

# *Arena da Cultura: Por uma metodologia inclusiva para a formação em dança*

*Arena della cultura: Per una metodologia includente per la formazione in danza*

Márcia Regina Fabiano Neves

Discente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

[marciafabneves@gmail.com](mailto:marciafabneves@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5967-8404>

Mônica Medeiros Ribeiro

Atriz e dançarina. Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais.

[monicaribeiro@yahoo.com](mailto:monicaribeiro@yahoo.com) ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5625-6115>

## RESUMO:

Criado pela Prefeitura de Belo Horizonte, em 1998, o *Arena da Cultura* configura-se como política pública descentralizada que abarca distintas linguagens artísticas e objetiva salvaguardar o direito cultural. Suas/seus professoras/es de dança tem como desafio consolidar uma metodologia de *ensinoaprendizagem* consonante com tal objetivo e com um público diverso em termos de faixas etárias, nível sociocultural e econômico, escolaridade, experiências prévias no campo das artes e da cultura, expectativas pessoais. Por meio de entrevistas, pesquisa documental e revisão da literatura, apresentamos uma reflexão acerca da construção de uma abordagem metodológica inclusiva que responde a esse desafio.

Palavras-chave: *Formação em dança. Arena da Cultura. Diversidade.*

## RIASSUNTO:

Creato dal Comune di Belo Horizonte nel 1998, il *Arena della Cultura* si configura come politica pubblica decentralizzata che riunisce distinti

---

NEVES, Márcia Regina Fabiano; RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Arena da Cultura: Por uma metodologia inclusiva para a formação em dança.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

linguaggi artistici con l'obiettivo di custodire il diritto culturale. I suoi insegnanti di danza hanno come sfida consolidare una metodologia per l'preendistato consonante con tale obiettivo e con un pubblico diverso in termini di età, livello socioculturale ed economico, istruzione, precedenti esperienze nell' ambito delle arti e della cultura, aspettative. Per mezzo di interviste, ricerche documentali e analisi della letteratura, presentiamo una riflessione sulla costruzione di un approccio metodologico inclusivo che risponda a questa sfida.

Parole chiave: *Formazione in danza. Arena della Cultura. Diversità.*

Artigo submetido em: 24 de junho de 2018.  
Aprovado em: 11 de setembro de 2018.

## **Uma realidade, muitos desafios**

O *Arena da Cultura* se insere, hoje, entre as políticas públicas de Belo Horizonte como ação de formação que abarca diversas linguagens artísticas – Artes Visuais, Circo, Dança, *Design* Popular, Música, Patrimônio Cultural e Teatro–, e tem como objetivo democratizar e universalizar o direito cultural. Neste texto, apresentamos uma reflexão acerca da abordagem metodológica para o *ensinoaprendizagem* em dança que vem sendo construída, cotidianamente, pela área de Dança do *Arena da Cultura*, desde a sua criação, em maio de 2008<sup>1</sup>.

Partimos do princípio de que essa abordagem metodológica do *Arena* não tem como base parâmetros associados a formalizações que coincidem com exigências técnicas e padrões estéticos inflexíveis. Tais parâmetros, aqui questionados, relacionam-se a uma concepção de dança e a procedimentos didáticos para o *ensinoaprendizagem* em dança que se coligam, necessariamente, a faixas etárias que abarcam a infância e a juventude e a conformações físicas consideradas determinantes. Não estamos aqui considerando a variedade de danças existentes no cenário da formação em dança. Apontamos para aqueles modos de ensinar e aprender dança que se pautam em modelos pré-determinados e pouco flexíveis no que tange ao tipo físico e à idade ideal para tal formação. A pesquisa sobre a

---

NEVES, Márcia Regina Fabiano; RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Arena da Cultura: Por uma metodologia inclusiva para a formação em dança.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.**

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

abordagem metodológica da prática formativa em dança no *Arena da Cultura* está diretamente ligada às especificidades de um público multietário, marcado por dissemelhanças. Por conseguinte, este texto decorre de pesquisa documental, de revisão de literatura especializada e de entrevistas realizadas com membros da comunidade do *Arena*,<sup>2</sup> está permeado pela historicidade dessa política pública, considerando os pilares fundantes de sua proposta político-pedagógica, os quais suportam suas proposições para a promoção, em sentido amplo e irrestrito, do exercício da cidadania cultural.

Instaurado pela Prefeitura de Belo Horizonte, em novembro de 1998, por meio da então Secretaria Municipal de Cultura (SMC),<sup>3</sup> o Programa de Descentralização Cultural *Arena da Cultura* surge com o intuito de suprir uma antiga reivindicação de acesso aos bens e serviços culturais apresentada pela população da cidade. De acordo com Augusto<sup>4</sup> (2017, informação verbal),<sup>5</sup> tal reivindicação era reiterada em “fóruns regionais”<sup>6</sup> que, à época, reuniam moradores, lideranças comunitárias, artistas e produtores de diferentes territórios da cidade, intentando promover o diálogo e a escuta de suas demandas relativas ao setor.

Prestes a completar duas décadas de existência, ao longo das quais o exercício da escuta tornou-se fundamental, o *Arena* vem resistindo e se destacando entre as propostas formuladas e gerenciadas pelo poder público no âmbito da arte e da cultura no país, as quais, em sua maioria, refletem interesses ocultos de “clientelismo”, “tutela” ou “cooptação” (CHAUÍ, 1995, p. 75) e sucumbem às mudanças de governo. Em 2005, a recém-criada Fundação Municipal de Cultura (FMC) assumiu a sua condução e, em 2011, após um período de aproximadamente dois anos de interrupção de suas atividades, o programa foi reestruturado, passando a ser apresentado como Ação de Formação Artística e Cultural *Arena da Cultura*.

No final de 2014, logo depois de vencer a primeira edição do “Prêmio Internacional CGLU – Cidade do México – Agenda 21 da Cultura,”<sup>7</sup> na categoria Cidade, Administração Local ou Regional, o *Arena* passou à condição de principal projeto e pilar central da Escola Livre de Artes (ELA). Instância instituída e gerida pela FMC,

---

NEVES, Márcia Regina Fabiano; RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Arena da Cultura: Por uma metodologia inclusiva para a formação em dança.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

a escola surge em conformidade com as metas estabelecidas no Plano Municipal de Cultura 2015-2025<sup>8</sup> e busca aprimorar, fortalecer e ampliar as iniciativas voltadas para a formação artística e o fomento à cultura no município.

Perfazendo uma trajetória de muitas crises, percalços e conquistas, o *Arena da Cultura* distingue-se por sua longevidade e capacidade de adaptação e readaptação, tendo em vista os parcos esforços e investimentos destinados a difundir e salvaguardar os direitos culturais no cenário nacional. Contudo, como observa Mata Machado<sup>9</sup> (2017, informação verbal),<sup>10</sup> as características do *Arena* que devemos sublinhar e que o distinguem no cenário local e nacional, fazendo-o ultrapassar as nossas fronteiras,<sup>11</sup> referem-se, sobretudo, ao modo como sua equipe gestora, professores e professoras relacionam-se com seu público diverso e aos procedimentos didático-metodológicos que vêm sendo desenvolvidos com a intenção de favorecer a conquista e o exercício do direito cultural.

