudo, da sua

responsabilidade com o seu território/mundo no âmbito macro e micropolítico. Sinto-me cada vez mais negro, cada vez mais gay, cada vez mais nordestino, cada vez mais artista da dança, sigo em construção. Sigamos.

Eu sou de uma terra que o povo padece
Mas não esmorece e procura vencer.
Da terra querida, que a linda cabocla
De riso na boca zomba no sofrer
Não nego meu sangue, não nego meu nome
Olho para a fome, pergunto o que há?
Eu sou brasileiro, filho do Nordeste,
Sou cabra da Peste, sou do Ceará
(Patativa do Assaré, poeta do Cariri).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA CAMPOS, Marcos Antonio. **Movimentos de uma juventude bailarina: estigma, sexualidade e formação na Escola de Dança de Paracuru**. 2018. 203 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

ALMEIDA NETO, Arthur Marques de. **Dança contemporânea: comunicação sem objeto, um estudo sobre a dança no ambiente midiático**. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

BARDAWIL, Andrea. Baião que é bom se dança é de ruma. *In*: MORENO, Gerson (org.). **Dança Balé Baião: 20 anos em Companhia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015, p. 206.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Rente Gonçalves. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.

BARROSO, Oswald. Danças populares tradicionais no Ceará. *In*: SOUZA, Alysso Amâncio; PINHEIRO, Elvis. (org.). **Tradições e contemporaneidade nas artes**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro**. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2019.

BRUM, Eliane. Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead. **El país**, 12 fev. 2018. Coluna Opinião. Entrevista com Wagner Schwartz. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html. Acesso em: 10 jul. 2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia**. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARBONIERI, Divanize. Pós-colonialidade e decolonialidade: rumos e trânsitos. **Revista Labirinto**, Porto Velho, ano 16, v. 24. n. 1. p. 281-300, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/view/1746>. Acesso em: 10 jul. 2020.

CARREIRA, André. Pesquisa como construção do teatro. *In*: TELLES, Narciso (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro: e-papers, 2012, p. 15-33.

CARVALHO, Livia Marques. **O ensino de Artes em ONGs**. São Paulo: Cortez, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Nova Edição estabelecida e apresentada por Luce Giard. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COLÉGIO DE DANÇA DO CEARÁ. Flávio Sampaio. [S.l.]: Sete Oito Fazer Cultural, 9 abr. 2020. Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qcqYrKAQECw&t=130s>. Acesso em: 10 jul. 2020.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

CURIEL, Ochy. **Gênero, raza, sexualidad**: debates contemporâneos. Intervenciones em estudios culturales. Facultad de Las Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, 2017.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Brasil, Distribuição: Netflix, 24 de janeiro de 2019. Documentário (123 min).

ESPIRITO SANTO, Denise. Corpos maquínicos. *In*: ESPIRITO SANTO, Denise; MOTTA, Gilson (org.). **Zonas de Contato**: usos e abusos de uma poética do corpo. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2014.

FIADDEIRO, João; EUGÊNIO, Fernanda. **O encontro é uma ferida**. Excerto da conferência-performance Secalharidade. Culturgest, jun. 2012. Disponível em: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

GUATARRI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. *In*: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

KATZ, Helena; GREINER, Christine (org.). **Arte e Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2019. 64 p.

LAUNAY, Isabelle. Desafios para uma história transcultural das danças contemporâneas. *In*: NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique (org.). **Dança, História, Ensino e Pesquisa**. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2018.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Gesto** - Revista do Centro Coreográfico, Rio de Janeiro. n. 2, v. 6, p. 7-11. jun. 2003.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. **Ilha** - Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. Tradução: Gustavo Ciríaco. *In*: ANTUNES, Arnaldo; et al. **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 27-40.

MAAR, Wolfgang Leo. **O que é política**. 16. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 109 p. (Coleção Primeiros Passos).

MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010. 239 p.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução: Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 190 p.

MENINOS bailarinos de Paracuru. Direção: Everton Lucas. Documentário, 1 vídeo (13min.). Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/assistir/canal/curtas-universitarios/v/7059293>. Acesso em: 10 jul. 2020.

MOURA, Gilsamara. Arte e espelhamento numa ecologia dos saberes: a experiência do projeto gestus cidadãos. *In*: CONFAEB - ARTE/EDUCAÇÃO: CORPOS EM TRÂNSITO, 22., 2012, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista, 2012.

