

DENNIS GRAY E A FORMAÇÃO EM DANÇA NA CIDADE DE FORTALEZA

DENNIS GRAY AND FORMATION IN DANCE IN THE CITY OF FORTALEZA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317814032018180>

Jacqueline Rodrigues Peixoto

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
jacquelinepeixoto@gmail.com

José Albio Moreira de Sales

Universidade Estadual do Ceará
albio.sales@uece.br

Ângela Maria Bessa Linhares

Universidade Federal do Ceará
angela.ciranda@hotmail.com

Maria Socorro Lucena Lima

Universidade Estadual do Ceará
socorro_lucena@uol.com.br

RESUMO

Este artigo discute o trabalho de Dennis Gray na Escola de Dança do Serviço Social da Indústria (SESI), na cidade de Fortaleza, no período de 1974 a 1977. A pesquisa objetivou compreender o papel dessa escola (SESI/Dennis Gray) na formação em dança de seus egressos. O estudo é uma pesquisa histórica sobre Educação e Arte, no âmbito da Dança, na qual utilizamos como método a História Oral Híbrida. Como métodos de coleta de dados, utilizamos fontes orais, iconográficas e registros de dois jornais: O Povo e o Diário do Nordeste. Os dados e achados da investigação demonstram que o trabalho de Dennis Gray foi um marco na história da dança de Fortaleza, por se tratar da primeira proposta de formação profissional de bailarinos na cidade. Na proposta havia uma preocupação de oferta de uma formação voltada para as técnicas de dança clássica e moderna, métodos bastante difundidos na década de 1970 em nível de Brasil. Sob esse aspecto, a experiência do SESI foi a primeira ação que provocou novos olhares na dança enquanto profissão em Fortaleza. Evidenciando esse fato, a investigação demonstra que vários egressos da Escola se tornaram profissionais, apesar de seu pouco tempo de funcionamento.

Palavras-chaves: Escola Dennis Gray; Formação em Dança; Ensino de Dança.

ABSTRACT

This article discusses the work of Dennis Gray at the School of Dance of the Social Service of Industry (SESI), in the city of Fortaleza, from 1974 to 1977. The research aimed to understand the role of this school (SESI / Dennis Gray) in the dance training of its graduates. The study is a historical research on Education and Art, within the scope of Dance, in which we use Hybrid Oral History. Thus, for the collection of information adequate to the understanding of this investigation, we use oral sources, iconographic and records of the newspapers O Povo and Diário do Nordeste. The study showed that this school was a relevant landmark as the first proposal of professional training in dance in the city of Fortaleza. We also emphasize that there was a concern with the formation of the dancer

focused on classical and modern dance techniques, methods widely used in Brazil in the 1970s. We noticed that the SESI experience was the first action that provoked new looks in dance as a profession in Fortaleza. It is evidenced that this school moved a formative proposal directed beyond the dance, but, anchored in an artistic potentiation and human formation.

Keywords: Dennis Gray School; Training in Dance; Dance Teaching.

1 INTRODUÇÃO

Para iniciar a tessitura desta pesquisa, propomos realizar uma reflexão sobre o campo da formação em dança cênica¹, em Fortaleza. É válido salientar que a abordagem desta temática ainda constitui um campo a ser explorado. A tentativa é de contribuir para um olhar mais convergente e ampliado acerca desse ensino como uma potência geradora de conhecimento.

Os estudos teóricos sobre dança, e mais ainda acerca da História da Dança, são um campo de investigação, cujas produções acadêmicas ainda são escassas em alguns estados do Brasil. Sob esse aspecto, esta investigação destaca-se por estar inserida nesse contexto de estudos sobre a História da Dança em Fortaleza, cidade que, apesar de já contar com profissionais e eventos nessa área há bastante tempo, ainda necessita ampliar as discussões sobre a formação em dança.

Tal contexto tem feito com que a dança, como área de conhecimento, venha se constituindo num crescente desafio, exigindo novos espaços de formação e de ampliação de discussões sobre métodos, escolas e processos de formação. Todos esses fatos apontam para a necessidade de projetos e propostas que desenvolvam um trabalho com dança, cujos objetivos estejam para além do ensino de técnicas de dança.

Portanto, interessamo-nos, neste estudo, em percorrer a linguagem da dança como uma instância formativa, contribuindo para uma possível desterritorialização

1 A dança cênica não compreende as danças populares, folclóricas ou para-folclóricas, nem aquelas voltadas ao entretenimento – dançadas em festas, casas de show ou bares noturnos. Trata-se da dança cênica incorporada pelos reis na sociedade da corte, codificada nos termos *ballet* clássico, ao qual cabia uma métrica racional, que acabou por deixar o contexto dos bailes e passou a ser composta para os palcos de teatro. (GADELHA, 2006, p.150)

do campo de sua formação e prática pedagógica. Nossa tentativa é de contar e recontar as experiências corporais dos artistas – docentes pesquisados, utilizando a linguagem do movimento no sentido de propiciar uma possível inversão de paradigma na formação do artista/docente na área de dança em Fortaleza.

Diante disso, temos como objetivo geral: compreender o papel da Escola de Dança do SESI/Dennis Gray na formação de seus partícipes.

E como objetivos específicos: a) analisar a proposta de formação implementada por Dennis Gray no âmbito da Escola de Dança do SESI; b) discutir a metodologia de ensino implantada na referida escola; c) mapear os percursos formativos dos partícipes, dentre eles, professores e profissionais de dança.

Dessa forma, nosso interesse por esse tema advém de uma sucessão de experiências em nosso trabalho acadêmico e docente. Salientamos que, a partir desses movimentos, apreendemos a problemática desta pesquisa que envolve conhecimentos de Arte, Ensino, História da Dança e Formação de Professor.

Dentro do recorte temporal e espacial da História da Dança na cidade de Fortaleza no período de 1974 a 1977, encontramos uma iniciativa pioneira como principal lugar formativo, a Escola de Dança Clássica e Moderna² para filhos de operários do Serviço Social da Indústria (SESI), localizado na Barra do Ceará. Essa escola se configurava como um agente aglutinador de iniciativas nesse campo.

Ressaltamos um número considerável de partícipes dessa instituição que se tornaram profissionais da dança com reconhecimento nacional e internacional. Segue o nome de alguns que destacaremos posteriormente: Anália Timbó, Fernando Mendes, Flávio Sampaio, Francisca Timbó, Francisco Timbó, Socorro Timbó, Wilemara Barros, Raimundo Lima, Helena Coelis.