Segundo Chauí (1995), é possível vislumbrar a abrangência desse direito no qual se fundem a informação e a reflexão; a participação nas decisões sobre os possíveis instrumentos para a sua garantia; a experimentação, a apropriação e a oportunidade de invenção e fruição. Entretanto, no Brasil, onde ações relacionadas às práticas artísticas são, historicamente, compreendidas como supérfluas e, erroneamente, vinculadas a hábitos e costumes de uma elite, empreender propostas qualificadas, financiadas com recursos públicos para viabilizar a inserção do sujeito nesse campo, representa um grande desafio. Desafio que exige a subversão de prioridades e a revisão de entendimentos que desconsideram a importância de se estimular o capital cultural de uma sociedade e a geração de bens simbólicos que se constituem como artifícios para garantir a sobrevivência humana (KATZ, 2001).

Alicerçado em princípios que se fundam nos conceitos de democracia, universalidade, diversidade, transversalidade e territorialidade, o *Arena da Cultura* rechaça, pois, noções e preconceitos que se perpetuam no tempo, mas não se mostram em conformidade com uma realidade que clama por posturas as quais reco-

nheçam e valorizem a cidadania cultural numa perspectiva alargada e complexa de igualdade. Difundidos ao longo dos anos, tais noções e preconceitos de natureza conservadora favorecem uma parcela restrita da sociedade enquanto se apoiam na convicção de que possa existir um público mais “adequado” e preparado para a fruição, para o consumo, para as experiências formativas e tantas outras relacionadas às artes.

Assim, supõe-se, equivocadamente, que as abordagens, as proposições e os modos de *pensarfazer* que se instauram nos diversos domínios da arte devam ser constituídos a partir da visão de mundo, da perspectiva estética, de hábitos e condutas de uma minoria, colaborando para legitimar e afirmar a primazia dos aspectos concernentes a uma elite. Além disso, se fortalece a compreensão de que as atividades artístico-culturais são somente um meio de entretenimento, lazer e prazer e não estão atreladas à construção e difusão de conhecimentos. Esses enganos mantêm grande parte da população brasileira, principalmente as camadas de baixa renda e baixa escolaridade, distante da informação, formação e de todo um sistema relativo às artes e a seus distintos setores.<sup>12</sup>

Disposto a contribuir para reverter esse panorama que acoberta uma visão exclusivista e autoritária (CHAUÍ, 1995), o Arena, desde a sua implantação, oferece oficinas gratuitas em seus campos de atuação que, a partir de 2014,<sup>13</sup> abarcam sete linguagens: Artes Visuais, Circo, Dança, *Design* Popular, Música, Patrimônio Cultural e Teatro. Com formatos que se conciliam com suas diferentes finalidades e períodos de duração, respeitando-se os percursos nos quais estão inseridas, tais oficinas ocorrem em todo o território urbano, em vários equipamentos culturais,<sup>14</sup> nas nove regionais de Belo Horizonte.<sup>15</sup> O perfil dos participantes é marcado pela heterogeneidade em termos gerais: faixa etária, nível socioeconômico, grau de escolaridade, experiências prévias e expectativas pessoais.

Heidempergher (2009) e Neves (2018) sinalizam a importância do *Arena da Cultura* como ação de política pública voltada para a formação artística e cultural na perspectiva da inclusão democrática, sem restrições. Ambas as autoras consi-

---

NEVES, Márcia Regina Fabiano; RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Arena da Cultura: Por uma metodologia inclusiva para a formação em dança.**

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.**

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

deram que seu potencial transformador delinea-se em função dos processos teórico-metodológicos que se desenvolvem em consonância com o caráter multifacetado das turmas, buscando um caminho de encontro entre diferenças e diferentes. Entretanto, elas ponderam que um propósito tão relevante e desafiante exige esforços em vários sentidos.

Essa não é somente uma questão de financiamento, já que se faz necessário enfrentar circunstâncias históricas e empreender uma mudança de mentalidade (CHAUÍ, 1995). E, para tanto, é preciso despender tempo e proceder com determinação para que se possa desconstruir paradigmas, de modo que a arte passe a fazer parte do dia a dia das pessoas e nele esteja inserida como uma forma de expressão, interação e questionamento – valor imprescindível que nos diz quem somos e quem não somos, como nos organizamos e como nos posicionamos individual e coletivamente.

Desse modo, uma política cultural que intenta estabelecer efetivas reformulações requer a obstinação de gestoras e gestores e dos demais envolvidos: obstinação e paciência para transpor as mazelas de uma organização social na qual os direitos mais básicos são ainda privilégios. Por isso, o custo do transporte é fator que inviabiliza a escolha de fazer uma oficina de dança ou música, mesmo que ela seja gratuita, e, nessas condições, um processo de formação torna-se um “luxo” para poucos que podem investir em si mesmas/os, sem a previsão de um retorno imediato e tangível.

Logo, esse contexto aparentemente pouco propício solicita a elaboração de uma proposta político-pedagógica que o reconheça e que, sem intimidar-se, proponha-se a alcançar, indiscriminadamente, homens, mulheres e crianças: gente de todas as idades e camadas sociais que, ainda que cerceada por uma realidade de usurpações, carências e urgências, deve ser estimulada a consolidar a sua atuação na esfera da cultura e das artes, realizando experiências que possam alargar a sua relação com e no mundo. Portanto, além de “uma forte vontade política da parte das instituições públicas” (HEIDEMPERGHER, 2009, p. 81, nossa

tradução) para garantir a sua manutenção e aperfeiçoamento, o *Arena da Cultura* demanda a dedicação comprometida de seu quadro de docentes e a compreensão de que a sua práxis contribui para entalhar procedimentos de *ensinoaprendizagem* em arte próprios, os quais colaborem para desarticular um sistema social cindido pela desigualdade.

### **A invenção de uma abordagem metodológica em dança para a diversidade**

Ao longo de sua trajetória, estudiosas/os, bem como trabalhadoras/es que se dedicam à observação, formulação, implantação e avaliação de projetos e processos relativos às artes em várias partes do Brasil e em outros países, como Canadá, Colômbia, Espanha, França, Guatemala, Itália, México e Portugal, visitam as salas de aula do *Arena da Cultura*.<sup>16</sup> Suas considerações indicam que esse espaço inventivo, no qual o exercício da criação se faz necessariamente via diálogo com o mundo, distingue-se pelo entrelaçamento de preceitos complementares: democratização, universalização e diversidade.

As colocações de Chauí (1995, 2008) indicam que, apesar de revelar-se uma tarefa complexa numa sociedade que naturaliza a opressão das classes populares em prol da supremacia dos direitos econômicos, a ideia de democratização na esfera da cultura torna-se imprescindível. Trabalhar para democratizar os processos nesse âmbito conjuga-se com a atitude imparcial para a garantir um direito e exige mecanismos que operem na direção da equidade. Assim, a instauração de projetos democráticos que pretendem promover o acesso aos bens e serviços culturais, buscando alcançar a maior diversidade possível de pessoas, coliga-se ao propósito de universalização do direito cultural.

