



ESPECIALIZAÇÃO EM

EDUCAÇÃO E PATRIMÔNIO  
CULTURAL E ARTÍSTICO

JOSÉ JAYME DA SILVA MARQUES

**UMA PROPOSTA ARTÍSTICA E DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL:  
INTERVENÇÃO URBANA**

BRASÍLIA-DF

2018

JOSÉ JAYME DA SILVA MARQUES

**UMA PROPOSTA ARTÍSTICA E DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL:  
INTERVENÇÃO URBANA**

Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico, *lato sensu* – a distância, do Programa de Pós-graduação em Arte-PPG-Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

**Orientador:** Prof. Dr. Antenor Ferreira

BRASÍLIA-DF

2018

POLO - CIDADE DE GOIÁS - GO

## **1. SUMÁRIO**

<b>O INÍCIO:</b>	<b>8</b>
<b>1 – PATRIMÔNIO CULTURAL E ARTÍSTICO – O IPHAN E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL</b>	<b>11</b>
<b>1.1 – A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL</b>	<b>15</b>
<b>2 – INTERVENÇÃO URBANA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO NÔMADES GRUPO DE DANÇA</b>	<b>21</b>
<b>2.1 – INTERVENÇÃO URBANA DO NÔMADES GRUPO DE DANÇA</b>	<b>23</b>
<b>3 – INTERVENÇÃO URBANA: UMA PROPOSTA DE AÇÃO ARTÍSTICA E DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL.</b>	<b>30</b>
<b>3.1 – TEMÁTICA E POÉTICA</b>	<b>32</b>
<b>3.2 – DRAMATURGIA CORPORAL</b>	<b>33</b>
<b>3.3 – ESPAÇO</b>	<b>35</b>
<b>3.4 – TEMPO</b>	<b>36</b>
<b>3.5 – OBJETIFICAÇÃO DAS METAS, ETAPAS, AVALIAÇÃO.</b>	<b>36</b>
<b>3.6 – A INTERVENÇÃO URBANA</b>	<b>37</b>
<b>4 – POSSIBILIDADES</b>	<b>38</b>
<b>REFERÊNCIAS:</b>	<b>40</b>

**LISTA DE FIGURAS:**

**Figura 1 - Processo de criação do Nômades Grupo de Dança ..... 25**

## **DEDICATÓRIA**

Dedico à educação, esse infindável devir em autoconhecimento das relações dispostas em nossas cotidianidades. Ao patrimônio cultural e artístico como formas de resistência e biopolítica principalmente nos enfrentamentos que estão por vir!

Resistência!... Resistimos!... Resistiremos...

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao professor orientador Dr. Antenor Ferreira e aos professores tutores Sildemar Alves da Silva Kunz e Elias do Nascimento Melo Filho, a todos os atenciosos professores, a nossa querida colega Elaine Ruas, que nos incentivaram efetivamente durante toda esta trajetória, tiveram paciência em nos escutar e difundiram suas sabias formas de pensar o conhecimento.

Aos meus amigos, em especial a Renata Weber amiga e companheira de batalha nos planos da vida. Ao meu companheiro Willian Melo que resistiu a minha ausência e persistiu em nossa presença. A minha força de vontade, que não desistiu da educação. Essa educação que não acaba e se da em vida a todo o momento num constante devir.

A Universidade de Brasília e a Universidade Aberta do Brasil, ao Nômades Grupo de Dança em especial á Cristiane Santos, a todos os autores que compartilharam seus pensamentos e suas pesquisas e que fundamentaram este trabalho, a todos os professores, muito obrigado pela paciência de ensinar.

## O INÍCIO:

Minha formação em dança iniciou-se como bolsista de balé clássico e jazz numa escola técnica. Após este contato com essas técnicas de dança e pesquisa do movimento e na perspectiva de ampliar possibilidades estéticas e teorias na área da dança surge a necessidade de profissionalização. Em 2012 ingressei no Curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Educação Física e Dança - FEFD da Universidade Federal de Goiás – UFG e concomitantemente trabalhei como interprete/bailarino no *Nôma des Grupo de Dança – NGD*<sup>1</sup>, essas experiências foram um marco na minha formação, direcionando o meu afeto às intervenções urbanas feitas com dança contemporânea.

Essas experiências artísticas estabeleceram os contatos com a pesquisa em artes permitindo acesso ao imenso leque de opções estéticas que a contemporaneidade artística nos permite experimentar. Uma das ações artísticas com a qual tive contato tanto no curso de Licenciatura em Dança quanto no *Nôma des Grupo de Dança* foi a proposta de trabalhar intervenções urbanas criadas com dança contemporânea para lugares específicos - *site specific*<sup>2</sup>, a-partir desse contato que surge as inquietações que impulsionam essa pesquisa.

Quando começamos a ir para rua dançar esbarramos com as histórias dos espaços que experimentávamos habitar dançando. Em Goiânia, vários patrimônios municipais estão no centro da cidade como: Estação Ferroviária de Goiânia, Mureta e Trampolim do Lago das Rosas, Antigo Palace Hotel, Antigo Grande Hotel, Antiga Subprefeitura e Fórum de Campinas, Antiga Escola Técnica de Goiânia, Colégio Estadual Lyceu de Goiânia, Teatro de Goiânia, Traçado Viário dos Núcleos Urbanos Pioneiros, e o Conjunto da Praça Cívica no centro da cidade. Só chegou ao meu conhecimento que estávamos trabalhando com patrimônios culturais quando descobrimos a importância dos espaços para as pessoas e para a cidade.

---

<sup>1</sup> **Nôma des Grupo de Dança – NGD**: Fundado em 2002 por Cristiane Santos, atua como grupo independente há dezesseis anos na cidade de Goiânia-GO, a estética predominante de pesquisa do grupo é a dança contemporânea. [www.ngd.art.br](http://www.ngd.art.br)

<sup>2</sup> O termo **site specific** faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas.

Alguns conceitos de processo de criação em dança, intervenção urbana e educação patrimonial norteiam esta pesquisa. Selecionamos o processo criativo do *Nômades Grupo de Dança*, com o desejo de aproximar as intervenções urbanas feitas com dança contemporânea das ações educativas patrimoniais. Unindo, dessa forma, as potências da criação artística e dos patrimônios culturais a arte educação, colaborando com a visibilidade necessária às nossas referências culturais, histórias e memórias numa proposta de ação educativa artística e patrimonial.

Esta pesquisa visa ser uma contribuição para o norteamento de obras artísticas e ações educativas de intervenção urbana para a composição da cena nos/dos patrimônios e referências culturais. Colaborar para a formação de alunos, visitantes, comunidade, quiçá futuros artistas, profissionais, professores, guias e expectadores. Com o intuito de ajudar na visibilidade e salvaguarda de referências, patrimônios culturais e artísticos importantes para cada localidade e contexto que se desejar executar, podendo ser utilizado nas diversas instâncias do patrimônio cultural das esferas municipais estaduais e federais.

Alguns questionamentos sobre as intervenções urbanas e o patrimônio cultural e artístico se assemelham: como foi? quem foi? como fizeram? como fazer? como observar? como interagir? como integrar? que diálogo estabelecer? como ressignificar? Essas questões são comuns para estas áreas distintas da cultura que propõem formas de reflexão próprias e nos levam ao escopo desta pesquisa. Utilizamos como base a experiência que desenvolvo como bailarino em intervenção urbana no *Nômades Grupo de Dança* com direção artística e coreográfica de Cristiane Santos<sup>3</sup>, juntamente aos conceitos de educação patrimonial do IPHAN<sup>4</sup> para chegarmos nesta proposta de ação educativa artística e patrimonial.

São utilizados como eixos desta pesquisa os conceitos do processo criativo do grupo, que guia o corpo dos intérpretes que realizam a composição em dança em espaços urbanos relacionando-o com os conceitos de educação patrimonial.

---

<sup>3</sup> **Cristiane Santos:** Diretora Artística e fundadora do *Nômades Grupo de Dança*, Mestra em Educação pela PUC-UCG também atua como professora de dança integrante e coordenadora de produção no Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte da SEDUCE-GO é analista em Cultura e Desportes pela Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia atuando como professora de dança no Centro Livre de Artes - CLA.

<sup>4</sup> **IPHAN - O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura que responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro. Cabe ao Iphan proteger e promover os bens culturais do País, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras. <http://portal.iphan.gov.br/>

Abordando respectivamente os espaços urbanos públicos, as referências culturais, os patrimônios culturais e artísticos e como dar visibilidade a este com uma ação artística e educativa patrimonial. Esses eixos foram selecionados como gatilhos que disparam reflexões sobre a natureza do passado e do presente, impulsionando o autoquestionamento, instigando a curiosidade e promovendo a criatividade através desta aproximação, envolvendo sujeito, história e memória no desenrolar do processo de construção de um pensamento.

As ações patrimoniais artísticas educativas, transformam os sujeitos envolvidos, possibilitando novas perspectivas, do espaço, das relações, da cultura e do conhecimento envolvidos no desenrolar complexo do processo artístico educativo. A educação e o aprendizado pensado pela sensibilização do corpo, de forma não verbal, cria corporeidades e possibilita uma formação humana dos participantes e seus interlocutores diferente das tradicionalmente conhecidas. O agente principal e fator determinante na experiência da educação é o corpo. A educação pelo corpo jamais deveria ter sido coagida pelo verbo e banida para as salas de aula cerceadas pelos padrões burocráticos e engessados. A dança aqui, propõe-se a uma construção de conhecimento compartilhado entre o singular e o coletivo.

Conhecimento coletivo, feito para identificar na nossa história e memória uma possibilidade de identidade de nós e do outro. Um patrimônio pessoal que foi instalado antes de nos concretizarmos em matéria orgânica especificamente pensante. Que também não consegue responder as velhas perguntas: por que estamos aqui? ou para onde vamos? Estas, também não serão resolvidas aqui. Temos o pretexto de tentar tornar esses paradigmas, através do conhecimento, menos dolorosos que a ignorância ou a hipocrisia, tão fortes nos tempos atuais, não sei quem disse, mas a experiência me permite afirmar, o conhecimento liberta.

