

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ**

**JENIFER LIMA**

**CONHECIMENTO CORPORIFICADO: EXPERIÊNCIAS VIVIDAS NO  
ENSINO SUPERIOR EM DANÇA**

**CURITIBA**

**2024**

JENIFER LIMA

CONHECIMENTO CORPORIFICADO: EXPERIÊNCIAS VIVIDAS NO  
ENSINO SUPERIOR EM DANÇA

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa Experiências e Mediações nas Relações Educacionais em Artes da Universidade Estadual do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi

CURITIBA

2024

## FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lima, Jenifer  
CONHECIMENTO CORPORIFICADO: EXPERIÊNCIAS VIVIDAS  
NO ENSINO SUPERIOR EM DANÇA / Jenifer Lima. --  
Curitiba-PR, 2024.  
127 f.: il.

Orientador: Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do  
Paraná, 2024.

1. Dança. 2. Corpo. 3. Corporeidade. 4. Ensino  
Superior.. I - Lúcia Sérgio Bertoldi, Andréa  
(orient). II - Título.



**Universidade Estadual do Paraná**  
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de 05/12/2013.  
Campus de Curitiba II-FAP



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

**ATA nº 04/2024 - PPGARTES**  
**BANCA DE DEFESA**

No dia 29 de abril de 2024, às 14 horas, através de encontro em sala virtual, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado *CONHECIMENTO CORPORIFICADO: EXPERIÊNCIAS VIVIDAS NO ENSINO SUPERIOR EM DANÇA* do/a mestrando/a **Jenifer Lima**, que contou com a presença das professoras doutoras Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi (orientadora), Gladistone dos Santos e Rosemeri Rocha da Silva como membras titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela **APROVAÇÃO** da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professora orientadora e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Recomendações - Revisão de datas e ortografia, forma de escrita de depoimentos, inclusão de imagens, notas de rodapé e questões de entrevista, desenvolvimento das considerações finais,

Profa. Dra. Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi (UNESPAR) – orientadora

Profa. Dra. Gladistone dos Santos (UNESPAR)

Profa. Dra. Rosemeri Rocha da Silva (UNESPAR)

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as pessoas que direta ou indiretamente me ajudaram a concluir essa pesquisa. Em especial àquelas que não estão mais aqui entre nós. Em primeiro lugar, meu pai Manoel Xavier de Lima, minha avó Ana Barbosa Rodriguês, meus professores Francisco Duarte e Cláudia Guitelman, e minhas amigas da faculdade Flávia Lima Guimarães Cândido e Leigh Mary Furu Uchi, que tão cedo nos deixaram. As minhas filhas Luciana e Juliana, meus netos Matteo e Vittorio e ao meu melhor amigo Charles Jung Potolann.

## AGRADECIMENTOS

Nesse momento quero agradecer a Deus acima de todas as coisas, por ter me ajudado a superar tantas e tantas dificuldades e seu único filho Cristo Jesus por ter me dado forças quando não mais eu conseguiria continuar, e ter pegado na minha mão para atravessar essa parte do meu caminho, e as irmãs e irmãos em Cristo que oraram e intercederam por mim, nas madrugadas, no entoar de louvores e na leitura da palavra em comunhão.

E indubitavelmente estes poucos parágrafos não irão atender a todas as pessoas que fizeram parte dessa pesquisa tão significativa da minha vida.

Nesse momento, já peço perdão daquelas pessoas que não constam nas palavras, porque são muitas, mas concretizam a minha imensa gratidão.

Agradeço à minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi, pela sabedoria com que me guiou nesta trajetória do universo da Dança.

Aos membros da banca convidada Dr<sup>a</sup> Gladistoni dos Santos Tridapalli e a Dr<sup>a</sup> Rosemeri Rocha da Silva.

Aos meus colegas de sala.

A Secretaria do Curso, pela cooperação.

Gostaria de deixar registrado também, o meu reconhecimento à minha família, pois acredito que sem o apoio deles seria muito difícil vencer esse desafio, em especial a minha filha Juliana que me deu todo suporte para que eu pudesse estar aqui, e claro ao Charles que esteve ao meu lado nos momentos mais difíceis, com certeza sem eles eu não teria conseguido. E ainda a Dona Lourdes Jung pelo carinho e solidariedade.

Ao meu amigo e parceiro de jornada na Arte Lucas Azevedo pelo apoio e suporte, e que não me deixou desistir.

A minha professora Carla Reinecke, e meus amigos da faculdade de dança, Catharina Manganelli Coimbra, Isabele Félix e Victor Lanzer pelo enriquecimento na minha pesquisa.

A equipe da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, que me ajudou muito, Kátia Maria Bieseki e Lucimara Mickoz.

A Ópus Ballet com a direção de Elaine Markondes pelo preparo e aperfeiçoamento técnico, e meus professores Luiz Lombardi (*In memoriam*) e Gracinha Araújo, que acreditaram em mim, e me ajudaram a realizar o sonho de ingressar na Faculdade de Dança.

Enfim, a todos os que por algum motivo contribuíram para a realização desta pesquisa, seja com seu exemplo, sua determinação, força e coragem, deixo aqui todo meu carinho, amor, respeito e gratidão.

Mudaste o meu pranto em dança,  
a minha veste de lamento em veste de alegria,  
para que o meu coração cante louvores a ti e não se cale.  
Senhor, meu Deus, eu te darei graças para sempre.  
Salmos 30:11-12

## RESUMO

O presente estudo apresenta narrativas de experiências autobiográficas de pessoas que vivenciaram diferentes momentos da história do segundo Curso Superior de Dança criado no Brasil, atualmente inserido na Universidade Estadual do Paraná – Unespar, na cidade de Curitiba, Paraná. As narrativas são articuladas com dados bibliográficos sobre as principais alterações ocorridas na organização curricular e nos processos de ingresso neste curso ao longo do tempo. A pesquisa é orientada metodologicamente pela fenomenologia hermenêutica e pelo Método Interpretativo Biográfico proposto por Max van Manen, com foco na coleta de dados de memórias corporificadas como pressuposto de produção de conhecimento na área das Artes. O estudo foi realizado com dezesseis pessoas com idades entre 21 anos e 75 anos, diferentes identidades gênero, etnia e condição socioeconômica, as quais atuaram ou atuam neste curso como docentes e/ou discentes em diferentes momentos, ao longo de suas quase quatro décadas de existência. Durante as entrevistas, foi solicitado que as pessoas participantes relatassem memórias de experiências (positivas e negativas) que considerassem mais relevantes, relativas ao processo de aproximação inicial de cada pessoa com a dança, da experiência do ingresso no curso, nos processos de ensino e aprendizagem, nas mudanças curriculares vivenciados ao longo do tempo, procurando evidenciar as subjetividades das sensações e emoções corporais mais vivas na memória de cada pessoa entrevistada, assumindo as narrativas tais como foram contadas, como discursos corporificados produzidos pela memória autobiográfica, em ressonância com abordagens propostas por Francisco Varela e António Damásio. O estudo revelou uma forte conexão entre as narrativas das experiências vividas pelos(as) participantes, as alterações curriculares e os processos seletivos de ingresso, particularmente no que se refere à acessibilidade e inclusão da diversidade corporal e de diferentes manifestações de dança no âmbito do curso ao longo do tempo.

Palavras-chave: Dança; Corpo; Corporeidade; Ensino Superior.

## **ABSTRACT**

The present study presents narratives of autobiographical experiences of people who experienced different moments in the history of the second Higher Dance Course created in Brazil, currently located at the State University of Paraná – Unespar, in the city of Curitiba, Paraná. The narratives are articulated with bibliographic data about the main changes that occurred in the curricular organization and in the admission processes for this course over time. The research is methodologically guided by hermeneutic phenomenology and the Biographical Interpretive Method proposed by Max van Manen, focusing on collecting data from embodied memories as a presupposition of knowledge production in the area of Arts. The study was carried out with sixteen people aged between 21 and 75, with different identities, gender, ethnicity and socioeconomic status, who worked or work on this course as teachers and/or students at different times, throughout its almost four decades of experience. During the interviews, participants were asked to report memories of experiences (positive and negative) that they considered most relevant, relating to the process of each person's initial approach to dance, the experience of joining the course, the teaching and learning processes, in the curricular changes experienced over time, seeking to highlight the subjectivities of the most vivid bodily sensations and emotions in the memory of each person interviewed, assuming the narratives as they were told, as embodied discourses produced by autobiographical memory, in resonance with approaches proposed by Francisco Varela and António Damásio. The study revealed a strong connection between the narratives of the experiences lived by the participants, the curricular changes and the admission selection processes, particularly with regard to accessibility and inclusion of body diversity and different dance manifestations within the scope of the course. over time.

**Keywords:** Dance; Body; Corporeality; University Education

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Escola de Dança - UFBA.....	32
Figura 2 - Fachada do antigo prédio do Teatro Guaíra em 1906 .....	35
Figura 3 - Construção do grande auditório do Teatro Guaíra .....	35
Figura 4 - Fachada atual do teatro Guaíra.....	36
Figura 5 - Francisco Duarte (in memoriam).....	45
Figura 6 - Coreógrafa Claudia Gitelman (in memoriam).....	46
Figura 7 - Festival de Dança de Joinville 1988 .....	47
Figura 8 - Grupo de Dança do FTG/PUC-PR 1988.....	47
Figura 9 - Grupo de Dança do FTG/PUC-PR 1988 - Ensaio no Barracão.....	48
Figura 10 - Eva Schul em Corpo e Memória, 2021. ....	49
Figura 11 - Grupo de Dança do FTG/PUC-PR 1989.....	50
Figura 12 - Grupo de Dança do FTG/PUC-PR 1989 - Apresentação em Salvador - Bahia...50	
Figura 13 - GDFAP - Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, Coreografia Cíntia Napoli, 1991. ....	52
Figura 14 - Universidade Estadual do Paraná, Câmpus Curitiba II.....	61
Figura 15 - GDFAP - Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, Coreografia Carmen Jorge, 1991.....	65
Figura 16 - GDFAP - Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, Coreografia Deferson de Melo, 1993. ....	66
Figura 17 - UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança.....	67
Figura 18 - UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança: 'Em Cruzamentos' 13/10/2023...69	
Figura 19 – UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança: 'Em Cruzamentos' 20/10/2023 ..70	
Figura 20 - UM Núcleo de Pesquisa Artística em Dança: XVI Mostra UM's e Outros: Singularidades em Cena .....	70

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2. CORPOREIDADE E MEMÓRIA.....</b>	<b>19</b>
<b>3. MEMÓRIAS CORPORIFICADAS NO ENSINO SUPERIOR EM DANÇA .....</b>	<b>29</b>
3.1 Contextos da Dança no Ensino Superior: um breve panorama histórico .....	29
3.2 Nasce o segundo Curso Superior de Dança do Brasil .....	33
3.3 Início de uma nova caminhada pública .....	51
3.4 Bacharelado e Licenciatura em Dança no contexto do credenciamento da Universidade Estadual do Paraná- Unespar .....	61
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>77</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>80</b>
ANEXO A - Jornal Gazeta do Povo – 10ª página: Estudantes de dança do Guaíra vão até a Bahia para festival, 7 de julho de 1987. ....	80
ANEXO B - Jornal Gazeta do Povo – 21ª página: Curso de Dança da PUC será reconhecido pelo MEC este ano, 16 de agosto de 1987. ....	81
ANEXO C - Correio de Notícias – CFE reconhece curso de dança da PUC, 14 de janeiro de 1988. ....	82
ANEXO D - Capa Manual Curso de Artes Cênicas e Dança, 1988 .....	83
ANEXO E - Jornal Vida universitária, página 1 e 6, 1988. ....	84
ANEXO G - Histórico do Grupo de Dança do Centro Cultural Teatro Guaíra - Faculdade De Artes do Paraná. ....	88
ANEXO H - Programa Grupo de Dança da Fundação Teatro Guaíra/Pontifícia Universidade Católica 26/08/1988.....	92
ANEXO J - Espetáculo FTG-PUC 18/11/1988.....	103
ANEXO K - Espetáculo FTG-PUC 15 e 16/06/1989 .....	111
ANEXO L - Espetáculo FTG-PUC 11 e 13/11/1989 .....	115
ANEXO M - Workshop FTG-PUC 12 a 14/10/1990 .....	123
ANEXO N - Espetáculo FTG-PUC dezembro de 1990.....	131
ANEXO O – Roteiro de questões de entrevista da pesquisa .....	137

## 1. INTRODUÇÃO

A primeira lembrança que tenho dançando é na sala de estar de minha casa ao som da valsa de Strauss, rodopiando. Lembro de meu pai que amava dançar. Comecei a praticar *ballet* com 6 anos, mas, em virtude da situação financeira, somente minha irmã mais velha, na época com 10 anos, poderia estudar dança. Fiquei na espera por mais 3 anos. Era 1979, ano em que percebi que precisaria trabalhar para comprar uniforme, material escolar, e também para estudar dança.

Em meados de 1981, eu tinha 11 anos e tenho na memória uma apresentação do Projeto Pré-profissional de Danças Clássicas da Fundação Teatro Guaíra de Curitiba na FECIVEL, hoje UNIOESTE- Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Esse foi um daqueles encontros transformadores que me fez perceber que eu queria dedicar minha vida à arte da dança, e creio que nesse encontro decidi, dentro de mim, que eu faria faculdade de dança, o que me motivou a mudar para Curitiba - Pr, anos depois. Trabalhando com arte, fazia artesanato, desenhos e pinturas em camisetas – (estava na moda). A partir disso, eu fui cristalizando a importância da dança na minha vida.

Ingressei na Graduação em Dança (Bacharelado e Licenciatura) em 1988, época em que este curso pertencia à Pontifícia Universidade Católica do Paraná- PUC/PR, em convênio com a Fundação Teatro Guaíra, passando posteriormente à Faculdade de Artes do Paraná – FAP, hoje o campus Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná - Unespar. Atualmente, como mestrandia do Programa de Mestrado Profissional em Artes – PPGARTES nessa mesma instituição, reconheço a importância das transformações que o Curso Superior de Dança possibilitou nas minhas percepções de corpo, dança, criação, ensino e aprendizagem nos diversos ambientes em que atuo, e o quanto transformou o meu fazer como artista e docente da dança.

As reflexões e experiências vividas durante a graduação em dança instigaram um lugar próprio de fala sobre as ambiguidades do corpo que dança nos diferentes ambientes sociais. Instigaram, portanto, transformações em minha corporeidade, entendendo o termo na perspectiva dada por Merleau-Ponty (1999), na qual o corpo, em sua subjetividade, é constituído pelas relações sociais estabelecidas culturalmente.

Considerando a importância das subjetividades implícitas no corpo para a construção de conhecimento, entendo que as alterações nos processos de acesso e nas concepções teórico-práticas do Curso de Graduação em Dança da Unespar, ocorridas durante as suas quase quatro décadas de existência, devam ser analisadas considerando tanto os registros de documentos institucionais, como os lugares de fala que derivam das percepções e memórias corporais de diferentes gerações de docentes e discentes que vivenciaram a existência desse curso, desde a sua criação.

De acordo com Vieira e Bonde (2023), as narrativas de experiências pessoais são modos de compreensão subjetiva de um fenômeno e se configuram como um importante meio para dar significado à experiência vivida e produzir conhecimento no campo de estudos das Artes. É, portanto, um acesso valioso a fenômenos da percepção (Varela; Thompson; Rosch 1991; Thompson; Varela; 2001; Varela, 2003; Damásio, 2011, 2012), contribuindo para aprofundar o conhecimento, na medida em que os indivíduos, ao falarem de suas experiências, utilizam a memória autobiográfica, isto é, utilizam não apenas a reprodução de eventos passados, mas reconstruções inerentes à compreensão atual do fenômeno. Assim, os fatos relatados têm como referência o passado, reconstruído por meio das impressões do presente e ambos são utilizados para gerar expectativas ou previsões futuras a respeito de um fenômeno em investigação.

De acordo com Van Manen (1997, p. 170), “as histórias que professores contam podem ser tratadas como recomendações para ações”. Em *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy* (Pesquisando Experiência Vivida: ciências humanas para uma ação pedagógica sensitiva), o autor apresenta a fenomenologia hermenêutica como uma metodologia descritiva e interpretativa: descritiva (fenomenológica) porque questiona as possibilidades ontológicas de um fenômeno específico, através do estudo descritivo de experiência vivida; e interpretativa (hermenêutica) porque estuda os textos a fim de extrair deles significados que lhe foram incorporados. Dessa forma, vislumbra-se o fortalecimento da relação entre conhecimento e experiência vivida, como uma base válida para a ação prática e a teorização.

A reflexão fenomenológica de diferentes significados das experiências relatadas podem gerar, segundo Van Manen (1997), novas possibilidades de autocompreensão, tanto individual como coletiva. Dessa forma, neste estudo

objetivamos colaborar com a construção de conhecimento artístico-educacional em dança, baseada em dados experienciais. A pesquisa apresenta as memórias subjetivadas, tais como são representadas na narrativa individual dos(as) participantes, alinhando-se também com o proposto por fenomenologistas existenciais, como Merleau-Ponty (1999).

Para tanto, foi utilizado o Método Biográfico Interpretativo (Van Manen, 1997), para possibilitar a interlocução das experiências relatadas pelos(as) participantes, com dados documentais sobre a criação, transformações curriculares e nos processos de acesso aos Cursos de Dança (Bacharelado e Licenciatura), atualmente da Unespar. O método se apoia na produção de conhecimentos subjetivos e intersubjetivos adquiridos e na consideração da experiência de vida dos indivíduos como produtor do conhecimento. Sob essa ótica, este estudo possibilita a interpretação de aspectos comuns da experiência individual dos(as) participantes, sobre suas vivências neste curso, refletindo tanto aspectos culturais individuais como os do grupo social do qual fazem parte e sentem-se pertencentes.

Esta perspectiva metodológica está intimamente relacionada a percepções significativas de estados corporais, isto é, das sensações emoções e sentimentos, vivenciadas corporalmente revelados em histórias pessoais corporificadas (Stinson, 2004) a partir da vivência dos sujeitos de pesquisa, em suas experiências como discentes e/ou docentes do Curso Superior de Dança (Bacharelado e Licenciatura) da Unespar.

A delimitação do tema se deu após eu ingressar no Programa de Mestrado Profissional em Artes - PPGARTES. A partir do momento que comecei a cursar as disciplinas do mestrado, comecei também a me aproximar do atual currículo dos Cursos de Dança e suas perspectivas pedagógicas. Ao fazer o estágio docência, vivenciei no meu corpo a coerência entre a prática e o que eu havia teorizado nas disciplinas cursadas no mestrado. Essa relação fez com que eu passasse a me interessar ainda mais pela investigação de como pessoas que vivenciaram alterações ocorridas no currículo e nos processos de ingresso no curso, desde o seu início até os dias de hoje, elaboram memórias corporificadas das relações que tiveram com a sua experiência de encontros com esse curso.

A partir desse interesse, comecei a questionar sobre os contextos individuais e suas relações com aspectos sociais, econômicas e culturais, muito motivada por

minha própria memória de quando entrei neste curso, em um momento em que ele não pertencia a uma instituição pública, mas, estava estruturado em um convênio entre a Pontifícia Universidade Católica do Paraná PUC/PR e a Fundação Teatro Guaíra, o que o caracterizava como um curso pago. Na minha condição socioeconômica, por exemplo, não seria possível realizar um curso pago sem auxílio do crédito educativo<sup>1</sup>, hoje Fies.

A exigência de conhecimento de técnica de *ballet* para o acesso ao curso naquela época, instigou em mim a questão: quem teria acesso a este tipo de dança? Na minha experiência, pessoas que não pudessem pagar uma academia de dança particular, o que demanda uma condição econômica privilegiada, teriam muita dificuldade em acessar um Curso Superior de Dança pago que solicitava no processo seletivo de ingresso uma avaliação prática de *ballet*.

Lembro que, diante das dificuldades para pagar uma escola particular de *ballet*, fiz alguns cursos que eram oferecidos de forma gratuita no colégio em que eu estudava como aluna bolsista. Fiz curso de jazz, de improvisação e, com 15 anos, consegui estudar em uma escola que oferecia em sistema de contraturno o *ballet* clássico. Meu sonho era fazer parte da Escola do Teatro Guaíra e me aventurei no processo seletivo<sup>2</sup> em 1985, no entanto, não fui aprovada – em minha memória corporal ficou gravada a sensação de ter sido quase invisível.

No ano seguinte, com 16 anos, passei no vestibular da EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná no Curso Superior de Pintura, mas, o desejo de ser bailarina estava ainda muito presente em mim e, para isso, precisei necessariamente procurar uma academia privada de dança para aprimorar a técnica de *ballet* clássico. Um ano depois, aos 17 anos, passei no teste prático e no vestibular para o Curso

---

<sup>1</sup> O financiamento estudantil tem como principal objetivo ajudar estudantes que precisam de ajuda financeira para terem acesso à universidade. O crédito universitário se encarrega de pagar as parcelas do curso. Por sua vez, o estudante paga à instituição financeira em um prazo maior e, consequentemente, com parcelas de valores menores. O Fundo de Financiamento Estudantil, criado pela Lei nº 10.260, de 12 de julho de 2001, é uma ação do Ministério da Educação que financia cursos superiores particulares com avaliação positiva no Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (Sinaes). Disponível em:

<https://guiadoestudante.abril.com.br/fies> Acesso em: 25/01/2024.

<sup>2</sup> A Instituição oferece o Curso Livre de Formação do Artista Bailarino, a partir de 8 anos de idade até 17 anos de idade. O processo de seleção é realizado uma vez por ano, por meio de edital. Os candidatos e as candidatas devem passar por avaliações de aptidão física e de conhecimento de práticas de Dança Clássica. Disponível em:

<https://www.teatroguaira.pr.gov.br/servicos/Servicos/Danca/Inscrever-se-na-Escola-de-Danca-do-Teatro-Guaira-eVoG0gNb> Acesso em 25/01/2024.

Superior de Dança, então vinculado à PUC/PR e Teatro Guaíra.

Durante o estágio docência do PPGARTES, eu tive a oportunidade de me encontrar com um Curso de Graduação em Dança (Licenciatura), bastante transformado, renovado em possibilidades artístico-pedagógicas, que ativou em mim tanto memórias do passado – lembranças de uma certa sensação de não pertencimento e de esforço contínuo para existir na graduação - quanto experiências que me motivaram a concluí-la e influenciaram minha maneira de atuar na área, o que me provocou na delimitação da investigação com foco nas memórias de discentes e docentes que participam e/ou participaram das mudanças que ocorreram na história desse curso assumidas como produção de conhecimento.

Para tanto, realizei uma pesquisa de campo, de natureza qualitativa e utilizei como instrumento de coleta de dados uma entrevista semiestruturada, com questões que investigaram a narrativa sobre a percepção de docentes e discentes que vivenciaram diferentes momentos dos Cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Dança, hoje pertencentes à Unespar. Foram vianns 16 pessoas, com idades entre 21 anos e 75 anos, diferentes identidades gênero, etnia e condição socioeconômica, divididos em 4 grupos como segue: Grupo 1: participantes (docentes e discentes) que vivenciaram o curso na primeira década, Grupo 2: participantes (docentes e discentes) que vivenciaram o curso em sua segunda década e Grupo 3: participantes (docentes e discentes) que vivenciaram o curso em sua terceira década e o grupo 4: participantes (docentes e discentes) que vivenciaram o curso em sua quarta década.

Todas as pessoas participantes desse estudo, responderam à entrevista de forma voluntária, sendo garantido o sigilo e confidencialidade dos dados coletados, de modo que foram identificadas com pseudônimos numéricos (Entrevistado 1, Entrevistado 2 e assim por diante).

Durante as entrevistas, foi solicitado que as pessoas participantes relatassem memórias de experiências (positivas e negativas) que considerassem mais relevantes, relativas ao processo de aproximação inicial de cada pessoa com a dança, da experiência do ingresso no curso, nos processos de ensino e aprendizagem, nas mudanças curriculares vivenciados ao longo do tempo, procurando evidenciar as subjetividades das sensações e emoções corporais mais vivas na memória de cada pessoa entrevistada, as quais foram posteriormente contextualizadas no estudo, adotando-se a abordagem fenomenológica do Método Biográfico Interpretativo (Van

Manen, 1997), assumindo dessa forma, as narrativas tais como foram contadas, como produção de conhecimento em dança. Busquei identificar na narrativa dos(as) entrevistados(as), conhecimento subjetivo sobre o Curso Superior de Dança, em articulação com documentos históricos e registros de alterações curriculares, bem como nas formas de ingresso, de maneira interseccional às narrativas.

De acordo com Van Manen (1997), as histórias individuais são escritas/falas corporificadas na medida em que cada pessoa narra a sua própria construção de história, evidenciada na memória da dimensão corporal. O relato, nesse contexto, não é apenas um exercício intelectual, mas também uma expressão do corpo, como se as falas dançassem cada experiência humana, eminentemente paradoxal, imprecisa, incompleta e, portanto, complexa.

Ainda nesse entendimento, busquei assumir na abordagem metodológica, a subjetividade dos corpos, estimulando que cada história individual fosse contada a partir do que fosse considerado significativo para cada pessoa. Cada entrevista se transformou, portanto, em fragmentos de histórias corporificadas de pessoas que criam e expandem entendimentos de experiências em dança, a partir de memórias construídas no Ensino Superior em Dança, e assim foram incorporadas nesta pesquisa.

O estudo está dividido em seções, que se seguem à introdução, contendo um capítulo dedicado a reflexões teóricas acerca da corporeidade e memória, entendendo esses conceitos como fundamentais para o argumento da produção de conhecimento baseado na memória de experiências, em diálogo principalmente com a abordagem fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. Nesse capítulo, abordei também estudos da percepção e da construção da memória autobiográfica, por meio da abordagem de Francisco Varela em articulação com o conceito de self autobiográfico de António Damásio. No capítulo seguinte, é apresentado um breve panorama do contexto histórico da dança no âmbito do Ensino Superior no Brasil, para então adentrar à criação e desenvolvimento do Curso Superior de Dança criado na cidade de Curitiba, Pr, em um entrelaçar de fatos e dados históricos com fragmentos das narrativas autobiográficas de experiências subjetivas de quem as vivenciou, sem a pretensão de analisá-las mas, como forma autônoma de conhecimento produzido sobre a temática.

A expressão da singularidade do meu corpo na investigação sobre memórias vivenciadas no Curso Superior de Dança da Unespar/FAP, está presentificado neste

estudo como desejo, necessidade e vontade. Espero que também esteja para quem o lê.

*A gente não quer só comida  
 A gente quer comida, diversão e arte  
 A gente não quer só comida  
 A gente quer saída para qualquer parte  
 A gente não quer só comida  
 A gente quer bebida, diversão, balé  
 A gente não quer só comida  
 A gente quer a vida como a vida quer*

*A gente não quer só comer  
 A gente quer comer e quer fazer amor  
 A gente não quer só comer  
 A gente quer prazer pra aliviar a dor  
 A gente não quer só dinheiro  
 A gente quer dinheiro e felicidade  
 A gente não quer só dinheiro  
 A gente quer inteiro e não pela metade*

*Desejo, necessidade, vontade  
 Necessidade, desejo  
 Necessidade, vontade  
 Necessidade, desejo, é  
 Necessidade, vontade, é  
 Necessidade, desejo, é  
 Necessidade, vontade, é  
 Necessidade*

*Comida - Titãs, (1987).*

## 2. CORPOREIDADE E MEMÓRIA

*“Era uma vez um corpo que era simplesmente corpo.  
Tudo era corpo ou corporeidade. Não havia  
outra maneira de ser.  
...Todos os seres eram corpo. Todos os  
seres eram mundo.  
Todos eram, ao mesmo tempo, corpo e mundo...”*

Silvino Santin - O corpo simplesmente corpo.