Contudo, a autora nos leva a perceber, num paralelismo com as ponderações de Freire (2015, 2017) e Rancière (2002), que a necessária articulação crítica entre esses preceitos requer a suplantação da vocação histórica de práticas de cunho

colonizador, as quais perpetuam o enaltecimento e a imposição de técnicas e estéticas tidas como “superiores”, perenizando padrões e disseminando uma conduta oligárquica nas experiências formativas.

Para a dança cênica ocidental, os mais de quatro séculos após o seu surgimento e afirmação como manifestação da mais alta casta social não foram suficientes para que suas relações com o esquema de hierarquias fortemente delineado fossem rompidas. Esse mesmo esquema, instituído no Brasil ao longo dos anos da colonização europeia e que, rapidamente, se infiltrou em todos os setores da vida – e, portanto, na dança –, indica que a formação voltada para um público diverso requer atos de invenção. Atos esses que implicam a apropriação da tradição somada ao incentivo da prática da experiência de autorialidade no ensinar e no aprender, gerando uma provocação em relação ao status quo das academias de ensino de dança clássica.

Distante dos ideais que impulsionaram o *ballet de court* e os suntuosos espetáculos realizados nos palácios franceses, entre os séculos 16 e 17, com o premeditado escopo de fortalecer modos de vida e visões de mundo nos quais se ancorava a monarquia (AU, 2006), a prática da dança sintonizada com as premências e valores de nosso tempo-espaco mantém um caráter de superação e inovação – não obstante os constantes esforços já empreendidos para a atualização dos modos de *pensarfazer* dança na atualidade.

Assim, a abordagem metodológica para o *ensinoaprendizagem* em dança que vem sendo engendrada no *Arena da Cultura* – com a participação ativa de profissionais da área e de estudantes dos cursos – demonstra o seu engajamento na construção de uma metodologia inclusiva: ação que, em seu viés político, ético, estético e filosófico, rejeita referenciais elitistas e hegemônicos os quais se revelam incongruentes com o ideal de universalização do acesso ao direito cultural. Em sintonia com essa ótica, as invenções didático-metodológicas são

arquitetadas pelas/os professoras/es com base no constante exercício de escuta do corpo discente, buscando-se respeitar a singularidade dos sujeitos, considerando suas histórias de vida e relevando suas experiências culturais.

Gabriela Christófar<sup>17</sup> (informação verbal, 2017),<sup>18</sup> artista-professora que, entre 2008 e 2009, atuou como primeira coordenadora da área de Dança do *Arena da Cultura*, discorre sobre o desafio de, em colaboração com o seu recém-contratado corpo docente,<sup>19</sup> elaborar uma proposta coerente para subsidiar o processo formativo no âmbito da cidadania em Belo Horizonte: “gente querendo fazer dança” (CHRISTÓFARO, 2017, *apud* NEVES, 2018,, p. 84, grifo da autora).

Recordando a sua chegada ao *Arena*, Christófar<sup>o</sup> (2017, informação verbal) faz colocações que conduzem à compreensão de que essa “indescritível” e incontrolável diversidade não diz respeito, somente, a corpos, idades, profissões. Tal diversidade refere-se a uma infinidade de mundos e de formas de estar no mundo que se desvelam no cotidiano de cada oficina do *Arena*. Um conjunto de inumeráveis possibilidades de *serpensar* que se traduzem na *palavramovimento* de cada estudante e anunciam modos de dançar como narrativas de si e da realidade. Modos distintos e inesperados que exigem a desidealização de modelos e solicitam muitos referenciais para que se estabeleça um diálogo. (NEVES, 2018, p. 84)

Nota-se que as pessoas que frequentam as aulas de dança do *Arena da Cultura* formam uma comunidade dissonante daquelas de escolas nas quais crianças e / ou jovens são selecionados conforme parâmetros excludentes, cujas turmas seguem programas pré-determinados, focados em exigências técnicas que correspondem a uma delimitação muito específica de faixa etária e conformação física. Por isso, essa comunidade solicita a capacidade para reflexões e reformulações, fazendo com que a curiosidade, a incerteza e a insubordinação – no sentido do constante questionamento e inquietude – tornem-se fatores essenciais a permear a prática docente, de acordo com as argumentações de Freire (2015) e Vianna (2008).

De modo particular, lembremo-nos de que a dança, tradicionalmente, esteve associada a idealizações que envolvem a convicção em um dom ou talento especial, além de “dotes”, como a hiperelasticidade, o vigor, as linhas alongadas, a

elegância e harmonia dos gestos. Apesar da força com a qual se espalham estilos mais populares, como a dança de salão, o funk e o forró, que se disseminam alavancados pelas mídias, a eles também estão atrelados ideais de um corpo “saudável”<sup>20</sup> e disponível. Em se tratando de vislumbrar a dança como uma profissão, o imaginário da bailarina jovem, alta e esguia, com seus rodopios desenvolvidos persiste em todas as camadas da sociedade brasileira.

Dessa forma, frente a um eclético grupo de estudantes que congrega desde crianças até pessoas idosas, com seus distintos corpos, expectativas, necessidades e potências, além das tantas realidades geográficas, culturais, sociais e econômicas abarcadas e os muitos equipamentos públicos envolvidos, a práxis da equipe de dança do *Arena da Cultura* desdobra-se em pesquisar metodologias inclusivas. Rompendo com posturas ingênuas e dissociadas dos mundos que se apresentam na sala de aula, a *ação-pensamento* de professoras/es é também uma forma de indagação e intervenção no mundo e, como recomenda Freire (2015, p. 43), não se alinha à proposição de “treinamentos pragmáticos” que se dão de forma arbitrária.

Segundo a epistemologia freiriana, a aplicação indiscriminada de métodos que se baseiam na mera repetição alheia ao contexto e às personalidades envolvidas nas práticas de *ensino-aprendizagem* reverbera o “*elitismo autoritário* dos que se pensam donos da verdade e do *saber articulado*” (FREIRE, 2015, p. 43, grifos do autor). Portanto, os treinamentos em dança que se dão como adestramentos e equivalem à cópia mecânica de passos e de coreografias, sugerindo que trejeitos e maneirismos devam ser reproduzidos acriticamente e que o virtuosismo e a eficiência estão acima da expressividade, representam um obstáculo ao exercício da alteridade e do respeito ao outro e à sua singularidade cultural. Obstáculo esse que impossibilita o reconhecimento das individualidades presentes na sala de aula: suas sensibilidades, capacidades e qualidades.