## 1 – PATRIMÔNIO CULTURAL E ARTÍSTICO – O IPHAN E A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

*[...] pensar em patrimônio agora é pensar com transcendência, além das paredes, além dos quintais, além das fronteiras. É incluir as gentes. Os costumes, os sabores, os saberes. Não mais somente as edificações históricas, os sítios de pedra e cal. Patrimônio também é o suor, o sonho, o som, a dança, o jeito, a ginga, a energia vital, e todas as formas de espiritualidade de nossa gente. O intangível, o imaterial.*

*Gilberto Gil*

O IPHAN é uma autarquia federal, que desde sua criação em 1937, resiste ao tempo com todas as dificuldades administrativas, estruturais, de investimentos e ideologias políticas de cada governo federal do país. Este órgão, promove a salvaguarda e responde pela preservação do patrimônio cultural e artístico brasileiro. Cabe ao IPHAN proteger e promover os bens culturais do país, assegurando-lhes sua conservação e usufruto para as gerações presentes e futuras. Espalhado por todo o país com superintendências em cada unidade federativa, principalmente nas cidades históricas, o IPHAN consagra-se como um grande protetor de nossa história, memória e cultura.

A instituição, disponibiliza em seu site, listagens de patrimônios tombados e registrados, nacionais e internacionais, possibilitando o contato direto com dados e informações sobre as riquezas culturais, manifestações, técnicas (formas de fazer), monumentos e paisagens das diversas localidades brasileiras. Além disso o órgão cuida dos patrimônios nacionais tombados ou registrados, alguns considerados patrimônios mundiais da humanidade. A importância desta autarquia é inegável para a cultura e educação brasileira bem como para a história e memória das culturas nacionais.

Um dos diversos braços do IPHAN é a Educação Patrimonial. No intuito da aproximação sobre a cultura, manifestações, monumentos, referências culturais e paisagens históricas do país a educação patrimonial, formal ou informal, tenta aproximar a comunidade civil da história que constitui sua cidadania cultural e de certa forma uma identidade nacional. A educação patrimonial é um alicerce que dissemina, interage e preserva o patrimônio cultural. Instala-se uma dialética passado - presente

que reincide no processo civilizatório contemporâneo. Tanto em sua memória física (material, edificada, palpável) como na sua memória imaterial (nas formas de fazer, agir, contar) dando continuidade histórica a nossa contemporaneidade e desvelando paradigmas.

Maria de Lourdes Parreiras Horta, Evelina Grunberg e Adriana Queiroz Monteiro, lançaram o Guia Básico de Educação Patrimonial (1999), que se tornou o principal material de apoio das ações educativas patrimoniais realizadas pelo IPHAN durante a década passada. Com o passar dos anos, a instituição e o conceito de patrimônio foram sendo alterados e ressignificados. Para abarcar a maior diversidade cultural possível, de acordo com a demanda social cultural nacional e mundial, diversos eventos foram realizados, para refletir uma educação patrimonial nacional plural e diversa, que possa mediar o conhecimento em um processo coletivo possibilitando várias mudanças neste material.

A partir de uma proposta metodológica que envolve quatro etapas progressivas de apreensão concreta de objetos e fenômenos culturais (a saber: **observação, registro, exploração e apropriação**), as autoras reivindicam a natureza processual das ações educativas, não se limitando a atividades pontuais, isoladas e descontínuas. De acordo com as autoras, Educação Patrimonial consiste em um “processo permanente e sistemático”, centrado no “Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. (FLORENCIO, 2014, p. 13).

O IPHAN promove projetos em educação patrimonial que atingem diversas camadas estruturais da comunidade civil. São exemplos destas iniciativas: o Programa Nacional de Extensão Universitária (Proext) o Contato - Coordenação de Educação Patrimonial (Ceduc/Iphan) e os O Projeto Casas do Patrimônio, além de diversos eventos relativos a ampliação e normatização do conceito de patrimônio como o I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural (2009). As ações desenvolvidas por estes programas têm o intuito de habilitar e promover a construção do conhecimento, a participação da comunidade civil possibilitando melhoras na gestão, proteção, salvaguarda, valorização e usufruto reflexivo e consciente do patrimônio cultural e artístico.

A autarquia passou por diversas mudanças direcionadas de acordo com o período político que passava, porém nunca deixou de acreditar ou dissociar o binômio cultura educação. Um exemplo de projeto bem-sucedido em educação patrimonial foi o Projeto Interação, que promoveu a aproximação da educação básica com a educação patrimonial. O projeto permitia um maior contato dos participantes com seus

contextos culturais, utilizando suas referências na dinâmica da educação e construindo um aprendizado com um sentido contextualizado na realidade local:

A proposta defendida pelo Projeto Interação consistia, de acordo com documentos disponíveis, no apoio à criação e ao fortalecimento das condições necessárias para que o trabalho educacional se produzisse referenciado na dinâmica cultural, reafirmando a pluralidade e a diversidade cultural brasileira. Partia da constatação da ineficácia de propostas pedagógicas que deixavam de levar em conta as especificidades da dinâmica cultural local e não correspondiam às necessidades de seu público-alvo. Em contraposição, procurava relacionar a Educação Básica com os diferentes contextos culturais existentes no país e diminuir a distância entre a educação escolar e o cotidiano dos alunos, considerando a ideia de que o binômio cultura-educação é indissociável. (FLORENCIO, 2014, p. 9).

O processo educacional é aberto, dilatado e para além da escolarização, que na maioria das vezes se restringe ao espaço da escola. A proposta é inserir a educação para além dos muros destas instituições utilizando os contextos culturais locais e nacionais, para um reconhecimento da diversidade local que muitas vezes é apagada ou esquecida dentro dos muros das escolas. Os processos educacionais não estão errados, mas são muitas vezes utilizados de forma equivocada e formatados em concepções tradicionais que ressaltam atuações (coerção, punição, competição, avaliações desproporcionais) que dificultam o desenvolvimento e construção pessoal do sujeito.

Uma discussão que tem se realizado ultimamente é que o tombamento e o registro também se relacionam com posturas de poder e reconhecimento de uma identidade cultural específica. O patrimônio deve ser analisado especificamente para que não se pregue uma única identidade cultural brasileira e sim que se valorize os aspectos de todas as diversidades nascidas e/ou construídas aqui. Assim conseguimos pensar criticamente os efeitos maléficos da colonização, da tardia abolição escravocrata em nosso país, assim como o extermínio indígena, hoje um grande problema esquecido pela população. Só estes fatos nos colocam diante de uma dívida ética e moral imensa com a humanidade e com a nossa própria cultura.

Vários patrimônios carregam sinais de nossa história e memória, que são exaltados como verdadeiros altares de mérito e evolução mesmo carregando diversos signos de uma cultura machista, escravocrata, xenófoba e com preconceitos em geral. Os contextos devem ser esclarecidos de acordo com a diversidade de nossa contemporaneidade, discernindo a história e a memória do signo da construção real destes significados nos tempos atuais. Não é o intuito desta pesquisa se debruçar

sobre os problemas e conflitos sobre as práticas eurocêntricas e colonialistas da gênese do país, da instituição e até mesmo da educação, pois elas vêm se alterando ao longo dos anos, e pensando positivamente, avançando em perspectivas mais diversas e plurais.

O pesquisador Átila Bezerra Tolentino (2018), por exemplo, discute muito bem essa temática e nos ajuda a pensar uma ação educativa decolonial. Entendemos que as reincidências coloniais são traços que marcam nossa história e como qualquer outro conceito que tende a se solidificar e receber críticas, o de patrimônio, é um dos que podem promover diversos debates. As críticas são sempre muito bem-vindas para nos fazer repensar e não deslegitimam a importância do conceito de patrimônio, muito pelo contrário, concretiza em seu conceito, um devir que colabora para a continuidade e reformatação de nossas referências para pensar a cultura, educação e o próprio patrimônio.

Atentar-se a ações educativas patrimoniais decoloniais é importante para não ressaltarmos uma única identidade histórica, forma de saber e/ou enquadrar como “vencedor e glorioso” somente uma versão da história, a que é mais conhecida ou disseminada. A pesquisa precisa ir além, para não se apagar as outras histórias e memórias que também constituem as verdades e as lutas sobre patrimônio. Ter uma perspectiva crítica e embasada em diversos fatos que possam permitir realmente uma mediação para um conhecimento coletivo que não perpetue o execrável do passado, mas que seja plausível com a diversidade de nossa contemporaneidade e futuro.

Nossa preocupação, como artistas e professores, é fazer entender o máximo possível sobre o assunto. Assumindo nossos limites e procurando novas formas de nos autos superar, incluindo o reconhecimento dos nossos próprios preconceitos. Muitos deles foram e são impostos por uma cultura que já esta vigente desde que chegamos nesta realidade. O que podemos fazer é identificar estes erros estruturais de convivência e não continuarmos reproduzindo-os. Por isso, todo este conjunto: a cultura, arte, educação, patrimônio, os sujeitos e as relações humanas são um sistema complexo:

Complexus significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis, constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico) e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes

entre si. Por isso a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade. (MORIN, 2005, p. 38 *apud* FLORENCIO, 2014, p. 30).

Segundo Florêncio (2014), são três eixos de atuação da educação patrimonial: a Inserção do tema Patrimônio Cultural na educação formal (que são os programas desenvolvidos para aproximar a educação formal da educação patrimonial no intuito de diversificar, aproximar e capacitar a comunidade civil), a Gestão compartilhada das ações educativas (o fomento as ações das Casas do Patrimônio) e a Instituição de marcos programáticos no campo da Educação Patrimonial (normatização e o cumprimento mínimo das diretrizes da Política Nacional de Educação Patrimonial). A ação proposta nesta pesquisa pode ser utilizada pelos três eixos para disseminar os princípios e conceitos da educação patrimonial de forma artística.