MOURA, Silva. Balé Baião, meu oasis e um caminho. *In*: MORENO, Gerson (org.). **Dança Balé Baião: 20 anos em companhia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

MORENO, Gerson (org.). **Escola Livre Balé Baião de Itapipoca**: dançar; territórios de reinvenção. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

MORENO, Gerson (org.). **Dança Balé Baião: 20 anos em companhia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

Peixoto, Jacqueline Rodrigue. **Dançando descalço: a Escola SESI/Dennis Gray na formação em dança na cidade de Fortaleza (1974-1977)**. Dissertação (Mestrado acadêmico) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Educação, Mestrado Acadêmico em Educação, Fortaleza, 2014.

PRIMO GADELHA, Rosa. **A dança possível: as ligações do corpo numa cena**. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora Ltda. 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Política, quem manda, por que manda, como manda**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

RIVERA, Silvia Cusicanqui. **El mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018. *E-book*.

SAMPAIO, Flavio. **Balé passo a passo: história, técnica, terminologia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/13IQ-b535xfgGnJcNDyX0sJgiUTtSyKgW/view>. Acesso em: 10 jul. 2020.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo**. 5. ed. Lisboa: Edições Almedina, 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008. 124 p.

SILVA, Thaís Gonçalves Rodrigues da. **Coreografias da política cultural: dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru**. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2009.

SOUZA, Alysso Amancio. **E, 5, 6, 7, 8: reflexões sobre processos formativos em dança na contemporaneidade**. 2015. 85 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal, 2015.

SOUZA, Alysso Amancio. **Memórias da dança: recortes de um movimento**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora LTDA, 2012.

SOUZA, Alysso Amancio de; MELO, Aline Vallim de. Territorialidades/ocupações/resistências no interior do Ceará. *In: CONGRESSO NACIONAL*

DE PESQUISADORES EM DANÇA, 5., 2018, Manaus. **Anais...** Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2018. p. 826-835.

SOUZA, Ângela. Os rumos e veredas do sertão: Ceará, Maranhão e Piauí. *In:* GREINER, Christine; ESPIRITO SANTO, Cristina; Sobral, Sonia (org.). **Mapas e Contextos.** Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso:** da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

STRAZZACAPPA, Márcia. **A importância dos festivais na formação do artista.** Rev. online Bibl. Prof. Joel Martins, Campinas, SP, v2, n1, out 2000.

RUEDA TARACENA, Mónica. **Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012), y su relación con la política cultural.** 2017. 253 f. Tesis (Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales) – Universidad Nacional Autónoma De México - UNAM, México, 2017.

VELLOZO, Marila. Dança e políticas específicas. *In:* VELLOZO, Marila; GUARATO, Rafael (org.). **Dança e políticas:** estudos e práticas. Curitiba: Kairós Edições, 2015.

VIEIRA, Marcilio de Souza. A dança em cena: reflexões para o ensino superior de dança. **Dança:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, v. 4, n.1, p. 25-33, jan./jun. 2015.

ANEXO A – Mapa dos Artistas¹⁴⁹ - Cia Balé Baião

Repertório:

- Rebelião do Swing (1994);
- Pátria Sertaneja (1997);
- Etnia, o baião das três raças (1999);
- Rebento, dançando o que restou... (2001);
- Carne Benta, o bailado do corpo divino-profano, Caboré – solo (2003);
- Bonança, Intimidades (2004);
- Sincronia Quebrada, No advento do ser – solo (2005);
- Finitude, sobre o tempo e a eterna idade, Advento do Ser, metáforas da inquietude (2006);
- Remanescentes, Estética (2007);
- Sólidos (2008);
- Maquinaria, Cumplicidade na contramão - solo (2009);
- Em quatro compartimentos, Lamentos e gozos da Imperatriz de Itapipoca, Negrume (2010);
- Sobre aquilo que permanece, O que não cabe em mim – solo (2011);
- A invenção do baião teimoso, Arquiteturas instantâneas, Mapas Urbanos (2012);
- Redes de dançar (2013);
- Pipoca preta, Negrume - solo (2014);
- Cafuçús, Solos proibidos em tempos de intolerância, Receitas de baião e outros pratos, Prelúdios para danças caboclas, Repertórios morenos – solo (2015);
- Cabaça cafuza, Bori, Hadaratte (2016);
- Orixá Cafuzo e outras divindades – solo, Cabeças Sagradas (2017);
- Estado de Luta (2018).

A Cia Balé Baião é vinculada à Associação de Artes Cênicas de Itapipoca (AARTI) e Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca. Nesta instituição realiza o projeto da Escola Livre Balé Baião em convênio com a Universidade Estadual do Ceará - UECE. Uma ação

¹⁴⁹ Informações extraídas do Mapa Cultural do Ceará, sites e blogs dos artistas e entrevistas para esta tese.

formativa técnico-artística em danças cênicas reconhecida pela Secretaria Estadual da Cultura do Ceará - SECULT, como Escola livre da Cultura.