Tendo em vista esse entendimento, as/os profissionais da área de Dança do *Arena* são consideradas/os professoras/es-artistas-pesquisadoras/es que não têm em mãos um manual de instruções para guiá-las/os e que devem estar, sobretudo, abertas/os ao risco. Cabe-lhes, pois, abandonar quaisquer tipos de preconceitos e exercer a sua criticidade e inventividade para tecer “novas coerências”, como propõe Ostrower (1977), que possam viabilizar e potencializar a formação de pessoas cujas dissemelhanças emergem como riquezas. O trabalho dessa equipe corresponde, assim, à investigação diária de caminhos metodológicos, procedimentos didáticos e conteúdos adequados a cada turma e aos objetivos de cada oficina, sejam elas oficinas curtas – chamadas de oficinas de sensibilização–, sejam oficinas longas, as quais compõem os ciclos formativos previstos em um plano quadrienal. <sup>21</sup>

Pautada na incessante busca por abordagens coerentes, afinadas com os pilares conceituais que regem o *Arena da Cultura* como política pública – a democratização, a universalização, a diversidade, a territorialidade e a transversalidade–, a estruturação dos processos em dança afasta-se das práticas mecanicistas que, em grande medida, orientaram e orientam a formação nessa linguagem. Para tanto, numa perspectiva contemporânea, o projeto artístico-pedagógico que espera formar – sem formatar ou deformar – sujeitos capazes de se reconhecerem como corpos dançantes funda-se num processo dinâmico de inter-relação entre quatro eixos metodológicos:

- Educação somática: práticas que visam o reconhecimento e a sensibilização do corpo, estimulando e ampliando a consciência de sua relação com o movimento e com o espaço;
- Técnicas de dança: práticas de dança utilizadas como suporte didático e artístico. As referências técnicas utilizadas são aquelas de domínio de cada professor;
- Experiências de criação e composição: propostas diversas de criação e composição em dança que utilizem princípios e conteúdos trabalhados ao longo da oficina;

- Apreciação artística: oportunidades de fruição direta de espetáculos artísticos e / ou por meio de vídeos, seguidas da contextualização das obras e de discussão sobre as impressões dos alunos. (DINIS et al., 2014, p. 2, documento não publicado).<sup>22</sup>

Percebe-se que tais eixos se mostram convergentes com os pensamentos disseminados no Ocidente a partir da segunda metade dos anos 1950, com o advento da chamada *Post Modern Dance* americana, difundida na Europa como “Nova Dança”; e do movimento expressionista que, na Alemanha, deu origem ao *Tanztheater* e tem como ícones Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joss e, posteriormente, Pina Bausch. De maneiras distintas, essas correntes ansiavam por reformas tanto nos espetáculos de dança quanto no *ensinoaprendizagem* em dança e se opunham à espetacularização vazia que, calcada no excesso de virtuosismo, desvinculava-se das questões existenciais mais ordinárias e disseminava condutas estereotipadas e estereotipantes, as quais levavam a dança a afastar-se da vida.

Como argumenta Bentivoglio (1985), entre os princípios que moveram a *Post Modern Dance* está a valorização da inteligência corporal própria à natureza humana com o intuito de resgatar a organicidade do movimento e a expressividade dos gestos mais elementares. Dessa forma, fazia-se primordial reconhecer as diferentes possibilidades de colocar o *corpomente* em ação, reputando a sua sensibilidade e organicidade. Inicialmente, isso exigiu a negação das regras do ballet, da dança moderna, ou de quaisquer outras fórmulas estéticas uniformizantes.

Esse ponto de vista era também capital para o mestre Klauss Vianna,<sup>23</sup> cuja práxis transtornou e transformou o panorama brasileiro da dança e permanece como uma diretriz para quem se dedica à consolidação de um *pensarfazer* mais arejado e poroso nesse campo. Entretanto, como salientamos neste texto, apesar dos esforços de Vianna, os avanços são ainda insuficientes, especialmente neste momento desfavorável de retrocessos e perdas em todas as instâncias da nossa sociedade, tendo em vista muitas delas afetam, direta e arditamente, a cultura e as artes.

Portanto, a necessária construção de uma metodologia problematizadora e democrática para a formação em dança, como intenta o *Arena da Cultura*, torna-se urgente e pertinente. Com esse objetivo, a área propõe a conexão dinâmica entre seus quatro eixos como o cerne de sua abordagem metodológica, de modo a promover a interseção entre práticas somáticas, técnicas, de criação e composição e a fruição. Essa é a principal tarefa de sua equipe de professoras/artistas-pesquisadoras/es que, para forjar essa interseção, devem lançar mão de seus próprios percursos, ponderando sobre as interfaces entre as experiências as quais compõem a sua formação e as experiências culturais das/os estudantes, atentando para os seus múltiplos desdobramentos.

Por meio de propostas que incitam o *corpomente* a entrar em contato com diferentes modos de experienciar-se, apropriando-se de suas múltiplas competências, vivenciando seus fluxos de movimento e se inteirando de sua capacidade de pronunciar-se como sujeito criador, espera-se estimular as/os discentes a identificarem a confluência e a transitividade entre saberes e conhecimentos.<sup>24</sup> Instigar o reconhecimento dos atravessamentos entre terrenos que, a princípio, podem parecer apartados, mas que, por meio do exercício de integração, revelam-se móveis é, pois, uma premissa que intenta propiciar um viés de fluidez e complementariedade entre várias formas de saber e conhecer as quais compõem os processos de *ensinoaprendizagem* em dança.

Verifica-se a natureza epistemológica desses processos de investigação sobre metodologias para o *ensinoaprendizagem* em dança que dependem de uma elaboração transversalizada para a compreensão da perspectiva relacional que pode ser acionada pela exploração de um exercício, transpondo-se uma visão estanque que o mantém associado a um único domínio. Nessa perspectiva, estudar o esqueleto humano não se atém ao propósito único de facilitar a aquisição de informações sobre a organização óssea do corpo humano, mas se estende ao refinamento de habilidades técnicas e expressivas por via do reconhecimento de cada discente de suas próprias condições anatômicas.

Numa mesma aula, uma sondagem cinestésica sobre a coluna vertebral pode conduzir a atenção das/os estudantes e professoras/es para aspectos como: as suas várias possibilidades e limitações no que tange às torções, flexão e extensão; o seu uso em diferentes técnicas, gerando as alternativas estéticas específicas de cada uma delas; a fluência no enrolamento e endireitamento das vértebras que oportuniza experimentações espaciais a todo o corpo; as qualidades de movimento que se tornam possíveis em decorrência da consciência ampliada de sensações táteis, motoras e emocionais, as quais viabilizam uma certa poética das tonicidades.

O mesmo deve ocorrer na esfera das várias técnicas de dança, muitas vezes vivenciadas como um sistema enrijecido, fundado na repetição enfadonha. Aqui consideramos importante sublinhar que o “problema” não está na repetição, mas, sim, no modo como esse procedimento – o qual é um potente recurso compositivo em dança – é realizado: mecanizado, desprovido da necessária autoralidade do movimento dançado.