## 1.1 – A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

*“Em verdade, só há um meio eficaz de assegurar a defesa permanente do patrimônio de arte e de história do país: é o da educação popular”*

*Rodrigo Melo Franco de Andrade*

Notamos a importância inegável do IPHAN, tão importante quanto a preservação e salvaguarda de nosso patrimônio artístico e cultural, é o saber que determinado patrimônio e contexto podem trazer. É dever da educação patrimonial abordar de forma, multi, pluri, inter e transdisciplinar retirando dos signos os contextos passados, as histórias, os resquícios ou reincidências no presente e discutir a importância desta memória para o futuro, criando saberes singulares e coletivos através da meditação, cognição, como propõe Vygotsky (1998): os Processos Psicológicos Superiores (PPS) estudando o patrimônio cultural com maior densidade:

Vygotsky considera que os PPS se desenvolvem durante a vida de um indivíduo, a partir da sua atuação em situações de interação social, da qual participam instrumentos e signos que o levam a se organizar e estruturar seu ambiente e seu pensamento. Os instrumentos e signos, social e historicamente produzidos, em última instância, mediam a vida. (FLORENCIO 2014, P. 22)

Abaixo apresentamos o Projeto Interação, um dos exemplos de ação desenvolvida que conseguiu articular diversas camadas sociais, com princípios diversos e plurais decoloniais. O projeto articula diversos pontos da educação básica com a educação patrimonial ainda muito discutidos na contemporaneidade. O IPHAN,

hoje, possui vários cadernos e publicações de educação patrimonial que podem nortear o pensamento e a construção do planejamento estratégico e pedagógico para uma educação patrimonial. Estas publicações podem ser encontradas no site da instituição. Foram através destes cadernos e de buscas relacionadas a temática que descobrimos a singularidade desta pesquisa:

#### **PROJETO INTERAÇÃO**

##### **LINHAS DE AÇÃO DIRETRIZES PARA OPERACIONALIZAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL DO MEC**

##### **LINHA PROGRAMÁTICA 3: “INTERAÇÃO ENTRE EDUCAÇÃO BÁSICA E OS DIFERENTES CONTEXTOS CULTURAIS EXISTENTES NO PAÍS”**

#### **FINALIDADE:**

“Ações destinadas a proporcionar à comunidade os meios para participar, em todos os níveis, do processo educacional, de modo a garantir que a apreensão de outros conteúdos culturais se faça a partir dos valores próprios da comunidade. A participação referida se efetivará através da interação do processo educacional às demais dimensões da vida comunitária e da geração e operacionalização de situações de aprendizagem com base no repertório regional e local”.

- O processo educacional como aquele mais amplo do que a escolarização, e que está inserido num contexto cultural específico;
- Que a escola não é o único agente do processo educacional. Associações de classe, religiosas, recreativas, sindicatos, grupos de teatro, de música etc. são outros exemplos de tais agentes;
- Que a comunidade deve participar, ao nível das decisões, do processo educacional em cada contexto cultural específico;
- Que as manifestações culturais compreendem todo o universo de atividades representativas da vida social e econômica da comunidade, não apenas no que se refere às tradições, como também às formas de incorporação, interpretação e recriação de padrões de comportamento.

#### **AS AÇÕES DEVERÃO SER DESENVOLVIDAS OBJETIVANDO:**

- Estimular e apoiar a participação da comunidade no processo educacional;
- Estimular a participação da escola no processo de conhecimento das manifestações culturais locais, no sentido de fazer com que ela reflita sobre a realidade em que está inserida, passando a utilizá-la como elemento fundamental na elaboração e execução do seu currículo;

- Estimular a utilização de diferentes processos educacionais, como teatro, dança, cinema, música, literatura, artes plásticas, fotografia, desportos, além da utilização de museus, casas históricas, praças e outros, na geração e operacionalização de situações de aprendizagem;
- Incentivar a participação da universidade, através de seus vínculos naturais com a educação básica e com o ensino de 2º grau, no desenvolvimento de ações que se enquadrem na linha programática.

*\*BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O difícil espelho: limites e possibilidades de uma experiência de cultura e educação. Rio de Janeiro: IPHAN/DEPRON, 1996, p. 293-294.*

Podemos observar, que mesmo desenvolvido em 1981, o Projeto Interação, possui um pensamento contemporâneo de ação educativa patrimonial. O projeto lançou um olhar para os mais diversos aspectos das referências culturais locais, de patrimônio e tentou abarcar com a densidade necessária uma educação plural e uma produção coletiva do conhecimento. A ideia conecta aspectos abordados e discutidos recentemente por pesquisadores nesta área que nos são muito caros para pensarmos as ações educativas patrimoniais. Estes pontos, também abordados por Florêncio (2014, p. 18), são norteadores do pensamento para uma educação patrimonial que produza um saber coletivo e múltiplo.

Segundo Florêncio (2014), estes pontos não podem deixar de ser abordados, são eles: a efetiva participação das comunidades (que impacta diretamente sobre o efeito educacional e civilizatório de nossos povos), a produção de saberes de cada comunidade (que reconhece suas referências culturais nos contextos em que estão localizadas) e a construção coletiva e democrática do conhecimento que é a base primordial para as ações educativas patrimoniais, conforme ilustra o seguinte trecho:

[...] os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento, por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural. (FLORÊNCIO, 2014 p. 19).

Estão instalados em nossas vidas cotidianas diversos espaços, histórias e memórias. Muitas tradições que se reinventaram e se mantiveram e mantem-se em um contemporâneo compor e recompor-se, fazer e refazer-se. Os bens culturais inseridos na vida cotidiana contemporânea, devem nos servir de releitura, não como signos fechados e acabados. Devemos pensá-los, principalmente nas ações

educativas patrimoniais, como saberes constitutivos de novas realidades e quebras de paradigmas, desafiando nossa presença contemporânea ao passado moribundo e ao futuro que se regozija na incerteza. São complexas estruturas semióticas a serem utilizadas na mediação do conhecimento coletivo.

O processo de mediação de Vygotsky segundo Florêncio (2014, p 22.) mostra que as ações humanas têm implicações sobre o mundo e sobre a própria vivência humana, é neste processo que ocorre a cognição. A ação humana e sua interação com o outros são as bases de estruturação e organização de seu ambiente e pensamento durante a vida. Totalmente alinhados ao contexto cultural que estão inseridos, os humanos se adaptam aos jeitos de ser, estar e experienciar o mundo, daí a necessidade da incorporação desta cultura nos processos relacionais de ensino e aprendizagem.

Os conflitos de poder, que existem nas mais diversas esferas institucionais e o que mais estamos vivendo neste momento no país, nos mostram que o campo do patrimônio cultural também está inserido num campo de batalha. Sua trincheira rasa, resiste a profundidade de outras necessidades tão importantes quanto a sua. A luta pela diversidade e representatividade é uma questão pontual na seleção e valoração dos tombamentos e registros. Neste sentido à educação patrimonial, Florêncio (2014, p. 23.), se faz necessária para esclarecer diversos sentidos da memória e do esquecimento, percepções frutíferas e produtos sociais convencionados que podem ser desvendados pelas percepções singulares de cada realidade.

É fundamental que a escola avance; avance para fora de seus limites e invada, utilize, entenda e usufrua de vários territórios; trabalhe nos museus, nas bibliotecas, nos parques, nas praças, nos centros culturais, na comunidade, nos espaços públicos. É preciso que a educação habite e reivindique estes espaços. Nos falta e também à educação brasileira, interação e participação. Temos que articular a educação as mais diversas referências, identidades e formas de viver. Assim conseguimos quebrar os preconceitos que são pura falta de informação (Florêncio, 2014). Nós produzimos o que vivemos, habitamos e compartilhamos. A potência esta na forma como criamos nossas relações e compactuamos com o que está encerrado pronto e acabado, não questionando e nem refletindo sobre a essência do que reproduzimos.

As políticas públicas para educação, patrimônio e cultura ainda pouco dialogam. Na ânsia de se manterem vivas e resistir a tantas disputas de poder, não consegue minimamente se organizar ou dialogarem, mesmo estando tão próximas. A

sociedade ainda não percebe as relações dos itens básicos para uma vida minimamente descente e digna no exercício de sua cidadania. E o governo, mesmo legislando na constituição de 88 os itens básicos para a prática da cidadania, continua com sua cultura corrupta e estrutural não permitindo o mínimo de retorno dos recolhimentos de impostos a sua miserável população. Basta olharmos as estatísticas das últimas eleições (2018), um verdadeiro desastre de percepção dos valores e planejamentos de governos mal elaborados.

Pode parecer que nos distraímos com outros assuntos, mas todos estão entrelaçados neste sistema complexo da educação, cultura e patrimônio. As políticas públicas voltadas para estes setores são de fundamental importância para continuarmos este tipo de debate que iniciamos aqui. Sem elas, não conseguiríamos sustentar metade dos discursos que hoje nos protegem ou nos legitimam como área importante de pesquisa a ser preservada e disseminada. Quando colocam em risco as formas de produção de conhecimento de um país, nos mostram que as estruturas de poder e o gene egoísta estão a frente de uma nação; não para melhorar as condições de vida de seu povo, muito pelo contrário, em detrimento de poucas vidas egocentricamente preocupadas com os seus altos padrões de consumo e qualidade de vida, estes muitas vezes satisfeitos de forma ilícita e totalmente desnecessários.

A dinâmica cultural é a complexidade que insere todos estes campos em movimento. O conhecimento é um fato determinante para que essa dinâmica cultural possa modificar-se estruturalmente e encontrar novas formas de se movimentar e combater os malefícios gerados por erros de estruturação. O patrimônio cultural e artísticos como base de estudo para a construção de um conhecimento coletivo, aumenta as percepções sobre a dinâmica cultural em que os sujeitos estão inseridos, podendo alterar os fatores determinantes da realidade presente em cada contexto. A educação patrimonial é o movimento reflexivo do passado, do presente e do futuro em forma de autoconhecimento e construção de saber coletiva, articulando o individual e o conjunto quebrando e ressignificando as formas de entender a cultura.