Diante desse panorama, a relevância desta pesquisa, centrada na dimensão

²Essa é uma terminologia que notamos em alguns documentos descobertos durante a pesquisa. Neste texto utilizamos somente o termo Escola de Dança do SESI. Uma vez que encontramos essa terminologia na maioria das fontes documentais encontradas.

formativa da dança, pode ser creditada pela sua temática que pouco tem sido trabalhada. Além disso, as dificuldades encontradas na relação entre teoria e prática no ensino de dança nos fazem repensarmos o diálogo entre a formação e a prática do professor dessa área do conhecimento. Assim, nossa proposta incita a uma reflexão nesse campo na tentativa de compreender e propor uma inversão desse paradigma no cenário educacional dessa linguagem artística. Nas palavras de Marques (2003):

A ingenuidade (no sentido utilizado pelo educador Paulo Freire) com que a dança ainda é abordada, tanto pelas mídias como pelo mundo educacional e acadêmico, é um retrato fiel do descaso e da ignorância com que o corpo, a arte e a educação vêm sendo tratadas ao longo dos séculos em nossa sociedade. (MARQUES, 2003, p. 1)

Embora existam vestígios da dança cênica em Fortaleza, desde 1925 (GADELHA, 2006), é na década de 1970 que as academias de dança e a proposta do SESI se instauram e disseminam o ensino de dança, priorizando inicialmente a dança clássica. Assim sendo, indagamos: Como focar a experiência formativa, aqui retratada, a partir de um determinado contexto histórico construído por meio do vivido no cotidiano da vida e da formação em dança?

Por ser um mecanismo de atualização, a História, em uma relação espaço-tempo possibilita olharmos em nosso recorte temporal, a multiplicidade dos fatos. Essa área de conhecimento nos auxilia nesse estudo com o intento de compreender como a dança cênica, em Fortaleza, potencializou-se no período de 1974 a 1977, com a inserção da Escola de Dança do SESI (doravante EDANSESI) como um espaço formativo.

A partir dessas reflexões, pretendemos evidenciar questões que se colocam na centralidade desta proposta de pesquisa, tais como: Qual o papel da Escola Dennis Gray/SESI na formação em dança dos seus partícipes? Qual a proposta de formação implementada por Dennis Gray no âmbito da Escola de Dança do SESI? Como a metodologia de ensino foi implantada na EDANSESI? Quais os percursos

formativos dos partícipes da referida escola?

2 CONTORNOS METODOLÓGICOS

2.1 Método: história oral

Nossa pesquisa está fundamentada na perspectiva da história oral, método de pesquisa que se utiliza da entrevista como um registro narrativo articulado ou não com outros procedimentos de coleta de dados. “Ela é mais do que uma técnica ou procedimento [...] é um espaço de contato, com ênfase nos fenômenos e eventos que permitam, através da oralidade, oferecer interpretações *qualitativas* de processos histórico-sociais”. (LOZANO, 2005, p. 16, grifo do autor). Esse procedimento metodológico ambienta a discussão da voz dos narradores protagonistas/sujeitos como um registro importante a ser problematizado.

Escolhemos esse método por entendermos que as falas dos partícipes investigados na EDANSESI, possibilitam dar voz a esses sujeitos e valorizar as suas experiências e vivências, no referido espaço. Além disso, nos autoriza a reconstituir a história dessa escola a partir da memória dos que por ela foram diplomados. Afinal, a história oral “leva o compromisso de registro de situações para consideração social” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.37).

Salientamos que escolhemos o método de história oral híbrida, pois em nossa investigação necessitamos das fontes orais e escritas que dessem conta de dados necessários para abrir as discussões e análises dos processos de formação em dança no recorte temporal de nossa pesquisa. Assim sendo, é importante o confronto dos documentos com as narrativas dos egressos da escola objeto de nosso estudo. Nas palavras de Meihy e Ribeiro (2011, p.16),

A história oral híbrida difere-se da história oral instrumental por ir além do uso das entrevistas, além das gravações, e por promover a mescla de análises derivadas das entrevistas cruzadas com outros documentos. Nesse caso, somam-se às entrevistas documentos cartoriais, memórias escritas,

dados estatísticos, literatura, reportagens, produtos historiográficos.

Quanto ao gênero da história oral, selecionamos a história temática. A mesma “quase sempre, em história oral temática, equipara-se ao uso da documentação oral ao das fontes escritas” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.88). Em nosso estudo, tratamos de fontes escritas e iconográficas além das orais.

2.2 Sujeitos da pesquisa

A pesquisa foi desenvolvida com a amostragem de seis artistas e/ou professores de dança cênica. Escolhemos essa amostragem, porque consideramos um número possível de trabalhar para esta análise, já que além de informações referentes à EDANSESI solicitamos aos partícipes entrevistados a reconstituição de seus percursos formativos em dança. Neste artigo, escolhemos alguns por se tratar de um recorte da pesquisa.

Para a seleção dos sujeitos da pesquisa, estabelecemos alguns critérios de escolha da amostra do estudo: ter estudado na Escola de Dança do SESI pelo menos dois anos; ser artista ou professor de dança cênica que esteja em exercício; pelo menos dois dos sujeitos residirem fora da cidade de Fortaleza. Escolhemos esses critérios porque, para a pesquisa, é importante que o partícipe da EDANSESI, tenha tido uma formação mínima em dança nessa escola. Além disso, é imprescindível que os sujeitos deste estudo ainda estejam atuando na área de dança como artista ou docente. Uma vez que assim poderemos analisar a representação dessa escola na formação em dança deles. Também consideramos necessário analisar, dentre esses profissionais, os que residiam fora da cidade de Fortaleza para compararmos a repercussão da referida escola.

2.3 Procedimentos de coleta e análise de dados

Realizamos a pesquisa no período de novembro de 2012 a novembro de 2013. Ressaltamos a utilização da História Oral como uma metodologia imprescindível nesse processo, uma vez que, por meio desse procedimento, coletamos dados sobre a EDANSESI e seus partícipes dando voz à memória dessa

escola e sua constituição na cidade de Fortaleza.

Para a coleta de informações adequadas à compreensão desta pesquisa, utilizamos a técnica de análise documental (fontes escritas e iconográficas) e os relatos orais.

O primeiro procedimento de coleta de dados foi a documentação escrita consultada com informações oficiais sobre a Escola de Dança do SESI, no período de 1974 a 1977, tais como: jornais da época, banco de dados do Jornal O POVO, acervo da Biblioteca Pública Menezes Pimentel, de Fortaleza, outros disponíveis no CEDIP (Centro de Pesquisa da Federação da Indústria – FIEC). Também coletamos fotografias para entendermos a metodologia de ensino e demais características da escola, além de imagens de acervos pessoais dos sujeitos desta pesquisa.

Optamos pela análise documental, pois como pontua Rummel (2002, p. 160) “[...] quando o pesquisador fica satisfeito, depois da análise crítica das fontes documentais que está estudando, seu próximo passo é procurar os fatos e as concepções, que são pertinentes ao seu tópico de pesquisa”.

Nesse processo, juntamente ao orientador desta pesquisa, decidimos utilizar as fotografias como suporte para a descrição e a interpretação de situações relevantes dos entrevistados. “Você pode também levar consigo diversos auxílios para a memória. Um velho recorte de jornal ou um guia das ruas do lugar podem ser úteis” (THOMPSON, 1992, p.265). Isso ocorre uma vez que a imagem aciona a memória, acessando lembranças.

O segundo instrumento foi a entrevista. “Como método, a história oral se ergue segundo pressupostos que privilegiam as entrevistas como motivo central dos estudos” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p. 36). “É na entrevista que o pesquisador encontra o “outro”, sujeito dono de sua história retraçada com lógica própria e submetida às circunstâncias do tempo da entrevista” (Idem, 2011, p.22 e 23).