Em sintonia com o perfil das turmas, cabe às/aos professoras/es-artista-pesquisadoras/es que têm a responsabilidade de conduzi-las no processo de *ensinoaprendizagem*, apresentar-lhes uma ou mais técnicas que farão parte do conteúdo das aulas. No contexto do *Arena da Cultura*, conforme discute Vianna (2008), torna-se crucial que o desenvolvimento de habilidades técnicas em dança se apoie na repetição crítica e sensível, de modo a propiciar a consciência sobre o fazer, conduzindo a/o estudante ao seu contínuo aperfeiçoamento. Uma repetição capaz de metamorfosear-se em ato criador, uma vez que, a partir do justo estímulo ao *corpomente*, incentivando-o a acessar a inteligência que lhe é inerente, provoca o refinamento e a apropriação de ações como girar, rolar, saltar, suspender o peso ou deixá-lo ceder, criando sentidos para o mover-se.

No tocante às práticas de criação, a equipe de dança do *Arena* concorda sobre a imprescindibilidade da conquista de “vocabulário” que possibilite a manifestação do ser por meio de suas elaborações, ressignificando o uso do movimento para

alçá-lo à condição de um gesto autoral. Como explicitado na pesquisa de Neves (2018), para as/os profissionais da área, a aquisição desse “vocabulário” está necessariamente entrelaçada às propostas de educação somática, técnicas e de apreciação. Quanto mais interseção há entre elas, maiores são as possibilidades de que se configure uma tendência ao trânsito entre percepções e sensações; o que facilita a deflagração e o posterior aprimoramento da capacidade criadora e compositiva, indicando “vários caminhos, várias saídas” (VIANNA; CARVALHO, 2008, p. 82). Dessa forma, a rede que se tece, entrelaçando o trânsito entre experiências adquiridas dentro e fora da sala de aula é fator que encoraja a inauguração de danças como formas de dizer de si e como um posicionamento do sujeito no e com o mundo.

O quarto eixo da apreciação artística parece incidir de forma nítida sobre todos os outros, e a fala das/os integrantes das oficinas de dança do *Arena*, após uma atividade de fruição, demonstra que muitas conexões se estabelecem entre o que é visto / sentido e o que é realizado ao longo das aulas. E vale argumentar que, ao observar o/a colega que pratica um exercício com bastões, durante a realização de uma sequência, ou em sessões de improvisação, a/o estudante está também apreciando e entrando em contato com modos de fazer. O olhar atento é capaz de notar o engajamento ou não nesse fazer e os procedimentos e recursos que, usados individualmente, podem facilitá-lo ou obstaculizá-lo, enrijecê-lo ou torná-lo fluido. Sublinhamos desse modo a importância de aprender com o outro, praticando, imprescindivelmente, o exercício da alteridade.

Assim, mirando favorecer uma experiência que possa conduzir a um processo de *ensinoaprendizagem* tecido com base na interpenetração entre os quatro eixos que sustentam a sua abordagem metodológica, a área de Dança do *Arena da Cultura* mobiliza uma política pedagógica relacional. A permeabilidade e a transversalidade despontam, portanto, como elementos essenciais nessa política que, em função da sua condição de propiciar o exercício da alteridade, colabora para a

elaboração de uma conduta mais complexa que almeja propiciar a realização de percursos formativos em dança qualificados para abarcar a diversidade em toda a sua abrangência.

### **Correlações com a epistemologia freiriana**

No âmbito da formação artística, a atualização de metodologias em dança, como pratica o *Arena da Cultura*, promove problematizações sobre a dimensão crítica e inventiva que permeia essa linguagem, bem como sobre sua condição epistemológica. Essa atualização tão necessária se alinha aos estudos que afirmam a condição do *corpomente* de construir conhecimentos numa perspectiva de coimplicação com e no mundo. Assim, a dança é interpelada não como prática que se realiza de forma mecânica, com o objetivo de formatar indivíduos para o “desempenho de destrezas” (FREIRE, 2015, p. 16), ou como o exercício alienado da cópia, levando, unicamente, à propagação de modelos, mas como experiência de empoderamento e ação.

Ao buscar afinar-se com um público que, em grande medida, sinaliza para as condições de disparidade e opressão em que vivemos e cujas diferenças tornam-se sempre mais plenas de matizes, a proposta da área de Dança do *Arena da Cultura* indica que os processos formativos, independentemente de seus objetivos, devem se afastar de paradigmas que gerem experiências descontextualizadas e de perfil impositivo.

Enfim, no *Arena* é possível constatar que o panorama de diversidade próprio à realidade brasileira não demanda práticas artísticas, em dança, as quais ocultem um forte teor autoritário e colonizador e se organizem delimitadas pelo que Freire (2015, 2017) denuncia como “bancaísmo”: tendência à transmissão de conhecimentos de forma verticalizada e hierarquizada, desprestigiando saberes e distanciando-se de uma postura questionadora e do que o autor define como uma “curiosidade epistemológica” (FREIRE, 2015, 2017).

Desviando-se de atitudes incautas e de visões já superadas e procurando colaborar para que se alcance a transposição de interpretações equivocadas, as/os professoras/es-artistas-pesquisadoras/es da equipe de dança do *Arena da Cultura* contribuem para reforçar as afinidades entre os vários modos de *pensardança* e o hábito investigativo. É justamente essa contínua prática investigativa no exercício da docência em dança no *Arena* que relacionamos com a chamada curiosidade epistemológica de Freire (2015).

O empenho na consolidação de uma abordagem metodológica que preveja a conexão entre vivências do campo da educação somática, diferentes técnicas, o exercício da criação e composição e a apreciação artística institui-se como iniciativa que contesta a prática da simples reprodução em todos os espaços de formação nos quais a dança se introduz, tanto quanto repele a perpetuação de ideais superados que a ela estão associados. Ideais esses que não condizem com as idades, os corpos, as classes sociais, as experiências de vida, os valores e saberes que se fazem presentes em oficinas de dança as quais integram uma ação pública para a democratização e a universalização do direito à cidadania cultural.

Como pontua Neves (2016, p. 11), “Freire (2015, 2017) observa que o ensinar ultrapassa a simples transmissão fria e superficial de conhecimentos reconhecidos como verdades irrefutáveis e se prolonga à produção das condições que possam facilitar a sua apreensão, afirmando a perspectiva crítica e criadora do ato de aprender”. Assim, realizados numa dinâmica dialógica que possa favorecer a troca e promover a ampliação de conceitos e procedimentos práticos, os processos de *ensinoaprendizagem*, bem como os processos artísticos de criação em dança, devem seguir na direção de propiciar o reconhecimento de elos entre informações, técnicas e estéticas, estimulando o exercício de um pensamento mais aberto e transversalizado.

Nessa ótica, o propósito de interseção entre os inúmeros conteúdos que podem integrar os processos formativos em dança se aproxima da epistemologia freiriana, pois é concebido como uma postura de estudo na qual se conjugam as dimensões corporais da cognição, da razão, da emoção e da imaginação. Dessa forma, surgem novos caminhos para viabilizar a multiplicação e a contaminação entre modos de saber, conhecer e dançar, instigando a instauração de práxis em dança que valorizem os sujeitos envolvidos e a sua historicidade.