A Cia Balé Baião desenvolve um trabalho pioneiro de investigação, pesquisa, produção e difusão de dança contemporânea em Itapipoca no Vale do Curu, interior do Ceará/Brasil com mais de 25 anos de existência. O grupo é composto por artistas de formação híbrida, por isso apresenta um repertório diversificado de atividades artísticas, culturais e socioeducativas realizadas na cidade, no bojo da periferia, em assentamentos e comunidades quilombolas.

Sua trajetória inicia em 1994 atuando nos movimentos sociais em defesa da cidadania e direitos humanos, agregando jovens dançarinos dos bairros periféricos do município de Itapipoca. Desde seu primeiro elenco, a Cia vem construindo seus exercícios de preparação corporal e processos de composição coreográfica a partir das necessidades coletivas dos seus membros, acolhendo e potencializando as singularidades de cada corpo-sujeito à luz dos princípios de Paulo Freire (Pedagogia da Autonomia), da cosmologia africana e indígena e dos anseios dissidentes de uma dança contemporânea brasileira descolonizada, autônoma e libertária.

A companhia apresenta no seu repertório espetáculos montados em processos colaborativos, sob direção de Gerson Moreno e artistas convidados. As estéticas, poéticas e dramaturgias de seus trabalhos coreográficos nascem de questões relacionadas ao corpo contemporâneo e das implicações em seus territórios de existência, partindo dos mitos pessoais de cada dançarino, das suas ancestralidades e engajamentos políticos, vislumbrando danças cênicas coletivas, ritualísticas e interacionais.

A base de formação técnica da Cia Balé Baião é plural. Todos os seus membros passaram por oficinas, cursos e residências ministradas por profissionais que se destacam no cenário da pesquisa, ensino e criação de dança no Ceará, Brasil e Mundo.

Sobre a cronologia formativa do Grupo, em 2001: Dramaturgia na dança, um olhar de dentro (anatomia da dança e criação de movimento expressivo) via Bienal Internacional de Dança do Ceará, oficina ministrada por Valéria Cano Bravi e Lu Favoreto da Cia Nova Dança, RJ; 2001: Improvisação e composição (exercícios e jogos de criação em solo e duo através do sistema Laban - Alemanha) via Bienal Internacional de Dança do Ceará, ministrada por Diane Elshout e Frank Handeler, Alemanha; 2003: Danças Tradicionais Nordestinas (Frevo e Cavalo Marinho) com a dançarina e atriz Rosane Almeida (esposa de Antônio Nóbrega) – PE, na Bienal Internacional de Dança do Ceará; 2003: Técnica de Martha Graham (Dança Moderna Americana) via Instituto Dragão do Mar, com Rosa Primo, diretora da Faculdade de Dança do Ceará.; 2005: Curso de capacitação em dança cênica (Danças Tradicionais Populares,

Consciência Corporal e Composição Coreográfica), via Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT) e Instituto Dragão do Mar, com Possidônio Montenegro, Edileusa Inácio e Gerson Moreno, CE; 2009: Curso de Dança Moderna, técnica de José Limon, via pró-dança (Associação de bailarinos, coreógrafos e professores de dança do Ceará), com Thaís Andrade, CE; 2009: Residência de Teatro Físico com os Los Corderos, Espanha, dentro da programação de aniversário dos 100 Anos do Theatro José de Alencar, no evento Zona de Transição, Fortaleza - CE; 2009: Residência Internacional de Contato-improvisação com a Cia de Dança da Finlândia As2wrists, através do Ministério de Relações Exteriores da Finlândia e Bienal Internacional de Dança do Ceará; 2009: Residência de Sistema Laban (composição coreográfica e dança-educação) com a doutora e coreógrafa Isabel Marques - SP, via Festival Nacional de Dança do Litoral Oeste - CE; 2010: Dança afro contemporânea (técnicas de improvisação em solo e em contato a partir dos códigos de dança afro brasileiro) via Encontro Nacional dos Pontos de Cultura “Teia Cultural”, com a bailarina, coreógrafa e doutora Kiusam de Oliveira - SP; 2010: Residência de Performance Contemporânea com Marcelo Evelin (PI) via Ações formativas do MINC-FUNARTE, Festival de Dança do Litoral Oeste; 2010: Residência de Composição Coreográfica com Lia Rodrigues (RJ) por ocasião do CIRCULADANÇA no interior, ação da Bienal Internacional de Dança do Ceará em parceria com a Cia Balé Baião; 2010: Butoh com Maura Baiocchi (SP) por ocasião do CIRCULADANÇA no interior, ação da Bienal Internacional de Dança do Ceará em parceria com a Cia Balé Baião; 2011: 2ª. Residência Internacional de Contato-improvisação com a Cia de Dança da Finlândia As2wrists, através do Ministério de Relações Exteriores da Finlândia e Bienal Internacional de Dança do Ceará; 2011: Laboratório Escrita do Movimento e interferência na cidade, com Joubert Arrais, mestre e crítico em dança (CE), em colaboração com o Centro de Pesquisa em Movimento (CEM) de Portugal; 2011: Potencialização do Corpo na Cena com Carlos Simioni (Grupo LUME - SP) através do CIRCULADANÇA, ação da 8ª Bienal Internacional de Dança no Interior em parceria com o Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca; 2012: Dança contemporânea/performance com Marcos Morais (SP) através do Prêmio Klauss Vianna de Circulação Nacional, no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca; 2012: Corpo na cena contemporânea com Luís Ferron (SP) através do Prêmio Klauss Vianna de Circulação Nacional, no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca; 2013: Curso “Elementos do Movimento” com Regina Advento (Tanztheater Wupertal Pina Bausch | Alemanha/Brasil) na programação de ações formativas do Ateliê Internacional de Dança, em Fortaleza CE; 2014: Curso Danças Negras Contemporâneas com Rui Moreira (Cia Seráquê?/ Belo Horizonte, MG) através das Capacitações técnicas oferecidas pela FUNARTE 2014, Vila