A intervenção urbana é uma potente ferramenta artística de exposição. Vários grupos costumam utilizar como ferramenta um apelo biopolítico como por exemplo: um engajamento social ou temática para fruição que envolva uma problemática social comum aos moradores e usuários dos espaços onde a intervenção ocorre. A intervenção urbana possibilita de forma amplamente democrática o acesso ao pensamento e as discursividades para uma reflexão em diversos âmbitos: culturais,

artísticos, patrimoniais, sociais, políticos, propondo diversas oportunidades de diálogo. O nosso posicionamento é um produto de nossa reflexão, mesmo quando ele não sabe se localizar em um determinado lado ou posição.

A intervenção urbana possibilita o contato direto entre o artista, público e também a experiência de realizar situações cênicas em espaços urbanos onde rotineiramente os seus usuários não estão esperando a quebra da rotina e dos usos estipulados para aquele determinado ambiente ou espaço. O corpo é o grande agente democrático de nós mesmos, até na dúvida podemos nos dar o direito do não, apesar de aparentemente termos dificuldade de negar, não aceitar e defender nossos direitos. Nossa autonomia corporal confronta nossas realidades urbanas e cotidianas e colaboram pontualmente no nosso processo civilizatório na construção de nossas identidades: preconceitos, contestações, reproduções, rituais, formas de viver.

As intervenções urbanas realizadas com dança contemporânea nos possibilitam acessar diversos conceitos de autorreflexão e interlocução para lidarmos com as questões de memória e história dos patrimônios culturais gerando formas de aprende-los e ressignificá-los, partindo do individual para o coletivo e do coletivo para o individual, a dança acessa no interprete sua identidade e potencia de criação e no seu fruidor outros tipos de acesso. Não conseguimos palpar quais as reflexões podem surgir diante de uma experiência artística, pois cada fruição esta ligada individualmente com a cultura em que o sujeito esta inserido, o interessante da intervenção urbana é que ela trabalha com a maior diversidade de culturas possíveis, as que estão na rua, um dos maiores espaços de contatos e diversidades que existe.

## **2 – INTERVENÇÃO URBANA E O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO NÔMADES GRUPO DE DANÇA**

*“A obra de arte é uma comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente, ou antes, ou depois dele, recebem ou irão receber a mesma impressão artística”*

*Leon Tolstói*

Comecei a investigar os processos de criação em intervenção urbana com dança contemporânea, na faculdade e no trabalho que desenvolvo com o Nômades Grupo de Dança onde foi possível identificar ligações com diversos contextos culturais, artísticos e educativos. Minha formação tradicional afastava-me do corpo, a autonomia individual e coletiva tão apagada no ensino tradicional de dança fizeram de mim, por muito tempo, um mero repetidor de passos. A criação em dança contemporânea me fez um fazedor de mim, um devir reflexivo em dança. A possibilidade do aprendizado pelo corpo, me devolveu as rédeas de mim. Notei que o mundo era melhor percebido através da dança do meu corpo.

Todas as essas sensações me fizeram entender a importância da discursividade do corpo. A dança contemporânea me possibilita refletir sobre problemáticas sociais em que o meu corpo é o texto proposto ao diálogo da experiência com ou outro e com o espaço urbano. A intervenção urbana entra como uma forma de exposição deste corpo texto coreográfico, que necessita do outro para sobreviver e se propagar. As coreografias existem como os textos existem para as percepções de quem os lê, os vê, os olha, de quem se comove, de quem co-participa interagindo ou sinestesticamente do momento ou da efemeridade do ato artístico. Discutir politicamente os lugares convencionados, as metáforas do eu é certo e errado, os paradigmas de convivência forçada e estabelecidas por padrões ultrapassados:

O ensino de dança pode contribuir na educação do ser humano. Isso ocorre, pois aquele possui características que articulam criação e pensamento, auxiliando a formação crítica e revelando um mundo de possibilidades diferenciadas. Ao trabalhar com a associação de movimentos, a dança enfoca valores essenciais para a educação: responsabilidade, atitudes cooperativas, comunicação e respeito às diferenças. Além do mais, despertar a sensibilidade artística do aluno, por meio da apreciação, amplia as experiências culturais deste. Formar produtores de arte e indivíduos apreciadores da dança é essencial para a aprendizagem da dança na escola. (SANTOS 2008, P. 69).

As diversas experiências de intervenção urbana com dança, tanto nos estudos acadêmicos como nos trabalhos realizados pelo *Nôma*des Grupo de Dança expandiram meu entendimento em arte-educação. Focamos aqui no processo de criação do NGD, que é desenvolvido ao longo desses dezesseis anos de existência pela diretora artística e coreógrafa Cristiane Santos. Noto que a forma de criação e os produtos artísticos do grupo, em sua singularidade, representam uma ferramenta potente de fruição, ensino, aprendizagem, principalmente pela sua raiz crítica e reflexiva sobre as problemáticas sociais.

As possibilidades de sugestão de ação artística e educativa são infinitas, guiamos uma das opções de pensamento para nortear o ensino criativo em arte e patrimônio através da dança contemporânea e intervenção urbana. O impacto dos processos experimentais na relação da composição com o cenário do patrimônio ou sua reprodução, institucionaliza-se como lugar potente de criação e pesquisa em metodologias de ensino e aprendizagem como já identificou Florêncio (2014). A educação patrimonial é um sistema complexo e nos permite vasculhar essa teia de relações para efetivamente agir diante das perspectivas e propostas para a construção de um conhecimento coletivo.

A maior diferença da intervenção urbana com as outras linguagens artísticas é que além dos espaços tradicionais e normalmente utilizados como teatros, galerias, museus e centros culturais, a intervenção urbana permite o deslocamento espacial da arte, levando-a para ruas, parques, praças, bosques, esquinas, prédios, rotúlas e etc. A ação possibilita formas de fruição distintas das costumeiras realidades que vivemos nos espaços instituídos da arte. O espectador não está instalado em uma cadeira esperando ver algo, ele é participante, pois a obra se materializa em sua vida cotidiana na cidade a qual os nossos interlocutores transeuntes vivem e estabelecem roteiros diários de convivência.

Os modos de existir das artes são os mais diversos e é através da união de três aspectos que propomos a abordagem de uma ação educativa patrimonial: o processo criativo do *Nôma*des Grupo de Dança (DANÇA CONTEMPORÂNEA / CORPO), a forma como a criação será exposta, realizada (INTERVENÇÃO URBANA), e sua temática de criação, problemática (PATRIMÔNIO CULTURAL E ARTÍSTICO / REFERÊNCIAS CULTURAIS). Falaremos a seguir como o processo de criação de um grupo de dança contemporânea desenvolve-se para pensarmos a criação de uma ação artística baseada na experiência e no contato direto com a temática/problemática social.

## **2.1 – INTERVENÇÃO URBANA DO NÔMADES GRUPO DE DANÇA**

A rua, a cidade, os espaços urbanos em geral são signos do encontro e da diferença. São neles que nos encontramos com todas as nossas culturas e as mais diferentes diversidades. Estes lugares nos permitem escrever no corpo, no ato artístico, os manifestos que tentam atingir uma lógica de fruição. O público atravessa, para, observa, elogia, estimula, reage a manifestação artística que é realizada no espaço urbano. A velocidade das informações é enorme: o tráfego dos veículos, os corpos passantes pelas ruas ou apertados nos resquícios de espaço dentro dos ônibus ou das lógicas de trabalho, os sons específicos dos espaços, as relações interpessoais, são experiências que a intervenção urbana discute e utiliza problematizando o que é viver na cidade.

Os lugares, os padrões, as estéticas, os corpos e as relações que conectam o humano ao seu lugar de vivência delimitam o cenário, a tela, a composição, a arte que acontece na cidade. A intervenção tenta desenvolver um olhar reflexivo e afetivo para as ambiências urbanas que hoje se tornaram apenas lugares de passagem nos grandes centros das cidades, radicalizando as formas de viver e modificando a possibilidade lógica e afetiva dos sujeitos habitantes da cidade. A ruptura com algumas codificações cotidianas dos espaços e das formas de agir colaboram para o desenvolvimento de afetos singulares das ações artísticas de uma intervenção urbana. A cena onde todas as histórias se encontram e se propagam num palco sem fim, local das experiências compartilhadas naturalmente onde esperamos que aconteça tudo e nada ao mesmo tempo.

Os estudos sobre os processos de intervenção urbana e a própria ação artística, buscam democratizar os espaços e os acessos a arte desenvolvendo entre seus interlocutores um pensamento crítico-reflexivo. Trata-se não somente da arte para rua, mas da arte como instrumento de resistência e posicionamento político. Vivemos em uma sociedade do capital, onde desumanizamos e instrumentalizamos as relações, exterminamos os lugares de convivência para o lazer e o ócio e não nos atentamos as sutilezas do convívio e da humanidade de viver em comunidade. Arte de resistência, a intervenção urbana se modula aqui, também pela educação, arte de ensinar e que observa no contexto urbano ações artísticas em interação com diversas ambiências de compartilhamento afetivo.

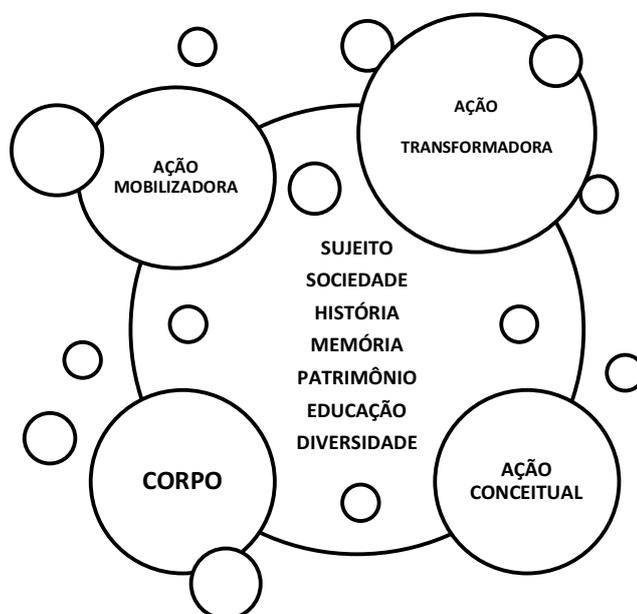
Segundo Barja (2008), uma das formas artísticas de ampliar o pensamento sobre a contemporaneidade, mais especificamente a intervenção urbana, instala-se como ferramenta crítica e investigativa das sociedades. Além de instantaneamente promover o corpo a corpo do artista e da obra com o público, democratiza o acesso e amplia os espaços da arte para além dos circuitos tradicionais aproximando-os. Toda vez que uma pessoa tem o contato com o artista de rua, gera um tipo específico de afetividade pelo produto exposto. Normalmente os curiosos, dispostos e abertos ao diálogo sempre questionam a origem e as formas de aprendizado das técnicas utilizadas, interessados em saber outras referências de acesso ao conhecimento.