Considerando a perspectiva de transformação, a abordagem metodológica que as/os professoras/es de dança do *Arena da Cultura* dedicam-se a construir assinala o caráter experiencial (LARROSA, 2016) como elemento fundamental para uma pedagogia que se destina a sustentar propostas que não operam em função de expectativas pré-formuladas e de um determinismo quanto a resultados. Sujeitas à instabilidade e ao risco e permeadas por noções caras a Freire (2015) e a Vianna (2008), como a reflexão, a subjetividade, a corresponsabilidade e a emancipação, as práticas em dança tendem a ampliar o seu alcance e o seu caráter dialógico. Consequentemente, nos aproximamos de uma concepção de dança como um domínio no qual se dá a produção de conhecimentos e de novos sentidos que se conectam à vida e como um ambiente mais democrático, de maior acolhimento e de menos discriminação.

## **Considerações finais**

Retomando as ideias principais tratadas brevemente neste texto, entende-se que o *Arena da Cultura* como política cultural opta por abordar a dança num viés de indagação, almejando o arejamento de seus processos e de suas práticas e a supressão de atitudes que provocam a perpetuação de idealizações nessa área dissonantes com o tempo presente. Entretanto, ao posicionar-se a favor da transposição de pré-conceitos e estereótipos os quais perduram ao longo dos séculos nas práticas em dança, gerando um conservadorismo e colaborando para a

manutenção de uma ordem social que privilegia uma minoria, as/os profissionais do *Arena* devem atinar para uma conjuntura maior, que exige criticidade e inquietude.

O desafio imposto não somente pela falta de recursos financeiros comum ao setor da cultura em todo o país, mas – e em consequência disso – também por um imaginário coletivo que se funda em uma percepção equivocada sobre a arte e suas várias vertentes, exige a disposição para uma árdua tarefa: a reconfiguração de noções de e sobre a dança as quais remetam a uma visão de mundo que incorpore a consciência e o exercício da alteridade em seus modos de agir e pensar.

Desconstruir a mentalidade arraigada em grande parte da população brasileira que associa a prática da dança a um tipo de corpo com características físicas limitadas a um determinado perfil, além de vinculá-la a modos de fazer como a simples cópia de coreografias propagadas pelas mídias, requer a consciência de um cenário desvantajoso, mas não determinante. Mesmo porque, nas oficinas de dança do *Arena*, observa-se que, enfrentando condições desfavoráveis que delimitam as suas experiências de vida, homens e mulheres engendram saberes que são próprios a sujeitos sensíveis capazes de improvisar arranjos que se dão como estratégias de sobrevivência.

Portanto, apesar das desigualdades e da cotidiana violação de direitos que constitui a realidade nacional e, em grande proporção, global, a decisão de atuar numa política pública para as artes que intenta alcançar a democratização e universalização do direito cultural demanda a compreensão de que não se trata de operar numa ótica compensatória, mas, sim, de transposição. Apreender que a precariedade permeia a pós-modernidade e nos obriga a rever soluções, percebendo-as como desfechos temporários, leva-nos a aprofundar as reflexões na e sobre a arte, suas dinâmicas e desdobramentos. Surgem, dessa forma, encaminhamentos que dispensam posturas imponderadas e/ou ingênuas e apontam para a direção da superação de paradigmas pré-concebidos.

Afinal, já é tempo de concluir que os projetos colonizadores no âmbito artístico desprestigiam a capacidade inventiva inerente ao ser humano e desconsideram a inteligência criadora que lhe é peculiar. Inteligência essa que, quando estimulada, o leva a superar um cotidiano pouco estimulante e a exprimir-se artística e culturalmente, independentemente de seu endereço, de sua erudição, ou de seu salário. Quando se trata de assumir a responsabilidade de participar da construção de uma metodologia em dança para um contexto específico como o do *Arena da Cultura*, a escolha por compor seu quadro de professoras e professores exige a disponibilidade para um descondicionamento, desapegando-se de apropriações que se mostram impróprias e abandonando certezas.

Ao discorrer sobre a docência no Arena, a sua equipe de dança destaca que esse necessário descondicionamento é tão difícil quanto desfazer-se de preceitos e regras os quais regeram os seus processos formativos e se filiam às idealizações que a metodologia que vem sendo engendrada pela área intenta suplantar. Ademais, considerando a discussão articulada nas primeiras páginas deste texto, nota-se que, em sua maioria, essa equipe é formada por dançarinas e dançarinos que se reconhecem parte de um pequeno grupo de brasileiras/os contempladas/os com o direito de exercer a sua cidadania cultural e de realizar uma formação artística. E com o privilégio de consolidá-la por meio de experiências densas, em ambientes destacados pela qualidade de suas propostas e de suas/seus profissionais.

Assumir-se favorecida/o quanto à própria formação e dedicar-se a articular, inventivamente, uma relação propícia entre as informações, os conhecimentos, os saberes, as técnicas e suas estéticas à proposição metodológica que a área de Dança do *Arena da Cultura* se propõe a construir é uma das facetas que desafiam seu quadro de professoras/es. E essa disposição inventiva deve conter a capacidade de rever ou abandonar diretrizes, procedimentos didáticos-metodológicos e prescrições que delinearão um percurso formativo que lhes é caro. Tais questões tornam-se fundamentais para suas escolhas, definindo o viés indagador e insubordinado de sua práxis. Em sua complexidade, esses são aspectos que devem

ser incluídos na circunstância de diversidade intrínseca ao Arena e a seu projeto político-pedagógico, a qual exige de docentes e discentes a disponibilidade para sair de sua 'zona de conforto', posicionarem-se como investigadores e se disporem para o encontro.

Relacionar-se com a diversidade implica abertura, empatia, cultivo do diálogo e da partilha, respeito. Um respeito que não quer dizer tolerância, mas, sim, o real reconhecimento das potências individuais que se fazem presentes num grupo de estudantes cuja heterogeneidade em termos gerais promove a transgressão de normas impostas, historicamente, para guiar os processos de *ensinoaprendizagem* em dança.

Constata-se que, mesmo que demande tempo e treino, a assunção dos valores elencados acima demonstra-se essencial para a consolidação de uma pedagogia inclusiva em dança. A convivência com diferenças e diferentes fundada no exercício consciente da alteridade e no envolvimento comprometido e paciente revela-se o melhor artifício para integrar, respeitosa e afetuosamente, as/os estudantes e suas distintas realidades, professoras e professores e conteúdos de estudo.

Além disso, as ideias concatenadas neste texto buscam salientar a convicção de que a arte exige – neste momento mais do que nunca – um engajamento que se perceba também, e talvez acima de tudo, ético e político, questionando verdades que se tornam insustentáveis e se aproximando de ideias de liberdade, justiça e igualdade.

## REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Sônia Maria. Belo Horizonte, Brasil, 07 mar. 2017. Entrevista concedida a Márcia F. Neves.

AU, Susan. A most obedient servant. In: \_\_\_\_\_. **Ballet and modern dance**. London: Thomas & Hudson, 2006, p. 10-21.