das Artes, Fortaleza, CE; 2015: Danças Africanas de Guiné Conacri com Fanta Konatê (Guiné Conacri, África) através do Instituto África Viva, Fortaleza CE; 2015: Danças Negras Caboverdianas com Mano Preto (Cia Raiz de Polon/ Cabo Verde África) através das ações formativas do Festival de Dança do Litoral Oeste, Galpão da Cena, Itapipoca CE; 2015: Corporeidades Negras Contemporâneas com Benjamin Abras (Belo Horizonte, MG) através das ações formativas do Festival de Dança do Litoral Oeste, Galpão da Cena, Itapipoca CE; 2015: Contato-improvisação com Ricardo Neves (São Paulo, SP) no Festival Latino-americano de Dança Contemporânea: Dança à Deriva, Centro de Referência da Dança de São Paulo; 2016: Dança Afro Contemporânea com Bruno de Jesus (Salvador, BA) através da Circulação Nacional da Cia ExperimentandoNus, Galpão da Cena, Itapipoca - CE.

Principais prêmios:

- Pesquisa de linguagem em dança: “A poética da Improvisação” - (2004), pelo 1º Edital de Incentivo às Artes do Ceará - Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT);
- Montagem de espetáculo: “Advento do Ser, metáforas da inquietude” - (2007), via Edital de Incentivo às Artes do Ceará (SECULT);
- Circulação estadual de espetáculo: “Advento do Ser, metáforas da inquietude” -(2008), via Edital de Incentivo às Artes do Ceará (SECULT);
- Título de Ponto de Cultura do estado do Ceará - (2011), via Secretaria de Cultura do estado do Ceará (SECULT);
- Circulação nacional de espetáculo: “Desbravadaança: conexão Itapipoca-Ceará-Brasil” - (2011) via Prêmio Klauss Vianna, Funarte/MINC;
- Manutenção de companhia permanente: “Cia Balé Baião: Militância e resistência da Dança Contemporânea no Interior Cearense” - (2011) via Edital de Incentivo às Artes do Ceará (SECULT);
- Circulação nacional de espetáculo: “Circuito Negrume: Desbravando o Nordeste Quilombola – Espetáculo Negrume”, através do Prêmio Funarte Arte Negra - (2013), Ministério da Cultura/MINC;
- Publicação de livro, vídeo-documentário e montagem de espetáculo: “Cia Balé Baião, 20 anos de dança cearense” (2013), via Prêmio Klauss Vianna, Funarte/MINC;
- Título de Escola livre da Cultura, através do edital “Escolas da Cultura do Ceará” (2016) via Secretaria Estadual da Cultura (SECULT).

Circulações nacionais/internacionais:

2007 - Espetáculo “Remanescentes” | Estádio Mané Garrincha, Brasília (DF) | Feira Nacional dos municípios brasileiros, em parceria com a Prefeitura Municipal de Itapipoca CE.