A corporeidade é um campo multifacetado, explorado por diversos estudiosos e teóricos ao longo do tempo. Dentre eles, Maurice Merleau-Ponty, filósofo fenomenológico, oferece *insights* valiosos sobre a relação entre o corpo e a percepção, contribuindo para a compreensão da corporeidade na dança.

Merleau-Ponty (1999) argumenta que o corpo não é simplesmente um objeto no espaço, mas é fundamentalmente envolvido na experiência perceptiva. Ele concebe o corpo como o meio pelo qual nos relacionamos com o mundo, uma espécie de corpo vivido.

Entre as diferentes abordagens teóricas sobre os estudos do corpo, penso ser importante refletir sobre corpo e corporeidade construídos socialmente ao longo do tempo, em diálogo com diferentes áreas de conhecimento. Para a área da sociologia, a existência corporal deve ser analisada no contexto social e cultural, onde as relações sociais são construídas, sendo este um campo de possibilidades de pesquisas das representações e dos imaginários sobre o corpo no âmbito individual e coletivo (Le Breton, 2006).

Importa destacar que nas relações do ser humano com seu corpo, há ao longo da história ocidental, manifestações ambíguas de exaltação e de negação utilitária, ou seja, de acordo com os interesses e compreensões hegemônicas de cada época, o corpo foi negado ou exaltado, muitas vezes, não sendo reconhecida sua condição subjetiva, a vivência da expressão de sua identidade. Como se sabe, muitas culturas e grupos sociais criaram ao longo do tempo, diferentes maneiras de controlar o corpo, tentando minimizar as transformações desconhecidas sobre o mesmo com intuito de mantê-lo sob controle, conforme destaca Sant’anna (2001).

No período cosmológico, por exemplo, denominado naturalista pré-socrático, os filósofos tinham interesses voltados para o mundo da natureza, (Chauí, 2000).

Nessas culturas antigas, o corpo era percebido como parte da natureza, em harmonia com os elementos que a compõem, como a água, o fogo, a terra e o ar. A natureza era uma referência ao conhecimento, isto é, a vida dependia das relações harmoniosas estabelecidas com a natureza e com os fatores externos como o clima e as estações do ano, ou seja, a organização do corpo estava ligada ao funcionamento da natureza (Sant'anna, 2001).

Já, na modernidade ocorre uma inversão da concepção da essência e natureza dos seres vivos para uma dimensão biológica do corpo. Essa inversão para a perspectiva materialista, fundada na crença da racionalidade humana e na materialidade do mundo, entendia que nada existe fora da matéria, nem mesmo a realidade espiritual. Na Idade Média, por outro lado, reforçou-se a dualidade do ser humano e a visão do corpo passa a ser a de possuidor de desejos pecaminosos. Dessa forma, para encontrar a verdadeira essência e espiritualidade, o ser humano deveria afastar-se de tudo que é material, terreno, corporal (Nóbrega, 2009).

Para Sant'Anna, (2001), tais forças não se ancoraram somente no controle dos desejos do corpo, mas também alavancaram uma disputa corporal e espiritual contra os desejos e pecados, impondo a uma moralidade universal, ditando códigos de comportamentos para os corpos. O corpo percebido como matéria, reduzido à carne deveria manter-se protegido das tentações instintivas. Dessa forma, a fragmentação do ser humano em corpo/espírito/mente prosseguia semelhante à visão platônica de que, para alcançar o bem, o ser humano teria que superar o corpo. O corpo foi, portanto, negado, escondido, limitado às regras da moral vigente.

Com a Revolução Industrial e avanço do pensamento científico racional, o corpo passou a ser visto como instrumento de produtividade, adaptando-se aos meios de produção. Corpos que antes reconheciam como importantes a criação, a imaginação e a intuição, com o processo de industrialização se reduzem a tempo de trabalho, tornando-se corpos alienados, construídos para a produção. Como afirma Silva, (2001, p.44)

A ênfase utilitarista que se apresenta no ocidente, fundamentada numa racionalidade instrumental, demarca a necessidade da produtividade e do rendimento como uma máxima da quantificação, princípio esse que é levado ao âmbito do movimento corporal. (Silva, 2001, p.44).

Com o desenvolvimento da tecnologia e da ciência, o corpo, antes negado e

regido pelos preceitos morais e religiosos, torna-se manipulável, exposto à vários tipos de análise para diferentes fins, como por exemplo, o de construir certezas e verdades que, por vezes, reduziram o corpo à máquina, desprezando assim, a complexidade do ser humano em suas dimensões emocionais, sociais e culturais.

Na Dialética do Esclarecimento, Adorno e Horkheimer (1985) explicam que a racionalidade e o domínio da natureza surgem para suprir as necessidades e melhorar a vida da humanidade, resolvendo problemas por meio da tecnologia e do avanço da ciência. No entanto, essa visão de mundo torna-se negativa quando é direcionada para a manipulação, o lucro excessivo e a destruição da natureza. O objetivo do esclarecimento era de desfazer os mitos em busca de um saber verdadeiro, mesmo que o ser humano abandonasse o sentido, a imaginação, a sensibilidade e se desencantasse em relação ao mundo, levando a uma cultura que produz subjetividades fundamentadas em necessidades ilusórias.

Nesse contexto, surge na contemporaneidade uma expectativa de corpo fundamentada na aparência, que se desvela com o fenômeno da globalização econômica e a expansão da mídia que, através da publicidade utiliza o corpo como principal meio de persuasão para o consumo. A sociedade atual impõe a cultura de culto ao corpo perfeito e de padronização das aparências, constituindo hábitos e comportamentos que conduzem à obsessão pela beleza, supervalorização do corpo, perda de identidade e subjetividade.

Le Breton (2009), ao analisar os fenômenos sociais contemporâneos relacionados ao corpo, reflete como a preocupação constante do ser humano com a aparência é decorrente do receio de enfrentamento do olhar do outro, de se apresentar e se representar perante a sociedade. Para o autor, na versão contemporânea, o individualismo é caracterizado pelo narcisismo pois, o indivíduo obcecado pela aparência, cria neuroses em relação ao seu corpo, à beleza, à magreza e à perfeição.

O individualismo se instala de tal maneira no ser humano, que o mesmo não consegue se identificar com o coletivo, com a sociedade, com a natureza (Silva, 2001). Frente a esse reducionismo que concebe o desenvolvimento da sociedade somente pela racionalidade e desenvolvimento econômico, surgem novas produções de conhecimento por meio de questionamentos e reflexões que contribuem para a superação dessa visão reducionista, ampliando o entendimento

de ser humano.

Assim, muitos conceitos são revisitados e revistos, reavivando compreensões do ser humano em interação com o mundo, que pressupõe interações entre natureza e cultura, razão e da emoção, entre tantos outros dualismos que nossa sociedade concebeu historicamente. Novas reflexões e estudos surgem possibilitando um pensamento que reconhece a totalidade do ser humano.

Porpino (2006) afirma que a experiência estética é imprescindível na contemporaneidade, pois, possibilita o desvelar de um ser humano, ao mesmo tempo indivisível e multifacetado, capaz de superar o racionalismo que concebe o humano fragmentado e determina um preceito de felicidade. Portanto, compreender a experiência estética, possibilita um diálogo do ser humano com o mundo e, a descoberta da corporeidade, assumindo que, “a experiência estética desvela a corporeidade e a corporeidade desvela a vivência estética” (Porpino, 2006, p.92).

Assim, percebo a importância de reflexões acerca da corporeidade e da experiência estética no meio acadêmico, principalmente a corporeidade no âmbito educativo. Nóbrega (2009) esclarece que essa descorporalização também ocorre no sistema educacional - com seus processos formais de ensino-aprendizagem, dando ênfase ao conhecimento conceitual e tendo a ciência e a racionalidade como fundamento principal - tornando-se um dos instrumentos de afirmação da cultura dominante.

Nessa concepção, o corpo é percebido como um objeto que precisa ser disciplinado, preparado para a produção e para o rendimento e, o movimento é explicado pela lógica mecanicista desprovido de intencionalidade e subjetividade. apropria-se da ideia de corporeidade no sentido pontiano, que está imbuída do sentido de viver o corpo, de sentir-se corpo, ao contrário do sentido de usar o corpo.

O sistema de relações humanas está construído na e pela corporeidade. Para Santin, (1987, p.51), “a presença humana ou o fenômeno humano acontece na corporeidade significativa e expressiva em direção ao outro”. De acordo com o autor, à medida que vivemos nossa corporeidade e nos sentimos corpo, nos tornamos significativos a nós mesmos e aos outros. Como o corpo e o movimento são fundamentais para desvelar as possibilidades expressivas e sensíveis do humano, o resgate da sensibilidade deve ser uma preocupação da Educação.

Há necessidade da Educação estar atenta para a compreensão da

sensibilidade e interpretação do conceito de corporeidade, pois as vivências/experiências do ser humano em sua natureza e totalidade se tornam uma possibilidade de superação da manipulação. Segundo Merleau-Ponty (1999) a percepção é sempre consciência que não separa o sujeito e o objeto, e essa integração é construída através da intencionalidade. Para o autor, a atenção está ligada à percepção, pois sugere sentido a algo novo, assumindo que “a gênese de novos significados, emerge do sentido imediato desvelado pelo encontro recíproco entre o objeto e o sujeito da percepção”. (Porpino, 2006, p.58).

O ser humano percebe e é percebido corporalmente no mundo para assim construir conhecimento. Para Merleau-Ponty a compreensão do comportamento não se resume à causalidade mecânica, implica no corpo em movimento trocando experiências no tempo e espaço. A corporeidade no sentido de corpo vivido na abordagem de Merleau-Ponty, ao contrário de corpo objeto, está em sentir-se corpo em sua individualidade.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. [...] Diz-se que o corpo compreendeu e o hábito está adquirido quando ele se deixou penetrar por uma significação nova, quando assimilou a si um novo núcleo significativo (Merleau-Ponty, 1999, p.203).

O autor afirma que o hábito não é conhecimento nem automatismo, mas, é um saber, o qual se entrega ao esforço corporal que não pode ser traduzido somente por definição objetiva ou mecanicista. “O hábito não reside nem no pensamento nem no corpo objetivo, mas no corpo como mediador de um mundo” (Merleau-Ponty, p.201). Se o hábito só está adquirido quando incorporado a um comportamento novo, podemos adquirir conhecimentos novos quando nos tornamos capazes de pôr em ação a capacidade criativa, expressiva e sua intencionalidade por meio corporal, ou seja, mediadas pelo corpo.

Merleau-Ponty (1999), traz a compreensão, em sua filosofia, de que perceber

é reaprender a ver o mundo, voltar às próprias coisas, ou seja, ao seu significado original. Em ressonância com esse entendimento, Kunz, (2009, p.33) afirma que perceber é uma forma de “conhecimento anterior a qualquer formulação científica, cultural ou de tradição”. A fenomenologia interessa-se, portanto, pelo mundo das experiências que é um mundo desenvolvido pelas percepções e que se apresenta como um horizonte de possibilidades. “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”. (Merleau-Ponty, 1999, p. 14).

A concepção fenomenológica de corporeidade é uma crítica à racionalidade cartesiana que considera o corpo submisso ao intelecto do ser, ou o corpo como instrumento mecânico segmentado, analisado e estimulado em laboratórios, ou seja, o corpo como objeto de um sujeito, uma pessoa. Sua concepção parte da perspectiva de inteireza corporal, consciência de si, dos outros e do mundo, a partir da experiência incorporada.

O ser se percebe na sua totalidade como sujeito corpóreo, portanto, pressupõe um entendimento, uma significação, uma compreensão, percepção das coisas na sua essência.

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

Para o autor, a mente é corporificada, isto é, estruturada através de nossas experiências corporais, e não uma entidade de natureza puramente metafísica e independente do corpo. Da mesma forma, a razão não seria algo que pudesse transcender o nosso corpo, ela é também corporificada, pois origina-se tanto da natureza do cérebro, como das peculiaridades de nossos corpos e de suas experiências no mundo em que vivemos. Desconstrói-se o dualismo cartesiano entre mente e corpo (Lakoff; Johnson, 2002, p. 28).

Outra perspectiva que enfatiza a centralidade da mente corporificada para a percepção é a teoria enativa proposta por Francisco Varela. Esta teoria busca ser uma alternativa à compreensão dos processos cognitivos que partem de uma base

representacional, muito difundidas durante o período dos anos de 1960 e 1970, quando se estabeleceu como hegemônica no campo de estudos das ciências cognitivas.

A cognitivismo propõe uma metáfora entre o funcionamento da mente e o de um computador, colocando-os como análogos e adota o estudo do processamento de informações, com base computacional, como modelo para explicar a cognição. Nesse modelo, informações chegariam ao organismo a partir da exposição a estímulos (input), e retornam ao meio por meio de respostas comportamentais (output), a partir de regras de processamento de informações (Varela, Thompson e Rosch, 1991).

Dessa forma, a mente opera as informações pela manipulação de símbolos e representações de um mundo que existiria independentemente do organismo. Os estímulos seriam codificados por símbolos internos que representariam uma realidade externa. Assim, o cognitivismo tem como proposições centrais o entendimento de que o mundo é preexistente ao sujeito e de que há uma realidade objetiva e externa, capaz de ser capturada e o conhecimento ocorre por meio de representações desse mundo objetivo.

A crítica à abordagem cognitivista está presente nas palavras enação e enativo, apresentadas na obra: “A mente incorporada” (Varela, Thompson e Rosch, 1991) para descrever uma concepção na qual a cognição é compreendida como ação incorporada, ou seja, intrinsecamente conectada à realização biológica de um organismo. Varela, Thompson e Rosch (1991) destacam o termo “ação” contido na palavra enação como forma de enfatizar que os processos sensório e motor, ou seja, ação e percepção são inseparáveis. Desse modo, a abordagem enativa pode ser descrita em dois pontos principais: o primeiro é que a percepção consiste em uma ação guiada perceptualmente, e o segundo diz respeito ao fato de que as estruturas cognitivas emergem de padrões sensório-motores recorrentes que permitem que a ação seja guiada pela percepção.

Assim, o ponto de partida não é a possibilidade de recuperação de informações referentes a um mundo preestabelecido (externo e objetivo), e sim a capacidade de auto-organização e autorregulação dos seres vivos que poder guiar perceptualmente suas ações em situações específicas, considerando que as situações mudam constantemente como resultado de suas ações (e das ações de outros organismos). Ou seja, as estruturas cognitivas emergem a partir de padrões sensório-motores

recorrentes, sendo esta recorrência uma condição de possibilidade de ação, guiada perceptualmente.

A cognição, nessa abordagem, depende das experiências que advêm do fato de se possuir um corpo dotado de diversas capacidades sensório-motoras e de elas estarem vinculadas a um contexto biológico e cultural mais abrangente. Isso é, não é possível reduzir a atividade cognitiva, uma vez que essa atividade está inserida, simultaneamente, na rede neuronal e na atividade corporal no meio em que se estabelece e em um histórico de relações intersubjetivas invadidas pela cultura.

Outra perspectiva que reafirma o fenômeno da percepção vinculado à experiência corporal foi descrita na abordagem neurocientífica cognitiva, proposta por António Damásio. Damásio (2010, 2011, 2012), afirma que a consciência é frequentemente estudada na perspectiva da mente e não do *self*. O *self*, nesta abordagem, é descrito como uma espécie de regulador dos mecanismos da vida de cada indivíduo. “A mente consciente é orquestrada e motivada pelo *self*” (Damásio, 2010, p. 121) e a autobiografia de cada pessoa é construída através de recordações pessoais, a partir daquilo que experienciamos tanto no presente quanto nos planos que fazemos para o futuro.

O *self* autobiográfico é, portanto, uma autobiografia consciente que se baseia em todas as nossas vivências, em nossa história memorizada, seja ela recente ou remota, em todos os laços afetivos ou não afetivos que fizemos, em tudo aquilo que gostaríamos de ter feito, e até aquelas memórias de experiências emocionais e espirituais que temos. Portanto, “(...) o *self* autobiográfico pode se manifestar e produzir uma mente consciente em toda sua grandiosidade e humanidade, assim como pode se ocultar com seus infinitos componentes (...)”. (Damásio, 2010, p. 139).

Dessa forma, há um amadurecimento do *self* autobiográfico no momento em que ele permite a reelaboração da memória. Quando as experiências são reconstruídas, seja na reflexão consciente ou inconsciente, sua substância é rearranjada, em diferentes graus, no que diz respeito à composição do fato ou ao seu acompanhamento emocional, e esses eventos adquirem novos pesos emocionais. Algumas recordações são cortadas da mente, outras são restauradas e outras podem até mesmo formular situações nunca vivenciadas. E assim, “com o passar dos anos nossa história é reescrita” (Damásio, 2010, p. 139).

Considerando essas abordagens teóricas, os fatos narrados neste estudo

podem adquirir a relevância contida em nossa memória do passado, e serem diferentes em comparação com os dias atuais. Esse trabalho de construção e reconstrução da realidade ocorre na perspectiva de memórias impregnadas com as emoções e sentimentos corporais.

No campo de estudos específico da dança, autores como André Lepeck (2003) chamam atenção para a distância entre os modos de fazer/pensar dança que descartam a pessoa de seu contexto social e os caminhos já trilhados por movimentos que fizeram da dança um “estar-intenso-no-mundo”, um estar corporificado, como foi o movimento pensante-coreográfico dos anos 60, que propôs a reconexão da dança com o mundo social.

Andréa Lepeck (2003) menciona como exemplos, o Tanzteather, de Pina Bauch, em seu movimento questionador da ética do corpo relegado à mudez e à vontade do(a) coreógrafo(a) e outros movimentos de coreógrafos que, em seus diferentes modos de estar na dança, colaboram para repensar o corpo subordinado a estruturas sociais de comando, como é o caso de Steve Paxton (contato improvisação), Bill T. Jones e Arnie Zane (identidade racial e sexual), William Forsythe (reformulação do balé clássico), Vera Montero, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Susan Leigh Foster (dança e performance arte), entre outros.

Segundo o autor, os movimentos destes artistas colaboraram para reinventar a dança como produção de ações de resistência e novos mapeamentos do corpo social produzindo, na prática de suas criações, novos arranjos para o entendimento experiencial de corporeidade.

Foster (1996) destaca que ao abordar a corporeidade na dança, é possível compreendê-la como uma experiência rica e significativa que transcende os limites físicos do corpo. A corporeidade é um diálogo entre a fricção afetiva dos corpos, uma expressão humana que vai além do visível e se insere no fenômeno da percepção. É, portanto, um conceito que transcende limites do espaço e do tempo e emerge como a manifestação viva da experiência humana, em alinhamento com narrativas complexas do *self* (Damásio, 2010).

A dança contemporânea, em particular, destaca a corporeidade como uma prerrogativa do dançar, na medida em que pressupõe a subjetividade como princípio do fazer artístico. Nesse sentido, pressupõe também a diferença entre os corpos, desafiando estereótipos de homogeneidade para dar lugar à presença da

individualidade/subjetividade, diferença e alteridade da ação criativa na dança. Cada corpo conta uma história única e as narrativas coletivas constroem uma “tapeçaria” rica e vibrante de experiências humanas. Em suma, constroem na corporeidade e memória a celebração da humanidade em movimento.

### 3. MEMÓRIAS CORPORIFICADAS NO ENSINO SUPERIOR EM DANÇA

*A dança é uma forma de pertencer ao mundo. Com dança, desde pequena, me senti, de um jeito meio mágico e diferenciado, pertencendo ao mundo. Me senti pertencendo porque criando coisas, fazendo coisas diferentes, me relacionando, com o corpo e movimento, de uma maneira mais humana e sensível, divertida com as demais pessoas. E com o tempo na área da dança, percebi que, não as técnicas, mas sim foram os estudos e experiências de consciência corporal que dão ao corpo condições mais amplas de descoberta como o corpo pertence às danças e as danças pertencem ao corpo. Danças múltiplas que sim, compreendem o aprendizado de técnicas tradicionalmente conhecidas, mas também diversos outros jeitos de criar dança. Pertencer a um certo tipo de dança e não outra implica escolhas. Com o tempo aprendemos que podemos escolher mais experiências do que se imaginava. Bailarinas são artistas e quando dança é tomada como uma forma de conhecimento em arte, o leque se abre e pertencer é colecionar experiências, navegar, criar outros modos também que, até então, não existiam como movimento ou como procedimentos metodológicos. (Entrevistada 15, 2024).*

#### 3.1 Contextos da Dança no Ensino Superior: um breve panorama histórico

A formação em dança no Brasil está firmemente institucionalizada no meio acadêmico, apesar de ser considerada ainda uma proposta nova no Ensino Superior, em relação às outras graduações existentes (Ellmerich, 1988). A trajetória dos primeiros Cursos de Graduação em Dança no Brasil não foi linear em desenvolvimento e reconhecimento social. Um exemplo disso é o hiato de 28 anos entre a criação do primeiro Curso Superior de Dança na Universidade Federal da Bahia UFBA, em 1956, e o segundo na PUCPR e Teatro Guaíra em 1984.

Ao longo do tempo, a história do Ensino Superior de Dança no Brasil teve fatos

marcantes que traduzem a trajetória pautada em transformações tanto culturais, quanto sociais e artísticas. Para além das influências europeias trazidas pelos colonizadores, a dança sempre esteve presente na cultura brasileira de diversas formas, incluindo por exemplo, a riqueza das danças indígenas e afro-brasileiras (Ellmerich, 1988).

Diante da ampla diversidade cultural da dança em nosso país e as influências dançantes ao longo dos séculos, a formação em dança em nível superior, resulta em mais um movimento dessa evolução de demandas de uma sociedade em constante transformação. Sendo assim, não apenas demonstra a modulação social da importância da dança no campo cultural e educacional, mas também decorre do reconhecimento da importância da identidade, resistência e celebração da diversidade cultural em nosso país (Ellmerich, 1988).

Apesar disso, o *ballet* clássico surgiu como uma das primeiras formas de dança a serem introduzidas no contexto acadêmico brasileiro. Essa inserção foi influenciada pelas renomadas escolas de dança europeias, nas quais o *ballet* estava em destaque, considerando que essa dança assume conotação de “dança artística” em detrimento das outras expressões de dança. Nesse entendimento, destaco aqui um trecho da obra de Ribas (1959), que reflete essa realidade:

Embora hoje em dia ainda tenhamos as danças não artísticas, isto é, as danças de puro passatempo e às quais vulgarmente se dá o nome de danças de salão – no que, aliás, de certo modo se assemelham ao homem primitivo – a verdade é que a grande expressão superior da dança entre as sociedades civilizadas é a artística, aquela a que comumente se dá o nome de balé. (Ribas, 1959, p. 20).

Nesse cenário, o *ballet* clássico não apenas trouxe consigo uma técnica europeia, mas também estabeleceu bases estruturantes para a formalização do ensino da dança considerada artística no país, sendo incluída como uma das primeiras formas de dança sistematizadas em ambientes informais de ensino da dança no Brasil, refletindo o padrão elitista da dança para a sociedade da época, pautado principalmente nas demandas das classes dominantes.

Como se sabe, com o Movimento Modernista, durante as décadas de 1940 e 1950, ocorreu um movimento de valorização da cultura brasileira. Passamos a observar que as expressões de dança folclórica e as manifestações culturais tradicionais ganharam destaque, contribuindo para uma abordagem mais inclusiva e

diversa da dança no nosso país, com um olhar mais aprofundado de valorização de nossas ricas tradições culturais (Ellmerich, 1988).

Segundo o autor, na década de 1970, verifica-se também um significativo amadurecimento do campo artístico e cultural no campo da dança, com o surgimento dos primeiros Cursos Superiores de Dança. A valorização e a inclusão da dança nas instituições de Ensino Superior representaram avanços significativos para a profissionalização de bailarinos(as) e coreógrafos(as) brasileiros(as).

Nesse contexto histórico é que surge o Curso Superior da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA, criada em 1956, sendo o primeiro Curso Superior de Dança no Brasil e o segundo na América Latina;

A Escola de Dança teve sua fundação consolidada por meio de convite à diretora polonesa Yanka Rudzka (gestão 1956-1959), e foi posteriormente reformulada pedagogicamente pelo diretor alemão convidado Rolf Gelewsky (gestão 1960-1965). Reconhecida como a primeira do gênero em nível superior, no decorrer da sua história torna-se um centro de referência da dança moderna no Brasil e na América do Sul, desenvolvendo-se num perfil contemporâneo de Dança, traduzindo-se com frequência por avanços estéticos e espírito crítico inovador (UFBA, *online*).

O Curso Superior de Dança da UFBA, foi estruturado inicialmente com uma forte conexão teórico-prática com a Dança Moderna Europeia, mais especificamente a Dança Expressionista Alemã. A Escola manteve-se por 28 anos como única em nível superior de ensino da Dança no Brasil com inúmeras reformas de ensino, adequações curriculares, metodologias artístico-pedagógicas, com significativos avanços na luta por reconhecimento e voz às expressões afrodiáspóricas, à diversidade de gênero, além da ampliação das discussões sobre acessibilidade. Ressalte-se ainda a consolidação, junto ao corpo docente e técnico-administrativo a contribuição sociocultural do ensino da dança na universidade em resposta às demandas da sociedade, através da implantação, nos anos de 1980, de Cursos Preparatórios, Cursos Livres e Cursos de Extensão especializados, que garantiram o amplo acesso da comunidade ao universo de uma dança de caráter investigativo (UFBA, *online*)<sup>3</sup>.

O Curso Superior de Dança da UFBA promoveu a ascensão de estudos em dança contemporânea e a valorização danças populares e também da chamada

---

<sup>3</sup> Disponível em:  
<https://danca.ufba.br/pt/escola/historia>. Acesso em: 27/01/2024

dança-educação como áreas de estudo complementares que viriam a evidenciar o crescente aprofundamento da compreensão da dança como uma arte capaz de dialogar com as mudanças educacionais, culturais e sociais latentes na sociedade.

Figura 1 - Escola de Dança - UFBA



Fonte: Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://danca.ufba.br/pt/escola/historia>. Acesso em: 27/01/2024.

Deu origem também à criação de instituições de ensino especializadas em dança, que desempenharam um papel fundamental na pesquisa, aprofundando estudos nesta área. Essas instituições ofereceram não apenas Cursos de Graduação, mas também Programas de Pós-graduação, consolidando uma jornada acadêmica abrangente e especializada na formação para a criação, ensino e aprendizagem da dança.

Frente às demandas artístico-acadêmicas da sociedade brasileira, a Escola de Dança, em constante processo de produção e atualização do conhecimento, é também pioneira na criação de cursos de Pós-

Graduação em Dança. Em 1985, implanta o Curso de Especialização Lato Sensu em Coreografia, avançando, em nível nacional, em mais um patamar do ensino superior da Dança. Durante 14 anos, esse curso contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, e desempenhou um papel singular como centro de qualificação de profissionais oriundos de diversas regiões do Brasil. Em 1998, em parceria com a Escola de Teatro da UFBA, participa da criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, que oferece cursos de Mestrado e Doutorado. Ao longo desses anos, o PPGAC/UFBA dinamiza a produção e a formação acadêmica nas Artes Cênicas através de diversas publicações e pesquisas, tendo logrado e sustentado nota 6,0 da avaliação da CAPES desde sua implantação. No ano de 2000, inicia-se um importante projeto de cooperação entre as Escolas de Dança da UFBA e o Programa em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, através do Programa de Qualificação Institucional da CAPES - PQI/CAPES. Esta cooperação impulsionou a realização de importantes ações na Escola, como a atualização de seus cursos com vistas à criação de um ambiente próprio para a Dança como campo de conhecimento. Em 2003, é implantada a Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, e criado o Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo – LaPAC, que ganha novos incentivos através do apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA, da Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão - FAPEX, e do financiamento CT-INFRA/FINEP, fundo destinado à modernização e ampliação da infraestrutura e dos serviços de apoio à pesquisa desenvolvida em instituições públicas brasileiras de ensino superior.(UFBA, *online*)<sup>4</sup>.