BENTIVOGLIO, Leonetta. **La danza contemporanea**. Milano: Longanesi& C, 1985. 303 p.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. Crítica y emancipación: **Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**, Buenos Aires, ano 1, no. 1, p. 53-76, jun. 2008. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2018.

\_\_\_\_\_. Cultura política e política cultural. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8848>>. Acesso em: 24 sep. 2017.

CHRISTÓFARO, Gabriela C. Belo Horizonte, Brasil, 1º set. 2017. Entrevista concedida a Márcia F. Neves.

DINIS, Marise *et al.* **Relatório de reuniões preparatórias para Seminário Arena da Cultura 2014**: Área de Dança. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura – Programa de Formação Artística e Cultural Arena da Cultura, 2014. 9 p. (Relatório. Não publicado.)

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 51ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2015. 143 p.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. 64ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2017. 256 p.

HEIDEMPERGHER, Mara. “**Arena da Cultura**”: Una prática di cittadinanza attiva a Belo Horizonte. 2008/2009. Tesi di laurea - Corso di Laurea Specialistica in Discipline Teatrali, Facoltà di Lettere e Filosofia, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Bologna. 2009.

HISSA, Cássio Eduardo Viana; RIBEIRO, Mônica Medeiros. Saber Sentido. **Conceição Conception**, [S.l.], v. 6, n. 2, p. 90-109, dez. 2017. ISSN 2317-5737. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648656>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

KATZ, Helena. **O Corpo que dança**. In: NATALE, Edson. Guia brasileiro de produção cultural 2001. São Paulo: Natale MPA, 2001, p. 88-92. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91313682927.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2018.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes; João Wanderley Geraldi. 1a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. 174 p. (Coleção Educação Experiência e Sentido)

---

NEVES, Márcia Regina Fabiano; RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Arena da Cultura: Por uma metodologia inclusiva para a formação em dança**.

**PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.8, n.16: nov. 2018.

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistas>>

MATA MACHADO, Bernardo da. Belo Horizonte, Belo Horizonte, Brasil, 10 jun. 2017. Entrevista concedida a Márcia F. Neves.

NEVES, Márcia F.. A criação em dança e a impulsão da autonomia no Arena da Cultura. 2018. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

NEVES, Márcia F.. Paulo Freire, dança, ensino de dança: entrecruzamentos possíveis. **SEPOGA**, Brasil, dez. 2016. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/pos/sepoga/index.php/sepoga/sepoga16/paper/view/47/47>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 28ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977, 186 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução Lilian Vale. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 143 p.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio. **A dança**. São Paulo: Summus, 2008. 140 p.

## NOTAS

- 1 Desde a sua instauração, em 1998, o *Arena da Cultura* oferece oficinas de dança que, inicialmente, estavam entre as ações realizadas pela área de Artes Cênicas. Em 2008, a criação da área específica de Dança deu-se a partir da necessidade de responder às demandas apresentadas pelo público diverso do Arena, no que tange às experiências nesse campo. A partir de então, os profissionais da dança dedicam-se à construção de uma abordagem metodológica coerente e contextualizada que possa suportar percursos formativos em dança de curto e longo prazo.
- 2 As ideias se organizam a partir de dados e informações oriundos da pesquisa em nível de mestrado que deu origem à dissertação “A criação em dança e a impulsão da autonomia no Arena da Cultura” (NEVES, 2018), orientada Pela Professora Doutora Mônica Medeiros Ribeiro, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
- 3 No final de 2004, o prefeito recém-eleito, Fernando Pimentel, extinguiu a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte (SMC) para dar lugar à Fundação Municipal de Cultura (FMC). Desde a sua criação, em janeiro de 2005, a FMC é responsável por gerir o *Arena da Cultura*, o que não se alterou após a recente reimplantação da SMC, em setembro de 2017.
- 4 Sônia Maria Augusto consolidou sua carreira como funcionária da Prefeitura de Belo Horizonte no âmbito da Cultura, onde ingressou, em 1982, como assistente administrativo na, então, Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. Defensora da descentralização cultural na cidade, Sônia Augusto – como é conhecida nas diversas instâncias da administração pública em BH – teve importante papel na concepção e estruturação do *Programa de Descentralização Cultural Arena da Cultura*. Sua atuação no programa, assumindo diferentes atribuições, é reconhecida como determinante no sentido da manutenção do Arena e de sua resistência frente às adversidades enfrentadas desde a sua implementação, em 1998, até hoje. Durante quase 15 anos, foi chefe de divisão do Núcleo de Formação e Criação Artística e Cultural (NUFAC).
- 5 AUGUSTO, Sônia Maria. Belo Horizonte, 7 mar. 2017. Entrevista concedida a Márcia F. Neves.
- 6 A implantação dos fóruns regionais se deu no governo de Patrus Ananias frente à Prefeitura de Belo Horizonte (1993–1996) e está diretamente ligada à instauração de estratégias que pudessem garantir a consolidação de um orçamento participativo (OP). Mantidos por Célio de Castro, prefeito de BH entre os anos de 1996 e 1999 e, posteriormente, de 2000 a 2001, os fóruns regionais tinham como objetivo viabilizar a implantação de políticas públicas pautadas nos princípios de participação popular, transparência administrativa e inversão de prioridades em todos os setores da administração municipal.
- 7 A sigla CGLU corresponde, em espanhol, a Rede Cidades e Governos Locais Unidos e representa uma organização mundial que abriga 127 países, reunindo mais de mil cidades e 112 associações de governos locais. Em sua primeira edição, o “Prêmio CGLU – Cidade do México – Agenda 21 da Cultura” foi oferecido ao *Arena da Cultura*, que concorreu com mais de 50 projetos de várias partes do mundo. Esse foi um reconhecimento internacional de sua significativa contribuição como política cultural que relaciona valores intrínsecos à cultura, como o patrimônio, a diversidade e a partilha de conhecimentos, com práticas de governança democrática, a participação cidadã e o desenvolvimento sustentável. Para mais informações, consultar: <<http://www.bheventos.com.br/noticia/06-24-2014-projeto-arena-da-cultura-ganha-premio-internacional>>.
- 8 O Plano Municipal de Cultura (PMC) se institui como um instrumento de gestão de médio e longo prazo que compõe o Sistema Municipal de Cultura (SMC) integrado ao Sistema Nacional de Cultura (SNC). Na esfera das políticas públicas, o PMC caracteriza-se, formalmente, como orientador de uma política de Estado que possa projetar a cultura como um direito fundamental de cidadãos e cidadãs e como um vetor de desenvolvimento econômico e de inclusão social. Para mais informações, consultar: <<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?>

## NOTAS

---

method=DetalheArtigo&pk=1151469>.

9 Bernardo Novais da Mata Machado é ex-ator, historiador, cientista político, pesquisador da Fundação João Pinheiro onde, desde 2015, está à frente da Diretoria de Estudos, Cultura, Turismo e Economia Criativa. Foi gestor público na Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, nos anos de 1990, e, posteriormente, na Fundação Municipal de Cultura, nos anos 2000. Em 1998, participou ativamente da idealização e implantação do Programa de Descentralização Cultural *Arena da Cultura* e, posteriormente, atuou como diretor responsável pela sua condução.