A coleta do depoimento oral foi por meio de entrevista temática e aberta, evidenciando dados que ainda não tenham sido documentados, especialmente os

dados presentes nas matérias de jornal.

Segundo Meihy e Ribeiro (2011), a entrevista aberta tem como propósito perguntas com o intuito de investigar alguma temática específica. Além disso, elas geralmente são mais longas devido ao seu caráter subjetivo. “A virtude maior desse tipo de entrevista é possibilitar escolhas na constituição do perfil desejado pelo colaborador” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.102).

No que se refere ao tratamento dos dados, foram analisados depoimentos e documentos coletados por meio das transcrições dos textos e catalogação do material. Sobre esses procedimentos de pesquisa, nos quais são utilizados os instrumentos e procedimentos da história oral, Alberti (2010, p. 187) recomenda a comparação dos conteúdos das entrevistas com os demais documentos, afirmando que “às vezes há um deslocamento temporal ou de sentido que permite ao pesquisador verificar como a memória sobre o passado vai se constituindo no grupo”.

É importante salientar as etapas de análise de dados no que concerne às entrevistas realizadas neste estudo. Segundo Ribeiro e Meihy (2011) são três fases: transcrição, textualização e transcrição. A transcrição refere-se ao ato de converter o conteúdo gravado em um texto escrito. Nessa etapa, é importante para o historiador oral transcrever para além das palavras, percebendo os gestos e emoções.

Nas palavras de Meihy e Ribeiro (2011, p.108-109) “uma segunda etapa desses procedimentos refere-se à textualização, na qual as perguntas foram retiradas e fundidas à narrativa. O texto permanece em primeira pessoa e é reorganizado a partir das indicações cronológicas e /ou temáticas”.

Por fim, a última etapa é a transcrição, que evoca “pressupostos da tradução”. Ela “é a elaboração de um texto recriado em sua plenitude. Com isso, afirma-se que há interferência do autor no texto; ele é refeito várias vezes e deve obedecer a acertos combinados com o colaborador” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.110).

3 AESCOLA DE DANÇA DENNIS GRAY/ SESI EM FORTALEZA

A Escola de Dança do Sesi foi inaugurada em 1974 por Thomaz Pompeu e pelo diretor, professor e bailarino carioca Dennis Gray³(1928-2006) que veio à Fortaleza exclusivamente para implementar essa instituição, tendo como assistente a bailarina e também professora carioca, Jane Blauth (1937-2012). A escola era uma instituição para meninos e meninas, filhos de operários do Sesi. É importante salientar que essa instituição foi “a primeira implantada em todo o Brasil, com alunos oriundos de famílias humildes, quase todos filhos de operários das indústrias cearenses”. (O POVO, 02.12.74).

A escola foi proposta por Thomaz Pompeu de Souza Brasil Netto⁴, o então, engenheiro, diretor-geral e presidente da Confederação Nacional da Indústria. Ele apreciava as artes, e por isso, fundou a referida escola. Como afirma Dennis Gray em entrevista ao Jornal O Povo em 1974, “o Sesi tem, na fundação da Escola, uma gratidão imensa ao seu atual presidente, Dr. Thomaz Pompeu de Sousa Brasil Netto, uma vez que o balé é uma arte caríssima e ele teve a coragem de iniciar esse trabalho com crianças pobres”. (O POVO, 02.12.74)

É importante salientar que a instituição tinha como escopo uma formação profissional em dança. Portanto, esse modelo fugia à lógica burguesa das academias de dança de Fortaleza, surgidas na década de 1960, voltadas apenas para o deleite da sociedade fortalezense, alargando uma compreensão reduzida sobre a dança. Nas palavras de Portinari (2001, p.52):

A Escola de Dança Clássica e Moderna do Sesi começou a funcionar em março de 1974, com cem alunos, cujas idades variavam entre 8 e 14 anos. Todos eram filhos de operários. A sede incluía quadras para a prática de esporte, inclusive uma piscina

³ Importante bailarino do cenário da Dança no Brasil. Bailarino e professor de balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁴ Filho médico de Thomaz Pompeu Filho e Noemi Coelho Pompeu. Esteve na direção de importantes lugares, dentre os quais: Presidente da Federação das Indústrias do Estado do Ceará (FIEC) de 1964 a 1967, diretor regional do Sesi no período de 1964 a 1971. Em 1968, assume a presidência da Confederação Nacional da Indústria (CNI) ficando até 1977. Construiu e fez funcionar em Fortaleza, no Crato os Centros de Atividade Thomaz Pompeu de Souza Brasil do Sesi/CE.

olímpica, refeitório, cozinha sob a orientação de nutricionistas, auditório dotado de moderno equipamento de som e iluminação.



Figura 01: Sala de dança da EDANSESI: 1975.

Fonte: Flávio Sampaio – foto retirada da primeira turma para divulgação da escola.

Além disso, as salas possuíam o piso ideal para uma sala de dança: madeira. Existiam bons banheiros e dois pianos para as aulas de balé. Os alunos possuíam malhas e sapatilhas que eram distribuídos pela organização do projeto. Além de dança, havia, no Centro Social Thomaz Pompeu aulas de canto, futebol, natação, vôlei e futebol. Elas ocorriam diariamente, inclusive com alimentação acompanhada por nutricionista. Sobre o funcionamento da EDANSESI, os seus partícipes destacam a estrutura física e a sua organização.

A procura era muito grande pela escola. Toda criança queria fazer. Até porque já era um projeto social na época! Porque distribuía lanche, alimentos, tinha assistente social, tinha psicólogo, tinha todo um aparato que se encaixa dentro de um projeto social, de uma ONG. Então, as crianças procuravam muito. (Wilemara Barros)⁵

Eu lembro muito da sala. Como eu era criança, ela era imensa. Era grande porque não era só aula de dança, tinha ginástica, teatro e outros esportes. Ahhh... Ela era grande, tinha barra, espelho, nas paredes tinha os quadros com as posições dos pés e das mãos. Tinha os camarins dos meninos e das meninas, uma sala onde ficava o nosso fardamento...(Socorro Timbó)

A sala de dança era maravilhosa! Chão perfeito pra dança! Na época era madeira que a gente usava breu e... espelho, barra, bem grande! Perto do teatro que era onde a gente dançava! Escola de primeiro mundo no Ceará! (Francisca Timbó)

Diante do exposto, observamos que havia uma preocupação com a estrutura dessa escola para seu funcionamento no ensino em dança. Uma vez que há uma

⁵As falas colocadas neste texto referem-se à entrevista concedida no dia 28 de novembro de 2013.

discussão recorrente na docência em dança principalmente nas escolas públicas sobre a falta de espaço ideal para esse ensinamento. Consideramos uma sala equipada nesses locais como um ato político. É necessária, para essa linguagem artística, uma estrutura espacial que possibilite aos educandos realizar ações básicas, quais sejam: saltar, rolar, deslizar, torcer, girar, se mover sem se machucar. O piso de madeira e o linóleo – tipo de revestimento emborrachado para piso de dança que é utilizado na sala e no palco – instrumentalizam condições para que esse ensinamento aconteça, pois, uma sala sem esses requisitos, pode ferir os estudantes.