2009 - Encontro Nacional de Solos verbais e não verbais “SOLUS – ano II”, Ipatinga (MG): Espetáculo “Cumplicidade na contramão”, de Gerson Moreno | Centro Cultural Usiminas;

2012 - Circulação “Desbravadaça: conexão Itapipoca/Ceará/Brasil” via Prêmio Klaus Vianna/MINC/FUNARTE 2011, nos Estados do Piauí, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, com o espetáculo “Lamentos e gozos da Imperatriz de Itapipoca”, o filme de dança “A tábua” e a oficina de criação e composição “Plásticas e poéticas da improvisação em dança”.

2010 - Cidade de Praia | Cabo Verde (África): Apresentação do espetáculo “Sólidos” no evento internacional Conexão Cabo Verde/ África, via Bienal de Dança do Ceará 2010, ação promovida em parceria Governo do Estado do Ceará (SECULT) e Governo de Cabo Verde.

2013 - Festival Panorama 2013 | Rio de Janeiro (RJ): Apresentação do espetáculo “Lamentos e gozos da Imperatriz de Itapipoca” na programação oficial.

2014 – Circulação do Espetáculo “Negrume” através do Projeto “Circuito Negrume: Desbravando o Nordeste Quilombola”, Prêmio Funarte Arte Negra, nos Estados do Piauí, Maranhão, Pernambuco, Bahia e Ceará.

- Apresentações dos solos “Negrume” (Viana Júnior), “Sobre aquilo que permanece” (Gerson Moreno) e do vídeo-dança “Tábua” (Cacheado Braga) no Festival Latino-americano de Dança Contemporânea “Dança à Deriva” - Centro de Referência da Dança de São Paulo (SP).

2015 – Apresentação dos espetáculos: “Negrume” e “Prelúdio para danças caboclas” no "Puentes - Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo", em Asunción/Paraguay, a convite do “Tercer Espacio Colectivo Artístico”.

2016 – Apresentação do espetáculo “Prelúdios para danças caboclas” na 4ª Mostra Latino-americana de Dança Contemporânea Dança à Deriva, Galeria Olido, São Paulo (SP);

2017 – Apresentação dos solos: “Orixá Cafuzo e outras divindades” e “Hadaratte”, de Gerson Moreno, no Festival Internacional de Dança Contemporânea Kontornu, Assomada e Praia, Cabo Verde (África);

2018 – Apresentação do espetáculo “Prelúdios para danças caboclas” no Festival Nacional de Dança de Itacaré (BA) e do EPA (Encontro Periférico das Artes), Salvador (BA);

2019 – Apresentação do experimento/dueto “Entre pontos riscados” no EPA (Encontro Periférico das Artes) em Salvador (BA);

- Palestra dançada de Gerson Moreno “Corporeidades ancestrais na cena contemporânea” e vídeo-Dança “Orixá cafuzo e outras divindades” na programação do Festival Nacional de Dança de Itacaré (BA).

ANEXO B - Mapa dos Artistas - Paracuru Cia de Dança

Repertório

- Outros Mares (2004) - Coreografia: Adriano Araújo;
- Folgança - Coreografia: Ivaldo Mendonça, 12'37'' - Coreografia: Henrique Rodovalho (2005);
- Por Um Fio - Coreografia: Ivaldo Mendonça (2006);
- Dois Pontos - Coreografia: Ivaldo Mendonça (2007);
- Mulheres - Coreografia: Ivaldo Mendonça (2008);
- Conflitos - Coreografia: Adriano Araújo (2009);
- Luz - Coreografia: Ivaldo Mendonça (2010);
- So Schnell - Coreografia: Dominique Bagouet (2011);
- Parabach - Coreografia: Cláudio Bernardo (2013);
- Bar Baro - Coreografia: Airton Rodrigues (2015);
- Praia Das Almas - Coreografia: Jorge Garcia (2016);
- Cinco Canções Para Um Coração Vagabundo Criação Coletiva (2017);
- Doce - Um Hino A Juventude (2018);
- Para Que Eu Não Me Esqueça (2019).

Criada em 2000 e dirigida pelo bailarino Flávio Sampaio, a Paracuru Cia. de Dança leva à comunidade ações artísticas e culturais que divulgam a dança, preparam futuras gerações para sua prática, constroem um pensamento crítico. Entre a formação dos bailarinos, a capacitação em diversas técnicas, como: danças de salão, danças de rua, jazz, dança moderna e balé clássico. As montagens coreográficas do grupo retratam momentos do cotidiano da comunidade (a vida dos pescadores, as brincadeiras de infância, a herança indígena da região), fortalecendo, dessa forma, aspectos das identidades culturais cearenses

