

Mônica Corrêa de Borba Barboza*

Robson Santiago da Cruz**

Bruno Blois Nunes***

Ensino de história da dança por meio de concertos

didáticos:

Uma proposição

Teaching dance history through educational concerts:

A proposal

RESUMO

As reflexões aqui compartilhadas partem de uma experiência de pesquisa realizada com suporte da A/R/Tografia (Dias; Irwin, 2013), junto ao Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria, durante o ano de 2024. Neste artigo objetivamos discutir uma possibilidade de trabalho artístico-pedagógico no ensino de história da dança, desenvolvido por meio do que chamamos de Concertos Didáticos, apoiando-nos em proposta desenvolvida na graduação em Educación Artística na Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona (Cuba). Diante de uma histórica hegemonia eurocêntrica presente nos modos de produzir pesquisa e nos processos de ensino-aprendizagem no campo da história da dança, nos parece pertinente desenvolver outras perspectivas que nos ajudem a ressignificar estas práticas. A explanação-encenação teórica mediada pela prática artística dançante, oferece outro tipo de experiência tanto para docentes quanto para estudantes. Pode promover maior interação entre ambos e ressignificar os papéis professor x aluno, público x plateia, além de mobilizar maior engajamento estudantil com o conteúdo estudado.

Palavras-chave: História da Dança; Concerto Didático; Licenciatura em Dança.

ABSTRACT

The reflections shared here are based on a research experience carried out with the support of A/R/Tography (Dias; Irwin, 2013), together with the Bachelor of Dance Education Course at the Federal University of Santa Maria, during the year 2024. In this article, we aim to discuss a possibility of artistic-pedagogical work in the teaching of dance history, developed through what we call Didactic Concerts, based on a proposal developed in the undergraduate course in Artistic Education at the University of Pedagogical Sciences Enrique José Varona (Cuba). Given the historical Eurocentric hegemony present in the ways of producing research and in the teaching-learning processes in the field of dance history, it seems pertinent to develop other perspectives that help us to resignify these practices. The theoretical explanation-staging mediated by the artistic dance practice offers another type of experience for both teachers and students, promoting greater interaction between them and resignifying the roles between teacher x student, public x audience, in addition to mobilizing greater student engagement with the content studied.

Keywords: Dance History; Didactic Concert; Bachelor of Dance Education.

1. Primeiros apontamentos

Com este artigo nos propomos a tecer algumas reflexões que emergem de um estudo vinculado ao Curso de Dança-Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria, desenvolvido ao longo do ano letivo de 2024. Em nossa instituição, durante o ciclo de finalização da graduação, como é de praxe na formação acadêmica em Dança de modo geral, os estudantes devem realizar um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Realizam então, suas primeiras experiências sistematizadas de pesquisa, voltando atenção à formação para a docência em nossa área, em distintas dimensões e perspectivas artístico-pedagógicas. Isso ocorre de acordo com os recortes investigativos delimitados por cada pessoa formanda e com auxílio do corpo docente.

O referido trabalho situa-se no campo da história da dança. Com foco em âmbito local, a pesquisa¹ nasce de inquietações do pesquisador e da orientadora, ambos vinculados com a técnica do balé em suas trajetórias formativas vivenciadas dentro e fora da universidade. Assim, uniram o interesse acadêmico em comum e o forte envolvimento afetivo com a temática. Tais características provocaram grande engajamento, impactando muitas outras pessoas envolvidas direta ou indiretamente com o trabalho.

A pergunta mobilizadora da pesquisa foi: *que caminhos foram trilhados para a chegada do balé na cidade de Santa Maria, RS e como esta manifestação artística se desenvolve no contexto atual?* A partir deste questionamento realizou-se um percurso investigativo que baseou-se em distintas fontes e etapas, culminando em uma escrita monográfica final e em uma apresentação realizada à banca examinadora. É o formato desta apresentação que ora nos inspira a pensar em outras possibilidades de compartilhar os resultados encontrados em pesquisas neste campo e, mais além, de ensinar e aprender

¹ O referido TCC intitulou-se “Entre passos e histórias: uma investigação sobre a trajetória do balé na cidade de Santa Maria/RS” de autoria de Robson Santiago da Cruz, sob orientação de Mônica Corrêa de Borba Barboza.

história da dança. Esta apresentação constituiu-se por meio de uma abordagem diferente do que habitualmente vemos nestes momentos formativos. Chegamos a um resultado híbrido: algo entre uma obra artística/perfomática e uma aula expositiva e assim não encontramos denominação para a apresentação naquele momento, senão que se tratava da defesa de TCC.