### 3.2 Nasce o segundo Curso Superior de Dança do Brasil

O primeiro Curso Superior de Dança do estado do Paraná e segundo do Brasil foi criado em 28 de setembro de 1984, mediante convênio entre a Pontifícia Universidade Católica do Paraná e a então Fundação Teatro Guaíra, que se transformou no Centro Cultural Teatro Guaíra, mantido pelo Governo do Estado do Paraná (Unespar, 2021; 2023). Historicamente, o curso nasceu a partir de uma forte relação com o Curso de Danças Clássicas, posteriormente denominado de Escola de Dança do Teatro Guaíra, que fora criada em abril de 1956, com o objetivo formar bailarinos(as) de qualidade para suprir a Companhia de Dança do Teatro Guaíra<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Disponível em:

<https://danca.ufba.br/pt/escola/historia>. Acesso em: 27/01/2024

<sup>5</sup> A origem do Teatro Guaíra remonta à segunda metade do século XIX, quando a Assembleia Provincial doa à Sociedade Teatral Beneficente União Curitibana terreno para a construção do Theatro São Theodoro, nome dado em homenagem a Theodoro Ébano Pereira, fundador da cidade de Curitiba. O

(PUCPR, 1988).

Conforme aponta Vellozo (2005), nos últimos setenta anos a dança no Paraná, especificamente em Curitiba, tem sido reconhecida e referenciada no cenário nacional e internacional, tendo como base a Fundação Teatro Guaíra de Curitiba.

Este evento histórico é de significativa importância, uma vez que estabeleceu um vínculo que perdura até os dias atuais. Essa ligação acabou por moldar uma percepção específica, persistindo a ideia de que o Ballet Guaíra detém uma espécie de primazia na representação da dança em Curitiba e, em alguns casos, até mesmo no Estado do Paraná como um todo. (Vellozo, 2005 p. 1).

Considerando o contexto social descrito, o Curso Superior de Dança da PUC/PR e Teatro Guaíra, conferia os graus de Bacharelado e Licenciatura, sendo que o primeiro propunha como perfil do egresso, o profissional apto a atuar em companhias de dança, denominadas à época de corpos de baile, e o segundo, o profissional capaz de atuar em escolas de dança, academias e na Educação Básica, então denominada de Escolas de 1º e 2º Graus (PUCPR, 1988).

---

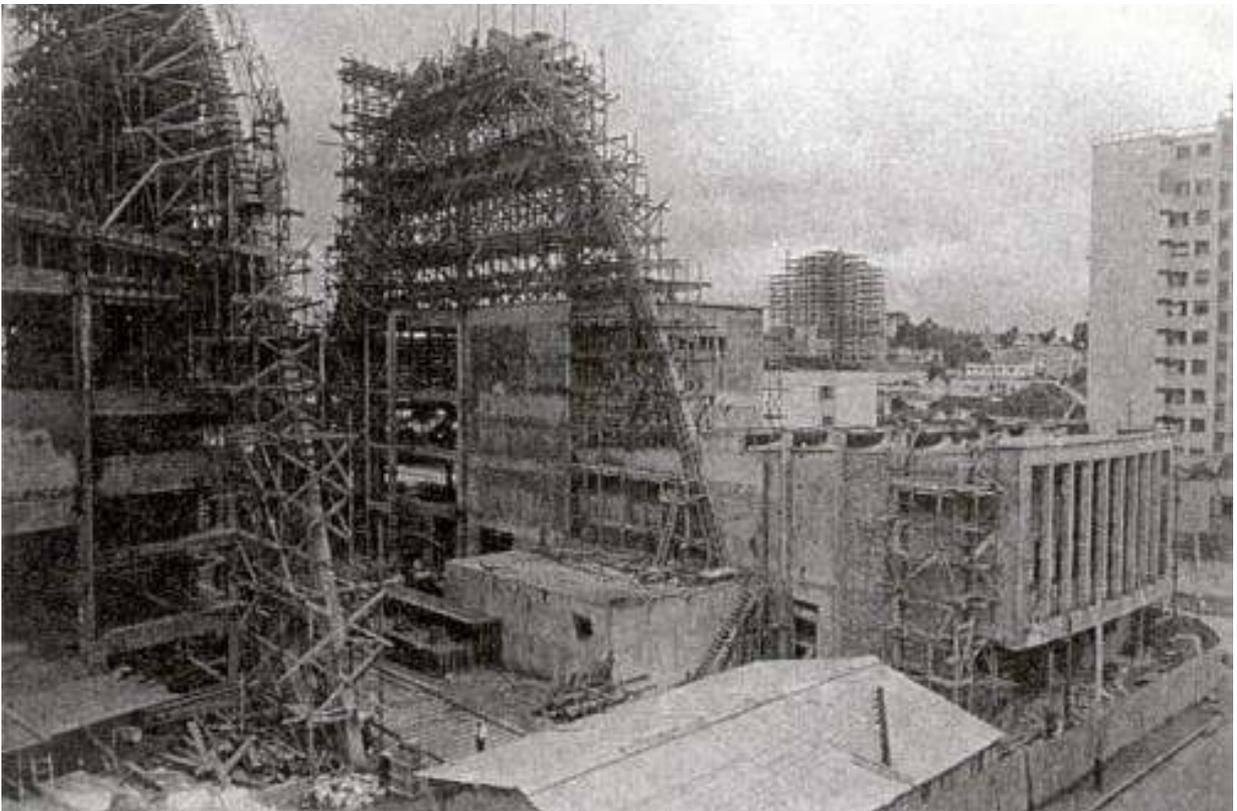
terreno era o mesmo onde hoje está a Biblioteca Pública do Paraná, na rua Dr. Muricy. (Centro Cultural Teatro Guaíra, *online*). O Theatro São Theodoro é inaugurado mais de dez anos depois da colocação da pedra fundamental, em 28 de setembro de 1884, lotando plateias, camarotes e galerias. Por dez anos é o centro da vida cultural de Curitiba. Com a chegada da Revolução Federalista ao Paraná em 1894, as apresentações artísticas são suspensas. As dependências do teatro transformam-se em prisão dos rebeldes pelas forças legalistas e o São Theodoro entra em decadência. Essa situação permanece até 1900, quando é reinaugurado com o nome de Theatro Guayrá. (Centro Cultural Teatro Guaíra, *online*); Em 1939 o Theatro Guayrá é demolido e, ao mesmo tempo, inicia-se campanha pela construção de um teatro oficial na cidade, liderada pela Academia Paranaense de Letras. O projeto para a construção do teatro é escolhido no final dos anos 40 e a construção iniciada em 1952. Nessa década, o Paraná experimenta o apogeu da economia do mate e na região norte o início da expansão cafeeira a partir do Estado de São Paulo. (Centro Cultural Teatro Guaíra, *online*). Disponível em: <https://www.teatroguaira.pr.gov.br/Pagina/Historico#:~:text=A%20origem%20do%20Teatro%20Gua%C3%ADra,fundador%20da%20cidade%20de%20Curitiba>. Acesso em: 28/01/2024

Figura 2 - Fachada do antigo prédio do Teatro Guáira em 1906



Fonte: Centro Cultural Teatro Guáira (*online*)

Figura 3 - Construção do grande auditório do Teatro Guáira



Fonte: Centro Cultural Teatro Guáira (*online*)

Figura 4 - Fachada atual do teatro Guáira



Fonte: Centro Cultural Teatro Guáira (*online*)

*A dança na minha vida se deu quando comecei a estudar ballet quando pequena, quando criança, e continuei a estudar, morava no Rio de Janeiro, onde fiz a Academia de Ballet Leda Yuki. Depois, quando soube da audição para corpo de baile aqui do Ballet Teatro Guáira, eu vim para Curitiba e fiz o concurso. Passei e fiquei no Guáira 41 anos. A criação do Curso Superior de Dança aconteceu na época, no Teatro Guáira, quando a PUC/PR, na época era só Universidade Católica, precisava de dois cursos para se tornar Pontifícia Universidade Católica. E aí, a direção do Teatro me incumbiu de fazer o currículo, conteúdos programáticos, montar o Curso Superior de Dança. A faculdade começou a funcionar em 1985, porque nós criamos em 1984. Eu trabalhei desde o início, na faculdade, e depois eu saí em 2003, porque assumi um cargo comissionado no Guáira, e voltei em 2011. Depois eu me aposentei, não consigo me lembrar qual foi o ano da aposentadoria da faculdade, mas eu acho que foi um ano depois, 2012 ou 2013. (Entrevistada 13, 2024).*

*Na época, eu criei as disciplinas juntamente com os professores, e conversamos que queríamos abranger tanto o aluno de ballet clássico quanto o de dança contemporânea, então as disciplinas eram feitas na época, que eu me lembro, tanto de dança contemporânea (moderna) quanto de clássico e as pessoas tinham que cursar as duas, porque isso dava a elas uma bagagem e eu acho que isso ajudou bastante. Ajuda bastante as pessoas que depois querem dar aula, que querem se profissionalizar, sei lá, porque muita gente, por exemplo, às vezes fazia Escola de Dança e queria ser bailarino também, então ajudou bastante gente, também como profissional, atuante como bailarino. Mas, em especial, eu acho que ajuda quem quer dar aula, por exemplo, quando você termina a faculdade de dança, você vai provavelmente trabalhar numa academia ou numa escola de dança, tipo a do Guaira, ou vai abrir uma academia, como foi o seu caso, e eu acho que esse conhecimento que a gente passou para vocês é de extrema importância, né? Para vocês passarem para os seus alunos. Então, eu acho que é isso. Foi feito com a ideia de realmente dar uma bagagem para os alunos (Entrevistada 13, 2024).*

Na Pontifícia Universidade Católica do Paraná, o Curso Superior de Dança apresentava inicialmente uma organização composta por uma Chefia de Departamento e uma Coordenação de Curso. À frente da Chefia dos Cursos Superiores de Artes, que abrangiam Dança e Artes Cênicas, estava o Professor Carlos Eduardo Mattar, designado pela PUC/PR, sendo o gestor que se responsabilizava pela organização acadêmica desses cursos. No entanto, a Coordenação do Curso de Dança, ficava a cargo da Professora de Ballet Carla Reinecke Tavares<sup>6</sup> também coordenadora do Curso de Danças Clássicas na

---

<sup>6</sup> No ano de 1983, Carla Reinecke assume a coordenação da escola e cria o Projeto Pré-Profissional, o que levou os alunos a participar de mostras e festivais, além de circular com espetáculos pelo Paraná e estados vizinhos. Em 1988, o Curso é transferido do prédio do Teatro Guaira para as instalações alugadas no bairro Tarumã. Disponível em: <https://www.teatroguaira.pr.gov.br/Escola-de-Danca/Pagina/Historico>. Acesso em: 29/01/2024

Fundação Teatro Guaíra desde 1983.

Integrado à Pontifícia Universidade Católica do Paraná, o curso totalizava 160 créditos, com 3.300 horas divididas em 4 anos, sendo os 3 primeiros anos dedicados à formação do(a) Bacharel(a) e o último ano, à formação do(a) Licenciado(a), sendo este último optativo.

*Eu fui coordenadora do curso, em 1996. E, depois, eu fui fazer mestrado em São Paulo, na PUC. Então, eu tive que me afastar da coordenação. E, nessa época, não sei se eu fui a primeira coordenadora que propôs, mas, nesse ano, eu olhando para o currículo do curso, e para algumas coisas que eu tinha me aperfeiçoado, percebi que as mudanças curriculares do curso de dança estão diretamente relacionadas com o perfil do profissional que você quer produzir. Que, pessoalmente, eu entendo que deve atender o mercado de trabalho imediato. Então, fazendo um parêntese... Na verdade, nesse ano que eu fui coordenadora, eu propus nos colegiados, uma ampla discussão sobre currículo. E a gente trabalhou bastante, o corpo docente todo. E a minha ideia era corrigir algumas questões de nomenclatura, como, por exemplo, não dá para chamar consciência corporal, esse nome é muito inadequado. Melhorar, então, algumas nomenclaturas, algumas definições de programas, de incluir, tirar, pôr... enfim, fizemos uma ampla alteração curricular, mas, você precisa ter docente para dar conta, porque também não adianta você fazer um currículo se não tem profissional para trabalhar com aquela disciplina. Aí você forma um profissional que, sei lá, é pesquisador, mas Curitiba não absorve o profissional, ele tem que ir para a Austrália para poder sobreviver? Então, assim, de alguma forma, quando eu propus a alteração curricular, e que foi discutida, foram muitas discussões acaloradas inclusive, muitas vezes, a ideia era tentar dizer, bom, o que serve para o dia de hoje nesse lugar - no Paraná. E para esse corpo docente, que tipo de mudança nós podemos promover que atenda a uma oxigenação do currículo, que não dá para contratar professor, se não tinha ninguém formado, era complicado, no começo, no nível de formação, de conhecimento e de educação formal, a*

*maioria tinha a formação em educação Física. Saí da coordenação no final de 96 e comecei meu mestrado na PUC em São Paulo em 97. (Entrevistada 7, 2023).*

*Eu usava na OPUS o programa da escola do Guairá, da escola de danças do Guairá, enfim, eu era professora lá. Durante um tempo, eu fiquei fazendo as duas coisas ao mesmo tempo. Aí, quando a demanda da OPUS aumentou, eu tive que sair da escola. E, foi quando resolvi ir para Nova Iorque. Fiquei lá durante dois anos. E, nesse momento que eu estava fora, começou.. o Curso de dança no ano de 1985, e tinha sido estruturado no ano anterior. Na verdade, a Carla já tinha um projeto antigo, e um desejo genuíno de inventar um curso de graduação em dança, nessa época, ela conseguiu. Quando eu cheguei Nova York, o curso estava em andamento, isso foi meados de 1985, e eu tinha feito, em Nova York, eu fiz algumas formações, e lá eu encontrei esse mundo da educação somática. Eu criei a disciplina de sinergia da dança. Eu dava aula de consciência corporal, na época ainda tinha esse nome equivocado. E aula em técnica de ballet clássico. Então, eu mergulhei no curso. (Entrevistada 7, 2023).*

Considerando a forte influência da técnica de *ballet* clássico na história de criação do curso, o processo seletivo de ingresso refletia tal influência e exigia uma prova prática, denominada de prévia de dança, que consistia em uma aula de *ballet* clássico como primeira etapa eliminatória e, sendo atingida nota mínima nesta etapa, o(a) candidato(a) passaria também por uma aula de dança moderna, concluindo o processo avaliativo.

A fundamentação estrutural do curso em um contexto de predomínio técnico com maior atenção à prática do *ballet* clássico demandava um perfil de ingressantes capaz de suprir expectativas relacionadas ao domínio dessa técnica e também de padrões de corpo considerados adequados para a sua prática.

*Sempre fui afetada por pensar quais eram os corpos que poderiam fazer parte do Curso Superior de Dança no momento em que estava prestando o vestibular. No meu caso em específico, eu tive que me aperfeiçoar para ser aceita, pois eu vinha de uma outra realidade. Onde*

*estudei o ballet clássico não havia tido o suporte técnico necessário para conseguir passar na prévia. Assim como eu, muitas pessoas não tinham uma boa base de dança clássica e a oportunidade de entrar no curso ficava bastante distante. (Entrevistada 3, 2023).*

*Lembro da sensação... Uma espécie de tensão, introspecção, sensação de inadequação, de estar fora do padrão. Eu vinha de uma cidade do interior e não tinha muitas oportunidades de desenvolvimento do ballet lá, além de um projeto social. Meu corpo era marcado por curvas e não por linhas e eu me submetia a agressões à minha saúde com longos momentos de restrição alimentar para me adequar. (Entrevistada 2, 2023).*

*(...) Então, esse ingresso foi por meio de uma banca bem difícil, todo mundo tinha que ter, no mínimo, um nível alto de dança clássica e dança moderna. Teve uma banca bem rigorosa, muitos candidatos, mas passaram somente 20 na época (...). (Entrevistada 11, 2024).*

*(...) Eu nunca fui uma bailarina magra, eu tinha um corpo normal de brasileira. Eu sempre tive seio, bunda, coxa, mas eu era uma bailarina que tinha um corpo inteligente. Só que esse corpo inteligente não era considerado, porque a estética do corpo vinha sempre em primeiro lugar. E era cobrado da gente, sempre, em todos os lugares, em todos os ambientes da dança da minha geração, era cobrado da gente um corpo longilíneo, muito magro e sem formas femininas, sem peito, sem bunda, sem nada disso. Então, esse corpo só era possível para quem era descendente de europeu e não quem era brasileiro. (Entrevistada 5, 2023).*

*Eu tive duas colegas de apartamento que passavam exatamente pelo mesmo problema. Então, acho que ali também, de alguma forma, a gente conseguiu construir uma rede de apoio que funcionava, de alguma forma, de um jeito que a gente não desenvolveu nenhum transtorno grave alimentar. Eu digo grave porque a gente desenvolveu sim. A gente tomou muito remédio para emagrecer. Remédios proibidos que a gente conseguia com médicos da cidade. Os nossos pais não sabiam disso. A gente fazia*

*dietas malucas, restrições alimentares absurdas. E depois, no contraponto disso, comilanças imensas para suprir coisas que a gente tinha, questões emocionais que a gente tinha. Mas, em algum momento também por sorte, eu acho até, porque não foi muito por orientação, a gente buscou ajuda psicológica. E ali começa uma transformação que dura até hoje, que eu comecei a tomar consciência disso tudo que acontecia. Porque a gente viveu essa experiência toda em relação ao corpo, destrutiva, porque era para ser um corpo livre, um corpo criativo, expressivo, inteligente. E era sempre um corpo sólido, cheio de amarras, julgado, auto julgado. Então, ali começou, por conta da terapia, uma nova experiência. Que não foi simples de início, porque sim, a tomada de consciência não é fácil. Mas se tornou um foco meu de busca de, em algum momento da minha vida, conseguir aceitar esse corpo. Não posso dizer que isso já aconteceu plenamente. Mas eu venho dando passos importantes nesse caminho, nessa direção de aceitar que o meu corpo é um corpo dançante, e feliz, e inteligente, e que ele pode se expressar da maneira que ele quer, da forma que ele está. (Entrevistada 8, 2023).*

Como menciona Moura (2001, p. 9) "às bailarinas clássicas exigia-se um corpo magro, longilíneo, sem muitas curvas que denunciasses a mulher dentro do *tutu*". Outra característica apontada pela autora é em relação ao biótipo requerido, correspondente ao padrão euro-americano de corpo. Além da ideia de corpo normatizado para os requisitos de uma técnica específica de dança, é importante destacar que o *ballet* não fazia parte dos currículos de escolas públicas do Brasil.

*Havia uma cultura instalada em muitos setores que produziam conhecimento em dança de que uma pessoa que dominasse a técnica de dança clássica, estaria apta a dançar profissionalmente, digo, dançar qualquer outra dança. Isso foi perdendo força com o tempo, mas, naquela época... do início dos anos 1990, eu acreditava nisso e essa crença criou em mim e em muitas pessoas que conheço, a necessidade de buscar ter um corpo magro, virtuoso na técnica clássica. Para se sentir pertencente ao Curso de Dança*

*era necessário se adequar àquela dança hegemônica. Vejo hoje que isso era coerente com a época e com a proposta que o curso tinha de formar bailarinos profissionais para companhias de dança com os valores da época (Entrevistada 3, 2023).*

*Para mim, como artista e professora de dança negra, chegar perto do Curso de Dança era um desafio porque, se por um lado eu sentia um desejo enorme de me especializar, ter um diploma, para continuar galgando na minha profissão, por outro lado, tinha sempre alguma coisa que me dizia que eu não era bem-vinda naquele curso. Todo o imaginário da bailarina clássica é branco. A meia cor da pele é rosada, quase branca, a sapatilha é rosada, cor da pele, para fazer linha com a pele clara... Não tinha pele preta nesse imaginário. O corpo preto é marginal em um curso que adota a supremacia de uma técnica europeia e branca para nivelar o pertencimento dos corpos. (Entrevistada 4, 2023).*

*Bom, vamos lá. Essa questão é bastante profunda, porque eu acho que é uma das principais questões que eu levei a vida toda de dança. Quando eu cheguei na faculdade, eu nunca fui uma bailarina magra, eu tinha um corpo normal de brasileira. Eu sempre tive seio, bunda, coxa, mas eu era uma bailarina que tinha um corpo inteligente. Só que esse corpo inteligente não era considerado, porque a estética do corpo vinha sempre em primeiro lugar. E era cobrado da gente, sempre, em todos os lugares, em todos os ambientes da dança da minha geração, era cobrado da gente um corpo longilíneo, muito magro e sem formas femininas, sem peito, sem bunda, sem nada disso. Então, esse corpo só era possível para quem era descendente de europeu e não quem era brasileiro. Então, obviamente, o meu corpo não se encaixava nesse padrão. E a partir da faculdade, na verdade, isso começou na adolescência já, essa cobrança estética, mas na faculdade isso ficou muito profundo por dois motivos. Primeiro, pela expectativa de ser uma profissional de dança e, em especial, uma profissional de balé clássico. Porque, quando eu saí da minha cidade e fui estudar na faculdade, eu ainda tinha na mente um sonho de ser bailarina clássica, que, obviamente, não ia se concretizar por uma série*

*de motivos. Então, ali a pressão estética era ainda maior (...). Então, real, era uma cobrança coletiva, tanto nossa, como estudantes, como dos professores. E eu diria até que era uma cobrança da sociedade, como sempre foi. Sempre foi uma cobrança da sociedade. Então, foi um tempo muito complicado, porque era um tempo de início de vida adulta, início de entendimento da minha feminilidade, de quem eu era como mulher. Ao mesmo tempo, início de entendimento de quem eu era como profissional. Então, isso bagunçou muito a minha cabeça. (Entrevistada 8, 2023).*

*Eu, quando entrei no curso de dança, não era FAP, era na PUC, mas eram as mesmas pessoas, da mesma forma, e assim, como tudo na vida, teve o lado positivo e o lado negativo. O lado negativo é que eles ainda tinham um modelo de dança antiga, que é aquele modelo que massacra o corpo que eles não julgam ideal (...).eu também sofri preconceito, porque a é bunda grande, sofri, fui chamada de gorda, eles exigiam uma coisa que o meu corpo não era (...) Eu tinha habilidade, o meu talento, o meu propósito era mais para dança moderna, dança contemporânea. (Entrevistada 12, 2024).*

*No imaginário popular, eu acredito que as pessoas pensam que o corpo de uma bailarina, é um corpo magro, acho que é isso, mas eu não venho construindo essa ideia de pertencimento do meu corpo. Eu, na realidade, tinha um corpo magro, não tinha grandes condições físicas para a dança, mas acho que o meu corpo realmente funcionava (Entrevistada 13, 2024).*

*Pra mim, pessoalmente, nunca foi tão cobrado essa noção de que eu preciso ser musculoso, que eu preciso ser mais alto que a bailarina, que eu preciso, sabe, essas coisas, eu consegui fugir de certa forma, né. Porque eu passei por espaços que já tinham essa noção mais construída, no começo dessa minha carreira também não estava nessa área do Ballet. Eu acho que o Ballet tem isso muito mais. Nossa... compartilhando essa noção de corpos ideais para dança, que se você não tem esse corpo você não dança. Mas eu, como eu*

*estava mais no lugar do jazz, no lugar do contemporâneo, tive a sorte de encontrar essas pessoas com mentes mais abertas nesse sentido. E a FAP ajudou muito nesse quesito, de fato me fazer entender que o meu corpo é um corpo que dança, assim como todos os corpos dançam, né? Muitos corpos não percebem, mas todos dançamos. Então ao longo dessa minha formação eu tive essa noção crescente de que o meu corpo é a minha casa. E a minha dança se faz no meu corpo, então sim, o meu corpo é um corpo que dança. E independente da forma que ele é, da casca que ele ocupa, o meu corpo dança. (Entrevistado 10, 2024).*

Embora a Dança Clássica tenha estruturado fortemente o Curso, havia também uma relação importante com a Dança Moderna, particularmente a Dança Moderna Europeia, como suporte de formação técnica e para a criação. Nesse contexto, destaca-se a criação e desenvolvimento do Grupo de Dança da Fundação Teatro Guaíra/Pontifícia Universidade Católica do Paraná em 1986, com o espetáculo realizado nos dias 12 e 13 de novembro no Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha). O objetivo inicial desse grupo era possibilitar aos alunos da Faculdade de Dança, a oportunidade de desenvolver a performance de palco que não poderia ficar restrita às salas de aula, criando experiência em apresentações de trabalhos com *maitres* e coreógrafos (as) diversos(as), dançando em locais variados e divulgando o trabalho desenvolvido na Faculdade. O grupo foi oficializado em 1988 sob a direção artística de Francisco Duarte<sup>7</sup> (*in memoriam*).

---

<sup>7</sup> Francisco Duarte (*in memoriam*) conhecido como Chico, dirigiu o Grupo Anima *Ballet* (São Paulo), coreografou para o *Ballet* brasileiro da Bahia, *Ballet* Ópera Paulista, onde, com esse grupo se apresentou em Paris no Festival Contemporâneo de Dança no Centro Georges Pompidou, com sua obra “Um Pequeno Teatro do Mundo”, música de Carl Off. (Release divulgação, Grupo de Dança da Fundação Teatro Guaíra/Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 1988).

Figura 5 - Francisco Duarte (in memoriam)



Fonte: Centro Cultural Teatro Guáira (*online*)

No mesmo ano de sua criação, o grupo de dança recebeu a coreógrafa Claudia Gitelman (New York, USA), convidada do Curso Superior de Dança de FTG/PUC-PR, por meio da Fulbright<sup>8</sup>. De acordo com Gitelman, (1998), o intuito de seu trabalho era descontinuar a dança narrativa nos palcos e mostrar a realidade, pensando no contexto histórico da época. Emoções sobre os acontecimentos numa perspectiva mais pessoal da dança. “Todas estas mudanças são singulares; o contexto e as realizações de cada uma delas são interessantes.” (Gitelman, 1998, p. 10).

---

<sup>8</sup> Fulbright é um programa de bolsas de estudo e intercâmbio internacional patrocinado pelo governo dos Estados Unidos, que oferece oportunidades de intercâmbio educacional e cultural para estudantes, acadêmicos, profissionais e artistas em diversas áreas, incluindo ciências, artes, educação e diplomacia. Disponível em: <https://fulbright.org.br/>. Acesso em: 29/01/2024.

Figura 6 - Coreógrafa Claudia Gitelman (in memoriam)



Fonte: Dance Magazine, *online*, 2012<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Disponível em:  
<https://www.dancemagazine.com/claudia-gitelman-1936aeur-2012/>. Acesso: 29/01/2024

Figura 7 - Festival de Dança de Joinville 1988



Fonte: Festival de Dança de Joinville 1988.

Figura 8 - Grupo de Dança do FTG/PUC-PR 1988



Fonte: Arquivo Pessoal da autora

Figura 9 - Grupo de Dança do FTG/PUC-PR 1988 - Ensaio no Barracão



Fonte: Arquivo pessoal da autora

Com o objetivo de fazer o intercâmbio Cultural com os Estados Unidos, o Grupo de Dança FTG/PUC-PR, teve a oportunidade de fazer aulas e também ser coreografado por essa bailarina e coreógrafa de Dança Moderna que acreditava que era preciso capacitar professores a inventarem nas aulas, para que educar se tornasse uma experiência criativa – uma forma de orientar e descobrir dança.