A companhia fundou e atua em diálogo estreito com a Escola de Dança de Paracuru. A escola fundada em maio de 2003 e tem como missão formar bailarinos, capacitar coreógrafos e arte educadores. Suas ações são desenvolvidas prioritariamente junto às classes populares, visando ampliar o universo cultural e social de crianças e jovens e contribuir na construção de alternativas de vida e suas visões de mundo. Seu projeto pedagógico é compatível com os cursos de formação em dança atuantes no país, com duração de oito anos e carga horária de 4.040

horas/aula, divididos em três módulos distintos, com terminalidade obrigatória para o módulo subsequente. Assim divididos:

- Módulo 1: Iniciação a Dança: com 560 h/a, proporciona a 100 crianças e adolescentes o contato com a dança e com as artes, com o criativo e com o lúdico. Tem como objetivo incentivar a criatividade, o conhecimento das danças, da cultura popular, desenvolver a psicomotricidade de crianças através da iniciação as danças codificadas e discutir questões sociais, ambientais e de direitos. Através de oficinas sócias educativas, colocar em discussão temas atuais, tais como: sustentabilidade, drogatização, sexo e gravidez na adolescência, cidadania, igualdade de gênero, afetividade, bullying e cultura de paz. Nesse módulo são disponibilizadas 15 vagas para alunos com deficiência físico/motora, visual, auditiva, mental e síndrome de Down, como forma de inclusão.

- Módulo 2: Curso de Formação: contando com 2.240 h/a de disciplinas práticas e teóricas, realiza a formação de 60 bailarinos, tendo como matriz tecnológica o Método Vaganova de ensino da Dança Clássica, adaptado as condições corporais e multiculturais do homem brasileiro através de metodologia formulada na Escola de Dança de Paracuru para corpos de compleição multirracial, associando-o a técnicas de Dança Moderna, ao Contato e Improvisação, a Dança Contemporânea, apoiadas pelo Sistema Labam de Análise do Movimento, relacionando-os a conhecimentos históricos, anatômicos, cinesiológicos, da cultura popular e regional.

- Módulo 3: Curso Técnico: com 840 h/s aula e 200 horas de estagio supervisionado, tem como principal objetivo pensar a dança como pesquisa, ensino, criação e fruição.

O projeto pedagógico da Escola de Dança de Paracuru busca possibilitar, também, o acesso a conhecimentos diversos, tais como: novas tecnologias através da inclusão digital, noções de línguas estrangeiras, oficinas de maquiagem cênica, de confecção de figurinos, iluminação e adereços. Dentre estas ações promove anualmente “O Seminário de Dança de Paracuru”, ocasião onde são convidados professores, coreógrafos, pesquisadores e pensadores, com o intuito de estimular a reflexão e a crítica.

Seu projeto político busca tecer redes colaborativas que possibilitem um maior desenvolvimento cultural e afirmação da cidadania. Nesse sentido, a Escola de Dança participa de eventos, fóruns, conselhos e de outros espaços de diálogo. Promove o “Fórum de Cultura de Paracuru”, associação comunitária que reúne artistas e produtores culturais da cidade, com o objetivo de contribuir na formulação de políticas públicas e de novas ações e estéticas para as artes cênicas. Visando democratizar o ensino da arte em camadas menos atendidas da sociedade, a Escola de Dança de Paracuru viabiliza aos seus alunos: transporte, lanche,

uniformes de prática cênica, uniforme de circulação, mochila, sapatilhas, material didático e figurinos de apresentações para todos os alunos; almoço e material de higiene pessoal para os alunos semiresidentes.

A Escola conta com 220 educandos e 12 educadores, em um modelo de gestão compartilhada, democratizada, que resulta em processos pedagógicos que estimulam a autonomia e a solidariedade. Os mais experientes contribuem no processo de socialização das ações formativas como monitores.

ESCOLA DE DANÇA DE PARACURU

DIREÇÃO ARTÍSTICO/PEDAGÓGICA: Flávio Sampaio

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA: Miliane Moura

ORIENTAÇÃO PEDAGÓGICA: Daniele Coelho

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA: Leda Sampaio

COORDENAÇÃO DE PROJETOS: Alex Santiago

PROFESSORES RESIDENTES:

Alex Santiago, Eduardo Teixeira, Flávio Sampaio, Jocasta de Castro, Jamerson Renan, Joab Tafarel, Lairton Freitas, Miliane Moura, Natanny Dheinny
Rochele Conde, Romário Santiago, Wanderson de Sousa

MONITORES: Lucas Matos, Priscila Castro, Rodrigo Matos, Tiago Mendes

PROFESSORES CONVIDADOS:

Alexandre Veras / Alpendre

Anne Cecilli Massoni / Universidade de Poitiers – França.

Andréa Bardawil / Curso Técnico de Dança do Ceará.

Carlos Simioni / Lume Teatro - Universidade de Campinas-SP.