É válido salientar que a experiência pincelada neste estudo aconteceu na década de 1970, período no qual o ensino de dança clássica passava por uma grande expansão em nosso país. Ressaltamos que, no referido período, as discussões sobre o ensino de dança envolviam principalmente o acervo do balé clássico. A técnica e a transmissão desta pareciam condensar toda a estética desse ensino. Portanto, a severidade com que Dennis Gray decorria suas aulas foi inscrito em seu corpo pelos seus mestres que tinham uma concepção tradicional do ensino, aportada em uma autoridade estética e uma disciplina corporal.

É importante entender o social para além do assistencialismo, pois somente assim conseguiremos compreender a arte no lugar acima explicitado como uma instância da possibilidade e não da probabilidade. É preciso cuidado para que ações culturais não beirem à esmola cultural, ou seja, migalhas de pequenos acessos aos movimentos artísticos. O experimento da Escola de Dança do SESI, no recorte temporal de nosso estudo, sedimenta um pensamento em arte que nos leva a outra compreensão de formação e de projetos sociais, dilatando novos olhares sobre a dança e seu ensino no Ceará, mais especificamente, em Fortaleza. Nas palavras de Gadelha (2006):

Com esta experiência, a dança cênica deixa de ser exclusiva às classes superiores, às mulheres “bem-nascidas” da elite cearense. O próprio Dennis Gray, segundo Portinnari, ficou surpreendido ao perceber que as famílias dos operários aceitavam bem melhor o balé

para o filho homem do que as classes média ou rica. [...] Diferente das academias de balé, homens faziam aula no Sesi. Isso já quebrava alguns preconceitos que envolviam a dança em Fortaleza, contribuindo para uma visão mais abrangente dessa arte, que ainda hoje é associada à figura feminina. (GADELHA, 2006, p. 215)

Segundo Flávio Sampaio, a EDANSESI foi pioneira no Brasil em dois aspectos: pelo número elevado de estudantes meninos e como escola de Dança Clássica a ser ofertada para uma classe menos favorecida economicamente. Nas palavras de outro estudante desta escola:

O Sesi naquela época era uma junção de uma ditadura militar, de pessoas bem-nascidas, com pobres miseráveis, e outros muito mais desinformados de um processo... Processo que eu digo assim: de exclusão. Porque acreditar que você poderia ser um homem dançando... somente com Dennis Gray. Só com Dennis Gray. Ele fazia a gente acreditar! Ele dizia: "se é prater um braço molenga, desse jeito é melhor colocar um bocado de mulher para dançar. Quero hoomens dançando!"E isso autorizava o macho dentro desse arquétipo, do consciente coletivo, sujeito, né? Que valia a pena sempre muito a pena ir a pé daqui pra lá. (Raimundo Lima)⁶

A experiência da Escola de Dança do SESI traz a dança como uma instância formativa relevante e não coadjuvante, como acontece na maioria dos projetos sociais, onde o foco localiza-se no social entendido de modo redutor, e não compreendendo a necessidade de formação em linguagem artística.

Até ali o balé era uma atividade de meninos ricos, de meninas ricas. A escola do SESI foi a primeira vez onde uma pessoa de baixa renda teve acesso a essa atividade. Isso muito pela visão do Dr. Tomaz Pompeu de Sousa Netto. (Flávio Sampaio)

Embora o trabalho de Dennis Gray tenha sido muito elogiado e difundido,

⁶As falas colocadas neste texto referem-se à entrevista concedida no dia 25 de novembro de 2013.

durou apenas quatro anos. Segundo Gadelha (2006), no ano de 1978, Thomaz Pompeu de Sousa Brasil aposentou-se. O SESI foi dirigido por outro grupo que não tinha interesse em continuar o projeto direcionado às artes e ao esporte. Com isso Dennis Gray foi demitido e a escola findou. Diferente do cuidado e respeito que Thomaz de Sousa Brasil Netto demonstrou em sua gestão, os gestores seguintes não se comprometeram com os estudantes do referido centro e terminaram com o projeto sem ao menos dar uma satisfação aos envolvidos. Inclusive na fala de Flávio Sampaio abaixo fica clara essa indignação. Além disso, a nova gestão considerava desnecessário um investimento na formação em arte para filhos operários.

Eu sinto no Dennis uma mágoa muito profunda! Por essa escola ter acabado como acabou. Burocrata qualquer, dizer que filho de operário tinha que ser operário. Isso é um absurdo! Não é?! Foi assim. Foi assim que acabou. Ele disse que filho de operário não tinha que ser artista não. Tinha que ser operário que nem o pai.
(Flávio Sampaio)

E eu digo que foi a política quem abortou a Escola de Dança. E o Dennis tava tão envolvido com a gente, que ele não tinha coragem de tirar os nossos sonhos. A Escola foi se diluindo passivamente... me lembro como se fosse hoje... havia dias que não tinha lanche, por exemplo. E eu já dizia assim: "Alguma coisa táhavendo..."
(Raimundo Lima)

É válido salientar que no período de término da escola (1977), os estudantes haviam feito uma viagem à Brasília com apresentação no Palácio do Planalto para o presidente Ernest Geisel, segundo uma matéria intitulada "Pobre também gosta de cultura" do Jornal O Povo, no referido ano. Um dos motivos do fim dessa instituição seria a contenção de gastos propostos pela nova gestão. Ao ser entrevistado pelo referido jornal, "Dennis Gray desalentado aponta para seus alunos, e ainda vestido com as roupas próprias para o ballet, pergunta o que será feito dos equipamentos, dos cenários, de todo o repertório montado com sacrifício pelos alunos" (O POVO, 17.12.77).

É lamentável que uma proposta tão empreendedora tenha terminado dessa forma. Pensemos na tristeza deste ato junto com a poesia de Carlos Drummond de

Andrade (“Os ombros suportam o mundo”, 2012, p.51): “Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus. Tempo de absoluta depuração. Tempo em que não se diz mais: meu amor. Porque o amor resultou inútil. [...] E as mãos tecem apenas o rude trabalho. E o coração está seco”.

4 SOBRE DANÇA, ARTE E EDUCAÇÃO: UM DIÁLOGO ESTÉTICO FORMATIVO

A dança compõe-se de sucessões

[...] de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento [...] a gestualidade dançada experimenta o movimento (os seus circuitos, a sua qualidade, a sua força) [...] dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo. (GIL, 2004, p. 54)

Mas, o que é dançar? Como defini-la se a dança é feita e produzida no corpo? Como diz Rocha⁷ (2007) “[...] é difícil pensar e definir a dança porque o movimento corporal é sempre ou nunca”. Ou seja, ela não é, ela não está, pois se encontra no devir. A dança é uma ressignificação do eu, pautada em três relações: com o mundo, consigo e com o outro. Assim, sua estrutura (dança) reside na sua permanência e na sua fluidez. Conforme Gramer [s/d], *apud* Rocha⁸, 2007: “A dança só acontece naquilo que ainda não é e naquilo que acabou de deixar de ser. A dança só ocorre como algo que, ao mesmo tempo, ainda não é, e ainda não deixou de ser.”