No final do ano de 1989, a direção do grupo passou a ser da professora, bailarina e coreógrafa Eva Schul<sup>10</sup>. Sob a direção de Eva Schul, o grupo de Dança da FTG/PUC/PR, participou e foi premiado em Festivais Nacionais de renome, destacando o 1º lugar no X Festival de Dança do CBDD, na categoria Moderno e Contemporâneo, entre outros.

---

<sup>10</sup> Eva Schul é coreógrafa, professora, bailarina e gestora pública. É uma das responsáveis pela afirmação da dança moderna e contemporânea no Sul do Brasil. Nascida na Itália, chega ao Brasil em 1956. Inicia a formação em dança clássica com a professora Maria Júlia da Rocha (1928-1987), em Porto Alegre. Conclui o aprendizado em 1964 e viaja para Nova York, para ter aulas e estagiar no corpo de baile do New York City Ballet[...]. Em 1975, retorna a Nova York e estuda dança moderna com os norte-americanos Alwin Nikolais (1910-1993), Hanya Holm (1893-1992), Martha Graham (1894-1991) e Merce Cunningham (1919-2009). (Enciclopédia Itaú Cultural, *online*, 2019). Disponível em: <https://www.dancemagazine.com/claudia-gitelman-1936aaur-2012/>. Acesso: 29/01/2024.

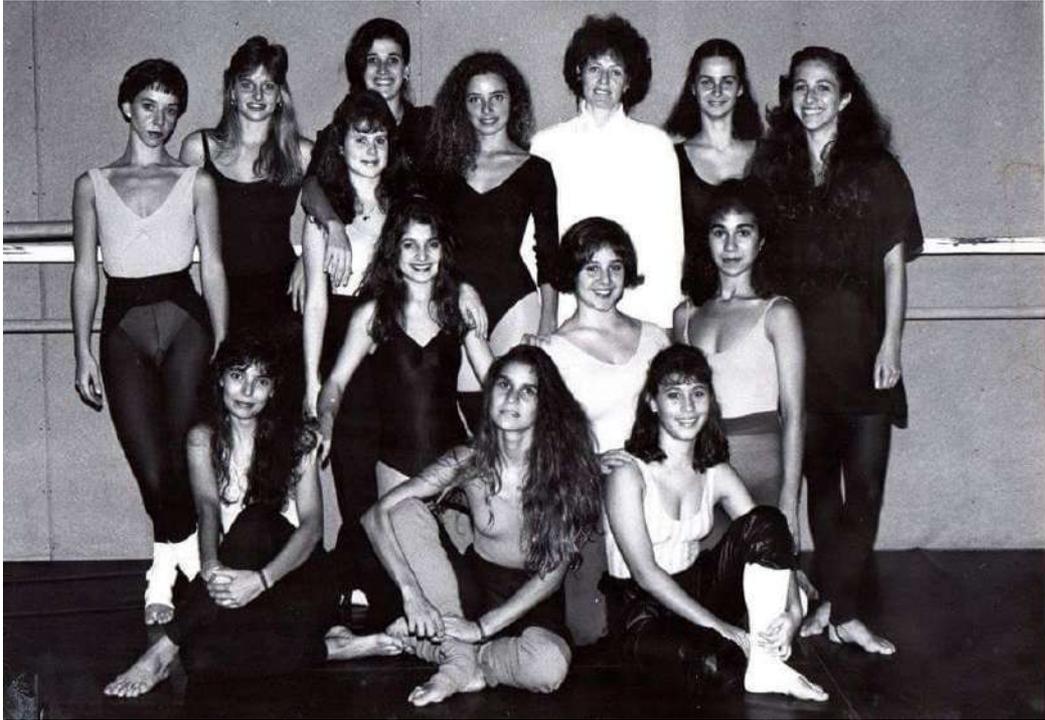
*Eu me lembro demais dos festivais de dança que participávamos... apreensão boa... frio na barriga...platéia enorme, mas também uma competitividade burra, um virtuosismo enaltecido nos aplausos e uma quase cultura pop das danças clássica e contemporânea, num ambiente bolha reconhecido como artístico. Participei do grupo de Dança muitos anos. Amizades incríveis. Gente que marcou minha vida. Sinto saudades. (Entrevistada 6, 2023).*

Figura 10 - Eva Schul em Corpo e Memória, 2021.



Fonte: Rochele Zandavalli

Figura 11 - Grupo de Dança do FTG/PUC-PR 1989



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 12 - Grupo de Dança do FTG/PUC-PR 1989 - Apresentação em Salvador - Bahia



Fonte: Arquivo Pessoal Isabele Félix

### 3.3 Início de uma nova caminhada pública

O convênio estabelecido entre a então Fundação Teatro Guaíra e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR se desfez no ano de 1992 para atender a demandas do momento histórico pelo qual passava o Sistema de Ensino do Paraná. Nessa época, o Curso passou a ter como mantenedora uma instituição pública, a Faculdade de Artes do Paraná - FAP, mantendo-se a parceria de uso de espaços da Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra para aulas práticas. (PUCPR, 1988).

Na história da Faculdade de Artes do Paraná, destaca-se o empenho de diversos músicos que compuseram o Conservatório de Música do Paraná, escola fundada em 1913. As ações pioneiras do maestro Antônio Melillo, antevendo a continuidade das propostas do ensino de música no estado do Paraná, fundou em 1931 a Academia de Música do Paraná e, em 1953, Clotilde Leinig projetou a Fundação do Conservatório de Canto Orfeônico realizado em 1956. (UNESPAR, 2023).

Em 1966, a direção do Conservatório deu início ao projeto de transformação do mesmo para a Faculdade de Educação Musical do Paraná (FEMP). Com as mudanças no ensino da Arte na década de 1970, a FEMP transformou seu Curso de Licenciatura em Música em Curso de Educação Artística. Nessa época, já aparecia o interesse pela Musicoterapia e a instituição oferecia Curso de Especialização nessa área. Em 1976 foi criado o Centro de Aplicação de Musicoterapia para Multideficientes. Na década de 1980, a FEMP incluiu, além da Habilitação em Música, a Habilitação em Artes Plásticas em seu curso de Educação Artística e também o curso de graduação em Musicoterapia. (Unespar, 2023).

A partir de 1993 passou a ser denominada Faculdade de Artes do Paraná – FAP. A FAP incorporou o Curso de Educação Artística na área de Teatro e recebeu os Cursos de Bacharelado em Teatro e Bacharelado e Licenciatura em Dança, anteriormente ligados à PUCPR e à Fundação Teatro Guaira (UNESPAR, 2017).

Além disso, entre os movimentos de desenvolvimento institucional, iniciou em 2005 o Curso de Cinema e Vídeo no *campus* localizado no Parque Newton Freire Maia, em Pinhais, Paraná. Em 2010, foram inaugurados o Teatro Laboratório e a infraestrutura de estúdios para a realização das atividades dos Cursos de Artes Cênicas, Dança e Licenciatura em Teatro, ampliando o reconhecimento da FAP como

produtora de saberes em Arte e Educação e como promotora de Cultura no estado do Paraná.

Com a mudança do Curso Superior de Dança da PUCPR para uma Faculdade Pública de Artes - a FAP - novas percepções sobre o papel de uma graduação em dança foram tomando forma na organização estrutural do curso. Ao longo da primeira década dos anos 2000, o Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná – FAP adquiriu importante papel no contexto da dança nacional e, a partir de 2011, implantou nova matriz curricular, baseada na abrangência de uma diversidade maior de corpos e danças em sua estrutura. (Unespar, 2017).

Figura 13 - GDFAP - Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, Coreografia Cíntia Napoli, 1991.



Fonte: Arquivo Pessoal Rosemeri Rocha da Silva

Até então, a matriz curricular contemplava as técnicas de dança clássica e moderna, atualizada posteriormente como dança contemporânea. Na nova proposta, que já vinha sendo desenhada nas práticas de vários(as) docentes e nas demandas sociais da época, as técnicas específicas passaram a integrar o rol de disciplinas

optativas do curso e as práticas corporais que permitiam o estudo do corpo em movimento, as diferentes lógicas de dança e aspectos e a relação entre criação, ensino e aprendizagem da dança, passaram a centralizar a organização curricular em resposta ao entendimento de diversidade de corpos e de danças, que foram assumidos no currículo do curso, abarcando múltiplos pensamentos de dança e suas relações com contextos distintos.

*Foram sete anos de discussão. Tensão boa, ruim. Apegos e desapegos históricos. Uma busca por modos de corresponder práticas percebidas como necessárias à formação de artistas-docentes-pesquisadores(as) de dança à uma matriz curricular coincidente com um novo paradigma técnico que ebulia e se contrapunha ao tecnicismo. Era um estado de corpo vibrante, desejoso de rasgar, avançar, socializar e, ao mesmo tempo, receoso com o pensamento de uma suposta menor valia de técnicas específicas de dança, pelo lugar optativo que tomaram durante as mudanças que se impunham. Lembro bem do calor das discussões. Argumentações sobre não se tratar de importância ou não de técnicas específicas de dança, mas, do reconhecimento conceitual científico e social de que elas não seriam capazes, por si só, do desejado investimento em uma visão investigativa do corpo em movimento e de diferentes lógicas de dança neste Curso. Esse era o desejo... criar condições fundamentais para o aprofundamento de danças possíveis, a partir do estudo de diferentes lógicas de dança. Radicalidade multicultural dos corpos que criam, ensinam e aprendem dança. (Entrevistada 3, 2023).*

A proposta tinha o intuito de contemplar um fazer/pensar dança que levasse em conta as transformações que o ambiente promove no sistema corpo/dança e vice-versa, abrindo espaços para a inclusão de outros corpos e outras danças no Curso, além de múltiplas inserções na esfera cultural, trazendo o reconhecimento do corpo como questionamento de si mesmo e de seu lugar na cultura. (UNESPAR, 2017).

*Passei anos imaginando se eu, bailarina de dança de salão teria espaço para existir no Curso Superior de*

*Dança da FAP. Uma questão de status no campo das artes... não sei. Talvezo que eu mesma entendia como arte na época. Fui me aproximando quando eu soube das mudanças no modo de fazer o teste prático para entrar. Eu achei muito bom alguém te avaliar com a dança que você cria ou que você dança ao invés de dizer qual a dança que você tem que dançar. Essa mudança me fez aproximar, entrar, me formar e continuar sendo uma professora de dança de salão, só que muito mais preparada para ensinar e também para criar em dança. (Entrevistada 5, 2023).*

Nota-se aqui uma mudança paradigmática de pensamento de dança na qual passou-se a refletir a diferença como potência de identidade do curso, buscando-se um rompimento com a homogeneização dos corpos. O pensamento de corpo e de dança que se estabelecia estava alinhado à crítica de Le Breton (2009) sobre a necessidade de não separação corpo-pessoa, como ocorre com frequência nas sociedades contemporâneas ocidentais, por meio da subutilização do corpo e pela sua desvinculação tanto da pessoa, quanto do mundo que o cerca. Na opinião do autor, essa desvinculação impede que a experiência no mundo seja dada no/pelo corpo.

Aquela perspectiva de mudança curricular do Curso Superior de Dança da FAP decorria não apenas da distensão do conceito de dança e seus produtos, tais como textos, obras coreográficas, vídeos, entre outros, mas também de seu campo de atuação, antes direcionado à formação de bailarinos para companhias de dança e ao ensino predominantemente em academias, abrindo um leque mais amplo de conceitos e práticas em permanente construção de ambientes onde a dança é criada, ensinada e aprendida (UNESPAR, 2017).

*Bom, eu sou de uma geração que pegou uma transformação dentro da FAP e ainda num currículo antigo. Então, existia primeiro um pré-exame, que era de ballet clássico, dança contemporânea e improvisação. E depois, se você fosse aprovado nesse primeiro pré-exame, você ia para o vestibular tradicional. Acho que a redação também estava. Então, a gente tinha uma obrigatoriedade de mostrar a dança clássica e a dança contemporânea numa qualidade técnica que pudesse ser aprovada. A*

*mínha turma nem preencheu a quantidade de vagas que a FAP oferecia na época, então, a gente teve um número menor de alunos até por conta da seleção... eu acho que passei bem pelo processo de seleção. Claro, foi um processo estressante, como todo processo de seleção, porque você tem uma expectativa de fazer o seu melhor e de entrar. Mas eu entrei de primeira, não precisei fazer novamente o vestibular. Até porque eu acredito que eu tinha uma base técnica na época, que me permitia fazer. E eu já experimentava as duas técnicas, diferente de algumas pessoas que só faziam balé ou só faziam contemporâneo. Ou até de pessoas que faziam outras técnicas, porque isso, naquela época, não era viável. Se você dançasse qualquer outro estilo de dança, como jazz, como hip-hop, como, sei lá, qualquer outro estilo, dança de salão, você tinha, obrigatoriamente, que fazer balé clássico e contemporâneo para conseguir ingressar na faculdade, a sua experiência técnica de outros estilos não era validada. E eu tinha essa possibilidade porque já fazia balé clássico e dança contemporânea desde muito pequena. Então, eu já tinha as técnicas. Isso, para mim, foi uma vantagem. Na sequência, depois que eu me formei, isso foi transformado dentro da FAP, o que abriu a possibilidade de muitos alunos, inclusive alunos meus, depois de dança de salão, pudessem ingressar na FAP, mesmo sem ter estudado anos de ballet e de contemporâneo (Entrevistada 8, 2023).*

*O que vivi de mais especial foi o contato com a educação numa abordagem um pouco mais ampla do que as técnicas que, na minha época, eram experimentadas - clássica e moderna. Foi muito especial poder descobrir a improvisação como metodologia de ensino, bem como um jeito de criar coreografias. O que foi mais negativo para mim foi a disciplina de repertório de dança clássica feito em pontas e focada unicamente no aprendizado *ipsis litteris* da coreografia. Eu achava muito doloroso copiar os passos em cima das pontas das coreografias de repertório. Muitas vezes eu caía e chorava e perdia o sono antes das provas e também me doía muito o estômago em pensar de ter que colocar pontas e fazer uma coreografia num nível muito muito muito além do meu na técnica clássica. Muitas vezes me senti ridícula e ridicularizada. Tanto que hoje não lembro*

*de quase nada a não ser sofrimento. Um aprendizado que é significativo na vida das pessoas, elas lembram com carinho. Quando nossa memória é para o sofrimento é porque algo não nos tocou a ponto de transformar as experiências (Entrevistada 15, 2024).*

*Eu tive foi que eu abri um olhar para o campo da dança. Antigamente eu tinha só um olhar, que era se aquela pessoa 100% perfeita dançando... achava que a dança só tinha esse caminho, porém dentro da faculdade eu vi que tem outros modos de se estudar a dança e outras metodologias e práticas de abordar a dança dentro de sala de aula. Então isso para mim foi um processo muito positivo, porque antes de entrar no curso eu pensei que eu tinha que ser uma pessoa 100% perfeita pelo que os outros estavam querendo, porém dentro do curso eu aprendi que eu posso colocar em prática aquilo que eu acredito e defender isso com todas as forças do mundo que eu tenho atualmente (...). (Entrevistada 9, 2024).*

Durante essa construção, observa-se mudanças significativas tanto na estruturação curricular quanto na busca por coerência com os processos seletivos de ingressos de estudantes no curso. A prévia de dança, que passou a ser denominada de Teste de Habilidade Específica, sofreu modificações profundas, abarcando a análise de danças compostas e apresentadas pelos(as) candidatos(as) sem que fosse estabelecida uma técnica específica previamente. Buscava-se ampliar o acesso de diferentes corpos e suas experiências próprias de dança. Como destaca Vianna (1990, p. 103) "o que é dançado é dançado por alguém que vive".

*Ingressei como professora em 1996, com 27 anos de idade. Ministrava uma disciplina chamada Oficina do Corpo, era ofertada para os cursos de música, artes cênicas, artes visuais e teatro. Foi interessante olhar para as diferenças dos corpos dos diferentes cursos e estudar as possibilidades de movimento nestes corpos. Após um tempo, fiquei mais focada no curso de dança, onde tinha mais intimidade e particularidade com a área da dança moderna que se transformava em contemporânea. O público que ingressava na faculdade tinha um perfil diferente da Escola de*

*Danças do Guairá, embora também entravam alunos com experiência na técnica clássica e moderna. Mesmo com a banca de aptidão voltada para essas duas técnicas citadas, o envolvimento com as outras práticas e teorias geravam um entendimento de corpo e dança nos alunos. Nem sempre fácil de digerir para eles, pois muitos entravam com expectativas diferentes das quais encontravam no curso. Com o tempo e as alterações curriculares fui entendendo a construção e evolução do curso, ou seja, como foi se atualizando junto aos pensadores e criadores do Brasil (Entrevistada 16, 2024).*

*Quando eu fui me inscrever no vestibular, ele ainda tinha as duas etapas, a primeira etapa era a prova escrita, daquele bom formato que a gente já conhece de vestibular mesmo, e a segunda etapa era o teste de habilidades específicas, né, que é o THE. Para essa primeira etapa, eu tive a sorte de poder fazer a prova em Campo Mourão (...). A prova era aquele padrão zão (sic), né, ela não tinha uma coisa muito específica ali da Dança, era de fato perguntas de história, geografia, enfim, aquele conteúdo de ensino médio, a redação também era uma redação padronizada, né, não envolve nada desse lado artístico, era o mesmo tema pra todos. E daí beleza, fiz a prova, não consegui uma colocação tão boa nessa primeira etapa, se eu não me engano eu fiquei na posição número 43 do vestibular dessa primeira etapa, o que foi preocupante porque tinha só 40 vagas, né, mas eu pensei não, vou me esforçar agora no teste de habilidades específicas, vou dar o meu melhor pra poder fazer com que essa minha classificação aumente (...). Então, eu montei um solo de dança contemporânea, peguei uma música que eu gostava, que fala sobre a ditadura militar, que foi um tempo em que as artes foram muito censuradas, então eu queria trazer isso para também falar sobre como a dança é censurada nesse corpo do interior, nesse corpo... Eu quis juntar toda essa experiência, né, sobre como esse sonho de fazer uma faculdade de dança era uma coisa meio inalcançável nesse imaginário popular, pelo menos da onde eu vinha, né, com todos esses comentários familiares e tudo. Claro que não fiz a melhor apresentação do mundo, né, se eu conhecesse a FAP e*

*a lógica de pesquisa em dança, eu teria feito uma coisa totalmente diferente, se eu tivesse que refazer o T.H.E hoje, eu faria uma coisa totalmente diferente, mas eu fiz o que estava ao meu alcance ali na época. (Entrevistado 10, 2024).*

*Eu vou começar falando pelo T.H.E. Eu sei que antes de eu entrar, antes de passar pelo processo de ingresso da faculdade, tiveram professores meus que foram, e que uma das formas de ingresso tinha que saber dançar ballet. Inclusive, eles tinham uma prova prática que o requisito para entrar ali era saber ballet. Quando eu entrei, já mudou essa forma, né? Mudou bem antes de eu ter entrado e daí era a prova prática, o T.H.E, eu poderia levar a minha composição de dança. Atualmente esse T.H.E. não existe mais, porém eu acho ele super importante como critério para poder entrar no curso, porque assim, a pessoa que tá ali querendo entrar no curso já vai ter uma experiência do porquê que ela quer estar ali, o porquê ela levou aquela composição. (Entrevistada 9, 2024).*

*Quando eu entrei na faculdade eu descobri que eu tinha total liberdade para trabalhar com dança do modo que eu queria, como eu quisesse, qualquer assunto, modalidade, enfim. Comecei a levar a dança para um lado muito sensual do corpo, querendo descobrir a minha sensualidade e o meu prazer (...). A ideia de pertencimento do meu corpo, para falar a verdade, eu comecei a me sentir segura para falar sobre isso dentro da faculdade em si mesmo. Eu tive um suporte muito grande dos meus professores de seguir com os estudos do meu corpo porque, como eu falei, como eu passei por coisas mais machistas, eu me sentia com medo de continuar defendendo o rebolado, o prazer de dançar, sensualizando, sem parecer, sem ser, na verdade, um convite. E durante os estudos eu precisei resgatar as minhas raízes de onde que eu vinha, porque que eu estava fazendo aquilo, e para que (...). Eu comecei a me sentir pertencida mesmo, de verdade, a valorizar o meu corpo, a valorizar o que eu faço e ter confiança. A dança de mim mesma. (Entrevistada 9, 2024).*

Entre as mudanças na organização estrutural do curso, destaco o fortalecimento do conceito de artista-docente<sup>11</sup> da dança no processo de formação do curso. O conceito demanda a interdependência da criação, ensino e aprendizagem em dança. Observa-se esse fortalecimento refletido no papel da Licenciatura em Dança, de sua organização inicial de um ano complementar ao Bacharelado como era no momento de sua criação, para a formação do artista-docente, na interdependência do Bacharelado e Licenciatura em Dança, que assumia entradas concomitantes atuando na coerência dessa inter-relação ao longo dos quatro anos de duração do curso para a formação de Bacharéis(las) e Licenciados(as) em Dança.

Observa-se de um lado, a busca por coerência interna com ideia de formação do artista-docente e, por outro, o atendimento a demandas do campo de trabalho de egressos do curso, permeado de contradições no que se refere ao campo de atuação do professor de dança.

*A dança foi integrada como linguagem artística no currículo da disciplina de Arte na Educação Básica apenas na década de 1990, portanto, no início dos anos 2000, e creio que até hoje, seu maior campo de trabalho são os ambientes não formais de ensino que culturalmente valorizam a dupla diplomação (Bacharelado e Licenciatura) (...) Ficou na minha memória a sensação de estagiar em uma Escola da Educação Básica e ainda desacreditar que algum dia a Dança teria realmente espaço como Arte na escola, porque os próprios professores de Arte entendiam a Dança como algo segregado das outras linguagens, a partir de uma compreensão na perspectiva da Educação Física e não da Arte. Era difícil romper com essa cultura no espaço escolar. (Entrevistada 2, 2023).*

*(...) eu fiz um concurso do Estado, eu sou concursada pelo Estado como professora. E eu entrei com o meu diploma de Dança, porque eu fiz Licenciatura, e o meu diploma de teatral, de diretora teatral. E aí eu consegui passar no concurso. Na época, nós fomos só em duas pessoas como o título de Licenciada em Dança que*

---

<sup>11</sup> O conceito de artista-docente, usado neste estudo, é o abordado por Isabel Marques na área da dança e que assume a interdependência entre criação e ensino na problematização do contexto em que se vive.

*passaram no concurso público. Nós fomos as pioneiras, assim...* (Entrevistada 11, 2024).

Esta reconfiguração dizia respeito ao processo de aprimoramento das questões levantadas durante a operacionalização do currículo do curso, no que se refere a necessidades percebidas pela comunidade acadêmica em consonância com a comunidade externa, sobre as práticas e modos de organização do curso no seu entendimento da dança e de corpo em relação com o ambiente social e cultural. Esta alteração permitiu o aprofundamento de ações orientadoras da formação do artista-docente da dança em seu caráter plural, para o exercício crítico-reflexivo da produção de conhecimento artístico e pedagógico e para a contínua construção de inovação e expansão social da atuação do(a) Bacharel(a) e do(a) Licenciado(a) em Dança. (Unespar, 2017).

As mudanças reafirmavam um curso que privilegiava viabilizar a formação de artistas-docentes na inseparabilidade dos domínios pedagógico, artístico e humanístico, estabelecendo interconexões entre as peculiaridades dessas esferas em uma grade curricular organizada nos seguintes pilares: 1) criação, pesquisa e ensino da dança; 2) análise do corpo em movimento; 3) teorias, pedagógicas, humanísticas e artísticas do corpo e da dança.

Nessa perspectiva, é reforçada a importância do espaço artístico-educacional da dança em diferentes contextos de ensino de arte e a abordagem de um sistema que capacita artistas-docentes por meio da prática da pesquisa artística e pedagógica, articulada transversalmente pelos pilares mencionados (Unespar, 2021).

*Estar no ambiente escolar como professora supervisora do Curso de Dança, atuando na disciplina de Arte da Educação Básica, me conferia uma sensação de “corpo-mix” de conquista e esbarrão em limites que por vezes me pareciam intransponíveis. Conquista do espaço da dança reconhecida como Arte esbarrada em corpos com rotinas desgastadas, em expectativas de disciplina ordeira dos corpos que deveriam aprender sobre a vida de artistas da dança, e a decorar passos para apresentações coreográficas. Gente na escola reproduzindo estereótipos pobres de Arte e de Dança... Sem espaço para ser mais. Por outro lado, esse foi um*

*momento de muito desenvolvimento da Licenciatura em Dança. Fome de ser mais que o pobre discurso/prática que nos esbarrava na escola e muito desenvolvimento estratégico, diálogo construtivo com estudantes do Curso de Dança, com professores e professoras da escola. Uma ebulição para criar desejo de encontro, invenção de problemas em dança com a gente que habita a escola. Que movimento lindo esse Curso fez. Pesquisa, ensino, aprendizagem, posicionamento artístico no ambiente escolar. Ainda me emociona muito lembrar desse momento. (Entrevistada 2, 2023).*

### 3.4 Bacharelado e Licenciatura em Dança no contexto do credenciamento da Universidade Estadual do Paraná- Unespar

Figura 14 - Universidade Estadual do Paraná, Câmpus Curitiba II



Fonte: Brasil de Fato, Paraná, *Online*.<sup>12</sup>

Em 05 de dezembro de 2013, a Universidade Estadual do Paraná - Unespar tornou-se oficialmente a sétima universidade pública do estado do Paraná com a publicação do Decreto nº 9.538/2013, que autorizou o credenciamento institucional

<sup>12</sup> Disponível em:

<https://www.brasildefatopr.com.br/2021/10/18/cursar-cinema-em-universidade-publica-foi-essencial-para-sua-carreira-diz-aly-muritiba>. Acesso em: 02/02/2024.

pelo prazo de 5 anos e aprovou o estatuto da Unespar. Com sede da reitoria na cidade de Paranaíba, foi constituída pela união de faculdades isoladas em diferentes regiões do estado, as quais se tornaram os campi de Apucarana, Campo Mourão, Curitiba I, Curitiba II, Paranaguá, Paranaíba e União da Vitória. (Unespar, 2023).

Entre os inúmeros movimentos de consolidação da Unespar a partir de seu credenciamento, destaca-se a intensificação das políticas institucionais de acessibilidade e inclusão educacional, principalmente a partir de 2016. Nessa ocasião, foi criado o Centro de Educação em Direitos Humanos – CEDH pela Resolução 007/2016, instituído em cada um dos sete *campi* universitários, o qual concentra os Núcleos de Educação Especial Inclusiva – NESPI, Núcleos de Educação para Relações Étnico-raciais – NERA e Núcleos de Educação para Relações de Gênero – NERG.

A partir da criação do CEDH e seus núcleos na Unespar foi impulsionado o posicionamento institucional de priorizar condições equânimes de acesso e de inclusão educacional (Bertoldi; Priori, 2020). Essa perspectiva provocou impacto em todos os *campi* e cursos, entre eles, no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança do *campus* de Curitiba II/ FAP, com ações em diferentes dimensões da acessibilidade. (Sasaki, 2006, 2007).

*O CEDH foi um movimento de fortalecimento de iniciativas existentes nos campi da Unespar, para apoiar o acesso e a inclusão de pessoas pertencentes a grupos vulneráveis, principalmente pessoas com deficiência e neurodiversas, pessoas pretas e pardas e pessoas pertencentes ao grupo LGBTQIA+. Criar essas unidades em cada um dos campi da Unespar e movimentar uma rede de apoio à inclusão e de educação em direitos humanos possibilitou um marco de posicionamento institucional. Abro um parêntese aqui para destacar uma espécie de sintonia entre a visão do Curso de Dança sobre a necessidade de ampliar o pertencimento dos corpos e das danças ao posicionamento de uma universidade pública. Participei durante anos do CEDH e tenho na memória corporal muito entusiasmo, desafio e susto, principalmente com as resistências que surgiam/surgem às diferenças. Mas a memória mais forte que fica é de entusiasmo, desafio, sentido de ser*

*público.* (Entrevistada 3, 2023).