A intervenção urbana é interdisciplinar e polissêmica, podendo compor com diversas linguagens. Para Aquino e Medeiros (2011) compor vai além da harmonização coreográfica com os espaços, e sim tornar próximo as relações. Relações das ambiências plurais de cada um, pesquisando as fronteiras que estamos e somos juntamente com a complexidade de ser e estar no mundo tão coagido, violento, opressor e desumano. Interações são primordiais para nos questionarmos. Veremos a seguir como o *Nôma des Grupo de Dança* desenvolve sua criação em dança contemporânea, a mesma utilizada para criação das intervenções urbanas que grupo vem desenvolvendo nos últimos anos.

O grupo cria suas produções guiadas por ideias, hipóteses, desenvolvimento, variáveis e a produção e execução das ações artísticas, embasados em autores que discutem a temática proposta por cada ação. Após estudos conceituais, experimentações de movimentos corporais improvisados que possam abarcar estes conceitos, posteriormente há uma sistematização corporal, as coreografias. O resultado é a discursividade do corpo, corpo citação, corpo texto, corpo narrativa, corpo relação, corpo interação, que se concretiza subjetivamente no processo de troca e fruição dos interlocutores e artistas na execução da obra.

As intervenções urbanas do grupo criadas através da dança contemporânea utilizam diversas formas de experiências, improvisações livres e roteirizadas, elementos urbanos para fomentar a criatividade e movimentar a complexidade da temática. A efemeridade desta ação, acontecimento, registra o confronto da vida, suas densidades e provocações cotidianas. No processo criativo do *Nôma des Grupo de Dança*, a dança-relação é um dos fatores que determinam a criação. Desenvolvido por Cristiane Santos desde (2002) o processo criativo do grupo passa por quatro eixos que são relacionados entre si e não possuem uma ordem de começo – meio – fim.

Abaixo um esboço de como entendo o processo de criação e a Educação Patrimonial, no centro os temas envolvidos e relacionados aos eixos de criação do grupo:



**Figura 1 - Processo de criação do Nômades Grupo de Dança + Educação Patrimonial**

São órbitas que se articulam para uma produção criativa sempre em processo de se fazer, segundo Santos (2018) o processo criativo em dança contemporânea do *Nômades Grupo de Dança* funciona como uma rede interdependente e conectada, um complexo relacional parecido com o da educação patrimonial, sua complexidade envolve a pesquisa, a reflexão, a mobilização e aprendizado pelo corpo, segue os eixos de pensamento de Santos (2008) e (2018):

- **AÇÃO MOBILIZADORA:** O conceito de ação mobilizadora do *Nômades Grupo de Dança*, como nome já diz é a ação observada, que mobiliza, movimenta, aciona, dispara o desejo reflexivo e coreográfico, Santos (2018). Ex. textos, poemas, músicas, situações cotidianas, memórias, histórias, invenções. Normalmente encontrada pelo afeto do artista com determinada ocasião, curiosidade, motivado várias vezes pela cede do saber e do conhecimento que determinada existência ou situação possui. A delicadeza de olhar, sentir que encontrou o necessário para mover-se. A ação mobilizadora é aquela que co-move: move junto.

A complexidade da sociedade marca de forma contundente os caminhos da arte. Nesta contextualização, resgatamos a epígrafe inicial do texto: “Se a

sociedade é diversificada e complexa, a dança também o será revelando e refletindo tal sociedade” (SIQUEIRA, 2006, p. 5). Desta forma, a sociedade da efemeridade formata-se hoje em relações aligeiradas, fugazes. Já a dança, que ora vai se estruturando e é acessível à maioria, é da ordem do palatável. Igualmente, talvez estabeleça uma relação periférica e superficial diante da vida e da dança. (SANTOS 2008, p. 35.)

- **AÇÃO TRANSFORMADORA:** Este conceito são as pesquisas, idéias, leituras, experimentações e observações que sejam capazes de transformar a questão, gerar outras potências, outras questões. É a possibilidade de complexificação e transformação da questão, gera outros lugares e acionamentos de gatilhos para disparos e impulsionamento da pesquisa artística, Santos (2018). Normalmente procura-se embasamentos teóricos e conceituais que surgem na reincidência dos questionamentos ou do objeto nas diversas discussões que esta ação pode gerar.

A afirmação de Ernst Fischer 1987, de que a arte completa a nossa existência, e de que ela “é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo [e ainda] reflete a infinita capacidade humana para associação, para a circulação de experiências e ideias”, permite-nos pensar que o ensino de dança pode gerar essa união, produzindo um entendimento de corpo/movimento que não separe, fragmente ou desestruture o indivíduo, mas que permita esse trânsito, “das partes para o todo e do todo para as partes (SANTOS 2008, p. 14).

- **AÇÃO CONCEITUAL:** A ideia do que é comum no diferente, ou que reincide na pesquisa, o que une o universal da ação mobilizadora e como ela se encontra no grupo de trabalho (entre alunos, artistas, participantes), como ela se relaciona com diversas características de ação mobilizadora e transformadora. Provoca uma questão, uma problematização permeável e associada as discursividades, narrativas lineares ou não. Muitas das vezes reflexão social que permeia a construção sobre o que será dito. Segundo Santos (2018) o conceito que move o processo. Não é concreto, não é engessado, tem autonomia de criação infinita. Não se limita as regras de coerção e modelos prévios de conduta que cerceiam a imaginação criativa, mas uma engrenagem de possibilidades.

[...] para conhecer dança é preciso viver o movimento, viver a dança. E viver dança não significa apenas saber se mover ao som rítmico da melodia, é também entender que dançar vai além da fronteira do som da música. É compreender que a dança é uma arte independente, a qual possui seu próprio caminho, seu discurso, sua história e que envolve os inúmeros mundos do movimento corporal. Conhecer dança, em uma visão estética, é um processo de apreensão, de construção, de transformação e de encontro com o outro

por meio da vivência e do estudo do movimento corporal humano (SANTOS 2008, p. 50).

- **CORPO:** O corpo é o centralizador da experiência, tudo passa pelo nosso corpo, os sentidos, as ideias, as imagens, o movimento, os lugares. É pelo corpo que nós nos mostramos. O corpo é o que nos movimenta no sentido do conhecimento e autoconhecimento. Para Santos (2018) ele que permite nosso trabalho cotidiano, seja como alunos, professores, bailarinos, artistas e é ele que nos permite e propõe os diálogos, onde as ideias e os discursos são transmitidos. Sendo assim, associações entre os campos mencionados aqui, este nos permite propor a estrutura para execução da proposta artística.

É no corpo, com suas marcas históricas, sociais e culturais, permeada pela presença viva do movimento, que a dança se apresenta e representa o sujeito na história, exprimindo seus desejos, seus anseios e conferindo-lhe, indubitavelmente, um lugar de pertencimento. É neste sentido que a dança presentifica-se na nossa atuação cênica como bailarina; como artista e também no processo de ensino, como professora (SANTOS 2008, p. 12).

Seguindo esses quatro eixos norteadores das produções artísticas do grupo, Santos (2008) e (2018) entende que a arte e a educação são indissociáveis. A dança é uma forte ferramenta para o conhecimento e entendimento global do sujeito. Fiz parte do processo criativo do grupo a criação de três espetáculos de dança contemporânea, quatro residências artísticas que culminaram em intervenções urbanas feitas com dança contemporânea e uma intervenção urbana formatada para qualquer espaço urbano discutindo problemáticas da sustentabilidade humana totalmente voltado para o espaço da rua. Essas experiências possibilitaram a união interdisciplinar da cultura, arte e educação promovendo entre os participantes do processo uma reunião de conhecimentos plurais que singularmente perpassaram o corpo de cada indivíduo durante a composição e execução da obra.

Essas reflexões corporais, ligadas ao movimento, a dança, e as problemáticas sociais que nos inquietam cotidianamente no viver na cidade são experiências realizadas que permitem um contato direto com a diversidade dos espaços e dos seres que os habitam:

Uma formação em dança requer aprender/incorporar valores e atitudes; compreender e experienciar o olhar crítico do mundo e das relações humanas, fazendo um diálogo artístico com as realidades cotidianas. O ensino de dança deve apresentar como proposta e trabalhar seus aspectos criativos e transformadores, portanto, imprevisíveis e indeterminados. Trabalhar não só

com o não dito, o não falado, mas o percebido e o sentido. Além disso, possibilitar uma ruptura com as idéias e ideais de movimentos produzidos pela sociedade midiaticizada. Estabelecer uma apropriação da lógica formal para um conhecimento em dança e romper com a ideologia do consumo, ao fazer e vivenciar uma outra forma de perceber-se dançando. Essa provocação através do movimento é bem maior, pois acreditamos que a particularidade de cada um tem muito mais a oferecer em um processo de criação e elaboração de novas possibilidades de movimentação (SANTOS 2008, p. 49).

A poética é uma descoberta sutil da interação dos artistas com os espaços urbanos e seus mais diversos públicos. As transformações são geradas pela incompatibilidade da ação artística com a cotidianidade, muitas vezes o absurdo, o cômico, o risco, o exagero, a fragilidade, ousadia, coragem, riso, aproximação e o não sentido são utilizados para a desconstrução de uma linearidade espacial, desconvencionando os objetos e corpos dispostos nos espaços urbanos. Uma simples faixa de pedestre pode se tornar um abismo ou o tempo rápido de um semáforo pode ser contrariado por um corpo engraçado que vagarosamente se desloca dançando em direção ao outro lado da rua confrontando sua cabeça com um poste num choque terrível.