Enfatizamos a relevância da prática corporal em Dança a partir de métodos e procedimentos que instiguem à construção do processo social do aluno e que possibilitem a reeducação dos sentidos. A dança se estabelece no corpo de quem a realiza, possibilita um reencontro consigo, e, conseqüentemente, com o outro, pois

⁷ Anotações referentes à aula ministrada por Thereza Rocha (RJ), na disciplina Dança Contemporânea do Curso de Extensão Dança e Pensamento (UFC), em novembro de 2007.

⁸ Anotações referentes à aula ministrada por Thereza Rocha (RJ), na disciplina Dança Contemporânea do Curso de Extensão Dança e Pensamento (UFC), em novembro de 2007.

convivemos em sociedade. Para tanto, faz-se necessário que haja aulas mais críticas e que o conhecimento corporal não esteja somente voltado para a repetição de movimentos ou virtuose com o intuito de exibir formas que muitas vezes, o aluno não sabe quais são. Como afirma Marques (2010, p.14): “ A dança pode fazer parte dessa rede de relações que conferem sentidos à vida, mas, para isso, é necessário que sejamos leitores críticos de dança/mundo”.

Marques (2010) aponta três elementos definidores para uma metodologia no ensino de dança, quais sejam: o primeiro refere-se ao “*conceito de corpo* subjacente tanto à prática artística quanto educacional do professor” (MARQUES, 2010, p. 193). Se esse educador percebe o corpo como instrumento ou se é visto como lugar de criação ou como o próprio ser – que é corpo; o segundo elemento trata do “*conceito de dança* que o professor leva para sua prática docente. Dança é execução de uma técnica codificada? Dança é um recurso educacional ou uma linguagem artística? A dança é conhecimento?” (MARQUES, 2010, p. 193). Isabel Marques explicita que cada resposta feita a essas perguntas conduzirá os caminhos desse docente em sua aula, “em seu processo metodológico”. (Idem)

E como último elemento desta proposta metodológica, “o *conceito de educação* que também gera diretrizes para uma escolha metodológica”. (Idem). Uma das questões norteadoras para Marques (2010, p.193) é: “O que o professor pretende ao ensinar dança? Formar “bons bailarinos”, educar pessoas, promover bem-estar, prevenir contra o stress?” (MARQUES, 2010, p. 193). As respostas a essas indagações, de certo modo, também definem que caminhos o educador escolhe para lecionar dança.

A dança incita a uma reinvenção do corpo, no sentido de que para criar/lecionar algo neste lugar proposto há a necessidade implícita de um aprofundamento das potencialidades do corpo – que é também objeto de estudo da dança. Na subjetividade e nas relações estabelece-se essa criação.

Se pensarmos que a dança não expressa nada, pois ela é a própria expressão e, mais especificamente, a dança na contemporaneidade denuncia que

não é uma modalidade, percebemos uma impermanência e uma indeterminação no seu fazer. Talvez por isso, há uma metodologia ainda muito homogênea nesse tipo de aula nos espaços formativos dessa linguagem artística. Entretanto,

[...] se desejamos algo mais, se aspiramos parafraseando novamente Paulo Freire, a um mundo “menos feio, menos malvado e menos desumano”, as vivências da dança circunscritas somente a personalidades não bastam para que experiências de dança se conectem significativa e criticamente os dançantes ao mundo. A Arte como linguagem tem o potencial de trazer para si múltiplos pontos de encontro entre pessoas que coabitam, produz diálogos com as dinâmicas sociais por meio de seus interlocutores. (MARQUES, 2010, 146).

Diante desse panorama, faz-se necessária uma crítica às concepções de arte voltadas somente para o que “vem de dentro”: emoções, sentimentos, sensações, elaborações pessoais. Sendo assim, o que envolve o ensino de Arte?

Ana Mae Barbosa, arte-educadora e pesquisadora, traz um novo olhar para a epistemologia do ensino de Arte no Brasil, na década de 1980, investigando esta área de conhecimento, na tentativa de excluir o pensamento que reduz a arte somente à técnica ou à expressão. Ana Mae Barbosa defende que a leitura do trabalho artístico “é questionamento, é busca, é descoberta, é o despertar da capacidade crítica” (BARBOSA, 1998, p. 40).

Na perspectiva de uma aula de dança, tentemos possibilitar novas estratégias de estarmos nos ambientes formais e não formais de ensino e no mundo, utilizando a dança como ferramenta e subsídio no desenvolvimento de um indivíduo crítico. Como ser social, expressamos o que conhecemos, vivemos em cognição daquilo que validamos como real. E como estamos ressaltando a dança, mudanças que afetam o real afetarão o corpo.

Possivelmente esse axioma esteja atrelado às concepções de arte historicamente construídas no ensino brasileiro, uma vez que a dança é uma linguagem artística. Essa compreensão tecnicista/produtivista a que o ensino de arte

vem se configurando nos ambientes formativos advém da sua constituição ou não como área de conhecimento nesses espaços de formação.

Historicamente, a relação do corpo com a educação é de enquadramento às regras que essa instituição impõe. Segundo Foucault (1987, p. 18), o corpo é “onde chegam todas as interdições, influências e prisões. Mas, é também um lugar de liberdade”. A própria disposição espacial quase exclusiva das salas de aulas, onde as carteiras são enfileiradas e há um birô do “mestre”, configura a liberdade que é tolhida no ambiente escolar. Isso já impõe a esses locais uma disciplina física, que limita, às vezes, outras possibilidades de aprendizagem, que são necessárias nesse processo.

Destarte, há no cotidiano mandatos instaurados no corpo da sociedade contemporânea que o tornam reverenciado por uma espécie de dança da morte, ou seja, que o afasta da crença na sua potencialidade corpórea de saber mais.

Esse corpo fábrica – fundado em mandatos que reafirmam uma impossibilidade de ser expressivo e por isso vivo – é alimento dos preceitos de uma sociedade capitalista ancorada em valores materiais. Uma vez que o corpo é o lugar de devires e ele se instaura como um campo de potencialidades que se constroem ao longo das experiências vividas nele. Parafraseando Spinoza (2013), a potência desse corpo aumenta ou diminui à medida dos bons ou maus encontros com essas experiências.

As discussões sobre o corpo marcam os debates contemporâneos. O fato pode decorrer de o tema estar ligado a áreas do conhecimento: educação, artes, antropologia, filosofia, sociologia, psicologia, medicina, engenharia genética, comunicação, dentre outras.

Por ser uma linguagem que investiga a dimensão do corpo e do movimento, a dança, pode tornar-se um subsídio de busca de identidade do educando. Pensamos que aprofundar os estudos do corpo como um procedimento no ensino dessa linguagem artística poderia incitar aos educandos um leque de possibilidades para desenvolver a sua relação consigo, com o mundo e com o outro. Além disso, o

pensamento em relação à dança como algo da feminilidade, circunscrito no corpo “dócil” da mulher, traveste códigos que reduzem a essa linguagem artística uma limitação no seu saber enquanto área de conhecimento.