*Outra mudança fantástica foi pensar o curso de Dança a partir de uma educação inclusiva, com o exercício de práticas afirmativas atentas à diversidade das existências, às discussões de gênero e étnico raciais. Várias disciplinas foram criadas para atender essa demanda, dentre elas, Estudos para diversidade I, II, etc e gestão e sustentabilidade I, II, Direitos Humanos, e etc, além de muitas outras disciplinas. Mudança que se opera nos cursos devido a existência e trabalho do CEDH - Centro de Direitos Humanos da FAP/UNESPAR* (Entrevistada 15, 2024).

As ações da Unespar em direção à acessibilidade programática institucional, podem ser observadas em documentos como a Resolução 002/2018 COU, que estabeleceu a Política de Educação em Direitos Humanos; a Resolução 001/2019 COU, que criou os parâmetros da política de cotas na graduação; a Resolução 024/2021 que criou a Pró-reitoria de Políticas Estudantis e Direitos Humanos; a Resolução 022/2021 CEPE, que estabeleceu a política de ações afirmativas para a pós-graduação; a Resolução 021/2022 CEPE, que criou os parâmetros para o desenvolvimento do Plano Educacional Individualizado (PEI) na instituição; a Resolução 051/2022 CEPE, que ampliou o direito de inclusão e uso do nome social, entre outros documentos institucionais que impulsionam a equidade de acesso e inclusão educacional.

O ambiente propício para o acesso e inclusão educacional gerou também no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança o aprofundamento da discussão sobre o papel do artista-docente da dança, diante dos desafios da fricção com diferenças corporais mais desafiadoras, como por exemplo, a investigação de Sérgio e Rossi (2020) que apresentou a percepção de estudantes do Curso de Graduação em Dança da Unespar sobre a sua formação acadêmica para a inclusão de pessoas com deficiência na prática da dança, o qual indicou que estudantes daquele curso reconhecem no seu processo de formação docente, uma forte influência do ensino articulado com a criação, o que é apontado como fator positivo para o trabalho em dança incluindo pessoas com deficiência em suas práticas.

Por outro lado, apesar do movimento de acessibilidade e inclusão educacional

estar inserido no âmbito da Unespar e do Curso Superior de Dança, a cultura de não pertencimento de pessoas com deficiência à dança foi identificada no estudo de Bertoldi e Marguerite (2021). A pesquisa investigou como pessoas com deficiência, estudantes de dança no contexto do ensino não-formal percebem o campo de atuação artística profissional nessa área, considerando a formação no Curso Superior de Dança da Unespar como uma das possibilidades de profissionalização. Os resultados indicaram que a percepção sobre a atuação profissional em dança é vinculada a modelos de corpo e dança de pessoas sem deficiência e, na perspectiva da maioria dos participantes do estudo, pessoas com deficiência não estariam aptas a realizar o teste seletivo para ingresso e não poderiam cursar as disciplinas do currículo do Curso Superior de Dança da Unespar.

Observa-se que, mesmo tendo havido mudanças curriculares e no Teste de Habilidades Específicas – THE, que permitiriam o ingresso e a inclusão de pessoas com deficiência para se desenvolverem como artistas da dança no Curso de Graduação em Dança da Unespar, ainda resiste uma barreira cultural construída historicamente sobre o corpo com deficiência.

*Eu não pensaria em fazer uma faculdade de dança, nem na Unespar, nem em nenhuma outra universidade porque eu nunca imaginei essa possibilidade para mim. É muito difícil pensar em dançar com um propósito que não seja terapêutico sendo uma pessoa com deficiência. Bom, meu contato com a dança foi em um projeto de extensão desenvolvido por uma professora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da FAP. Eu acho que não iria procurar esse projeto se as aulas fossem no espaço da universidade. Mas, como eles vieram dar aulas um ambiente no qual eu me sentia segura, eu resolvi me aproximar. (Entrevistada 6, 2023).*

*Descobri a dança, descobri meu corpo com muito mais possibilidades que eu imaginava. Não falo somente em função, é outra questão, eu me descobri como artista criando, compondo, interpretando dança, conhecendo melhor o meu corpo e os meus movimentos. É quase que um movimento de fazer as pazes com você sabe? É difícil muitas vezes. Porque você entra em contato com tudo que você gosta e com o que te causa*

*dor também (...). Somente depois dessa aproximação eu tive coragem de entrar no espaço da universidade. A sensação era de medo. De não ser aceita, de não corresponder às expectativas, de ser um tanto absurdo o desejo de ser uma artista de verdade e conseguir sair do viés terapêutico ou assistencialista que muitas pessoas tem quando uma pessoa com deficiência física diz que faz aula de dança. Mas confesso que até hoje tenho um constrangimento em dizer que eu danço. Fico imaginando sempre o que será que as pessoas idealizam que seja dança e como imaginam que eu possa ser uma dançarina sendo usuária de uma cadeira de rodas. Risos. (Entrevistada 6, 2023).*

Figura 15 - GDFAP - Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, Coreografia Carmen Jorge, 1991.



Fonte: Arquivo Pessoal Rosemeri Rocha da Silva

Nesse mesmo caminhar vislumbramos mudanças no Grupo de Dança que tinha sido oficializado no ano de 1988, se transformava no âmbito da Faculdade de Artes do Paraná, na atuação do Grupo de Dança da FAP - GDAFAP- e continuava se modificando, pautado na Dança Contemporânea, abrindo um leque de

possibilidades, que centraliza na pesquisa sua atuação, considerando que a Dança Contemporânea oferece diversas possibilidades de investigação. E nessa evolução chegamos ao UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, coordenado pela Professora Rosemeri Rocha<sup>13</sup> desde 2010.

Figura 16 - GDFAP - Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, Coreografia Deferson de Melo, 1993.



Fonte: Arquivo Pessoal Rosemeri Rocha da Silva

---

<sup>13</sup> Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Especialista em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná. Possui graduação e licenciatura em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996 da Universidade Estadual do Paraná/FAP, atualmente é diretora do Centro de artes.

Ao falar sobre sua própria trajetória artística na Dança, a coordenadora do UM afirma que:

*Retrospectivamente, percebo que em minha trajetória artística a reflexão sobre a minha experiência em dança foi sendo transformada de acordo com os anseios e ambientes que eu freqüentava. Foi observando como os lugares influenciavam de maneira significativa os assuntos ligados ao corpo que dança, que pensa e sente. Na prática da dança clássica, percebia grandes dificuldades no desempenho da técnica. O meu biotipo não era adequado ao balé, e a relação professor-aluno era hierárquica, influenciando minha execução. No período em que fui aluna do curso e também participante do GDFAP (1991 a 1995), tive contato com outros profissionais em festivais de dança e no Curso Superior de Dança da FAP, o que despertou meu interesse pela dança moderna e para a necessidade de ampliar meus conhecimentos em dança. Foi com essas novas informações que meu entendimento em relação ao corpo que dança foi tomando uma outra dimensão. As práticas corporais, como a improvisação e a consciência corporal, com as quais estava tendo mais contato, naquele momento, proporcionavam maiores possibilidades de criação de movimento, e os profissionais que ministravam as aulas tinham posturas mais acessíveis às necessidades do aluno-indivíduo, vindo-o não apenas como aluno-resultado, o que tornava as relações mais abertas e menos hierárquicas. (Rosemeri Rocha, 2008, p. 1 e 2).*

Figura 17 - UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança



Fonte: Universidade Estadual do Paraná, Grupos Artísticos.

O UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR é um projeto

de pesquisa e extensão universitária, cuja proposta artístico/científica pensa o corpo dos criadores-intérpretes como ponto de partida para a criação artística. Possibilita a formação de criadores-intérpretes e também artistas coreógrafos, além de contribuir para a difusão das artes performativas com foco na improvisação (Unespar, *online*, 2023).

*Eu vejo o UM como um lugar onde eu realmente exercitei autonomia como artista da dança. Colaboração de verdade, pesquisa de verdade, sentida, vívida, dançada. É intensa a sensação que tenho viva no meu corpo. Essa experiência de criação, compartilhamento de decisões, de produção de tudo que se faz é um aprendizado da prática que conecta tudo que estudamos na faculdade e o que somos fora dela também. (Entrevistada 11, 2023).*

*Como mencionei em uma das perguntas, fui participante por 6 anos e depois de assumir o cargo de professora do curso assumi o Grupo em 2000 até o presente momento. Passamos por vários formatos e modos de fazer, mas o foco principal desde o começo foi olhar para as diferenças dos corpos, retirando o foco das técnicas valorizando o biotipo. Desta maneira, fui aproximando pessoas/artistas/professores que se aproximavam deste pensamento de corpo, tanto para as práticas quanto para as criações artísticas. O trabalho focado no biotipo, me levou aos estudos da anatomofisiologia e das práticas somáticas, desde modo tinha as partes do corpo como ponto de partida para investigação e criação de obras. No decorrer do tempo, fui entendendo o que era pesquisa em dança, me aperfeiçoando no mestrado e doutorado, tendo como objeto de estudo o corpo e as obras. O interesse pelo corpo, a improvisação e as estratégias de criação também foram pontos de interesse de estudo que geraram dois conceitos: Corpo Propositor e Mapas de Criação. O UM é um lugar que agrega a dança e várias outras áreas, porém com pessoas interessadas em estudar, mover e criar a partir das suas singularidades, compartilhando com o grupo colaborativamente. Ele é uma extensão do curso e um grupo cultural com mais de 35 anos de existência. Minha experiência me faz entender a*

*relação corpo, movimento e mundo* (Entrevistada 16, 2024).

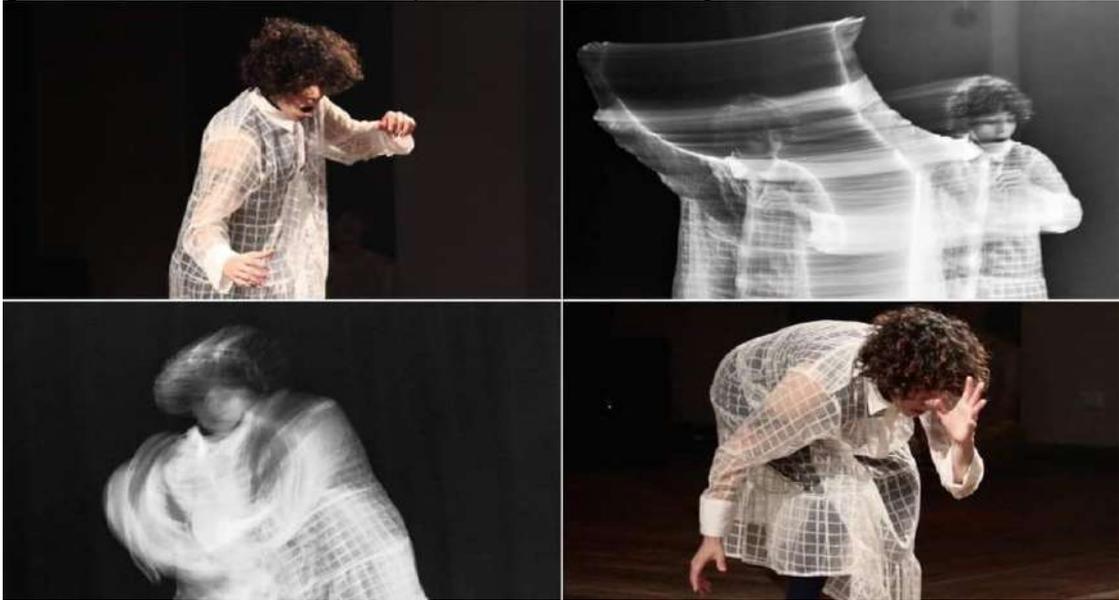
O registro do trabalho de pesquisa do Grupo de dança UM, mostra o engajamento desse projeto com a produção em dança no curso, na cidade de Curitiba, no estado e também em nosso país. No registro que se segue, o trabalho apresentado no dia 20 de outubro de 2013 às 19h na Casa Hoffmann com uma noite com programação múltipla, “Por Vir” com o elenco: Viviane Morteau, Luan Linkoski, Larissa Lorena, Jean Alembo, Emerson S. Silva, Tônico Jesus e Cristina Guty. (Concepção e direção: Rosemeri Rocha e Danilo Ventania Silveira). A XVII Mostra UM's e Outros 2023 - Reverberações e Ressonâncias na Dança apresentou uma programação que refletia as discussões de artistas envolvidos com aspectos da memória do corpo, do gesto e do som, em diálogos com o público. O evento aconteceu nos dias 19 e 20 de Outubro de 2023, na Casa Hoffmann e no Teatro Laboratório - Telab Unespar / campus de Curitiba II/FAP.

Figura 18 - UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança: 'Em Cruzamentos' 13/10/2023



Fonte: Universidade Estadual do Paraná, Grupos Artísticos

Figura 19 – UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança: 'Em Cruzamentos' 20/10/2023



Fonte: Mai Fujimoto, UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança *online*, 2023<sup>14</sup>

Figura 20 - UM Núcleo de Pesquisa Artística em Dança: XVI Mostra UM's e Outros: Singularidades em Cena



Fonte: Mai Fujimoto, UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança *online*, 2022.

<sup>14</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/umnucleo?mibextid=ZbWKwL>. Acesso em 02/02/2024.

Considerando a exigência da Resolução do Conselho Nacional de Educação nº 02/2015, atualizada pela Resolução nº 02/2019 - CNE, o Curso de Bacharelado e Licenciatura, que até então estava estruturado em entradas concomitantes, sofreu nova alteração no projeto pedagógico aprovado em 2020, que resultou na separação das habilitações (Bacharelado e Licenciatura), em dois cursos, o Curso de Bacharelado e o Curso de Licenciatura em Dança da Unespar.

*(...) eu vivenciei, vivenciei não, eu existi na FAP simultaneamente três currículos diferentes, então quando eu entrei no curso a minha turma foi a última turma de Bacharelado e Licenciatura juntos. Quando eu fui para o segundo ano do curso a turma que entrou ali no primeiro já foi separada, então tinha turma de Bacharelado e tinha turma de Licenciatura. E consequentemente tinham novas disciplinas, disciplinas que tinham se transformado e tudo mais. E eu lembro que para a gente ali do currículo que era unificado, ver essa separação foi uma coisa muito estranha. Claro que isso não foi uma decisão do colegiado, foi uma coisa que foi imposta e que o colegiado teve que acatar. Mas eu lembro que foi uma coisa muito estranha porque o curso ele trabalha muito essa noção do artista docente, né. Então a gente testava ali numa formação que entendia tudo muito integrado né, eu sou professor de dança e meu corpo também dança, eu também sou um artista da dança, é tudo junto e misturado, o professor de dança, de arte, também é um artista, então ver isso separado dentro do próprio curso, foi uma coisa que foi muito estranha, acho que tanto pra mim quanto para meus colegas (...). (Entrevistado 10, 2024).*

No ano de 2023 o Testes de Habilidades Específicas (THE) foi extinto, em mais um movimento de construção de coerência entre a concepção da formação do(a) artista-docente em Dança, com desdobramentos que poderão ser avaliados ao longo do tempo. Por ora, percebe-se nesse movimento, um fortalecimento crescente de reconhecimento da diversidade de corpos e de diferentes danças nos contextos dos atuais dois cursos de dança - o Curso de Bacharelado e o Curso de Licenciatura em

## Dança da Unespar.

*A dança aconteceu em mim, muito cedo... como se eu não conseguisse desvencilhar o movimento do meu corpo. E pra mim era simples assim... eu dançava. O tempo passou dentro da Faculdade de Dança, um dos meus mais incríveis momentos era nas aulas de improvisação, onde eu simplesmente dançava... (Entrevistada 1, 2023).*

Na experiência de coletar narrativas de histórias pessoais corporificadas neste estudo e de compreender a subjetividade da memória inscrita no corpo de cada pessoa como conhecimento produzido em dança, me lembrei de uma das pioneiras da dança moderna, Isadora Duncan, que já enfatizava a importância da expressão pessoal nas/pelas singularidades do corpo e, mesmo sem utilizar nomenclaturas como corporeidade ou memória corporal ou self autobiográfico, evidenciou a conexão emocional mente/corpo na dança, influenciando profundamente a experiência vivida na criação e fruição artística na liberdade de mover.

Ao gerar significados que são influenciados por diferentes momentos que são igualmente importantes em um processo de trocas em constante evolução, me deparo com o texto de Katz e Greiner:

Quando considera que o corpo comunica a si mesmo e não algo que o atravessa sem modificá-lo [...] também carrega requisitos e limites para se realizar. Todavia, como se trata de um projeto de design em que natureza e cultura não estão separadas, o corpo vive em permanente estado de se fazer presente. E tal condição invalida as tentativas de tratá-lo como objeto pronto, sujeito ou agente de influências. O mais indicado, seria pensá-lo enquanto articulador, proponente e elaborador de informações que o singularizam, pois as trata de modo sempre únicos – afinal, cada corpo é um, apesar de todos compartilharem informações com o ambiente (Katz e Greiner, 2004, p. 121-122).

Percebemos nas narrativas das experiências corporificadas aqui apresentadas, os múltiplos símbolos que são moldados pela cultura e se estruturam em sistemas que dependem da capacidade de acordos e negociações constantes para manter viva

a diversidade.

*“Eu entrei no curso no ano de 1988 e me formei em 1990, bacharel, e em 1991, licenciatura. Fiz a prévia de dança que passou a ser chamada de THE, Teste de Habilidade Específica, extinta no ano corrente. Em 1997, sofri um acidente de carro e perdi meus movimentos, tendo várias sequelas, inclusive na mobilidade do meu braço esquerdo, com parafusos e prótese. No ano de 2012, fui diagnosticada com câncer de mama e foi feita a retirada dos linfonodos do meu braço direito, ocasionando o linfedema. Hoje, analisando a retrospectiva de minha vida na dança, percebo que eu poderia fazer o curso de dança mesmo com todas essas muitas limitações. E essa é a melhor perspectiva futura desse curso. Onde a variedade de corpos pode dançar e ser graduados em dança. As possibilidades são muitas. O avanço é incrível. E ao passo de fazer o estágio no curso atualmente para o mestrado, me vi num lugar de aceitação de muitas perspectivas corpóreas. Aqui estou. E se fosse decidir hoje fazer parte do curso, eu teria essa possibilidade, o que tinha sido cerceada e limitada anteriormente.”*

A valorização de vários tipos de corpos no curso superior de dança é essencial para promover a inclusão, representatividade e enriquecimento do aprendizado. Ao reconhecer e valorizar a diversidade de corpos, o curso desafia estereótipos, proporciona uma variedade de expressões artísticas, e promove um ambiente de aprendizado mais rico e estimulante. Além disso, ao empoderar os estudantes a se sentirem confiantes em sua própria individualidade, promove-se uma cultura de autoaceitação e respeito mútuo, fortalecendo a comunidade da dança como um todo.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os saberes que consideram as percepções subjetivas vivenciadas pelas pessoas que fazem parte da história e cultura dos Cursos de Graduação em Dança da Unespar (Bacharelado e Licenciatura) nos permitem analisar a contribuição de cada experiência de vida na construção de conhecimento em dança. Revelam elementos constitutivos da memória dos cursos, suas percepções contextuais do ambiente externo e interno e geram possibilidades de reorientação das experiências relatadas para a projeção de perspectivas presentes e futuras nesses cursos.

Observo neste estudo que os depoimentos dos(as) participantes indicaram uma forte relação entre as memórias corporais individuais, o histórico de mudanças de estrutura curricular e do processo seletivo de ingresso, com a orientação de alterações em direção à ampliação do pertencimento da diversidade de corpos e de diferentes manifestações de danças no âmbito dos cursos. Evidenciaram também a percepção dos(as) participantes sobre a busca por coerência com a formação do artista-docente da dança no exercício de desenvolvimento de estratégias pedagógicas e metodológicas capazes de fortalecer práticas inclusivas em dança, considerando as diferentes dimensões da acessibilidade.

As experiências vividas e memórias corporais relatadas apontaram também para a perspectiva de construção de espaços públicos de produção de conhecimentos inclusivos em dança, alinhadas a uma crescente demanda social de democratização do pertencimento de todas as pessoas a esses espaços, explícita nos relatos sobre o desenvolvimento da estruturação dos cursos. Indicaram ainda as fragilidades e lacunas para a efetividade de inclusão de pessoas com deficiência. Por outro lado, apontaram na direção de percepções positivas sobre o reconhecimento da alteridade no desenvolvimento artístico e educacional e na noção de pertencimento dos diferentes corpos ao desenvolvimento da dança no ensino superior.

*Olha, eu sou muito feliz de ter cursado a FAP. Quando eu entrei na FAP, no Brasil só existiam três faculdades de dança, a FAP, a UNICAMP e a UFBA. Eu acredito que o conhecimento e o embasamento como profissional de dança mesmo foi muito bom, eu sou muito feliz de ter feito essa graduação e ter conseguido me formar em um curso tão diferente na época. Eu sinto que me*

*tornei uma profissional de dança, de uma forma geral, saindo da faculdade. E, hoje, isso faz diferença..., porque as pessoas eram tão específicas e tão formadas por escolas locais, sinto que isso faz diferença na minha carreira, ter uma visão global e ter estudado disciplinas que me deram essa visão global, essa visão geral de onde é que a dança se posicionou no mundo e como se posicionou no mundo. Que é muito mais ampla do que a sala de aula, em especial. (Entrevistada 8, 2023).*

*A faculdade foi muito boa para mim nesse sentido de conseguir desmembrar o meu entendimento desse corpo. A minha coluna não é uma coisa só (...) Quando eu dobro a minha coluna, eu movimentei diversas vértebras e quantas milhões de células do meu corpo eu não coloquei em movimento expandindo essa noção do corpo enquanto células reunidas em movimento? (Entrevistado 10, 2024).*

*Desde de 1999, quando ainda era aluna acompanho as alterações curriculares do curso de dança. Na minha visão a alteração de 2009 foi uma das mais importantes na história do curso, por ter rompido com as duas disciplinas consideradas como direcionadoras, o balé clássico e a dança contemporânea. Ambas foram alteradas por outras duas disciplinas: abordagens e lógicas da dança e laboratório do movimento, focadas nas abordagens somáticas e nos processos investigativos e perceptivos. Com essa perspectiva o curso abriu mais possibilidades na formação do artista docente, especializando o perfil do aluno de dança, tornando um exemplo na história dos cursos no país. Porém, mesmo com a solicitação do CEED de separar os cursos, acredito que os dois currículos criados em 2020 carregam a ideia de integração de docente e artista, mas tanto no bacharelado quanto na licenciatura há um refinamento no pensamento da construção dos cursos, abrindo possíveis articulações e atualizando os cursos perante à educação e às artes (Entrevistada 16, 2024).*

Para não concluir, destaco que as percepções relatadas neste estudo, com toda sua força e profundidade na simplicidade, se entrelaçam às características das alterações verificadas nos registros históricos, referentes a estrutura dos cursos ao

longo do tempo, as quais também evidenciam o reconhecimento da diferença e da valorização das múltiplas lógicas de danças como um valor estrutural nos processos interdependentes de criar, ensinar e aprender dança.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento**. (Tradução Guido Antônio de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- BERTOLDI, A. L. S.; ROSSI, G. L. Dança e inclusão: o ponto de vista de estudantes de Graduação. **Atos de Pesquisa em Educação**. v.15, n. 4, p.1065-1086, dez. 2020. Disponível em:  
<<https://bu.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/8468>>. Acesso em: 12 Jan. 2024.
- BERTOLDI, A. L. S.; MARGUERITTE, M, A. Beirando as margens: percepções de pessoas com deficiência sobre atuação profissional em dança. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 16, p. 01–16, 2021. Disponível em:  
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/18556>. Acesso em: 01 jan. 2024.
- CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- DAMÁSIO, A. **E o cérebro criou o homem**: construindo a mente consciente. São Paulo, SP: Companhia das Letras. 2010.
- DAMÁSIO, A. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes**. 1a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ELLMERICH, L. **História da dança**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1988.
- FOSTER, S. *Corporealities*. New York: Routledge, 1996.
- GITELMAN, C. **Dança moderna americana: um esboço**. Pro-Posições, [S.l.], v. 9, n. 2, p. 9-22, jun .1998 ISSN 1982-6248.
- KATZ, H; GREINER, C. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área de comunicação. **Revista Húmus**, n. 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.
- KUNZ, E. **Esporte: uma abordagem com a fenomenologia**. In: Esporte de rendimento e esporte na escola. Stigger & Lovisolo (Org.). Campinas, SP: Autores Associados, 2009
- LAKOFF, G; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.
- LEPECKI, André. **O corpo colonizado**. Gesto. Revista do Centro Coreográfico do Rio, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, jul. 2003
- LE BRETON, D. **A Sociologia do Corpo**. (Tradução Sonia M.S.Fuhrmann). Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2006.

LE BRETON D. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Petrópolis: Vozes, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. (Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura) São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOURA, K. C. F. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para dança?**. 2001. 224 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/218239>>. Acesso em: 10 nov. 2023.

NÓBREGA, T. P. Da. **Corporeidade e Educação Física: Do Corpo-objeto ao Corpo-sujeito**. 3ª ed.rev. – Natal, RN: EDUFRRN – Editora da UFRN, 2009.

PEREIRA, M. de A.; SOUZA, J. B. L. de. FORMAÇÃO SUPERIOR EM DANÇA NO BRASIL: PANORAMA HISTÓRICO-CRÍTICO DA CONSTITUIÇÃO DE UM CAMPO DE SABER. **Journal Inter-Ação**, Goiânia, v. 39, n. 1, p. 19–38, 2014. DOI: 10.5216/ia.v39i1.26443. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/interacao/article/view/26443>. Acesso em: 23 mar. 2024.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ – PUCPR. **Manual Curso de Artes Cênicas e Dança**. Departamento de Artes Cênicas e Dança; divulgação, Divisão de Apoio Pedagógico. Curitiba, 1988.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é Educação: Interfaces entre Corporeidade e Estética**. Natal, RN: EDUFRRN – Editora da UFRN, 2006.

RIBAS, T. P. **Que é o Ballet**. 3. ed. Lisboa: Coleção Arcádia, 1959.

SANT'ANNA, Denize B. de. **É possível realizar uma história do corpo?** In: "Corpo e História" (org. Carmen Soares). Campinas, SP: Ed. Autores associados, 2001.

SANTIN, Silvino. **Educação Física uma Abordagem Filosófica da Corporeidade**. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1987.

SASSAKI, R. K. **Inclusão: Construindo uma sociedade para todos**. 7. ed. Rio de Janeiro, WVA, 2006.

SASSAKI, R. K. **O Direito à Educação Inclusiva, segundo a ONU**. A Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência Comentada. Brasília: Corde, 2007.

SÉRIO, A.; PRIORI, C. **Diversidade em Fricção: educação em Direitos Humanos em construção na Universidade (Org.)**, Curitiba: Ed. CBT Brasil Multimídia, 2020.

SILVA, A. M. **Corpo, Ciência e Mercado: Reflexões Acerca da Geração de um Novo Arquétipo da Felicidade**. Campinas/Florianópolis: Autores Associados/EDUFSC, 2001.

STINSON, S. W. **My body/my self**. In: BRESLER, L. (Org.), *Knowing bodies, moving minds: Towards embodied teaching and learning* London: Kluwer Academic Publishers, 2004. p. 153-167.