Posteriormente, tomamos contato com um tipo de organização do trabalho docente em Arte intitulado Concertos Didáticos, o que contemplou plenamente a proposta que havíamos desenvolvido, ainda que naquele momento de maneira empírica. De fato, buscávamos naquela ocasião por um tipo de apresentação que desse conta dos elementos dos quais dispúnhamos e queríamos dar a ver às pessoas presentes: fotos, figurinos, sapatilhas, fontes documentais, memórias e narrativas, conteúdos históricos de mais longe e de mais perto. Isso, em meio a um processo de formação para a docência em Dança e havia que se considerar esta particularidade. Nesse sentido, a A/R/Tografia (Dias; Irwin, 2013) nos pareceu uma perspectiva metodológica muito adequada, diante da problemática da investigação, da diversidade de materiais disponíveis e por se tratar de uma formação docente em Arte.

Por vezes, outras abordagens metodológicas não suportam as especificidades que demandam pesquisas em nosso campo. A A/r/tografia ressalta, em um mesmo contexto de produção de dados, a presença do artista (*Artist*), o pesquisador (*Researcher*) e o professor (*Teacher*) e, desta forma, instiga um modo de fazer a partir de tessituras e distintas reflexões e diálogos entre essa três dimensões (Dias; Irwin, 2013). De acordo com um dos organizadores do livro, “na a/r/tografia saber, fazer e realizar se fundem [...] e se dispersam criando uma linguagem mestiça, híbrida” (Dias, 2013, p. 25).

Tais conceitos e experiências nos trazem a compartilhar, a seguir, alguns apontamentos com o intuito de analisar a proposição de Concerto Didático como potencialidade e possibilidade investigativa e artístico-pedagógica voltadas ao ensino de história da dança.

2. Que história da dança aprendemos e como a pesquisamos nas Universidades do Brasil?

Elias (2001) considera que estudiosos que abordam temas referentes a passados longínquos possuem enorme dificuldade na distinção entre o que pode ser importante para o pesquisador (considerando a episteme² de seu tempo) e o que verdadeiramente afetou as pessoas daquele passado pesquisado. Isso possibilita inúmeras interpretações sobre uma mesma fonte histórica tendo em vista que as divergentes leituras partem de distintas pesquisas realizadas por diferentes pesquisadores.

Inúmeros pesquisadores abordam a história da dança desde suas raízes. Bourcier (2001), Caminada (1999), Portinari (1989) são referências comuns em estudos sobre a temática em âmbito acadêmico. Contudo, essa história recontada inúmeras vezes parece abordar apenas alguns traços do que toda a história da dança pode proporcionar.

Mais além da falta de discussão aprofundada nos referenciais teóricos que abordam a história da dança, a perspectiva de sua descrição revela uma concepção eurocentrada. Quais movimentos de dança ocorreram na África e América do Sul diante de uma cronologia histórica que enfoca o Ocidente, a Idade Média, o Renascimento e outros movimentos apontando sempre referências europeias?

Walter Benjamin (1987) criticava a proposta de narrar a história apenas do ponto de vista do vencedor e seria necessário traçar uma história a contrapelo. Wittgenstein (2009), no âmbito filosófico, mencionou que uma das principais causas de uma fraqueza em um campo acadêmico é a dieta

² Segundo Foucault, a episteme é “uma visão do mundo, uma fatia de história comum a todos os conhecimentos e que imporia a cada um as mesmas normas e os mesmos postulados, um estágio geral da razão, uma certa estrutura de pensamento a que não saberiam escapar os homens de uma época. [...] é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas” (Foucault, 2008, p. 214). Trata-se de uma estrutura de pensamento que reflete um período histórico que o leva a construção de suas verdades.

unilateral, uma metáfora que revela nossa construção do conhecimento com apenas um modelo de exemplos para a explicação dos fatos.

A história da dança precisa de outras perspectivas cosmológicas bem como outras formas de ser narrada. É necessária uma construção com diferentes saberes para não correr o risco do “perigo de uma única história” como menciona Adichie (2009, p. s./p.)³.

Uma possibilidade que pode justificar a manutenção de modelos eurocêntricos no ensino da história da dança é a falta de debate historiográfico. Segundo Guarato (2023, p. 10), a organização curricular do conteúdo curricular da história da dança “não encontra sua especificidade na pesquisa e no trato histórico do conhecimento em dança, mas antes, como uma espécie de panteão onde as deusas e deuses imortais da dança são lembrados e reforçadas suas heranças e importâncias”.

Outro ponto salientado pelo autor é a inexistência da realização de estudos acadêmicos especializados no assunto por pesquisadores brasileiros cujas publicações sobre história da dança aparecem apenas no século XXI. De acordo com o autor, antes desse período, o debate historiográfico sobre dança era regido por conhecimentos propagados por pessoas sem especialização e o devido conhecimento na área ou por entusiastas pela temática (Guarato, 2023).