Enfatizamos a relevância em propor a dança como intervenção pedagógica por ser uma prática corporal que possibilita a reeducação dos sentidos e propicia uma ressignificação do ser humano na relação consigo, com o outro e com o meio, portanto, equaliza uma nova visão de mundo. A ideia de mundo que se carrega adequa-se à nossa vida, a nossa própria história, única e intransferível da realidade. “O corpo tece sentido como mundo, em sentido agido pelo movimento” (GIL, 2004, 71).

5 TECENDO SENTIDOS: O SIGNIFICADO DA EDANSESI NA FORMAÇÃO DOS SEUS PARTICÍPES

Para facilitar o intento desta pesquisa, organizei os sujeitos em narradores/personagens na função de contadores da história da EDANSESI na tentativa de não dispersar a discussão sobre o objeto de nosso estudo. Metaforicamente a Escola de Dança do SESI seria um sonho que eles vivenciaram como personagens que por lá passaram. Além disso, pedagogicamente me coloco como narradora/pesquisadora, na realização da construção reflexiva/analítica das falas dos partícipes no intuito de organizar textualmente uma forma em que o leitor conheça a história dessa escola o mais próximo do que realmente ela foi. Embora saibamos que “a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1987, p.224). Portanto, essa proposta nos desafia em apreender o passado em uma relação dialética com as questões do presente. Tratamos a seguir de parte da constituição dessa história.

Narrador/personagem Flávio Sampaio

Foi uma experiência única porque a gente respirava aquilo o dia inteiro. Eh...Quando lá no Rio me chamam pra ir pra Faculdade de Dança dar aula, eu tenho essa experiência (do SESI); é essa experiência que eu levo. É uma experiência que começa no SESI, já se traz isso no SESI, da memória, de ler, de saber as palavras em francês, o quê que elas queriam dizer. Tudo isso me foi ensinado lá e isso não era comum nas escolas de balé. Era uma escola onde eu chegava de manhã, 9h da manhã e só saía à noite.

Narradora/personagem Francisca Timbó

Eu passava o dia todo no SESI. Eu fugia da escola pra ir pro SESI... eu estudava de manhã e o balé era à tarde. Tinha um professor de Química que num podia dar aula de manhã e a praga dava aula de tarde! E eu não ia à aula dele nunca! E eu tinha tanto zero daquela criatura que só queria saber do balé! E na hora da aula dele eu tava no balé.

Narrador/personagem Flávio Sampaio

Nós éramos assim... Tantos e tão juntos! Era um lugar impressionante! Eu não vou lá porque num dá (Flávio chora ao lembrar da sala de dança e do lugar que era o SESI). Não sei se eu tenho coragem de voltar lá não. A minha história com o curso do SESI é assim, num sei... Eu acho que tenho vergonha de voltar lá. (chora) Como eu vou explicar isso? Sabe quando você tem um grupo de pessoas onde você passou a tua adolescência e todos tinham um mesmo sonho? E de repente você galgou um caminho que você sabe que os outros queriam e não foram? Eu não sei se eu tenho coragem de ir lá, sabe? Num sei, num sei. Tu entende o que é?

Narradora/pesquisadora

A formação é um mecanismo de ação no mundo. “Existir, humanamente é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar”(FREIRE, 1982, p. 92). Essa fala corrobora com a experiência narrada por Flávio Sampaio na EDANSESI. Para Sampaio, a escola está nele, na sua condução enquanto professor e gestor. Há, na fala de Flávio Sampaio, uma concepção de aprendizagem que articula os desafios da vida e não objeta o sujeito aprendente. “Assim, a

aprendizagem é um *processo criativo* de auto-organização por meio do qual a pessoa amplia seus recursos, podendo enfrentar melhor os desafios e obstáculos com que se depara” (WARSCHAUER, 2001, p. 133). Para este sujeito, a EDANSESI modificou sua construção de si. Intensificou, dilatou a formação, visto que “a experiência nunca termina, [e] é constantemente retrabalhada” (THOMSON, A. 1997, p.63). O que foi aprendido na referida escola foi ressignificado, utilizado nas vidas, o que configura essa experiência como formadora.

A experiência formadora, como denomina Josso (2004), deve implicar em uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade e ideação. “A experiência é o que nos passa, ou nos acontece, ou o que nos toca. Não o que passa ou o que acontece, ou o que toca, mas o que nos passa, o que nos acontece, ou o que nos toca”. (LARROSA, 2002, p.154). Ou seja, a experiência é um lugar de travessia, de transformação do sujeito na sua relação com o mundo; implica uma subjetivação.

A experiência dessa escola injetou uma formação que conduziu a um processo que instigou nos alunos a capacidade de refletir sobre seus atos e exprimir suas ideais. A primeira fala de Flávio Sampaio dialoga com esse pensamento. Nas palavras de Marques (2012, p. 35-36):

[...] o ensino de Arte pode sim propor, abrir outras janelas e portas, discutir, problematizar e fazer viver relações sociopolítico-culturais significativas atravessadas pelas linguagens artísticas e esperar que cada cidadão se comprometa responsabilmente com a construção de um mundo mais justo, digno e habitável.

Essa janela que a arte abre nas nossas vidas está ausente muitas vezes no ensino regular. A situação que Francisca Timbó expõe em sua fala sobre faltar aula na escola para ir à EDANSESI corrobora com o pensamento acima. Diante disso, fazemos uma reflexão sobre os conteúdos abordados na escola e sua distância com a vida, enquanto a arte aproxima-se da mesma. Que vozes silenciam a dimensão do corpo na escola? Embora na contemporaneidade muito se tenha feito, ainda há

aulas desinteressantes que propiciam pouca reflexão e um distanciamento do cotidiano, fragilizando o corpo enquanto ser constituinte no mundo. A arte é uma polarização da vida no cotidiano e nas formas de estabelecer uma relação consigo e com o outro. Francisca percebia na Escola do SESI essa relação, o que não acontecia na escola regular.

Percebemos na última fala de Flávio o quanto a escola do SESI uniu os seus estudantes pelo sonho em se tornarem profissionais da dança. O sonho é um caminho a ser percorrido, segundo Gadotti (2003). É uma produção de sentido. É uma (re) invenção de si. E a arte propicia isso na medida em que nos encaminha à dimensão da percepção e da sensorialidade. Ela alarga a dimensão do belo e da sensibilidade. Nas palavras de Flávio Sampaio, a beleza de sua fala está na sua capacidade de enxergar o outro.

E a arte nos possibilita isso, modifica-nos, faz-nos olhar o outro em sua inteireza. Quando ele diz que não consegue ir ao SESI porque sabe que deixou lá pessoas que não conseguiram o mesmo sonho que ele, demonstra a generosidade do grande artista que é. Flávio se torna belo em possuir um querer bem pelo outro. “A beleza existe em todo lugar, depende do nosso olhar, da nossa sensibilidade; depende da nossa consciência, do nosso trabalho e do nosso cuidado. A beleza existe porque o ser humano é capaz de sonhar” (GADOTTI, 2003, p.11).