THOMPSON, E.; VARELA, F. J. Radical embodiment: neural dynamics and consciousness. **Trends in cognitive sciences**, v.5, n.10, p. 418-425, 2001.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR. **Proposta de projeto pedagógico do curso de bacharelado em licenciatura em dança da unespar**. Unespar, Paranavaí - PR, 2017. Disponível em: <<https://fap.curitiba2.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/resolveuid/db5084b58f20428f97d2c67516b13c4e>> Acesso em: 20 dez. 2023.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ. **Proposta de Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Licenciatura em Dança da UNESPAR do ano de 2021**, Curitiba – PR (PPC), 2021. Disponível em: <https://fap.curitiba2.unespar.edu.br/assuntos/graduacao/bacharelado-e-licenciatura-em-danca-> Acesso em 12/10/2023.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR. **Manual de 10 anos do credenciamento da Unespar**. Unespar, Paranavaí - PR, 2023. Disponível em: <https://www.unespar.edu.br/noticias/unespar-registra-10-anos-de-credenciamento-em-memorial/memorial-de-10-anos> Acesso em: 10 dez. 2023.

Van MANEN, M. **Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy**. 2nd Edition, Althouse Press, London. 1997.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana**. Porto Alegre: Artmed, 1991.

VARELA, F. O reencantamento do concreto. **Cadernos de subjetividade**. v.1, n. 1, p.72-86, 2003.

VELLOZO, M. A. **A Imagem do Teatro Guaíra e a Dança em Curitiba: Influência e Contaminação através da mídia**. 206f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

VIANNA K. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIEIRA, A. P.; BOND, K. E. Experiências vividas em dança: arte e relacionamento corporificado. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.7, n.14: nov. 2017. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/revistapos>> Acesso em 12/08/2023.

## ANEXOS

**ANEXO A - Jornal Gazeta do Povo – 10ª página: Estudantes de dança do Guaíra vão até a Bahia para festival, 7 de julho de 1987.**



Pontifícia Universidade Católica do Paraná 10  
Assessoria de Comunicação Social  
Curitiba, terça-feira, 7 de julho de 1987

Gazeta do Povo — 10.ª página

## *Estudantes de dança do Guaíra vão até a Bahia para festival*

Os alunos do 3º ano do Curso Superior de Dança da Fundação Teatro Guaíra, em convênio com a PUC/PR, estarão participando da "Oficina Nacional de Dança Contemporânea", que será realizado de 9 a 19 deste mês, no teatro Castro Alves, em Salvador, promovida pela Universidade Federal da Bahia.

O Grupo de Dança, com a participação neste festival de 15 alunas, realizará uma apresentação do bailado "Pantanal", coreografado por Eva Schul. Formam a equipe as alunas Ana Cristina Fontoura, Andréia Lerner, Cecília Silveira, Cláudia Pinto, Gláucia Martins, Vanessa Raiz, Isabele Pereira, Ivana Decke, Joceli Dutcoski, Karen Franklin, Kátia Okuyama, Marceline Mazzali, Rosa Gonçalves, Rosane Chamecki e Isabele Linhares.

A Oficina Nacional de Dança Contemporânea reunirá artistas, intelectuais, conferencistas, professores, coreógrafos, técnicos e interessados em dança como expressão da cultura nacional contemporânea. Estarão presentes representantes de países da África, América Latina e Caribe, estreitando, assim, os laços culturais existentes entre esses países, dando oportunidade de intercâmbio através da produção coreográfica na área da expressão da dança.

**GRUPO DE DANÇA DA FTG**

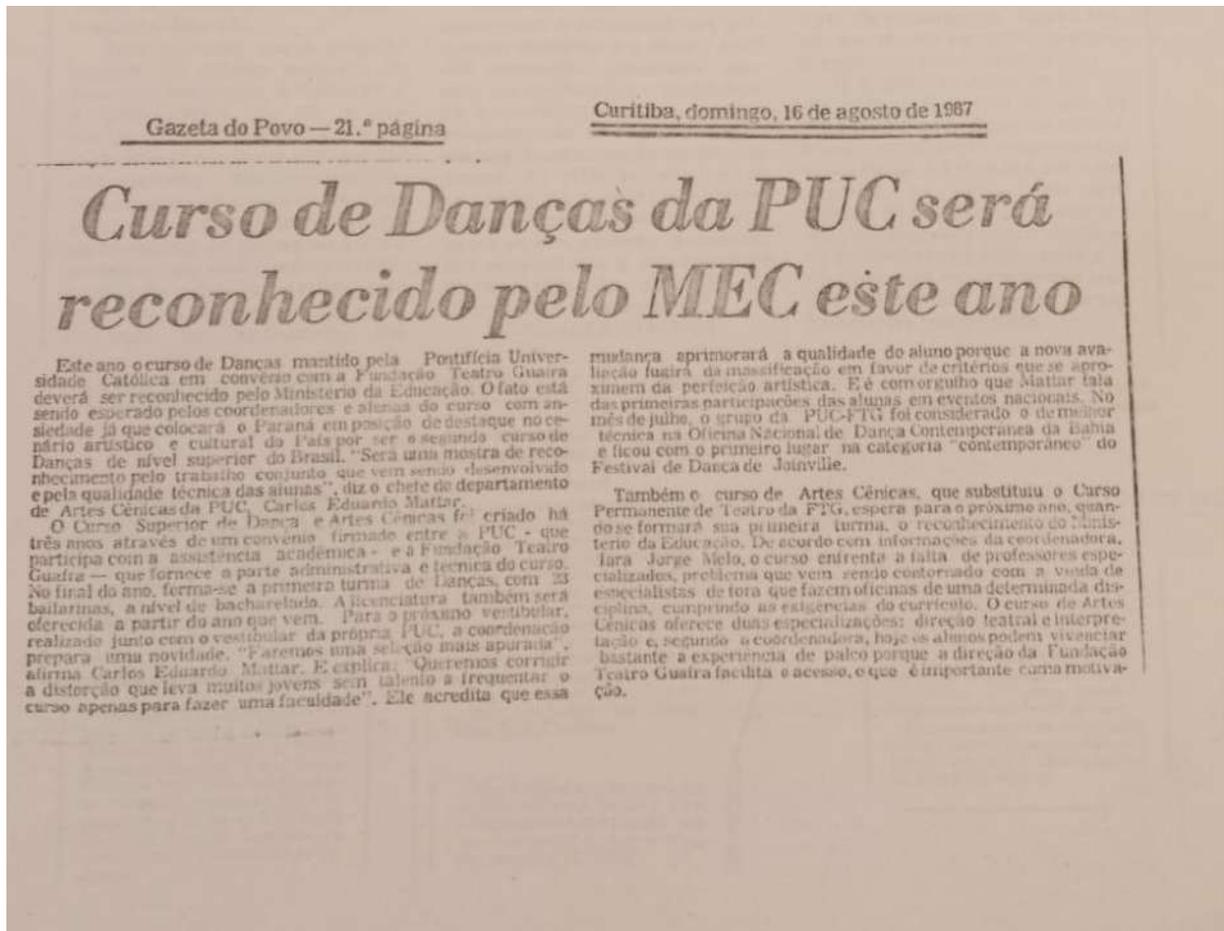
O Grupo de Dança do Curso Superior da FTG surgiu em 1986, com o objetivo de possibilitar aos alunos a oportunidade de desenvolver a "performance" de palco, não ficando restrito às salas de aulas ou a poucos espetáculos anuais, além de divulgar o trabalho desenvolvido dentro da faculdade.

O Grupo de Dança conta com a participação de 25 bailarinos pertencentes ao CSD, da Fundação Teatro Guaíra, que trabalham com as técnicas de dança moderna e clássica. O seu repertório possui nove coreografias de autoria de Rosimara Viol, Débora de Lara, Paulo Buarque, Rafael Pacheco, Beatriz Blohm, Josélia Schwanks e Eva Schul.

O grupo já se apresentou na Fundação Teatro Guaíra, na Reitoria da Universidade Federal do Paraná e no campus da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Neste ano participará do Festival de Joinville.

Para a participação do Grupo de Dança na Oficina Nacional na Bahia, o CSD contou com o apoio da Transbrasil, Zam Empreendimentos Imobiliários, Móveis Pinheiro, Inepar Indústria de Construções, Indústria Têxtil Apucarana, Exel Promoções e do subchefe da Casa Civil, Neivo Beraldin. O curso recebe também apoio da Equipe Assessoria e Promoções.

**ANEXO B - Jornal Gazeta do Povo – 21ª página: Curso de Dança da PUC será reconhecido pelo MEC este ano, 16 de agosto de 1987.**



**ANEXO C** - Correio de Notícias – CFE reconhece curso de dança da PUC, 14 de janeiro de 1988.

Para as provas em bancas especiais, no prédio do Centro de Teologia e Ciências Humanas, bloco I, no cam-  
 candidatos em banca especial deverão fazer provas em salas próprias no campus da PUC, concentradas no  
 Marista S  
 também  
 bulâncias

Curitiba, 14 de janeiro de 1988

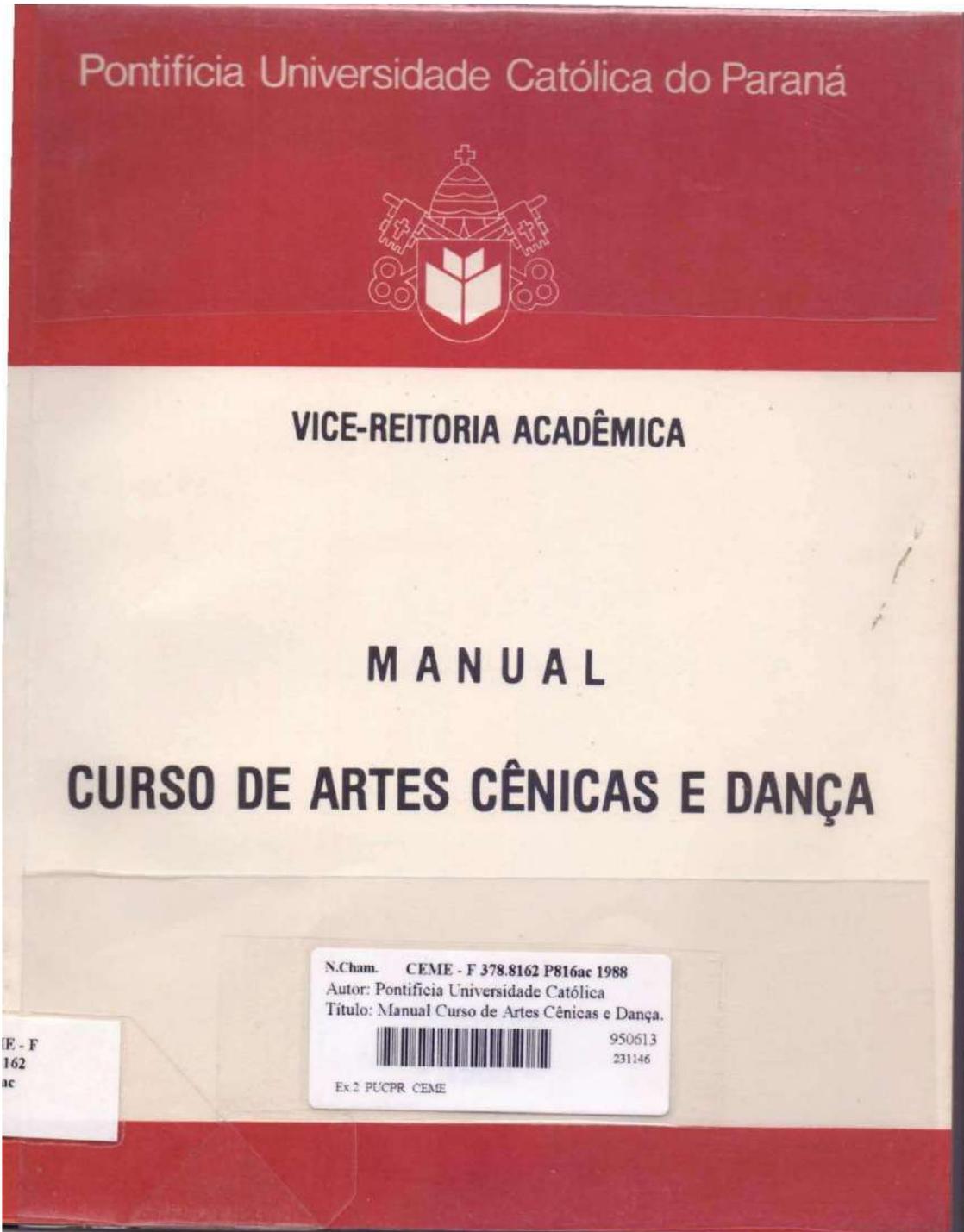
**Correio de Notícias**

## CFE reconhece curso de dança da PUC

O Plenário do Conselho Federal de Educação aprovou, no mês passado, por unanimidade, o pedido de reconhecimento do curso de Dança, bacharelado, ministrado pela Pontifícia Universidade ~~Delema~~ do Paraná, mantida pela Sociedade Paranaense de Cultura, em convênio com a Fundação Teatro Guaira. Este curso foi autorizado a funcionar, através da Ata nº 103, de 10 de outubro de 1984, do Conselho Universitário, com 40 vagas anuais. A primeira turma de bacharelados em dança se formou dia 16 de dezembro passado.

Para verificar as condições ne-  
 cessárias ao reconhecimento, foi designado pela SESu/MEC, Comissão Verificadora composta pelas professoras Dulce Tamara Lamengo Silva e Aquino e Maria da Conceição Castro França Rocha, ambas da Universidade Federal da Bahia. Em seu relatório, a Comissão observou que "Curitiba é uma cidade de intensa atividade cultural, ressaltando-se a atuação da Fundação Teatro Guaira, como importante pólo de criação e circulação de produtos artísticos e gerador de uma densa integração entre as cidades do interior e a capital. Por outro lado, a existência de várias etnias européias determina uma grande desenvolvimento no campo da dança, tanto folclórica, quanto erudita. A criação do curso de graduação na PUC é decorrência natural do potencial de uma sociedade de rica tradição cultural".

Cu  
 Ed  
 em  
 - Ga  
 Pã  
 - O  
 nã  
 - Jo  
 Pã  
 - Co  
 c  
 - D  
 P

**ANEXO D - Capa Manual Curso de Artes Cênicas e Dança, 1988<sup>15</sup>**

<sup>15</sup> Uma cópia na íntegra do manual do Curso de Artes Cênicas e Dança da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 1988, pode ser acessado através do link abaixo:

[https://drive.google.com/file/d/1VkgA1UffjKdC90sNH\\_zf0SbSNYGboLNn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1VkgA1UffjKdC90sNH_zf0SbSNYGboLNn/view?usp=sharing)

## ANEXO E - Jornal Vida universitária, página 1 e 6, 1988.



# VIDA UNIVERSITÁRIA

Publicação da Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Novembro/Dezembro de 1988 Ano III Nº 26

## Vestibular 1989: Inscrições de 5 a 16 de dezembro

Em 1989, a PUC-PR oferecerá 30 cursos de graduação, num total de 2570 vagas. O Conselho Universitário aprovou, em 18 de outubro, a criação do curso de Engenharia de Alimentos e a reativação do curso de Publicidade e Propaganda. As inscrições para o vestibular serão realizadas no período de 5 a 16 de dezembro, das 8h30min às 11h30min e das 13h30min às 17 horas, no campus da PUC, prédio do Centro de Teologia e Ciências Humanas. Para efetuar a inscrição, o candidato deve, inicialmente, dirigir-se a qualquer agência do Banco do Estado do Paraná - Banestado, de Curitiba, e solicitar o "boleto" da PUC, pagar a taxa de inscrição, receber o envelope que contém o requerimento de inscrição, guia do vestibulando e ficha de inscrição, e preencher estes documentos. A seguir, dirigir-se à PUC, entregar à Comissão do Vestibular todos os documentos solicitados.

Página 2



Foto arquivo. Em 1988, 13.965 candidatos disputaram 2.370 vagas.

### Fonoaudióloga alerta para conseqüências do barulho

"Nosso mundo está ficando cada vez mais barulhento, e é provável que a poluição sonora venha a dobrar nos próximos 10 anos. O barulho pode causar danos irreparáveis à audição, além de prejudicar a atividade física, fisiológica e mental do indivíduo a ele exposto".

Quem faz o alerta é a professora fonoaudióloga Ismenia Abujamra, da cadeira de Fonoaudiologia Educacional, do curso de Fonoaudiologia da PUC-PR, que vem orientando a Campanha de Prevenção de Danos à Audição, na Escola Estadual Dezenove de Dezembro.

"Em nível de ensino-aprendizagem o prejuízo é duplo, já que o ruído em excesso desencadeia irritabilidade em quem ensina e falta de concentração em quem aprende", comenta a professora.

A campanha vem sendo dirigida ao corpo docente, num primeiro momento, e atingirá seu ápice quando da conscientização dos alunos, no que se refere aos malefícios da exposição a altos níveis de ruído continuamente.

### Radialista Vicente Mickosz recebe homenagem

O Sindicato dos Trabalhadores em Empresas de Radiodifusão do Estado do Paraná prestou, em 21 de setembro, homenagem ao jornalista Vicente Mickosz, diretor da Rádio Paraná - Fundação Champagnat, e chefe de gabinete da reitoria da PUC, com placa de prata e diploma de mérito, pelos bons serviços prestados ao setor.

O reitor Euro Brandão ressaltou que "a homenagem abrange não só a situação técnica e administrativa do laureado, mas também a sua invulgar figura humana, querido por todos. Há muitos anos, quem está atento à radiofonia paranaense acompanha a trajetória de Vicente Mickosz. Sempre atuante no rádio voltado para a religião e a espiritualidade, Mickosz é uma das mais lídimas expressões do uso elevado e nobre da bela arte de utilizar as ondas hertzianas".



Vicente Mickosz

### Jogos internos, uma afirmação de exemplar cidadania

"É sempre expressivo para a PUC-PR poder, anualmente, efetuar os Jogos Universitários Internos. É a afirmação de que moços e



Mais de 1.000 estudantes participaram dos Jogos.

moças, com sua vitalidade e exemplos, desenvolvem o processo cultural brasileiro. Com a vontade de se distinguirem, de se afirmarem como cidadãos, iniciam e praticam a cidadania, no sentido mais nobre da palavra, através da prática esportiva", afirmou Newton Stadler de Souza, vice-reitor comunitário, na abertura dos XIV JOGOS INTERNOS DA PUC, dia 20 de outubro, no ginásio de esportes da Instituição.

Adilson Moraes Seixas, chefe do Departamento de Educação Física, disse que a finalidade desta promoção é difundir e desenvolver a prática da Educação Física, motivando no universitário o interesse pelas atividades realizadas com o intercâmbio e conagração entre alunos dos diferentes cursos.

Os jogos foram disputados nas seguintes modalidades: Basquetebol, voleibol, handebol, atletismo, natação, tênis de mesa, tênis de campo, xadrez, tanto masculinos, quanto femininos.

Serão conferidos os seguintes prêmios: medalhas para os 19, 29 e 39 lugares de cada modalidade. Está instituído um troféu de campeão geral de posse transitória, que será entregue à equipe campeã, isto é, aquela que obtiver a maior soma de pontos. A posse definitiva do troféu será da equipe que vencer, por 3 anos consecutivos ou 5 alternados, a competição.

## ***Espetáculos - Grupo de Dança***

Além das aulas curriculares, os alunos do Curso Superior de Dança da PUC/FTG podem participar do Grupo de Dança, criado, em abril deste ano, com o propósito de divulgar a arte em âmbito nacional. O grupo vem formando uma linha contemporânea, abrindo novos caminhos para novos coreógrafos. Atualmente, conta com os coreógrafos Francisco Duarte (diretor artístico) - primeiro bailarino do balé Teatro Guaíra; Alexandre Cabral; Cláudia Gitelman - coreógrafa de Nova Iorque, convidada do Curso Superior de Dança, através da Comissão Fulbright; e Eduardo Laranjeira.

Integram o grupo de dança da PUC/FTG Beatriz Blohm, Cybele Cardoso, Cláudia Garcia, Cláudia Maiole, Eliane Campelli, Fátima Dell'Antônio, Flávia Guimarães, Ivana Deeke, Jenifer Lima, Lenita Dornelles, Maria Emília Figueiredo, Maria Fernanda Braga, Sinara Costa, Henrique Beling, Sandra Souza e Víctor Lanzer.

ESPETÁCULOS: Dias 18/11, às 21 horas; 19/11, 16 horas. Coreografias de Eva Schul, Kim Arrow, Cláudia Gitelman, Eduardo Laranjeira, Rosimara Viol, Débora de Lara e Scheila Maçaneiro.

Dias 19/11, 21 horas; 20/11, 17 horas. Coreografias: *Workshop* - coreografias dos alunos do 3º ano.

As apresentações acontecerão no Teatro Guaíra - auditório Salvador de Ferrante.

A formatura do curso de Dança será dia 5 de dezembro, 20 horas, auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, Teatro Guaíra.

## ***Aurora da Minha Vida***

O novo grupo de teatro Tanahora, da PUC-PR, fez uma pré-estréia dia 14 de outubro, em homenagem ao corpo docente pela passagem do Dia do Professor. Dias 22, 23, 29 e 30 de outubro encenaram, oficialmente, a peça *A Aurora da Minha Vida*, no anfiteatro do Centro de Teologia e Ciências Humanas, de Naum Alves de Souza, direção de Laercio Ruffa.

A peça mostra e reavalia a escola primária e secundária no Brasil, seu folclore, seu cotidiano, seus programas e relacionamentos

**ANEXO F - Release - Divulgação, Grupo de Dança da Fundação Teatro Guaíra/Pontifícia Universidade Católica.**

RELEASE - DIVULGAÇÃO

GRUPO DE DANÇA DA FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA/PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA

O Grupo de Dança da FTG/PUC-PR foi criado em abril com o propósito de divulgar a arte em âmbito nacional.

O Grupo vem formando uma linha contemporânea, abrindo novos caminhos para novos coreógrafos brasileiros, dentro ou fora do Grupo. Atualmente conta com os seguintes coreógrafos: Francisco Duarte (Diretor Artístico); primeiro bailarino do Ballet Teatro Guaíra, Alexandre Cabral, ex-integrante do Corpo de Baile do Ballet Teatro Guaíra e Cláudia Gitelman (coreógrafa de New York) convidada do Curso Superior de Dança de FTG/PUC-PR, através da Fulbright.

Francisco Duarte já dirigiu o Grupo "Anima Ballet" (SP), coreografou para o Ballet Brasileiro da Bahia, "Ballet Ópera Paulista" onde, com este grupo se apresentou em Paris, no Festival Contemporâneo de Dança no Centro Georges Pompidou, com seu obra "Um Pequeno Teatro do Mundo", música de Carl Orff.

Quatorze bailarinos integram o Grupo: Beatriz Blohm, Cybele Cardoso, Cláudia Garcia (também assistente de coreógrafo), Cláudia Maiole, Eliane Campelli, Fátima Dell'Antonio, Flávia Guimarães, Ivana Deeke, Jenifer Lima, Lenita Dornelles, Maria Fernanda Braga, Maria Emília Figueiredo, Sinara Costa e Henrique Beling.

O Grupo recebe apoio dos diretores da FTG: Constantino Viaro, Lucia Camargo e Joel de Oliveira.

Sua primeira apresentação acontecerá nos dias 08,09 e 10 de julho, no Auditório Salvador de Ferrante, juntamente com o Projeto Pré-Profissional do Curso de Danças Clássicas da FTG. O Grupo de Dança da FTG/PUC-PR terá uma participação de duas coreografias: "Redemoinho-Vórtice" (música de Béla Bartók) de Francisco Duarte e "A moralidade indecisa" (música de SPK e FPI) de Alexandre Cabral.

Os horários serão: dia 08 (sexta) às 21hs, dia 09 (sábado) às 16 e 21hs e dia 10 (domingo) às 17hs.

No período de 15 a 23 de julho o Grupo irá participar do VI Festival de Dança de Joinville-SC.

Grupo de Dança da FTG/PUC-PR, com coreografia de Francisco Duarte,  
"Redemoinho-Vórtice", música de Béla Bartók e de Alexandre Cabral,  
"A Moralidade Indecisa", música de SPK e FPI.

No período de 15 a 23 de julho deste ano, o Grupo participará do VI Festival de Dança de Joiville-Sc.

**ANEXO G - Histórico do Grupo de Dança do Centro Cultural Teatro Guaíra -  
Faculdade De Artes do Paraná.**



HISTÓRICO DO GRUPO DE DANÇA DO CENTRO CULTURAL TEATRO GUAÍRA  
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

O grupo de Dança do Centro Cultural Teatro Guaíra/FAP, surgiu em 1986 a partir do espetáculo realizado nos dias 12 e 13 de novembro no Auditório Salvador de Ferrante, com o objetivo de possibilitar aos alunos desta Faculdade de Dança, a oportunidade de desenvolver a "performance" de palco, não ficando restritos às salas de aula ou aos poucos espetáculos anuais, criando experiência em apresentações de trabalhos com "maitres" diversos, dançando em locais variados e divulgando o trabalho desenvolvido dentro desta faculdade. O grupo foi oficializado em 1988 sob a direção artística de Francisco Duarte, bailarino do Ballet Teatro Guaíra. O grupo conta atualmente com um vasto repertório dos coreógrafos: Eva Schul, Alexandre Cabral, Francisco Duarte, Eduardo Laranjeira, Tonny Abbot, Cintia Napoli, Deferson de Melo Marila Andreazza, Débora de Lara, Rosimara Viol, Dagmar Simer, Claudia Gitelman e Kim Arrow (sendo os dois últimos coreógrafos americanos enviados pela Fulbright).

Em 1989, a professora e coreógrafa Eva Schul assume a direção artística do grupo tendo como assistente, Débora de Lara. O grupo participou de diversos Festivais e oficinas de Dança em Curitiba e em outras cidades do Brasil, tais como:

- V Festival de Dança de Joinville, 1987
- IX Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, 1987 (participante convidado).
- Curitiba Dance Festival, realizado pela Kalú Aché no Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, 1988.
- VI Festival de Dança de Joinville, 1988.
- XI Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, 1989 (participante convidado).



- VII Festival de Dança de Joinville, 1989.  
 - II Festival de Dança de Campos do Jordão, 1989.  
 - Festival SESC Mobil de Ginástica e Dança-em Santos, São Paulo, 1989.

- X Festival nacional de Dança do CBDD (Conselho brasileiro de Dança) na cidade do Rio de Janeiro, 1989.

- Dançar por Dançar 89, promovido pela associação Petropolitana de Dança em Petrópolis-RJ, 1989.

- III Encontro de Dança de Florianópolis-SC, promovido pelo SESC, 1989.

- VIII Dança Alegre Alegrete, em Alegrete-RS, 1989.

Premiações nos seguintes Festivais:

- V Festival de Dança de Joinville, 1º lugar na categoria Profissional na modalidade Contemporâneo.

- VI Festival de Dança de Joinville, 2º lugar na categoria Profissional na modalidade Contemporâneo.

- X Festival de Dança do CBDD, 3º lugar na categoria Moderno e Contemporâneo.

O Grupo apresenta-se anualmente no Teatro Guaira e em outros auditórios na cidade de Curitiba, bem como em cidades do interior do Paraná como convidado.

- Cidade de JACAREZINHO-PR, 1988.

- CURITIBA-PR, Auditório Salvador de Ferrante, 1988.

- Casa do Estudante Universitário de Curitiba, trabalho de improvisação e composição coreográfica desenvolvido junto ao grupo de dança da UNICAMP-SP, com a supervisão de Claudia Gilteman, 1988.

- RIO NEGRO-PR, 1989 (comemoração 119 anos de emancipação política).

- GUARAPUAVA-PR, 1989 (comemoração 170º aniversário da cidade).

- Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 1989 (comemoração do Bi-Centenário da Revolução Francesa em Curitiba).