Ao teorizarmos essas experiências, tentamos dimensionar o tamanho da rede relacional de afetos, que o contato do público com ações artísticas como a intervenção urbana, pode gerar. As relações com o público dizem muito sobre como as intervenções podem ir de encontro a apreciação. A perturbação que o artista pode causar, a necessidade de depreciação verbal ou elogios dos espectadores dos carros ou pedestres, de senhores á crianças desconhecidas que nos observam, são resultados explícitos da afetividade causada pelo ato artístico. O estado de presença cênica é diferenciado do palco, o artista da rua configura-se com sua *kinesfera*<sup>5</sup> um espaço de cena, quando se aproxima do público acaba colocando-o em cena, principalmente se houver interação. Artistas que trabalham com a linguagem estabelecem relações parecidas:

Gosto de desafiar a percepção que o transeunte tem do uso do espaço, colocando algo inesperado em seu caminho. A forma como os dançarinos se deitam suavemente nas rotas dos pedestres é um exemplo interessante: os corpos dos bailarinos tornam-se parte do ambiente, ao mesmo tempo em que eles o modificam, assim como alteram as trajetórias do público. Têm diferentes momentos de atenção durante a performance e os olhares intuem níveis de ações, camadas de movimentos, intervenções e aquisições. Quando você

---

<sup>5</sup> A **Kinesfera** ou Cinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente. Esta esfera cerca o corpo esteja ele em movimento ou em imobilidade, e se mantém constante em relação ao corpo, sendo 'carregada' pelo corpo quando este se move.

remove uma plateia do teatro, acredito que suas reações são muito honestas. (CAVRELL, 2014, p. 3).

O artista em ação na rua, tem seu norteamento guiado pela pesquisa realizada dentro dos eixos propostos e pode encontrar diversas situações que o leve a compor. Diferentemente do espaço do teatro onde tudo tem que ser construído, a rua potencializa o encontro com algo já existente faltando apenas algumas interações para tornar-se poético, como sugere Cavrell (2014). Um outro exercício para o artista que trabalha com a cena na/da rua é o que Sander (2012) nos diz:

Os estudos sobre o corpo e sobre as corporeidades cotidianas nos espaços urbanos podem não somente nos possibilitar compreender os sujeitos em sua cotidianidade expressiva; mas, também, e mais profundamente, sua extracotidianidade, sua potência disruptiva, em ruptura com o estabelecido, transformando o já-dado. O estudo sobre o corpo cotidiano nos permite partir das práticas corporais, e a elas retornar, de maneira renovada. Mesmo que isso não seja simples, sobretudo em nossa contemporaneidade. Afinal, a exposição do corpo pela mídia, atualmente, torna-o onipresente: o corpo nos ocupa. E quanto mais o exploramos imagetivamente, mais o tornamos superficial, nessa película bidimensional a ocupar nossos olhos, afastando-nos de sua potência: o dever do movimento. (SANDER 2012 p. 2).

Pensando nas possibilidades de disparo ou gatilhos para criação de uma intervenção urbana feita com dança contemporânea em uma ação educativa patrimonial separamos algumas categorias e trataremos com mais especificidade no próximo capítulo cada uma delas. Os artistas que trabalham com a rua normalmente se preocupam em atingir a reflexão dos interlocutores que acabam imprevisivelmente entrando em contato com a ação artística. Seus limites não são condensados e sim porosos que nos permitem perceber a relação complexa que cada determinado contexto dispõe. As ações artísticas estão sempre na potência do entre, despertando a curiosidade e diminuindo a resistência entre arte e cotidiano.

### **3 – UMA PROPOSTA DE AÇÃO ARTÍSTICA E DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: INTERVENÇÃO URBANA**

*“Os processos educativos devem primar pela construção coletiva e democrática do conhecimento por meio do diálogo permanente entre os agentes culturais e sociais e pela participação efetiva das comunidades detentoras e produtoras das referências culturais, onde convivem diversas noções de Patrimônio Cultural.”*

*Sônia Rampim Florencio*

O processo de criação em dança contemporânea para intervenção urbana, citado anteriormente nos possibilitou identificar categorias com o contexto social artístico e educativo patrimonial; possibilitando uma sugestão de abordagem de criação específica que possa guiar um pensamento de ensino criativo de arte para rua com base no patrimônio cultural. O impacto dos processos experimentais na relação da composição com o cenário urbano, institucionaliza a rua como lugar e potência de criação, também para as metodologias de ensino além de disseminar a salvaguarda e dar visibilidade ao patrimônio cultural e artístico ou as referências culturais de determinada localidade. Utilizando patrimônio ou as referências culturais para criação da intervenção urbana conseguimos produzir o conhecimento em diferentes áreas.

Ao realizar estudos sobre os processos de composição urbana, busca-se democratizar os espaços e acessos a arte e também desenvolver o pensamento crítico-reflexivo através da educação. Trata-se não somente da arte como fruição, mas da arte como instrumento de resistência e posicionamento político. Resistência que se modula pela educação, pela arte de ensinar e que se observa no contexto urbano em interação com diversas ambiências.

A escolha por esta linha de investigação adquire caráter interdisciplinar e polissêmico, podendo compor com diversas linguagens, porém, neste caso sugerir um caminho, uma proposta de intervenção urbana como ação educativa patrimonial. A reflexão do processo de organização e composição da intervenção urbana gera reflexões e contribui para os saberes na área de arte urbana bem como abrange um pluralismo e hibridismo metodológico e processual de composição, englobando vários pontos como: a atuação, criação, dramaturgia corporal, direção, encenação, colaboração, modos de produção/reprodução e recepção estéticas e cinestésicas que podem ser executadas tanto na proposta artística como na educacional.

O espaço, a coreografia e o patrimônio são lugares de conceitualização, discussão, investigação, problematização a serem desenvolvidos nas práticas de ensino, composição, realização e recepção de obras cênicas em suas diversas modalidades com foco interdisciplinar. Para Medeiros (2013) toda obra é labor pluridisciplinar, interdisciplinar, ou seja, ocorre em grupo, local onde as especificidades individuais são latejantes e propícias a misturas e tece novas redes de conhecimento coletivo. Não é diferente na educação, pois da mesma forma é dinâmica e interdisciplinar apesar de ainda aplicarmos métodos tradicionais de ensino.

Relacionamos o processo teórico prático de criação do NGD e os conceitos de patrimônio e educação patrimonial. Abaixo os estudos foram correlacionados para proposição de uma metodologia de ensino criativo divididos em categorias. A utilização do conceito como referência não diz respeito apenas aos processos criativos, mas também aos conteúdos temáticos com os quais podemos trabalhar. A proposta de um caminho composicional pode abrir processos de transformação em contextos artísticos que poderão ser vivenciados de diferentes formas por alunos, artistas, professores e comunidade civil. A sugestão de composição como uma experiência de ensino e reflexão social possibilita criar saberes que ampliem e agreguem às áreas, colaborando com o pensamento das temáticas e ajudando outros artistas, professores e alunos.

O ensino permite o entrecruzamento de linguagens e devolve ao humano aquilo que lhe foi tirado: o corpo, a cidade, a potência de ser lúdico, criativo, de trabalhar e compor juntos. O intuito é a composição com a poética da instabilidade, essa estética da areia movediça que é a contemporaneidade e o meio urbano. Utilizar a intervenção urbana como base para proposta de ensino em educação patrimonial quebra o fluxo corporal cotidiano de ensino, resultando em uma aprendizagem e criação artística valorizando criticamente nossa história e memória disseminando e dando visibilidade ao patrimônio cultural e artístico.

A nossa proposta é abarcar uma ação artística e educativa envolvendo como base o patrimônio artístico e cultural. As categorias e as formas abaixo são um norte para que se possa abordar a temática selecionada com base nos diferentes tombamentos, registros, paisagens edificações ou referências culturais. Optamos aqui por uma ação que ultrapasse os limites da escola. Então é necessário se resguardar, para professores de escolas de ensino básico que trabalham com crianças, no sentido

da solicitação da autorização dos pais, para a ida nos espaços culturais onde podem acontecer a ação artística.

Quem pode ministrar esta ação educativa patrimonial? Professores de artes, mais especificamente professores de teatro e dança. Para quem? Toda comunidade civil, alunos da rede pública de ensino, artistas e pesquisadores. Material Necessário? Computador, Internet, som, sala ou espaço arejado. Para o quantitativo de alunos desejados (essa ação pode ser aplicada de 4 a 100 pessoas) depende da demanda de espaço e tempo disponível para construção do trabalho. Normalmente optamos pela rua por já ser o espaço de pesquisa, porém pode ser uma Casa do Patrimônio ou algum edifício tombado, um centro cultural e etc.

Temos que ressaltar que o planejamento é indispensável ao professor que optar por utilizar este caminho, pois como o tempo de composição artística é singular cabe ao mesmo identificar o que será possível fazer dentro de cada realidade e especificidade de cada grupo de trabalho. Carga Horária? Pode variar; pode ser apenas uma vivência adaptada desta proposta ou uma programação extensa como uma residência artística, dependerá da disponibilidade de tempo do ministrante e do público participante. Pode ser adaptado para o ensino na escola ministrando os conteúdos por aula de acordo com as categorias:

### **3.1 – TEMÁTICA E POÉTICA**

A temática deve ser escolhida de acordo com o patrimônio ou referência cultural e artística que será trabalhada. Pesquisar problemáticas a serem abordados com base na história dos espaços, do patrimônio cultural e artístico ou história e memória e as referências culturais locais ou dos participantes. Caso essa proposta seja fixa em uma determinada localidade que tenha patrimônios culturais, como por exemplo um museu ou Casa de Patrimônio, ela pode ser planejada para manter-se fixa, para desenvolver a ação sobre o patrimônio cultural local levando em conta as características do grupo de trabalho. Podem ser utilizados textos, vídeos, músicas, visitas e discussões nesta etapa, é nela que se realiza uma delimitação da parte que será estudada e desenvolvida na ação artística.

Referências culturais são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que

reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, referências são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de raiz de uma cultura. (Texto extraído do Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais, do IPHAN, p. 8).