Cássia Navas / Universidade de Campinas-SP.

Catherine Legrand / Les Carnets Bagouet – França.

Daniele Flor / Balé da Cidade de Natal.

Fábio Giorgio / SEBRAE – Ceará.

Irene Orazem - Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Isabelle Pitta / Universidade Federal de Alagoas.

Julie Nioche / Conservatório Nacional de Dança de Paris – França.

Lia Rodrigues / Companhia de Dança Lia Rodrigues.

Marcos Campos / Universidade Federal do Ceará.
Marina Carleial / Colégio de Dança do Ceará - Universidade do México.
Marisa Bucoff - Balé da Cidade de São Paulo.
Martin Heslop / Instituto Laban de Londres.
Mateo Molles / Conservatório Real da Bélgica.
Michelle Latini / Centro Coreográfico da Baixa Normandia – França.
Minna Touvinen – Finlândia.
Nora Esteves / Theatro Municipal do Rio de Janeiro.
Patricia Manata, Lourenço Marques / Companhia Suspensa - Belo Horizonte.
Paula Águas / UniverCidade - Rio de Janeiro.
Paulo Caldas / Universidade Federal do Ceará.
Regina Advento / Pina Bausch Ballet de Wupertal – Alemanha.
Regina Miranda / Instituto Laban de Nova York.
Rosa Primo / Universidade Federal do Ceará.
Rooselvet Pimenta / Balé Cidade de Natal.
Sylvain Prunenec / Les Carnets Bagouet – França.
Steven Happer – Suíça, Rio de Janeiro.
Silvina Szperling / Escola Internacional de Cinema de Buenos Aires – Argentina.
Thereza Rocha / Universidade Federal do Ceará.
Toulla Limniaios / Goethe Institute - Berlim - Alemanha.
Vanilton Lakka / Universidade Federal da Bahia.
Vera Aragão / Teatro Municipal do Rio de Janeiro

ANEXO C - Mapa dos Artistas - Cia Alysson Amancio

Repertório dos espetáculos

- Quis (2007);
- Eu prometo (2008);
- BR 116 (2009);
- Burra, não é nada disso que você está pensando (2010);
- Vórtices, Um cidadão / trabalho da coreógrafa Sueli Guerra (2011);
- Boa noite Cinderela (2012);
- Cajuína (2013);
- Alafia (2014);
- Karimai (2015);
- Manga com Leite / Trabalho em Parceria com a Bienal Internacional de Dança do Ceará de Par em Par – Percurso de Criação Fauller (2016);
- O Que Deságua em Mim da Coreografia Ana Vitória (RJ) e O Que Cabe em Mim de Raimundo Branco (PE);
- Brecha, Farol e Santos de Casa (2019);
- Cabra da Peste.

A Cia Alysson Amancio é um grupo profissional com sede na cidade de Juazeiro do Norte - CE, que atua desde 2006, produzindo espetáculos de dança contemporânea com o foco na investigação do corpo e do movimento. Em Parceria com a Associação Dança Cariri desenvolve trabalhos e ações que fomentam o ensino, pesquisa, criação, formação profissional e circulação da dança na região do Cariri (Sul do Ceará). Com 14 espetáculos no seu repertório. Dentre eles 05 com coreógrafos convidados: Ana Vitória (BA), Sueli Guerra (RJ), Yann Marussich (Suíça), Fauller (CE) e Raimundo Branco (PE). Em 2013 realizou uma Circulação Norte/Nordeste através do Premio Klauss Vianna de Dança (FUNARTE) e o espetáculo “Cajuína” estreou no festival de Memming Meile na Alemanha. Na V Bienal Internacional de Dança do Ceará - De Par em Par (2016) foi escolhida para participar do “Percurso de Criação” onde estreou o espetáculo “Manga Com Leite”. Em maio deste ano esteve em breve temporada na Ocupação Conexão Dança Ceará/Rio promovida pela FUNARTE e Associação Dança Cariri no Teatro Cacilda Becker no Rio de Janeiro.