Narrador/personagem Flávio Sampaio

A gente era muito apaixonado por aquilo (chora). Porque a arte ela modifica. Assim, ela (escola do SESI) tanto cumpriu um trabalho social, que naquela época nem se sabia disso, quanto ela cumpriu um trabalho de formação profissional. Ela foi uma escola que cumpriu esses dois pilares. Tenho certeza que todos nós, pelo menos com quem eu convivi adiante, foram extremamente modificados! Na maneira de pensar, na maneira de se comportar, na visão do mundo. Foi impressionante! Porque nós tínhamos uma vida medíocre, dentro do nosso mundinho... Se hoje a escola com todo o aparato tecnológico que tem, não consegue suprir isso, você imagina há quarenta anos atrás, não existia.

Narradora/personagem Francisca Timbó

Hoje eu vejo que ela (Escola do SESI) tinha uma proposta de formação profissional. É tanto que ele (Dennis) nunca deixou a gente competir. As escolas vivem disso pra trazer mais alunos. E a criança vive de competição e aí enjoa e deixa de dançar. O Dennis só deixava a gente abrir ou fechar os festivais. Eu acho que a escola foi uma luz na vida de muita gente, né? Tanto na música, quanto na dança, quanto nos saltos. Mas, naquela época! Porque hoje tá fraquinho... é pra não gastar dinheiro pra não investir nisso. Naquela época era do bom e do melhor, era de qualidade... Era um investimento, né? Hoje em dia nós temos grandes maestros lá em Varsóvia num sei aonde... músico em tudo quanto é canto do Brasil, primeiros bailarinos. Eu acho que tudo do SESI, né? De escola particular daqui não tem. Então, ela (Escola do SESI) foi fundamental. Eu devo tudo à minha base com Dennis Gray.

A primeira fala de Flávio indica a arte como um movimento de modificação, de transformação. Notamos que os alunos do SESI foram dinamizados nesse sentido. A arte é um dispositivo da construção da nossa subjetividade (processo que acontece na dimensão pessoal e do mundo). Ela ampara a nossa relação com o outro e conosco em uma troca modificativa com o ambiente. A arte/dança propicia uma construção dialógica no mundo, na medida em que ela faz o educando elaborar seus saberes e sentidos, resignificando a sua própria vida e do seu entorno. A formação nessa área conduz esse movimento transgressor.

A formação é um dos rios que perpassa o córrego de nossa vida. Ela é uma forma de nos inventarmos e (re) inventarmos à medida que ela nos afeta e nos modifica, “visto que a formação se dá pela experiência” (WARSCHAUER, 2001, p. 134). “Ela indica, assim, um dos caminhos para que o sujeito oriente, com lucidez, as próprias aprendizagens e o seu processo de formação”. (JOSSO, 2004, p. 41).

Comprovamos na fala de Francisca Timbó que a formação da EDANSESI tinha um cunho profissional. Notamos que embora Dennis tivesse sua referência básica na dança clássica, no que concerne a um corpo ideal para bailar nesse tipo de dança, Gray era avesso às competições na EDANSESI e nos festivais dos quais participava.

Ainda em sua fala, Francisca Timbó enfoca a dança clássica como fator primordial para a sua formação, focalizando o quanto essa escola foi fundamental para sua formação: “eu devo tudo à minha base com Dennis Gray”. Essa base que Chica se refere “é a base técnica do bailarino”. Há quem relativize essa ideia, dizendo que “vários profissionais ainda acreditam que quem tem formação no balé clássico é capaz de dançar vários estilos de dança” (GADELHA, 2006, p. 219)

Narrador/personagem Flávio Sampaio

Tudo que eu aprendi, começou naquela escola. Tudo o que me chamou a atenção do mundo começou ali. Viagens: Rio, Brasília, Campina Grande, Teresina. E sempre assim: se sentir artista. O Dennis, ele era muito artista, ele não tinha o meio termo. Não era uma escola de fazer dança, era uma escola de dançar mesmo. De como se comportar em cena, de como ser artista, ele não ensinava passos de dança, ele ensinava você a dançar. Ele era um artista. Então assim, isso é extremamente raro. A gente tem muita sorte na vida de encontrar esta pessoa!

E aí eu fico pensando, meu Deus se não tivesse sido a dança na minha vida?! O que seria eu, hoje? E graças a essa escola porque eu não teria tido outra oportunidade, até porque não tinha outra oportunidade, não existia. É tanto assim que hoje quando eu me encontro nesse lugar, eu faço de tudo pra que as pessoas tenham acesso. Não só acesso à escola, mas que também possa ter um mercado. Que possam seguir que possam ir além do que aprendem! Porque eu acho que a função da gente é essa.

Narrador/personagem Raimundo Lima

O Ceará... tem dois Ceará, duas Fortalezas. A Fortaleza antes do Dennis, e a Fortaleza depois do Dennis Gray e Jane Blaut. Quer queira, quer não queira, você não vai encontrar mais nenhum miserável que passou pela escola do Dennis! Quer queira, quer não queira, a gente perpassa por um altruísmo, por uma congruência, por um processo de auto aceitação, de auto reforma, nem que tenha sido posta não sei de que jeito... assim, essa coisa entrou, e depois saiu de outro jeito.

Narradora/personagem HelenaCoelis

A escola de dança do SESI em uma palavra: amor. Amor e perseverança. O que ele (Denis) fez ali, o que ele dava, era amor. Então, eu considero o SESI amor. Porque o que o Dr. Tomaz Pompeu e o Dennis fizeram só com muito amor.

Narradora/pesquisadora

Flávio, em sua fala, traz uma “recordação-referência”, que “pode ser qualificada de experiência formadora, porque o que foi aprendido (saber-fazer e conhecimentos) serve, daí para a frente, quer de referência a numerosíssimas situações do gênero, quer de acontecimento existencial único e decisivo na simbólica orientação de uma vida” (JOSSO, 2004, p. 40).

Isso é evidenciado quando Flávio relata que os seus primeiros aprendizados em dança foram na EDANSESI, enfatizando a seriedade a que Dennis conduzia o trabalho nessa instituição, fortificando uma proposta formativa que claramente conduzia ao profissional artista com todas as premissas necessárias para tal função. Além disso, Flávio frisa o encontro com esta figura, Dennis, considerado por Flávio Sampaio, em nossas conversas, como elemento fundamental no seu saber sobre dança. *“Com ele eu aprendi a dar aula, a como organizar uma aula, como estabelecer a relação dança e música. Eu devo isso a ele”*.

Flávio ainda frisa a oportunidade que essa escola possibilitou a ele em ser profissional da dança. E ressalta que faz o mesmo quando tem a chance de estar no lugar de gestor. Atualmente, ele é coordenador da área de dança no Porto das Iracemas do Dragão do Mar. Ele obteve a partir da EDANSESI um conhecimento em dança que foi partilhado e que ele compartilha de uma forma resignificada, claro, mas que encontra sua gestação nessa referida escola. Afinal,

os nossos conhecimentos são fruto das nossas experiências, então, as dialéticas entre saber e conhecimento, entre interioridade e exterioridade, entre individual e coletivo estão sempre presentes na elaboração de uma vivência em experiência formadora. (JOSSO, 2004, p. 49)

Flávio ainda traz em sua fala o que Josso (2004, p. 49) chama de “aprendizagens e conhecimentos instrumentais e pragmáticos”. Ou seja, é a capacidade que o aprendiz tem de interagir com “as coisas, a natureza e o homem”. Sua aprendizagem transborda o que aprendeu e ressignifica em seu fazer.