A poética se formata durante a pesquisa, são os traços estéticos encontrados na problemática escolhida, por exemplo: em um patrimônio cultural tombado como a Cidade de Goiás-GO, podem ser retirados os traços poéticos da diversidade cultural que gerou e definiu a cidade como patrimônio, bem como os aspectos físicos e materiais, as formas, funções, construções e processos, de valor, significado e histórias. A organização espacial da cidade e dos que nela habitavam ou habitam estabelecem entre si e com os espaços, os problemas cotidianos e as referências locais mais fortes para além das já conhecidas ou patrimonializadas.

Quando o assunto é patrimônio cultural, não existe apenas uma versão sobre as coisas. As pessoas podem ter diferentes informações sobre uma mesma referência cultural e, dependendo das suas relações com a referência, podem até ter visões contrárias sobre ela. Quanto mais informações e versões forem obtidas, mais profundo será o conhecimento sobre a referência, os seus significados e a importância para as pessoas. (Texto extraído do Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais, do IPHAN, p. 12).

Associamos aqui o conceito de ação mobilizadora, como demonstrado na Figura 1, ela é um dos eixos norteadores associados a esta proposta. Ela utiliza a observação, a pesquisa e o estudo do objeto propondo discussões, pode ser realizado também através do inventário participativo, utilizando o guia de Educação Patrimonial – Inventários Participativos disponível no portal do IPHAN. Este é um ótimo material que pode auxiliar diversas questões deste trabalho e nos possibilita uma orientação pautada no patrimônio que deveremos transpor para esta temática.

### **3.2 – DRAMATURGIA CORPORAL**

A dança contemporânea aqui assume um papel fundamental da composição artística. Ela determina como serão expostos os textos do corpo criados com os estudos da temática. Ela perpassa outras narrativas, textuais, literárias, pesquisas acadêmicas, vídeos outras obras artísticas como pinturas, quadros danças, músicas. Ela prepara o corpo e define as narrativas, se serão lineares ou não, roteirizadas ou não. Se a ação terá interações diretas ou não agregando diversas formas de pensar a experiência que será realizada. A criação de personagens também pode ser adotada

neste ponto, de acordo com a possibilidade também a criação de figurinos ou objetos cênicos. Aqui utilizamos o CORPO do eixo criativo do *Nômades Grupo de Dança*.

A dança possibilita a organização dos participantes no espaço e suas funções na dramaturgia da obra. Podem ser utilizadas diversas formações geométricas para distribuição dos participantes ou até mesmo organizar no melhor formato para o espaço escolhido, o que seria a melhor opção para a adaptação e aprendizagem dos participantes no espaço. A Dramaturgia Corporal é muito importante pois ela define como o corpo irá se mostrar em cena durante a execução da obra. Aqui trabalhamos com a dança contemporânea, as coreografias podem ser construídas de diversas formas, desde propostas criadas pelo professor como através de laboratórios de improvisação que possibilitam a sistematização de coreografias que abarcam o conceito em trabalho.

A repetição, exaustão, na pesquisa do movimento dentro dos laboratórios de improvisação são muito utilizados na criação de células coreográficas. A pesquisa de movimento esta no sentido de se libertar de código pré-estabelecidos normalmente já utilizados na dança para surgirem sequências diferenciadas ou novas. Nesse sentido a repetição e a exaustão estão ligadas na sistematização coreográfica. Dentro do laboratório quando algo interessante é encontrado normalmente vai sendo lapidado no fazer e na repetição para que possa ser memorizado e sistematizado. Para chegar neste nível de concentração, onde o artista consegue encontrar em sua improvisação de dança movimentos que possam ser sistematizados com originalidade ele precisa dispor-se a realizar laboratórios de pesquisa que possibilitem a exaustão.

Este encontro, entre o diferente e o original para o artista, no caso dos laboratórios de improvisação para pesquisa do NGD, normalmente utiliza-se da exaustão para criação coreográfica. A temática direciona a improvisação em dança, durante a improvisação células coreográficas vão aparecendo e surgindo sistematizações que podem ser utilizadas na produção final. O intuito desses laboratórios é procurar em cada participante uma essência que possa estabelecer diálogos do movimento com os espaços ou temática conceitual que direciona a ação artística.

Outra técnica utilizada pelo grupo é a observação *in loco* do cotidiano do espaço onde ocorre a intervenção. Isso possibilita a criação de uma identidade corporal que pode ajudar a dramaturgia corporal encontrar signos que possam ser utilizados nas sequências coreográficas, gerando nos interlocutores acesso direto ao

signo de seu cotidiano comum. Isso permite que apenas pela fruição o público já participe da obra. A interação também é utilizada pela dramaturgia corporal, muitas vezes ela pode ser ativa, onde há troca entre o artista e o fruidor ou passiva onde a troca se dá somente pela observação do mesmo. A dramaturgia corporal abre espaço, na sequência coreográfica para que o público possa entrar e interagir na obra, gerando no público, na cena e na obra outras formas de lidar com o acaso.

### **3.3 – ESPAÇO**

Onde ocorrerá a intervenção? Será no edifício do patrimônio tombado ou em outro espaço urbano que remeta a esta história ou memória? Caso seja um patrimônio cultural registrado as simbologias, os signos utilizados serão levados para qual espaço urbano? Há diálogo entre o espaço e a temática? A imaginação e a curiosidade são indispensáveis para qualquer processo, tanto artístico como educativo. A decisão de qual espaço que ocorrerá a intervenção urbana pode ser tomada pelo grupo ou pontuada as opções e direcionada pelo professor. O grupo imerso na pesquisa da ação educativa patrimonial poderá propor espaços que possibilitem a execução da proposta artística. É necessário também a pesquisa histórica desses espaços bem como as organizações estruturais deste espaço, problemáticas sociais do determinado contexto e as relações estabelecidas, com o patrimônio.

Lembramos que são importantes a pesquisa e a formatação plural da ação artística na tentativa de não cometer equívocos embasados nas diversas perspectivas sobre sua origem e história. Muito disseminadas pelos sujeitos que habitam o cotidiano dos espaços, as histórias e estórias devem, e é obrigação dos participantes e professor, pesquisarem os fatos e verificá-los. Os sujeitos que habitam o espaço podem ter referências distintas e que podem ser confrontadas com as existentes gerando inquietações que possam impulsionar o processo criativo. A observação do espaço é importante na tentativa de prever os fluxos de pessoas passando, paradas e horários de maior movimento, comportamento que o espaço determina, os locais onde normalmente as pessoas não utilizam ou marginalizam pois não estão inseridos na ordem convencional de uso estipulada pelos usuários.

O espaço também pode direcionar para qual direção as coreografias serão executadas, se haverá uma direção fixa ou não. Neste sentido as coreografias podem ser direcionadas pelo próprio intérprete de acordo com o fluxo de público nos espaços

ou nível de interação. A participação do público na obra pode alterar o formato original do planejamento, mas isso não é um problema, é só a efetividade do planejamento entrando em ação. Saber lidar com todos os acasos que a rua pode nos proporcionar é uma experiência que a intervenção urbana propõe e que o artista irá aprender experienciando a rua nesses contatos diretos com o cotidiano destes espaços.

### **3.4 – TEMPO**

A ação do tempo é um ponto fundamental para a frutificação da ação artística ela poderá durar minutos e acontecer diversas vezes ou demorar apenas uma hora ou um dia todo e não acontecer nunca mais. O tempo é delimitado pela continuidade da ação e pelo tipo de proposta artística além também pela condição de continuidade e da resistência de improvisar dos participantes ou do tempo de roteirização planejada para a ação. O tempo de ensaio, de saber o que fazer e se sentir preparado também é variável. Porém é necessário delimitar o que pode ser feito no tempo estipulado para a preparação e execução da obra. O tempo de experiência com a proposta artística é também um fator que modifica as qualidades de movimento dos artistas participantes da proposta.

O tempo define o quão apropriado o sujeito está do conceito, da coreografia, da interação, do entendimento da proposta e da ação artística em geral. Nesse sentido a repetição, os ensaios são importantes, pois fixam padrões de qualidade e elevam a performance, o desempenho e qualidade dos participantes. É através da repetição da experiência que vão surgindo novas dúvidas que podem alterar os estados de interpretação do participante, gerando lógicas mais determinadas ou fluidas que direcionam e modificam as qualidades coreográficas impressas no texto coreográfico do corpo do interprete. Cabe a ele saber entender ou se questionar como toda essa complexidade abarcada na ação artística se transforma e se da corporalmente, como ele cria as corporeidades necessárias para materializar a reflexão na sua coreografia.

### **3.5 – OBJETIFICAÇÃO DAS METAS, ETAPAS E AVALIAÇÃO.**

Uma das maiores dificuldades da composição artística, em especial da dança contemporânea, mas acredito que qualquer linguagem tem seu próprio tempo de composição e muitas vezes ele não é tão objetivo e palpável. É necessário empenho e disponibilidade para adequar-se as necessidades da composição, a repetição, aos

ensaios e as variáveis que podem acontecer durante o processo artístico-educativo. O melhor é planejar os objetivos e as metas passando pelas etapas e separando o que será realizado de acordo com o tempo disposto e com o andamento do grupo. É muito importante que o grupo tenha ciência de todos esses andamentos pois a auto conscientização do tempo e da duração de cada etapa permite uma maior dedicação na sistematização da ação artística e no cumprimento do planejamento.

Direcionar o tempo disponível para áreas com mais dificuldade e ainda pendentes de serem pesquisadas ou resolvidas separando as demandas por grupo permite que os participantes assumam autonomia de pesquisa e soluções. Com essas responsabilidades politiza-se as demandas e o processo se desdobra com a autonomia do grupo. Após as orientações do professor, sobre as possibilidades de abordagem de cada categoria, os alunos analisam e encontram a decisão de melhor abordagem ou caminho para chegarem a uma conclusão plausível do problema dado e de uma proposta artística que atende as demandas iniciais, questionamentos e problematizações geradas pelo próprio grupo. O professor direcionará, as dúvidas e questões, pontuando o necessário para destravar o processo e dar continuidade.