10 MATA MACHADO, Bernardo da. Belo Horizonte, 10 julh.2017. Entrevista concedida a Márcia F. Neves.

11 No site: <[www.agenda21culture](http://www.agenda21culture.net)> encontra-se a matéria “Belo Horizonte: Arena da Cultura – Artistic and cultural training programme”, que discorre sobre o Arena como ação pública que promove o acesso a bens e serviços culturais por meio da formação. De acordo com o texto, essa política cultural se destaca, internacionalmente, como prática exemplar contemplada com o Prêmio “UCLG - Mexico City - Culture 21”. A matéria está disponível na íntegra em: <<http://obs.agenda21culture.net/sites/default/files/2018-05/BELOHORIZONTE-ENG.pdf>>. [Acesso em: 21 jun. 2018.] Compreende-se que a premiação impulsionou o interesse de profissionais oriundos de diversos países pelo trabalho realizado no Arena. Entretanto, antes disso, em 2009, a pesquisa da estudante de teatro italiana Mara Heidempergher deu origem ao trabalho de conclusão de curso, apresentado na Itália: “*Arena da Cultura*”: *una pratica di cittadinanza attiva a Belo Horizonte*.

12 Muitas pessoas revelam ter frequentado pela primeira vez um ou mais espaços culturais da cidade, sejam eles públicos, sejam privados, após terem passado a frequentar as oficinas de formação artístico-cultural do *Arena da Cultura*. Heidempergher (2009) menciona a questão e apresenta o registro de entrevistas com estudantes da área de Teatro as quais constata o sentimento de apropriação gerado após suas primeiras experiências de apreciação artística.

13 No momento de sua implantação, em 1998, o Programa de Descentralização Cultural *Arena da Cultura* se propunha a realizar oficinas que abrangiam diversas linguagens artísticas, como o Teatro, a Música, a Dança – todas elas reunidas sob uma única coordenação. Em 2001, foram criadas as áreas de Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música, com suas distintas coordenações. A Dança se desmembrou, em 2008, das Artes Cênicas, que passou a ser chamada de área de Teatro. Em 2011, surgiram o Circo e Patrimônio Cultural e as Artes Plásticas transformaram-se em Artes Visuais. Em 2014, a área de *Design* Popular foi instaurada.

14 Desde a sua implantação, o *Arena da Cultura* está diretamente ligado aos centros culturais, equipamentos criados e geridos pela Prefeitura de Belo Horizonte. Eles são locais onde ocorrem parte das oficinas do *Arena*; assim como o Núcleo de formação Artística e cultural (NUFAC), onde mais frequentemente se desenvolvem as oficinas de longa duração as quais compõem um ciclo formativo com a duração de quatro anos.

15 As nove regionais de Belo Horizonte são subdivisões gerenciais do município, quais sejam: Barreiro, Centro-Sul, Leste, Nordeste, Noroeste, Norte, Oeste, Pampulha e Venda Nova. Essa divisão visa atender à necessidade de descentralização e coordenação de programas voltados às particularidades dos diferentes territórios da cidade.

16 Como posto anteriormente, desde 2014, representantes de diversas partes do mundo que se dedicam ao campo da cultura chegam à Belo Horizonte para conhecer o *Arena da Cultura* e presenciar suas práticas. Parte deles participou do Fórum Mundial de Formação em *Arte e Cultura*, promovido pela Escola Livre de Artes (ELA), em 2016.

## NOTAS

---

17 Artista da dança em Belo Horizonte, onde integrou diferentes companhias e, desde alguns anos, trabalha em colaboração com grupos e artistas independentes, Gabriela Córdova Christófaró é bacharel em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes (EBA-UFMG). Na UFMG também concluiu o mestrado e é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes. Atua nessa mesma instituição, desde 2010, como professora da Licenciatura em Dança do Departamento de Artes Cênicas (DARC). Entre 2008 e 2009, foi a primeira coordenadora da área de Dança do *Arena da Cultura*. Lecionou no curso profissionalizante do então Centro de Formação Artística do Palácio das Artes (CEFAR).

18 CHRISTÓFARO, Gabriela C. Belo Horizonte, 1º set. 2017. Entrevista concedida a Márcia F. Neves.

19 Quando a área de Dança do *Arena da Cultura* foi criada, em maio de 2008, seu corpo docente era composto por: Ana Gastelois, Fábio Dornas, Joelma Barros, Karina Collaço, Marcelle Louzada e Samantha Vianna.

20 O conceito estereotipado de “saudável”, muitas vezes associado à prática de diferentes estilos de dança, refere-se, em grande medida, a corpos delineados por padrões estéticos veiculados nas mídias, os quais exprimem força, tonicidade muscular e uma jovialidade que contraria a tendência natural do ser humano ao envelhecimento.

21 O plano quadrienal é uma forma de planejamento concebida para nortear os processos de formação em longo prazo, em todas as áreas do *Arena da Cultura*. Os primeiros planos quadrienais de Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música tinham como período de vigência os anos de 2005 a 2008. Em seu formato mais recente, o plano quadrienal da área de Dança foi traçado para abarcar os anos entre 2013 e 2016 e orientar, de maneira processual, uma dinâmica formativa constituída de três ciclos: Ciclo I de Iniciação, composto de dois módulos de estudo, com a duração de um semestre cada; Ciclo II de Expansão, composto de quatro módulos de estudo, com a duração de um semestre cada; e Ciclo III de Processo Criativo de Finalização, composto de um ano.

22 Os eixos da educação somática, técnicas de dança, criação e composição em dança foram concebidos por Gabriela Christófaró e inseridos no primeiro plano quadrienal da Dança, que deveria abarcar os anos entre 2009 e 2012. O eixo da apreciação artística foi inserido por Marise Dinis, coordenadora de área entre 2011 e 2016, no planejamento mais recente, elaborado para compreender o período entre 2013 e 2016.

23 Klauss Vianna (1928 / 1992) foi bailarino, preparador corporal e coreógrafo. Um mestre que, nas palavras de Alvarenga (2009, p. 274), “dialogou com seu tempo; homem inquieto, em busca permanente; homem intenso, cuja ideia de dança quer expressar a impermanência do humano, a impermanência da vida, sua incompletude, sua contínua transformação”. Seu trabalho colaborou, radicalmente, para a atualização da dança brasileira. Para mais informações, consultar: ACERVO KLAUSS VIANNA. *Vida e obra*. Disponível em: <<http://www.klaussvianna.art.br/default.asp>>. Acesso em: 12 maio 2018.

24 Hissa e Ribeiro (2017) assinalam que a distinção entre saberes e conhecimentos se relaciona à historicidade e aos processos os quais conduzem as práticas que lhes dão origem. Recordando-nos que tais práticas inserem-se em sistemas que geram ou não o seu reconhecimento e valorização; o autor e a autora sugerem que reflitamos sobre as muitas epistemologias que delas advêm. Além disso, eles atentam para como as diferentes experiências sociais e as tradições geram saberes singulares, contextualizados e plenos de sentido.