- CURITIBA, Auditório Salvador de Ferrante, 1989.

- CURITIBA, Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto

1990.



Em agosto de 1990, o Grupo passa à direção de Eduardo Laranjeira, permanecendo como assistente, Débora de Lara. O Grupo apresenta um espetáculo em dezembro do mesmo ano. "Vida Longa ... Memória Curta", no Teatro da Reitoria da Universidade Federal do Paraná, com concepção de Eduardo Laranjeira. Em junho de 1991, o Grupo apresenta-se no Grande Auditório do Teatro Guaíra com a participação de coreógrafos convidados. No mesmo ano apresenta-se na Pontifícia Universidade Católica do Paraná por ocasião da Semana do Folclore. É convidado a apresentar-se na abertura dos Jogos Olímpicos Estudantis de PIRAQUARA-PR, e a participar do Festival Nacional de Dança do CBDD, como convidado especial. Em outubro é convidado a abrir o Festival de IBIPORÃ-PR.

Também participou de espetáculos ao ar livre, em dezembro de 1991, no Centro Cultural do Portão, dentro do "Projeto Dança para o Povo", convidado pela Fundação Cultural de Curitiba.

Em 1992 realizou os seguintes espetáculos:

- JUNHO- Espetáculo no Guairinha.
- JULHO- Espetáculo no Teatro do SESC.
- NOVEMBRO- Espetáculo na Reitoria.
- DEZEMBRO- Espetáculo em Cascavel.

Em abril de 1993, Débora de Lara assume a direção do Grupo tendo como assistente, Rosimara Viol. A política visa divulgar ainda mais o trabalho deste Grupo, permanecendo a filosofia de ampliar e diversificar conhecimentos. Tem como objetivo proporcionar aos alunos diferentes trabalhos de coreógrafos distintos, cursos com "maitres" diversos, apresentações dentro e fora de Curitiba, assim como, também, participações em Festivais e Oficinas de Dança.

No ano de 1993 o grupo realizou as seguintes apresentações:

- JUNHO- Espetáculo no Auditório Salvador de Ferrante.
- JULHO- Festival de Dança do Triângulo, Uberlândia-MG.

Festival de Antonina - Grupo convidado.



- Setembro- IX Festival Sul Mato Grossense de Dança, onde recebeu dois primeiros lugares ("FIRST CIRCLE" e "ANGELICA"), um segundo lugar ("ANJO") e dois terceiros lugares ("SE VOCÊ PENSA..." e "PAS PAYSAN").
- Outubro- Apresentação no Centro de Educação Integral Eva da Silva.
- Novembro- Apresentação no Centro Cultural Portão na Mostra Independente de Dança como grupo convidado.
- Dezembro- Apresentação em Cascavel como grupo convidado no "Vem Dançar Conosco II".



**ANEXO H - Programa Grupo de Dança da Fundação Teatro Guaíra/Pontifícia  
Universidade Católica 26/08/1988.**



**ESTADO DO PARANÁ  
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA  
FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA**

Curitiba, 26.08.88.

P R O G R A M A

GRUPO DE DANÇA DA FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA  
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ

Direção Artística - FRANCISCO DUARTE

Assistente de coreógrafo - CLAUDIA GARCIA

1. " A MORALIDADE INDECISA "

Coreografia:- Alexandre Cabral

Música:- S.P.K.(In Flagrante Delicto)(F.Pita King a Liberty)

Intérpretes:-Claudia Garcia,Eliane Campelle,Farida Dell'Antonio, Beatriz C.Blottm, Cybelli.

2. " A SET FOR PLAYERS "

Coreografia:- Cláudia Gitelmann

Música:- Igor Strawinsky

Intérpretes - Jenifer Lima - Henrique Beling,Claudia Garcia, Claudemir, Flávia L.Guimarães, Victor Lanzer, Lenita Dornelles, Maria Fernanda Braga.

3. " SAUDADE DO BRASIL "

Coreografia:- Eduardo Laranjeira/Assistente: Eunice Oliveira

Música:-Villa Lobos (Bachianas Brasileiras nº 5)

Soprano:- Kirite Kanawa -

Lynn Harrel / English Camber Orquestra,Jeffrey Tate(Regente)

Intérpretes:- Claudia Garcia

Figurino:- Osman Klelili

-----INTERVALO 10 M.-----

4. " REDEMOINHO - VÓRTICE "(Dedicada a Carlos Trincheiras)

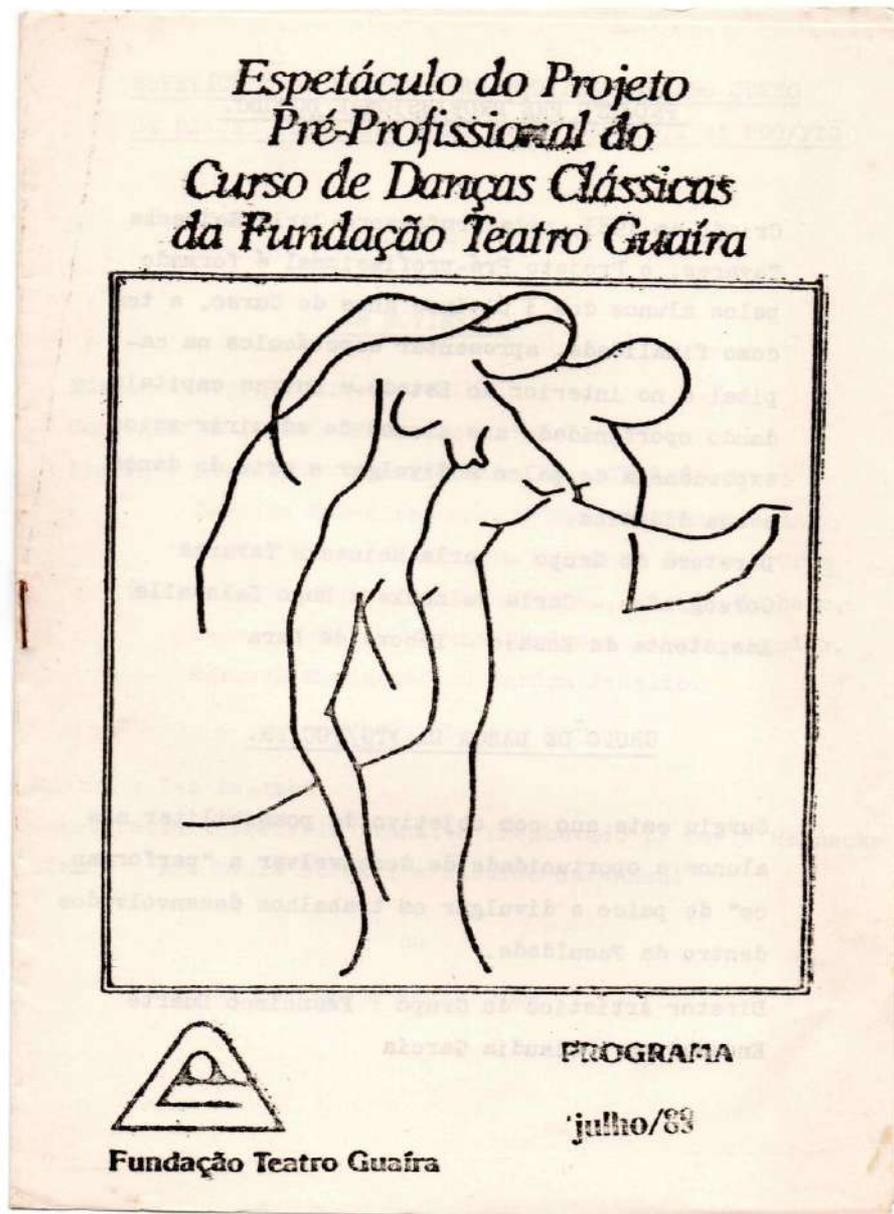
Coreografia:- Francisco Duarte

Música:- Bela Bartok (Percurssion and celesta)

Interpretes:- Beatriz C.Blohm, Claudia Garcia, Eliane Campelle, Farida Dell'Antonio, Flávia L.Guimarães, Ivana Deeke, Jenifer Lima, Lenita Dornelles, Mª Emilia Figueiredo,Mª Fernanda Braga, Sinara Costa, Cibele.

FICHA TÉCNICA:           MAQUINISTA\_ Altair da Cruz  
                                  SONOPLASTA\_ Paulo Lima  
                                  ILUMINAÇÃO\_ João Luiz Venâncio

**ANEXO I** - Espetáculo do Projeto Pré-Profissional do Curso de Danças Clássicas da Fundação Teatro Guaíra, Julho 1988.



PROJETO PRÉ PROFISSIONAL DO CDC.

Criado em 1983, pela Professora Carla Reinecke Tavares, o Projeto Pré-profissional é formado pelos alunos dos 3 últimos anos do Curso, e tem como finalidade, apresentar espetáculos na capital e no interior do Estado e outras capitais, dando oportunidade aos alunos de adquirir maior experiência de palco e divulgar a arte da dança e sua didática.

Diretora do Grupo - Carla Reinecke Tavares  
Coreógrafos - Carla Reinecke e Hugo Delavalle  
Assistente de Ensaio - Débora de Lara

GRUPO DE DANÇA DA FTG/PUC/PR.

Surgiu este ano com objetivo de possibilitar aos alunos a oportunidade de desenvolver a "performance" de palco e divulgar os trabalhos desenvolvidos dentro da Faculdade.

Diretor Artístico do Grupo : Francisco Duarte  
Ensaiaadora : Claudia Garcia

ESPETÁCULO DO PROJETO PRÉ-PROFISSIONAL DO CURSO  
DE DANÇAS CLÁSSICAS E DO GRUPO DE DANÇA DA PUC/FTG

I PARTE (CDC)

EM MOVIMENTO

Música : Georges Bizet

Coreografia : Carla Reinecke

Elenco : Alessandra Von Borowski, Ana Paula Borsari ,  
Cecilia Silveira, Cheila Ferlin, Cinthia An-  
drade, Claudia Daronch, Claudine Deguchi, Cris-  
tiane Almeida, Dalila Freitas, Glenda Machado,  
Patricia Otto, Rosane Cardoso, Sabrina Mendes,  
Vanessa Empinotti ou Sandra Fedalto.

SYLVIA (PAS DE DEUX)

Música : Leo Delibes

Coreografia : Frederic Franklin (Remontado p/ Carla Reinecke

Elenco : Ana Paula Borsari e Ricardo Garanhani

ou

Glenda Machado e Mauro Dias

QUEBRA-NOZES (PAS DE DEUX)

Música : P.I. TCHAIKOVSKY

Coreografia : Lev Ivanov (Remontado p/ Paula Righesso  
e Cássio Vitaliano)

Elenco : Glenda Machado e Osman Khelili \*

REMINISCÊNCIAS

Música : Astor Piazzolla

Coreografia : Sabrina Mendes

Elenco : Dueto : Claudia Daronch ou Ana Paula Borsari  
e Ricardo Garanhani

Alessandra Von Borowski, Ana Paula Borsari ,  
Cecilia Silveira, Rosane Cardoso, Sabrina Men-  
des ou Cheila Ferlin, Claudine Deguchi, Dali  
la Freitas e Vanessa Empinotti.

INTERVALO

\* - Bailarino convidado.

II PARTE ( CSD)

REDEMOINHOS - VÓRTICE

Música : Bela Bartók (Músic for strings, percussion and celesta)

Coreografia : Francisco Duarte

Elenco : Beatriz Blohm, Cláudia Garcia, Claudia Maiole, Eliane Campelli, Fátima Dell'Antonio, Flávia Guimarães, Ivana Deeke, Jenifer Lima, Lenita Dornelles, Maria Emilia Figueiredo, Maria Fernanda Braga e Sinara Costa.

A MORALIDADE INDECISA

Música : S.P.K. (In Flagrante Delicto)  
F.P.I. (Taking a Liberty)

Coreografia : Alexandre Cabral da Silva

Elenco : Eliane Campelli ou Maria Emília Figueiredo ,  
Claudia Garcia ou Claudia Maiole, Beatriz Blohm ou Flávia Guimarães, Cybele Cardoso ou Maria Fernanda Braga e Fátima Dell'Antonio ou Ivana Deeke.

" Toleraremos cavalos voadores, cisnes negros, hidras, centauros, harpias e sátiros; porque são monstruosidades, raridades ou então fantasias poéticas, cujas "

moralidades indecisas e vagas servem de recompensa para a sua falsidade substancial"

Sir Thomas Browne, " Pseudodoxia Epidêmios"

(1656)

### III PARTE (CDC)

#### PEQUENAS CENAS SÔBRE QUATRO NOTAS

Inspirado no mesmo tema da música (Op.9 "Carnaval") que usa quatro notas como sua base, retrata Schumann através dos quatro bailarinos (infeliz, poético, amoroso e alegre), assim como seus amigos e personagens imaginários em um carnaval aldeão.

Música : Robert Schumann

Coreografia : Hugo Delavalle

Elenco : Alessandra Von Borowski, Ana Paula Borsari, Cecilia Silveira ou Vanessa Empinotti, Claudia Daronch ou Sabrina Mendes, Claudine Deguchi, Cheila Ferlin ou Cinthia Andrade, Dalila Freitas ou Patricia Otto, Glenda Machado ou Cristiane Almeida, Rosane Cardoso, Ailton Galvão, Cláudio Pinheiro, Eduardo Leite, Mauro Dias, Osmar Zampieri e Ricardo Garanhani.

DIFRA:

Divisão de Formação, Reciclagem e Aperfeiçoamento  
das Artes Cênicas.

Coordenadora: Carmem Maria Hoffman

CDC: Curso de Danças Clássicas

Coordenadora: Carla Reinecke Tavares

Secretaria Geral: Marly Arzua Montenegro e Sheila  
Martins.

DIAAC:

Divisão de Amadores em Artes Cênicas

Coordenadora: Cláudia Toledo

DITEC:

Divisão Técnica dos Espaços Cênicos

Coordenador: Carlos Kur

Assessoria: Darson Ribeiro

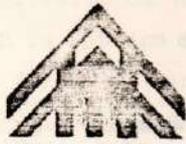
Maquinista: Valdomiro Jandik

Operador de Luz: João Luiz Venâncio

Operador de Som: Paulo Fernandes

Camareira: Iracema do Amaral

Contra Regra : Américo Nunes



**Alvaro Dias**

Governador do Estado

**ALVARO DIAS**

Secretário de Estado da Cultura

**RENÉ ARIEL DOTI**

Diretor Superintendente da Fundação Teatro Guafra

**CONSTANTINO VIARO**

Diretora de Artes da Fundação Teatro Guafra

**LUCIA CAMARGO**

Diretor Administrativo da Fundação Teatro Guafra

**JOEL DE OLIVEIRA**

ESPECTÁCULO DO PROJETO PRÉ-PROFISSIONAL DO CDC eGRUPO DE DANÇA DA FTG/PUCALTERAÇÕES NO PROGRAMAI PARTEPEQUENAS CENAS SÔBRE QUATRO NOTASII PARTEA MORALIDADE INDECISASIX INGS

Música : Henry Cowell

Coreografia : Claudia Gitelman

Intérprete : Claudia Gitelman com assistência de Eliane  
campelli

" Henry Cowell compôs SIX INGS em 1922, tendo a dança em mente. Em 1987, eu fiz estas imagens para complementar sua sucinta e excêntrica música"

CLAUDIA GITELMAN

REDEMOINHOS - VÓRTICEIII PARTEREMINISCÊNCIASQUEBRA-NOZES (PAS DE DEUX)SYLVIA (PAS DE DEUS)EM MOVIMENTO

CLAUDIA GITELMAN

Professora americana enviada pela Fulbright para lecionar no Curso Superior de Dança da FTG/PUC, aprimorando o conhecimento dos alunos em técnica de dança moderna, improvisação, composição coreográfica e história da dança.

Estudou com Martha Graham, Louis Horst, Lucas Hoving, Norman Lloyd, Valeria Bettis, Helen Tamiris e outros. Dançou com Murray Louis e Hanya Holm e em 1971, Alwin Nikolais e Murray Louis a convidaram para lecionar na sua nova escola.

É bailarina, professora e coreógrafa, com Mestrado em Educação na Dança da Universidade de Columbia. Atualmente é professora do Departamento de Dança da Universidade de Rutgers e do Nikolais Lois Dance Lab, já tendo sido professora da Laban Centre for Movement and Dance, da Universidade de Nova York e muitas outras Universidades. Já lecionou também em Londres, Suíça, França e México. Além de bailarina e professora é uma coreógrafa com inúmeros trabalhos de reconhecido sucesso.

MARITTO AUGUSTO

SCHLEIBER - SCHLEIBER

LYRAI III

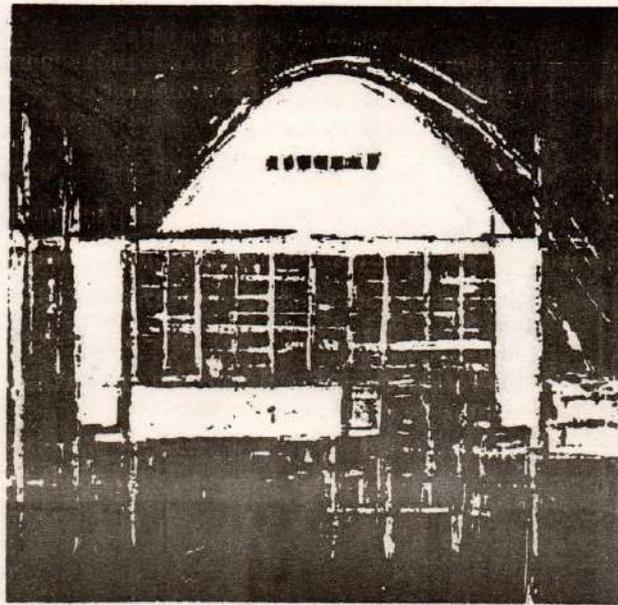
SAITOWSKI/ALLEN

(MURRAY LOUIS) MURRAY-LOUIS

(MURRAY LOUIS) MURRAY

STENSLAND W.

ANEXO J - Espetáculo FTG-PUC 18/11/1988



*Fundação Teatro Guaíra*

---

ESPETÁCULO DO CURSO SUPERIOR DE DANÇA - FTG/PUC  
DIAS 18/11/88 (21 h) e 19/11/88 (16 h)  
AUDITÓRIO SALVADOR DE FERRANTE

O Curso Superior de Dança surgiu em 1984 de um convênio celebrado entre a Pontifícia Universidade Católica do Paraná e a Fundação Teatro Guaíra. O Curso visa proporcionar a formação de bailarinos e professores de Dança Clássica e Moderna (bacharelado e licenciatura). A duração do Curso é de 04 anos e são ofertadas 40 vagas.

GRUPO DE DANÇA DA FTG/PUC

Além das aulas curriculares, os alunos do Curso Superior de Dança podem participar do Grupo de Dança da FTG/PUC, criado em abril deste ano, com o propósito de divulgar a arte da dança em âmbito nacional.

Diretor Artístico: Francisco Duarte (1º bailarino do Ballet Teatro Guaíra)

Assistente: Claudia Garcia

CORPO DOCENTE

Antonio Vilanova Fº, Calorinda Mikosz, Carla Reinecke, Carlos Kur, Claudia Garcia, Débora de Lara, Débora Tadra, Edison Mercuri, Elaine Marcondes, Eva Schul, Flávio Stein, José Luiz Maranhão, José Roberto Wachelke, Luiz Alberto Alves, Luiz Carlos Sava, Mª Regina Ribas, Mauro Merlin, Rafael Pacheco, Rosimara Viol, Scheila Maçaneiro e Sergio de Angelis

PIANISTAS

Eliane Hess, Ilona Miguel, Miriam Cristiane Pooter e Nilson Ribeiro

COORDENAÇÃO TÉCNICA: Carla Reinecke Tavares

COORDENAÇÃO ACADÊMICA: Carlos Eduardo Mattar

SECRETÁRIA: Marlene de Fátima Sasso

---

---

1ª parte

DEVANEIOS

---

Música: Rachmaninoff

Coreografia: Débora de Lara

Rosimara Viol

Figurino: Débora de Lara

Rosimara Viol

Elenco: Claudia Daronch e Henrique Beling

ou

Flávia Guimarães e Victor Lanzer

Cynthia Kunifas, Claudia Daronch ou Flávia Guimarães e Claudia Maiole ou Maria Fernanda Braga

Carmem Jorge, Catarina Marques, Claudia Martinez, Claudia Maiole, Cybele Cardoso, Fátima Dell'Antonio, Jenifer Lima, Malu Freire, Marcia Macedo, Maria Inês Reichmann, Maria Margareth Ferreira, Maria Salete Palmiere, Paula Dezordi, Rejane Bressan e Sidamaiá Pedroso

STÉVIA

---

Música: Colagem

Coreografia: Eva Schul

Roteiro: Pedro Moreira

Cenário e Figurino: Raul Cruz

Criação da Colagem Musical: Cesar Sarti

"A liberdade de Stévia é interior. Impossível. Não há saída. Porque não há outro sistema. Nem dentro, nem fora: só a metafísica".

Pedro Moreira

Elenco: Isabele Pereira

---

---

HOWL

Música: Mark Isham e sons de lobo

Coreografia: Kim Arrow

"Na Polônia os lobos são caçados usando uma barreira de corda e bandeiras. Eles não cruzam essa barreira e então são facilmente mortos. O ser humano também tem barreiras artificiais que ameaçam sua existência; o lobo poderia cruzar facilmente a dele, se arriscasse".

Elenco: Kim Arrow

---

"MULHER" OBJETO DE CAMA E MESA

Música: Chico Buarque de Holanda

Coreografia: Eva Schul

Pianista: Ilona Miguel

Baseado no livro de Heloneida Stuart

Elenco: Andrea Sérico, Dalila Freitas, Gisele Fagundes, Luciana Paludo, Lucilene Almeida, Mariana Feitosa, Marila Vellozo, Maristela Teixeira, Raquel Cantelli, Sinara da Costa e Viviane Magri  
ni

INTERVALO

---

---

2ª parte

A SET FOR PLAYERS

Música: I. Stravinsky

Coreografia: Claudia Gitelman

Elenco: Cladimir Pinheiro, Henrique Beling, Jenifer Lima ou Cybele Cardoso, Claudia Garcia ou Fárída Dell'Antonio, Flávia Guimarães ou Sandra Souza, Lenita Dornelles, Maria Fernanda Braga, Victor Lanzer

---

RIDE RIDE RIDE (somente dia 18)

Música: Ryuichi Sakamoto

Coreografia: Teresa Schetini

Elenco: Carolina Pilati, Mariana do Rosário, Valéria Kesikowski e Vânia Kesikowski

---

SAUDADE DO BRASIL

Música: Vila-Lobos

Coreografia: Eudardo Laranjeira

Elenco: Claudia Garcia ou Eliane Campelli

---

---

DER MANN UND DAS MANNEQUIN

Música: Kurt Weill

Coreografia: Kim Arrow

"Por um breve segundo me pareceu que tudo não era nada mais que um grandioso jogo com blocos de construção".

Albert Speer

Elenco: Rhea Slichter e Kim Arrow

---

RAINY SEASON

Música: Mark Isham e Art Lande

Coreografia: Kim Arrow

Elenco: Cecilia Silveira, Eliane Campelli, Gláucia Martins, Ieda Port, Isabele Pereira, Karen Franklin, Marcilene Mazzali e Rosane Gonçalves

Apoio pela confecção das malhas do ballet  
RIDE RIDE RIDE

**KALU  
ACHE.**

A LOJA DE DANÇA & GINÁSTICA

---

---

**CLAUDIA GITELMAN**

Professora americana enviada pela Fulbright para lecionar no Curso Superior de Dança da FTG/PUC, aprimorando o conhecimento dos alunos em técnica de dança moderna, improvisação, composição coreográfica e história da dança. Estudou com Martha Graham, Louis Horst, Lucas Hoving, Norman Lloyd, Valeria Bettis, Helen Tamiris e outros. Dançou com Murray e Hanya Holm e em 1971 Alwin Nikolais e Murray Louis a convidaram para lecionar na sua escola. É bailarina, professora e coreógrafa. Mestrado em Dança da Universidade de Columbia. Atualmente é professora do Departamento de Dança da Universidade de Rutgers e do Nikolais Lois Dance Lab., já tendo sido professora da Laban Centre for Movement and Dança da Universidade de Nova York e muitas outras Universidades. Já lecionou também em Londres, Suíça, França e México. Além de bailarina e professora é coreógrafa com inúmeros trabalhos de reconhecido sucesso.

**KIM ARROW**

Professor americano enviado pela Fulbright para o Curso Superior de Dança da FTG/PUC. Mestrado em Dança da Universidade de Nova York. Estudou com Gus Solomons Jr., Nanette Charisse, Stuart Hodes, Barbara Cole e Nicleolas Orloff entre outros. Já lecionou na Juilliard School e nas Universidades do Colorado, Iowa, Santa Cruz (California), Western Washington e outras. Foi bailarino em várias Companhias e atualmente tem seu próprio grupo de dança. É professor de técnica de dança moderna, improvisação, composição coreográfica e análise rítmica.

---

**FICHA TÉCNICA**

**DIFRA:** Divisão de Formação, Reciclagem e Aprimoramento  
das Artes Cênicas  
Carmem Maria Hoffman

**DPROV:** Divisão de Promoção e Venda  
Rogério Rodrigues/José Victor Citt/Waldemar Cardozo

**DITEC:** Divisão dos Espaços Cênicos  
Carlos Kur/Darson Ribeiro

**CONTRA-REGRA:** Ailton Garcia

**SONOPLASTIA/VÍDEO:** Mauro Chaves Pinto/Paulo Fernandes

**ILUMINAÇÃO:** Wilson de Souza Alves/Silseu Alionço

**MAQUINISTA:** Irineu Salvador e Equipe

**CAMAREIRA:** Marlene Conceição

**CONFECÇÃO DAS ROUPAS:** Terezinha Farrapo/Néca/Sueli Carbonar/  
Isvaldete de Oliveira/Maria Fagundes/  
Rosemary

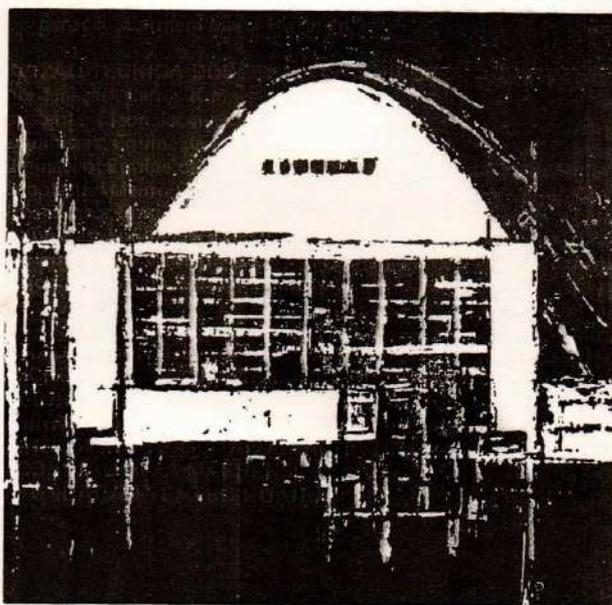
**REPROGRAFIA:** Sergio Edson Volkmann



GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA  
FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA  
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ

**ANEXO K - Espetáculo FTG-PUC 15 e 16/06/1989**

**ESPETÁCULO DO GRUPO DE DANÇA  
DA FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA  
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ**



**DIAS: 15 e 16 de junho de 1989  
às 21 horas  
AUDITÓRIO SALVADOR DE FERRANTE**

O Grupo de Dança da Fundação Teatro Guaíra/Pontifícia Universidade Católica do Paraná surgiu em 1986 a partir do espetáculo realizado no Auditório Salvador de Ferrante, com o objetivo de possibilitar aos alunos a oportunidade de desenvolver a "performance" de palco e divulgar os trabalhos realizados dentro desta Faculdade de Dança. O Grupo conta atualmente com um vasto repertório dos coreógrafos: Francisco Duarte, Alexandre Cabral, Eva Schul, Cláudia Gitelman e Kim Arrow.