A Cia Alysso Amancio trabalha em parceria com a Associação Dança Cariri. Nessa perspectiva suas principais ações são:

Semana Dança Cariri, Idealizada em 2008. Está em sua Decima edição (2019). A primeira teve como objetivo reunir os grupos da cidade para apresentações e reflexões sobre a Dança no SESC Juazeiro. Em 2010 se fortaleceu com o Premio do projeto ‘Capacitando e Dançando a Cena do Cariri’ no programa Encontros da Dança contemplado pelo programa BNB de Cultura - Edição 2010. Dessa feita possibilitou um olhar direcionado para o que estava sendo produzido de dança no Ceará. Em 2011 através do Prêmio de Festivais de Artes Cênicas Funarte -2010 da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE pelo Ministério da Cultura do Governo Federal foi possível a realização da 3ª Edição da Semana Dança Cariri com uma mostra nacional. Com essa edição a ADC consolidou o evento no seu calendário. IV Semana Dança Cariri de 2012 a abordagem de discussão foi “Corpo, Performance e Política. V Semana Dança Cariri (2013) com o tema ‘Dança e Contemporaneidade’. VI Semana Dança Cariri: ‘Isto Também é Dança?’ (2014). VII Semana Dança Cariri: ‘A Dança é de Quem?’ (2015). A realização deste festival é uma ação que mostra para a região do Cariri/Ceará a potência e beleza do trabalho de seus artistas locais em dialogo com a dança nacional. A programação é dirigida a todas as faixas etárias, profissionais da dança e o público interessado em artes. Todas as atividades são gratuitas, com o intuito de proporcionar a acessibilidade e oportunizar um espaço de aprendizado, diálogo, valorização da dança e de formação de plateia para a dança. O evento cultural é de médio porte e traz à região do Cariri para o foco da dança nacional. Nesse sentido a SDC é uma oportunidade importante do publico e artistas caririenses vivenciarem uma vivencia intensa na dança.

O Seminário de Dança do Cariri busca contribuir com a formação dos participantes. A primeira edição ocorreu em 24 a 28 de julho (2012) na sede da Associação. Na programação: Workshop com a Professora Isabel Marques - SP e Ciclo de palestras com os profissionais: Isabel Marques-SP, Angela Ferreira-RJ, Diego Lopez V’era-ARG, Eleonora Oliveira-CE, Angela Souza-CE, Alysso Amancio - CE e Kenendy Saldanha-CE e apresentações artísticas convidadas. O 2º Seminário de Dança do Cariri: “Tradição e Contemporaneidade” 14 a 16 de outubro/2016 Contemplado no Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2013. Entre os convidados artistas, professores e pesquisadores da dança nacional, como Helena Katz, Valéria-SP, Valéria Pinheiro-CE, Rosa Ana Druot - CE, Oswald Barroso (CE) e Irmãos Aniceto.

O Grupo de Estudo e Roda de Conversa surgiu a partir de uma proposta do Professor Alysso Amancio objetivando despertar o interesse pelo estudo da dança. A Roda de Conversa acontece nos ensaios abertos de cada espetáculo.

A Escola Dança Cariri criada em julho de 2010 é um projeto sócio-cultural com turmas de balé clássico, dança de rua, danças regionais, jazz, alongamento e dança contemporânea. Atende crianças e adolescentes em situação de risco ou não, por semestre a média é 30 crianças devidamente matriculadas na escola regular com idade entre 09 a 17 anos. Atende jovens adultos e terceira idade com interesse em dança, atores e bailarinos profissionais.

O Cariri Quer Dançar é uma ação de fortalecimento das atividades que a Associação Dança Cariri vem desenvolvendo no Centro de Pesquisa, Produção e Fomento as Artes do Cariri através de ações formativas que estimulem a produção artística e o ensino da Dança Cênica em Juazeiro do Norte. A primeira edição do projeto foi contemplado pela FUNARTE através do Prêmio PROCULTURA de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro 2010 Categoria B - Programação de Espaços Cênicos.

O Projeto de Ocupação do Teatro Cacilda Becker Conexão Dança Ceará/Rio de Janeiro foi uma realização da Associação Dança Cariri em parceria com a FUNARTE. O idealizador do Projeto Alysson Amancio reuniu companhias de dança e bailarinos dos dois estados para um intercambio entre os dias 03 a 14 de 2017. Na região do Cariri, este intercâmbio tem sido oportunizado através de ações promovidas principalmente pela Associação Dança Cariri por meio da Semana Dança Cariri e outras atividades formativas. No Rio o evento teve acolhida e presença da categoria da dança carioca. Estiveram presentes estudantes e professores das universidades da Faculdade Angel Vianna, UFRJ e Candido Mendes, bailarinos de companhias e profissionais importantes, tais como: Tatyana Leskova, Dalal Achcar, Sylvia Barreto, Ana Vitória, Esther Weitzman, Paula Aguas, Helena Matriciano, Eloisa Brantes, Guilherme Veloso, dentre outros. As companhias cearenses (Cia Dita e Cia Alysson Amancio) tiveram o prazer de dançar no Teatro Cacilda Becker no Rio de Janeiro e apresentar as pesquisas coreográficas que desenvolvem e tiveram excelente devolutiva do público.