A avaliação do projeto poderá ser realizada pelo grupo, que irá expor suas impressões sobre a trajetória da produção artística e os conhecimentos que foram levantados e gerados juntos após a conclusão da experiência, após a intervenção urbana. É importante este momento pois através deste feedback o ministrante consegue também identificar se a forma como esta conduzindo o processo esta interessante pois cada vez que ministrar esta ação com um determinado grupo funcionará de modo diferente porque as pessoas são diferentes. Serão outros olhares mesmo até que o objeto de estudo seja o mesmo. A fala dos participantes pode disparar no ministrante formas de abordagem ainda não pensadas e ajuda os interpretes exporem suas dificuldades e enfrentamentos realizando uma autoavaliação de toda a trajetória de quando chegou e de como saiu.

### **3.6 – A INTERVENÇÃO URBANA**

A intervenção urbana será executada após passarmos por todas estas etapas que se relacionam com o desenvolvimento dessas categorias, ela irá ocorrer e não é um produto pronto acabado, é a continuidade da experiência. Nela haverá mais contatos com outras dificuldades que aparecerão, como a interação com os espaços,

ou as pessoas, a dificuldade com o tipo de chão, sincronia, improvisação. Ela é o conjunto da pesquisa e coloca em movimento tudo que foi estudado e discutido no planejamento. Uma etapa onde a complexidade esta no seu ápice maior, pois há um planejamento, ensaio e a apresentação final há uma maior expectativa, pois prospectamos nossa ansiedade no acontecimento da experiência que sempre é outra e diferente das anteriores, uma característica impar das ações artísticas ao vivo.

É interessante que seja realizada mais de uma vez se for possível, de acordo com a disponibilidade do grupo, porque mostra como o amadurecimento da temática e da sistematização realizada esta melhor incorporada e apropriada pelos alunos. Nesse momento utilizamos os quatro eixos do processo criativo *do Nômades Grupo de Dança* juntamente com o centro da matriz da figura 1, sujeito, história, memória, patrimônio, educação e diversidade, o centro dessa matriz que esta entrelaçado entre si. Não há como separá-los, pois, estão imbricados de forma tão complexa que não é possível separá-los pois são dependentes uns dos outros, como nós mesmos vivendo na complexidade que é a cidade.

A intervenção urbana acontecerá intervindo nos espaços urbanos como forma de ação artística e educativa patrimonial, recheada de conhecimento sobre uma determinada temática, tanto para os participantes quanto para os fruidores da ação observada. Ela deve ser fotografada e/ou filmada para que os alunos possam verificar como se saíram e onde poderiam melhorar se auto avaliando. Esta etapa é a execução de todo o trabalho desenvolvido anteriormente, colocando em prática os conceitos e sistematizações definidas no plano de trabalho. A intervenção não é fixa, e passível de alteração pois com a sua execução verifica-se o que deu certo e o que não deu certo de acordo com a realização dos roteiros pré-estipulados. Assim na próxima execução conseguimos realinhar a proposta para melhor desenvolvê-la.

#### **4 – POSSIBILIDADES**

Estudar intervenção urbana e propor uma ação artística e educativa patrimonial é traçar um possível caminho metodológico de ensino do patrimônio e das artes a partir do processo criativo artístico. Analisando as abordagens dos referenciais propostos aqui, chegamos a um caminho de processo de criação em educação artística e patrimonial do ponto de vista dos processos composicionais artístico e de

ensino em dança. Este trabalho não tem o intuito de se encerrar, mas de ser compartilhado, direcionado como uma possibilidade, um caminho, e como a cultura, não se finalizar. Não teve o intuito de inventar a roda, apenas elucidar uma possibilidade de proposta artística e educação patrimonial imbricadas na realização de uma intervenção urbana feita com dança contemporânea.

A proposta desta experiência de produção cultural, como uma experiência de composição corporal e formação humana, destes estudos e da fruição das categorias e suas proposições, transformam e potencializam a produção do ensino artístico em diversos contextos. Um norteamento de um processo criativo em intervenção urbana para o patrimônio, incluído as referências culturais, possibilita a formação artística e patrimonial da comunidade para além do contexto da expressão corporal e artística da dança contemporânea e dos contextos de patrimônio material e imaterial, bem como também da cultura, arquitetura, políticas públicas, direitos da cidadania, história, memória. A resignificação da construção se faz como um desafio à composição semiótica e com o corpo na rua, com as nossas referências, histórias e memórias culturais.

Levantamos reflexões diante da análise crítica do processo de criação de intervenção urbana com dança contemporânea realizada pelo *Nôma* Grupo de Dança e alinhamos a proposta para uma possível ação educativa artística patrimonial através da descrição de algumas categorias. As categorias norteiam o processo de criação para o ensino em educação artística e patrimonial e especificamente em intervenção urbana e dança contemporânea. As possibilidades de experiência envolvendo as mais diversas referências culturais podem ser inúmeras, todas dependerão do potencial artístico e de pesquisa dos participantes envolvidos.

Devemos continuar lutando pelo ensino e pela continuidade das políticas públicas que nos engajam em trabalhos sociais e devolutivas que permitem a sociedade civil o contato com a constituição e seus direitos. Só assim conseguimos que nossos alunos e comunidade possam admitir um posicionamento crítico diante de suas realidades e possam exigir que seus direitos sejam atendidos pelos responsáveis locais, no município, no estado e na nação. Ações artísticas e educacionais que propõe este tipo de mudança são sempre muito atacadas por governos totalitários e autoritários que não conseguem pensar num bem comum e de melhor convivência com condições mínimas de lazer, segurança, saúde e educação. Precisamos de uma educação crítica e preparada para diversidade.

Somos um país em desenvolvimento acelerado que sofre de perda de memória e continua reproduzindo os arquétipos e paradigmas que já deviam ter sido superados. A única forma de não continuarmos com essa reprodução desenfreada de erros estruturais, como a corrupção, é politizarmos a dinâmica da educação e preencher as lacunas das verdades escondidas com questionamentos. Somos professores de uma educação emancipatória e nosso dever é fazer com que os nossos alunos tenham o mínimo de senso crítico e político para uma autonomia de vida consciente e cidadã. Exigir nossos direitos diante de um governo não é vergonhoso e muito menos devemos nos calar diante de governadores que não possuem as mínimas condições humanas de governar um país.

#### **REFERÊNCIAS:**

AQUINO, F.; MEDEIROS, M. B. *Corpos informáticos: performance, corpo, política*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte/UnB, 2011.

BARJA, Wagner. *Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano*. **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação**, v. 1, n. 2, 2008.

CARTAXO, Z. *Ações performáticas na cidade: o corpo coletivo*. VIS: revista do PPG-Arte/UnB, Brasília, v. 10, n. 1, p. 38-45, jan./jun. 2011.

CAVRELL, Holly. **Posso Dançar Pra Você?**1 Campinas: Unicamp, Mesa Temática. Coordenação: Holly Cavrell. II Seminário de Pesquisado Programa de Pós-Graduação em Artes da CenaUNICAMP, Campinas, Unicamp, 2014.

FLORÊNCIO, Sônia Rampim et al. *Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos*. **Brasília, DF: Iphan/DAF/Cogedip/Ceduc**, 2014

\_\_. *Educação patrimonial [recurso eletrônico] : práticas e diálogos interdisciplinares / organização, Átila Bezerra Tolentino, Emanuel Oliveira Braga*.

\_\_. *Dados eletrônicos (1 arquivo PDF: 4,2 megabytes)*. – João Pessoa: IPHAN-PB;

\_\_. *Casa do Patrimônio da Paraíba, 2017*. – (Caderno Temático; 6) 160 p. \_\_.

Grunberg, Evelina *Manual de atividades práticas de educação patrimonial / Evelina Grunberg*. \_\_ Brasília, DF: IPHAN, 2007

IPHAN. **INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL**

\_\_. *Educação Patrimonial: Inventários Participativos. Manual de Aplicação*. Brasília: Coordenação de Educação Patrimonial/Iphan, 2016.

\_\_. *Educação patrimonial: reflexões e práticas*. / Átila Bezerra Tolentino (Org.) – João Pessoa: Superintendência do Iphan na Paraíba, 2012.

\_\_. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Superintendência do Iphan na Paraíba. Casa do Patrimônio da Paraíba. Educação patrimonial: diálogos entre escola, museu e cidade / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Organização, Átila Bezerra Tolentino ... [et al.]*. – João Pessoa: Iphan, 2014.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia; LOBO, Lenora. **Teatro do movimento: um método para o intérprete criador**. LGE Ed., 2007.

MEDEIROS, Bia. Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos. **ILINX-Revista do LUME**, v. 1, n. 4, 2013.

MEDEIROS, M. B. et al. Arte contemporânea como traição ou tragam suas traíras! In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, Salvador. Transversalidades nas artes visuais: anais do... Salvador: ANPAP, 2009. 898-907. Disponível em: <[www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/maria\\_beatriz\\_de\\_medeiros.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/maria_beatriz_de_medeiros.pdf)>. Acesso em: maio 2017.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; ALBUQUERQUE, Natasha. Composição Urbana: surpresa e fuleragem. **Palco Giratório: circuito nacional**, p. 2317-1596, 2013.

MORGANA, P. Intervenção performática contra-institucional como guerrilha estética. 2006. 80 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

TERRAZA, Cristiane Herres. A composição urbana em Corpos nformáticos. **Revista: Estúdio**, v. 7, n. 13, p. 166-174, 2016.

SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 17 de Out. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: Iphan, 1999.

SANDER, Jardel. Dança no Cotidiano das Cidades: poética-política dos corpos em movimento. Florianópolis: UFSC. Belo Horizonte: UFMG. Poitiers (França): Université de Poitiers. UFMG; Professor Substituto. PUCMG; Professor Adjunto III. Dançarino e performer. 2012

SANTOS, Cristiane Gomes dos et al. DANÇA, ARTE E EDUCAÇÃO: OS DISCURSOS TEÓRICOS PRODUZIDOS PARA A ESCOLA. 2008.

SANTOS, Cristiane Gomes, Ser e Estar na Rua – Palestra do Projeto Cultural Nômades Em Derivação - Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Goiânia – 2018.