**DIREÇÃO ARTÍSTICA DO GRUPO:** Eva Schul  
**ASSISTENTE DE ENSAIO DO GRUPO:** Débora de Lara

#### **I PARTE**

##### **PANTANAL**

Música: Jean Michel Jarre

Coreografia: Eva Schul

Elenco: Adalgisa Sabino, Cinthia Kunifas, Cláudia Pinto, Débora de Lara, Fátima Dell'Antonio, Ieda Laise Port, Isabele Pereira, Itane Borges, Jenifer Lima, Márcia Macedo, Maria Saete Palmieri, Marila Andrezza, Sidamaia Pedroso.

##### **CANÇÃO PARA NINAR GENTE GRANDE**

Música: Cristina Beduski

Coreografia: Eva Schul

Colaboração na Remontagem: Carla Almeida

Elenco: Ieda Laise Port e Márcia Macedo

##### **JOPLIN BLUES**

Música: J. Joplin

Coreografia: Eva Schul

Elenco: Adalgisa Sabino, Cláudia Pinto, Débora de Lara, Fátima Dell'Antonio, Ieda Laise Port, Isabele Pereira, Itane Borges, Jenifer Lima e Marila Andrezza.

pausa

**TIROLIROLIVRE**

Música: Mark Isham

Coreografia: Eva Schul

Elenco: Adalgisa Sabino, Cláudia Pinto, Débora de Lara, Fátima Dell'Antonio, Ieda Laise Port, Isabele Pereira, Itane Borges, Jenifer Lima e Marila Andreazza.

**INTERVALO****II PARTE****GEOMÉTRICA**

Música: Osamu

Coreografia: Eva Schul

Elenco: Adalgisa Sabino, Cinthia Kunifas, Cláudia Pinto, Débora de Lara, Fátima Dell'Antonio, Ieda Laise Port, Isabele Pereira, Itane Borges, Jenifer Lima, Márcia Macedo, Maria Salete Palmieri, Marila Andreazza, Sidamaia Pedroso e Vânia Machado.

**INTERIORES**

Música: Frank Zappa

Coreografia: Eva Schul

Elenco: Cláudia Pinto.

**REFLEXOS**

Música: Pink Floyd

Coreografia: Eva Schul

Elenco: Débora de Lara, Isabele Pereira e Marila Andreazza.

**"MULHER" OBJETO DE CAMA E MESA**

Música: Chico Buarque de Holanda

Coreografia: Eva Schul

Painista: Ilona Miguel

Elenco: Adalgisa Sabino, Cláudia Pinto, Débora de Lara, Ieda Laise Port, Isabele Pereira, Itane Borges, Jenifer Lima, Maria Salete Palmieri, Marila Andreazza e Sidamaia Pedroso.

**FICHA TÉCNICA****CURSO SUPERIOR DE DANÇA DA FTG/PUC**

Coordenação Técnica: Carla Reinecke

Coordenação Acadêmica: Carlos Eduardo Mattar

Secretária: Marlene de Fátima Sasso

**DIVISÃO DE FORMAÇÃO, RECICLAGEM E APRIMORAMENTO  
DAS ARTES CÊNICAS**

Coordenação: Carmem Maria Hoffman

**DIVISÃO TÉCNICA DOS ESPAÇOS CÊNICOS**

Coordenação: Carlos Kur

Assistente: Cleon Jacques

Maquinistas: Equipe da FTG

Iluminação: Equipe da FTG

Sonoplastia: Mauro Chaves Pinto e Equipe

Camareiras e Contra-Regra: Equipe da FTG

Costureiras: Equipe da FTG

Arte Final: José Vitor Cit

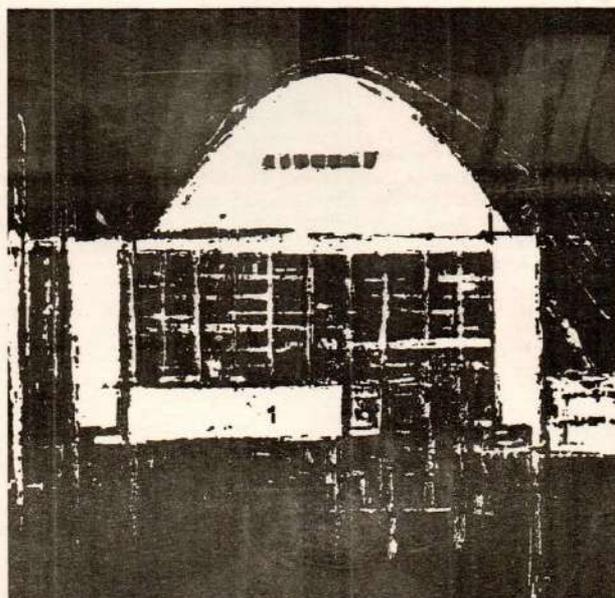
Reprografia: Sergio Edson Volkmann

**AGRADECIMENTOS:**

- SCHERMAN - PASSAGENS E TURISMO  
Rua: XV de Novembro, 1806 (fone: 264-7073)
- MARINAGE COSMÉTICOS - Comércio e Representação Ltda.
- INDÚSTRIA TEXTIL APUCARANA LTDA.
- CONSTRUTORA MAFRENSE
- FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA.

**ANEXO L - Espetáculo FTG-PUC 11 e 13/11/1989**

**ESPETÁCULO DO CURSO SUPERIOR DE DANÇA  
FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA  
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ**



**DIAS: 11/11/89 - às 21 horas  
13/11/89 - às 21 horas**

**AUDITÓRIO SALVADOR DE FERRANTE**

**WORKSHOP**

Dentro do currículo do Curso Superior de Dança, durante os dois últimos anos, os alunos têm aulas de Composição Coreográfica que visam a estimulação da criatividade artística através de estudos e exercícios de coreografia, iluminação, cenografia e figurinos. O último trabalho da disciplina é uma coreografia completa e são esses trabalhos que hoje são apresentados. As coreografias, os cenários e os figurinos são criados pelas alunas que também são as ensaiadoras. Todo esse trabalho tem como objetivo dar um pouco de experiência em coreografia, montagem de espetáculo, habilidade em lidar com o bailarino-aluno, análise e crítica da dança.

**CORPO DOCENTE**

Antonio Vilanova Fº, Calorinda Mikosz, Carla Reinecke, Carlos Kur, Cecília Silveira, Débora de Lara, Débora Tadra, Edison Mercuri, Elaine Marcondes, Eva Schul, Geraldo Lima, Gylían Dib, José Luiz Maranhão, José Roberto Wachelke, Luiz Alberto Alves, Maria Regina Ribas, Mauro Merlin, Rafael Pacheco, Rosimara Viol, Sabrina Mendes, Scheila Maçaneiro, Sérgio de Angelis.

**PIANISTAS**

Eliane Hess, Ilona Miguel, Lia Nedeff, Medely Dib, Miriam Cristiane Pooter Nilson Ribeiro.

**COORDENAÇÃO**

Carla Reinecke

**CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS E DANÇA**

Carlos Eduardo Mattar

**SECRETÁRIA**

Marlene de Fátima Sasso

**I Parte****MÓTUS**

Coreografia: Sandra Souza

Música: Kenny G.

Elenco: Aurea Silveira, Cristiane Wosniak, Déa Szewczak, Deborah Hidalgo, Gisele Fagundes, Glenda Machado, Sinara Costa, Paulo Vigário.

Dedicado a todas as pessoas que de certa forma me ajudaram a concretizar esse trabalho, tenho muito a dizer-lhe mas talvez esse muito se resuma em uma só palavra: Obrigada.

**TOY**

Coreografia: Maristela Teixeira

Música: Andréa Sérgio

Elenco: Aline Fernandes, Andréa Machado, Andréa Vianna, Ana Carolina Morozowski, Dayane Brandalise, Karla Obeid, Luciana Marciano, Marian Sicupira.

Ballet dedicado a Rafael Pacheco.

**MUTAÇÕES**

Coreografia: Aurea Silveira/Gisele Fagundes

Música: Johann Bach

Elenco: Déa Szewczak, Deborah Hauer, Deborah Hidalgo, Sinara Costa, Sandra Souza, Aurea Silveira.

**MAZURKA ZKURANTEM**

Coreografia: Déa Krystyna Szewczak

Música: Benedykt Konowalski

Figurino: Krakowski

Elenco: Marila Andrezza e Edemir Antunes.

**INTERVALO**

**II Parte****LA MAGIE**

Coreografia: Dalila Freitas

Música: Andreas Vollenweider (White Winds)

The Stone (Close-up) – Pete Bardens (Man Alive)

Elenco: Cristiane Almeida, Cinthia Andrade, Patricia Otto, Vanessa Empinotti, Sinara Costa, Luciana Paludo, Déa Szewczak, Marila Andrezza.

Homenagem aos meus pais, com gratidão.

**BUSCA INCONSCIENTE**

Coreografia: Rachel Cantelli

Música: Renaissance

Elenco: Jorge Luza, Márcia Macedo, Jenifer Lima, Sidamaiá Pedroso, Fátima Dell'Antonio

Dedicado a minha filha Agnes

**PRETO NO BRANCO**

Coreografia: Mariana Feitosa

Música: Rosemberg (Fading Away)

Elenco: Ana Paula Camargo, Angela Griesbach, Débora Santos, Déa Szewczak, Flávia Rogoski, Fabiana Freitas, Maria da Glória Nunes, Marisol Martinez, Rejane Bressan, Sandra Souza, Sinara Costa e Vanessa Empinotti

**FICHA TÉCNICA****DIFRA - Divisão de Formação, Reciclagem e Aprimoramento das Artes Cênicas**

Coordenação: Carmem Maria Hoffman.

**DITEC - Divisão Técnica de Espaços Cênicos**

Coordenação: Carlos Kur Brodzik

Cleon Jacques Laibida

Setor de Maquinaria: Irineu Salvador, Alfredo Paidosz Budin, Altair da Cruz, Élio Fogaça de Oliveira, Guilherme Perevallo, Jorge de Lima, Luiz Carlos Ianchuk, Valdemiro Jandik, Diomar Leris, Cesar Costa, Carlos Veiga.

Setor de Iluminação: Wilson de Souza Alves, Abel Soares, João Luiz Venâncio, Silseu Alionço, Claudio Follador, Wilson Pinheiro, Dulcio Cordeiro, Washinton Luiz de Souza, Dario Ferreira, Silvino Alionço.

Setor de Sonoplastia: Mauro Chaves Pinto, Paulo Roberto Fernandes, Paulo Lima, Cleverson Cavalheiro, Mauri Silva, José Eugênio Alves.

Setor de Contra-Regra/Camareiras: Miguel Espósito, Ailton Garcia Pereira, Edison Pereira da Silva, Carlos Gobbi, Américo Nunes Vieira, Maria Marlene Conceição, Altamira de Oliveira, Iracema Franco do Amaral, Rosa Maria Moisés.

Setor de Costura/Guarda-Roupa: Maria Terezinha Farrapo, Isvaldeti Matias de Oliveira, Ivone Rodrigues Pinto, Maria Fagundes de Oliveira, Sueli do Rocio Carbonar, Terezinha de Lourdes Pereira, Zilá Rosa Pereira.

**REPROGRAFIA - Sergio Edson Volkmann**

**AGRADECIMENTOS**

- Aos pais e familiares
- Opus Ballet
- Todos os professores
- Brends Sports
- Extratus Dança e Ginástica
- Marcenaria da FTG
- Carlos Kur
- Rafael Pacheco
- Carlos Cesar
- Carla Reinecke
- Supermercado COLLETO.

# QUERO - QUERO

DANÇAR COM AMOR



QUERO - QUERO

ARTIGOS DE BALLET · GINÁSTICA  
JAZZ · YOGA

(ESTACIONAMENTO GRATUITO PARA CLIENTES)  
RUA MARIANO TORRES, 138-B · FONE 232-5699 · CURITIBA · PR.

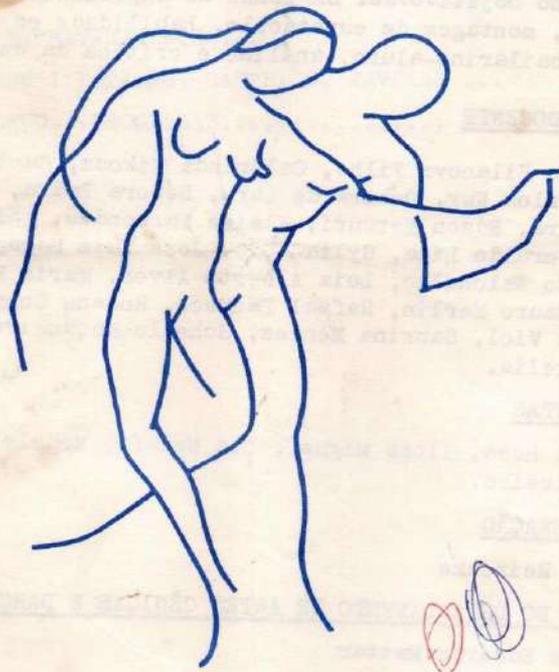
# **Parafllu**

O VERDADEIRO PROTETOR PARA RADIADORES



**ANEXO M - Workshop FTG-PUC 12 a 14/10/1990**

curso superior de dança  
da  
fundação teatro guaira  
puc-pr



1990  
Dia 12 e 13/10 - 21,00 hs  
Dia 14/10 - 18,00 hs.

WORKSHOP

Dentro do currículo do Curso Superior de Dança, durante os últimos anos, os alunos têm aulas de Composição Coreográfica que visam a estimulação da criatividade artística, através de estudos e exercícios de coreografia, iluminação, cenografia e figurinos. As coreógrafas, os cenários e os figurinos são criados pelas alunas que também são as ensaiadoras. Todo esse trabalho tem como objetivo dar um pouco de experiência em coreografia, montagem de espetáculo, habilidade em lidar com o bailarino-aluno, análise e crítica da dança.

CORPO DOCENTE

Antonio Vilanova Filho, Calorinda Mikosz, Carla Reinecke, Carlos Kur, Débora de Lara, Débora Tadra, Deferson Ferreira, Edson Mercuri, Elaine Marcondes, Eliane Karas, Geraldo Lima, Gylían Dib, José Luiz Maranhão, José Roberto Walchelke, Luiz Alberto Alves, Maria Regina Ribas, Mauro Merlin, Rafael Pacheco, Rosane Gonçalves, Rosimara Viol, Sabrina Mendes, Scheila Maçaneiro, Sérgio De Angelis.

PIANISTAS

Elaine Hess, Ilona Miguel, Lia Nedeff, Medely Dib, Nilson Ribeiro.

COORDENAÇÃO

Carla Reinecke

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS E DANÇA

Carlos Eduardo Mattar

SECRETARIA

Marly Montenegro

WORKSHOP DO CURSO SUPERIOR DE DANÇA

## I PARTE

QUATRO MINUTOS DE DANÇA

Coreografia : CINTHIA KUNIFAS

Música : VANGELIS

ELENCO : BIANCA RAVATECH, CARMEM JORGE, DÉBORA DE LARA  
e FÁRIDA DELL'ANTONIOSAUDADE

Coreografia : VÂNIA KESIKOWSKI

Música : ROBERTO BURGUEIL

Elenco : HENRIQUE BELLING

Dedicado aos meus pais

PARÁFRASE" E QUE A FORÇA DO MEDO QUE TENHO NÃO ME IMPEÇA DE VER  
O QUE EU SEI"

- OSWALDO MONTENEGRO -

Coreografia : FÁRIDA DELL'ANTONIO

Música : Canto Gregoriano

Elenco : BETINA BRUEL, CARMEM CORONEL, CINTHIA ANDRADE,

DÉBORA DE LARA e SABRINA MENDES.

Ballet dedicado à Flávio Stein.

EXEMPLO

" OS SERES HUMANOS NA SUA MAIORIA TRABALHAM APENAS SOB PRESSÃO ".

Coreografia : REJANE BRESSAN

Música : LAURIE ANDERSON

Elenco : ADEMILSON OLIVEIRA, CARMEM JORGE e GISELE KLIEMANN

CAMINHOS

Coreografia : MARCIA MACEDO

Música : TALKING HEADS

Elenco : CINTHIA KUNIFAS, DÉBORA DE LARA, FÁRIDA DEL'ANTONIO, LUCIANA PETTENGILI, PAULA DEZORDI e SIDAMALÁ PEDROSO.

TE BUSCO

VOCÊ ME ALCANÇA NUM SUSSURRO

Coreografia : CARMEM JORGE

Música : ZUCCHERO FORMACIARE (GRUPO)

Elenco : LUCIANA PALLUDO

MOMENTO

Coreografia : CLÁUDIA DARONCH

Música : BACH

Elenco : ADRIANA TITON, CAROLINE LOYOLA, CINTHIA ANDR  
DE, LETICIA PAN e SABRINA MENDES.

Solistas: CAROLINE LOYOLA e LETÍCIA PAN

Dedicado aos meus pais, Maria Júlia da Rocha, Elisa  
Machado e Carla Reinecke.

UMA ESCADA... 6 PARTES , UMA VIDA !?

Coreografia : JENIFER LIMA

Música : LED ZEITELIN

Elenco : ADALGISA SABINO, CARMEM JORGE, CLAUDIA DARONCH  
CINTHIA KUNIFAS, FÁRIDA DELL'ANTONIO, REJANE  
BRESSAN, ROSANE GONÇALVES e SIMONE CARMO.

Ballet dedicado aos meus pais.

INTERVALO

II PARTE

EXPLODE

Coreografia : CLAUDIA MARTINEZ e MARIA ELIANE FETZER

Música : D MOB

Elenco : ADEMILSON OLIVEIRA, CARMEM CORONEL, CARMEM JOR  
GE, CLAUDIA DARONCH, DENISE TELXEIRA, HENRIQUE  
BELLING, JORGE LUZA, LUCIANA PETTENGILL, REJA  
NE BRESSAN, ROSANE GONÇALVES e SINARA COSTA.

FEETICHE

Coreografia : MARIA SALETE PALMIERI

Música : KARL ORFF

Elenco : ADRIANA TITON, BETINA BRUEL, BIANCA RAVATECH,  
CARMEM CORONEL, CINTHIA ANDRADE, CINTHIA KU-  
NIFAS e CLAUDIA DARONCH.

EM TODA PARTE

Coreografia : PAULA DEZORDI e SIDAMALÁ PEDROSO

Música : DAVID SANBORN

Elenco : CARMEM CORONEL, DÉBORA DE LARA, FÁRIDA DELL'  
ANTÔNIO e SABRINA MENDES

IH! 6 - OS IKIBIDOS

Coreografia : CARMEM JORGE

Música : ART OF NOISE

Elenco : CLAUDIA DARONCH, CINTHIA ANDRADE, CRISTINA  
RIBAS, EDUARDO DIAS, HENRIQUE BELLING e PAU-  
LO VIGÁRIO, KÁTIA DRUMOND.

O DESPERTAR DA ALMA

" QUE O ESPÍRITO FRACO ENVOLVIDO COM O MEDO E COM O  
MAL ENCONTRE A FORÇA NA BELEZA DA VIDA E NA PUREZA  
DO AMOR ".

Coreografia : MARIA INÊS REICHMAN

Música : DAVID BOWIE

Elenco : ADALGISA SABINO, CATHARINA COIMBRA, FÁRIDA  
DELL'ANTONIC e REJANE BRESSAN.

Solista . CINTHIA KUNIFAS

ALGO ...HÁ!!!

FORTE, ENVOLVENTE, MÍSTICO, IRREVERENTE SER!

AO MOMENTO EM OLHOS A SERENIDADE , NO ESPAÇO AO TEMPO;  
A ENERGIA, O DOMÍNIO, O OBJETIVO, A EXPLOSÃO...O DELÍ-  
RIO ...O EXTRAVASAMENTO ...

O INDIVÍDUO ! PÉTALAS, CASTELOS, FAVELAS ...

ARMAS...DEUS...PROMESSAS....., AMOR!?

FICHA TÉCNICA

DIFRA - Divisão de Formação, Reciclagem e Aprimoramento das Artes Cênicas.

Coordenação : Carmem Maria Hoffman

DITEC - Divisão Técnica dos Espaços Cênicos

Coordenação : Carlos Kur

Assessoria : Cleverson

Maquinistas : Irineu Salvador e Equipe

Operador de Luz : Wilson de Souza e equipe

Operador de Som : Mauri Silva

Operador de Vídeo : Cleverson Cavalheiro

Contra-Regra : Miguel Esposito e equipe

Costura : Maria Terezinha Farrapo e equipe

Governador do Estado **ÁLVARO DIAS**  
 Secretário de Estado da Cultura **RENÉ ARIEL DOTTI**  
 Diretor Superintendente da Fundação Teatro Guaíra **CONSTANTINO BATISTA VIARO**  
 Diretor Administrativo da Fundação Teatro Guaíra **JOEL DE OLIVEIRA**  
 Diretora de Artes da Fundação Teatro Guaíra **MARA MORON**

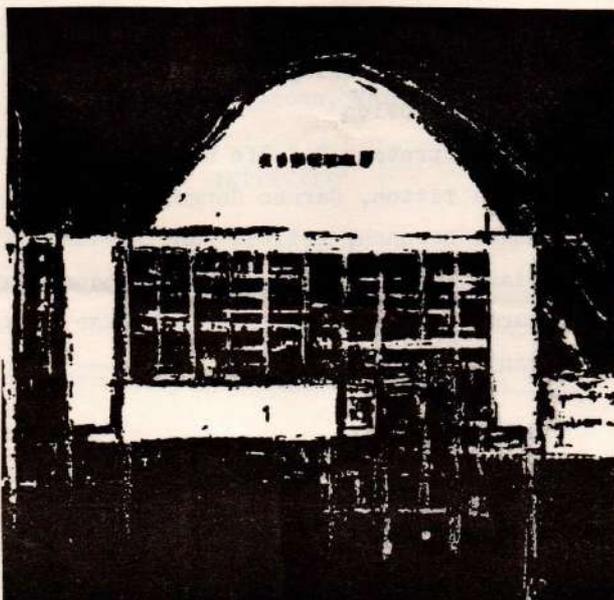


GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ  
 SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA  
 FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA  
 PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ

ANEXO N - Espetáculo FTG-PUC dezembro de 1990

ESPETÁCULO DE FORMATURA DO CURSO SUPERIOR DE DANÇA

FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA/ PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA



DEZEMBRO DE 1990

## P R O G R A M A

I PARTEEM MEMÓRIA : MÁRIO AUGUSTO DE SOUZA .

FRANCISCO DUARTE

FLÁVIA GUIMARÃES

Coreografia : Henrique Beling

Música : Cosmic Explosion

Compositor e Intérprete : Rodolfo Nunes

Elenco : Adriana Titton, Carmem Jorge, Caroline Loyola,  
 Claudia Daronch, Letícia Pan, Luciana Paludo,  
 Luciane Vargas, Patricia Otto, Raquel Gutstein,  
 Simara Costa, Tatiana Loyola, Jorge Luza, Paulo  
 Jorente, Paulo Vigário

SAUDADE DO BRASIL

Coreografia : Eduardo Laranjeira

Música : Villa Lobos

Solista : Claudia Daronch

É TUDO

Coreografia : Deferson de Melo

Música : Laurie Anderson

Solista : Carmem Jorge

MES ENFANTS

Coreografia : Débora de Lara

Música : Bach

Elenco : Cinthia Kunifas, Claudia Daronch, Fátida Dell' Antonio, Jenifer Lima, Márcia Mendes, Maria Eliane Fetzter, Maria Inês Reichmann, Maria Sa lete Palmieri, Mariana Feitosa, Paula Dezordi, Sidamaia Pedroso, Vânia Kesikowski.

## INTERVALO

II PARTE

SEXTA-FEIRA ÀS 7,30- TERÇA-FEIRA 9,30

Coreografia : Eduardo Laranjeira

Música : Marisa Monte

Elenco : Cinthia Kunifas, Cláudia Martinez, Fátida Dell' Antonio, Márcia Macedo, Maria Eliane Fetzter, Maria Inês Reichmann, Maria Salete Palimieri, Paula Dezordi, Rejane Bressan, Sidamaia Pedroso e Vânia Kesikowski.

IH! 6 - OS EXIBIDOS

Coreografia : Carmem Jorge

Música : Art of Noise

Elenco : Claudia Daronch, Cinthia Andrade, Vânia Kesikowski,  
Eduardo Dias, Henrique Beling, Paulo Vigário e  
Kátia Drumond.

EXPLODE

Coreografia : Claudia Martinez e Maria Eliane Fetzer

Música : D. Mob

Elenco : Ademilson Oliveira, Carmem Jorge, Claudia Daronch  
Claudia Martinez, Fátida Dell'Antonio, Jorge Luza  
Maria Eliane Fetzer, Rejane Bressan, Simara Costa

FICHA TÉCNICA

DIFRA : Divisão de Formação, Reciclagem e Aprimoramento  
das Artes Cênicas

Coordenação : Carmem Maria Hoffmann

CSD - Curso Superior de Dança FIG/PUC

Coordenadora Técnica : Carla Reinecke Tavares

Coordenador Acadêmico : Carlos Eduardo Mattar

Secretária : Marly Montenegro

DITEC - Divisão dos Espaços Cênicos

Coordenador : Carlos Kur

Assessor : Cleverson Cavalheiro

Maquinistas : Irineu Salvador e equipe

Operador de Luz : Wilson Souza e equipe

Operador de Som : Mauro Chaves e equipe

Setor de Contra-regra e camararias : Miguel

Esposito e equipe

Patrocínio : BOPI Flora Ltda.

- \* Bouques - Corbélías - Coroas
- \* Arranjos de mesas
- \* Decorações de Igrejas
- \* Entregas à Domicílio



Governador do Estado **ÁLVARO DIAS**  
Secretário de Estado da Cultura **RENÉ ARIEL DOTI**  
Diretor Superintendente da Fundação Teatro Guafra **CONSTANTINO BATISTA VIARO**  
Diretor Administrativo da Fundação Teatro Guafra **JOEL DE OLIVEIRA**  
Diretora de Artes da Fundação Teatro Guafra **MARA MORON**

## ANEXO O – Roteiro de questões de entrevista da pesquisa

Você está sendo convidado(a) a colaborar com o estudo **CONHECIMENTO CORPORIFICADO: EXPERIÊNCIAS VIVIDAS NA GRADUAÇÃO EM DANÇA** com o relato sobre suas experiências vividas no Curso Superior de Dança da Universidade Estadual do Paraná, campus de Curitiba II - FAP.

O estudo está sendo conduzido pelas pesquisadoras Jenifer Lima e Andréa Sério, no âmbito do Programa de Mestrado Profissional em Artes – PPGARTES da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR.

Para responder às questões, procure narrar fatos e descrever sensações corporais - estados de corpo - memórias subjetivas das situações vividas.

A identidade de todas as pessoas participantes será preservada.

### Questões

1. Pensando no imaginário popular do corpo de um(a) bailarino(a), como você vem construindo a ideia de pertencimento do seu corpo à dança em sua experiência de vida?
2. Fale sobre sua experiência com o processo de ingresso no Curso Superior de Dança da FAP.
3. Relate experiências positivas e negativas que você considere mais marcantes em sua memória corporal, relativas ao processo de ensino-aprendizagem vividos no Curso Superior de Dança.
4. Quais mudanças na estrutura curricular do Curso você vivenciou ou acompanhou, e que considere importantes para a área da Dança?