Na fala de Lima percebemos que essa escola foi um marco no que concerne à profissionalização em dança. Ela transpõe uma barreira social: a de possibilitar, por meio da dança, a vivência do mundo como leitura e reflexão sobre o mesmo (FREIRE, 1996), pois essa arte desloca seus estudantes, filhos de operários, para filhos da dança, um salto triunfante! Essa linguagem artística diferencia e os possibilitam criticar e ampliar sua visão de mundo. Era uma dança para além da dança. Era a dança como representação da vida.

A fala de Lima comprova que, diferente do que acontece na maioria dos projetos sociais, a EDANSESI potencializou a dança em primeiro plano. Ela protagonizou muitas histórias que se constituíram na formação de profissionais e seres humanos mais atuantes e conscientes do seu papel no mundo, sejam como artistas ou professores de dança. Ela foi, como pontua Helena Coelis, um ato de amor de Thomaz Pompeu e Dennis Gray.

6 NOTAS CONCLUSIVAS: PAS-DE-DEUX (DANÇA A DOIS)

Pesquisar. Palavra que se move no trânsito entre o conhecimento e os aprendizados *inteligível* e *sensível*. Lugar de composições, inquietações e sensações. Possibilidade do novo, do caminhar e do alinhar. (Des) caminhos, percursos e movimentos. Conversações em fluxos. Diálogos com a dança, com o seu fazer, saber e ser dançante. Premissas: analisar, estudar, observar, investigar,

buscar.

Apesar das adversidades as quais a escrita nos impele, tentamos cumprir nossa tarefa de acordo com as possibilidades de escuta e diálogo neste estudo, uma vez que a tarefa de pesquisar transita por esses dois lugares. Nosso objetivo geral acercado pela compreensão da finalidade da EDANSESI na formação dos seus partícipes avigorou nossa capacidade de entender os fluxos dessa escola e sua contribuição na constituição da dança na cidade de Fortaleza.

Foram muitos os momentos de alegria e de potência pelas trilhas da descoberta que o ato de pesquisar nos incita. Este estudo me possibilitou entender para além dos meus sujeitos. Ele me propiciou rever lastros de minha história de vida, das minhas memórias. Ele me fez compreender um pouco sobre a dança da minha cidade e os laços que ela proporcionou em nosso objeto de estudo, ancorados em narrativas de vida.

Observar as trajetórias dos sujeitos aqui investigados possibilitou-me realizar um *pas de deux* (dança a dois) entre mim e a pesquisa. Foram momentos de muita dança, de movimentos ritmados pelas palavras e pelas narrativas dos sujeitos que me faziam dançar em suas histórias comoventes e instigantes.

Estive com os sujeitos em suas saudades e suas lembranças referentes à EDANSESI, mas também em minhas reminiscências pessoais e profissionais, uma vez que o pesquisador, quando realiza uma investigação em que a memória atravessa seu objeto de estudo, aciona nele uma memória afetiva de sua formação também.

Com relação aos achados dessa pesquisa, o estudo mostra que a Escola de Dança do Sesi foi um marco relevante como a primeira proposta de formação profissional em dança na cidade de Fortaleza. Além disso, essa instituição foi em nível de Brasil, pioneira como um Projeto Social que agregou tantos alunos do gênero masculino. Observamos que a participação do artista/educador Dennis Gray no cenário da dança cearense delineia-se em um modo próprio de pensar e de fazer formação nesta linguagem artística.

Evidenciamos uma disseminação do seu fazer pedagógico na área de Dança que possuía características advindas do tradicionalismo. Porém, evidencia-se que essa escola deslocava uma proposta formativa voltada para além da dança, mas, ancorada em uma potencialização artística e formação humana.

O pioneirismo das ações da Escola de Dança do Sesi e o seu papel na formação do meio artístico da dança em Fortaleza colocam essa escola num lugar de destaque, tornando-a um modelo a ser seguido por toda uma geração. Notamos que existia uma preocupação com a formação do bailarino voltada para as técnicas de dança clássica e dança moderna, métodos bastante difundidos na década de 1970 em nível de Brasil.

Destarte, a análise crítica que se buscou nesta abordagem pretende, sobretudo, reconhecer a sua contribuição na qual estão presentes erros, acertos e avanços, dentro de um contexto histórico e cultural no período de 1974 a 1977.

Essa reflexão evidencia a necessidade de discussão acerca da formação artística e docente em dança em Fortaleza, para que se possa compreender, numa perspectiva histórica, que ensino de dança tem sido adotado. Ressalvamos que as formações da atualidade não apenas reforçam o modelo histórico aqui implantado por Dennis Graymas, os quais já caminham em outras direções. Nossa função como historiadores da educação e professores de arte é fornecer elementos para que se estabeleçam novas discussões, bem como que estas possam lançar luz sobre os processos de ensino e produção de arte e, no caso específico deste estudo, sobre o ensino e produção em dança.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. *In*: PINSKY, Bassanezy Carla, et al. **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2010, p 155-202 .

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____ **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 3ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.222 -232 , (Obras escolhidas; v. 1)
- FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: _____ **Vigiar e punir.** Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 117-142.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 17ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- _____. **A pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 37ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção leitura).
- GADELHA, Rosa Primo. **A Dança possível: as ligações do corpo na cena.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 2006.
- GADOTTI, Moacir. **A boniteza de um sonho: ensinar e aprender com sentido.** Novo Hamburgo: Feevale, 2003.
- GIL, José. **Movimento total: O corpo e a dança.** São Paulo: Iluminuras, 2004.
- JOSSO, Marie-Cristine. **Experiências de vida e formação.** Trad. José Claudino e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.
- JORNAL O POVO. Fortaleza, 02 fev. 1974.
- _____. Fortaleza, 17 dez. 1977.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação.** nº.19. Rio de Janeiro. jan./abr . 2002, p. 20-28.
- LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.) **Usos e abusos da história oral.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. p. 15-25
- MARQUES, Isabel. **O Balé e a favela.** Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=6413. 2003. Acesso em: 26 set. 2013.
- _____. **Linguagem da dança: Arte e ensino.** São Paulo: Digitexto, 2010.
- _____; BRAZIL, Fábio. **Arte em questões.** São Paulo: Digitexto, 2012.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom; RIBEIRO, Suzana L. Salgado. **Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades, famílias.** São Paulo: Contexto, 2011.
- PORTINARI, Maribel. **Dennis Gray: eterno em cena.** Rio de Janeiro: FUNARTE, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- ROCHA, Thereza. **Dança e Pensamento.** Comunicação pessoal, 2007.



RUMMEL, F. **Introdução aos procedimentos de pesquisa em educação**. Trad. de Jurema Alcides Cunha. Porto Alegre: Globo, 2002.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. In: ANTONACCI, Maria Antonieta e PERELMUTTER, Daisy (Orgs.). **Projeto História: ética e história oral**. São Paulo: PUC/SP, abr.1997, v.15, p. 51-84.

WARSCHAUER, Cecília. **Rodas em rede: oportunidades formativas fora e dentro da escola**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2001.

**Recebido em 14 de agosto de 2017.
Aprovado em 26 de março de 2018.**