Diante do exposto até aqui, decidimos abordar não uma história da dança (conceito muito genérico), mas uma história da dança no Brasil. Tambutti e Gigena (2018), ao problematizarem a historiografia da dança no contexto argentino, escolhem a opção de narrar uma história da dança na Argentina do que uma história da dança argentina. Essa opção se dá pelo fato de que a Argentina é uma construção geopolítica de uma unidade nacional que emana inúmeras manifestações artísticas de dança. Dessa maneira, pensar como a

³ “O perigo de uma história única” foi uma palestra da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie proferida em 2009 no Technology Entertainment Design (TED). Posteriormente, sua palestra foi transcrita e lançada como livro.

história da dança ocorre na Argentina possibilita problematizar a apropriação e ressignificação crítica de propostas artísticas de outros países.

Segundo Tambutti e Gigena (2018, p. 160, grifos dos autores), as “*periferias não-europeias*” (países invisibilizados pela narração da historiografia da dança eurocentrada), são consideradas “lugares sem tradição na dança e como mero receptores de produtos artísticos e da narrativa historiográfica canonizada e originária nos países centrais, legitimados por anos de produtividade discursiva”. Nessa perspectiva, o Brasil também seria mero agente passivo da criação artística e refém do discurso historiográfico eurocêntrico.

Partindo da proposta esboçada por Tambutti e Gigena (2018), é possível pensar na elaboração de uma história da dança no Brasil por meio de suas diferentes manifestações culturais, haja vista a riqueza das danças espalhadas ao longo do país. Contudo, como ficaria o caso do balé clássico, uma dança de raiz europeia, em solo brasileiro?

Muitos professores de balé clássico consideram que essa modalidade de dança é a base para o aprendizado de outras danças. De acordo com Silva (2024), afirmações como essa revelam a perspectiva eurocentrada dos professores dessa prática, pois se outras danças possibilitam o ensino da consciência e expressão corporal qual seria a vantagem do balé em comparação com as outras danças? Bell hooks (2013) enfatiza a importância de um modelo de ensino crítico visando romper com sistemas educacionais eurocêntricos cujo modelo torna-se uma norma. Nessa perspectiva, a dança deve possibilitar a ampliação do conhecimento de seus registros para além da Europa.

Durante o desenvolvimento da pesquisa que ora mencionamos, passamos por tais dilemas dentre outros. Começamos a investigação em busca de referentes que nos ajudassem a retomar, na dimensão histórica, como a técnica do balé se desenvolveu em sua história para que assim pudessemos compreender o seu percurso na dimensão local, em nosso contexto de atuação

e em nosso tempo histórico. Então, esse trabalho ainda sofre influência das narrativas de história da dança eurocêntricas, visto a disponibilidade e o tipo de referências às quais tínhamos acesso. Este movimento foi seguido pelo intento de compreender como esta técnica chega em solo brasileiro para assim poder tecermos pistas de sua trajetória na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul.

Partimos então para fontes orais locais, a partir do conhecimento empírico da existência da escola mais antiga da cidade dedicada ao ensino desta técnica, o *Ballet Ivone Freire* (BIF). O BIF completará 65 anos de existência no ano de 2025 e abraça em sua história a formação de diversos artistas da dança, bailarinos, professores, amantes do balé que passaram pelas mãos afetuosas da professora Ivone Freire.

Daniela Nunes (2011, p. 19) defende que “o historiador não cria personagens, nem fatos, mas os descobre em suas fontes”. Para desenvolver essa investigação, foi necessário buscar tais fontes, sendo Ivone a mais estimada. No entanto, por não residir mais no sul do país e tendo em vista as dificuldades encontradas na comunicação com a mesma, foi preciso encontrar outros meios de produção de dados.

Dessa maneira, apoiando-se em aspectos da pesquisa historiográfica (Nunes, 2011), além do uso de alguns poucos artigos disponíveis sobre a escola BIF e Ivone, foram utilizadas entrevistas semiestruturadas com duas ex-alunas da professora. As duas professoras continuam atuando no campo da Dança, como diretoras de escolas que ensinam o balé como modalidade principal, na cidade santamariense. Essas duas ex-alunas foram Daniela Nascimento, diretora da Royale Escola de Dança e Integração Social e Beatriz Isaia, atual diretora do BIF e do Projeto Dançando para Educar, que leciona balé de forma gratuita para pessoas matriculadas na rede pública de ensino. Ambas possuíam uma vivência muito próxima a Ivone em momentos de sua trajetória no desenvolvimento do trabalho com balé na cidade.

Por meio de Beatriz conseguimos acesso a arquivos, recortes de jornal, álbuns de fotografias e antigos figurinos do acervo da escola. Tais fontes reunidas permitiram construir uma narrativa histórica apontando pistas sobre esta trajetória em âmbito local. Com o estudo foi possível inferir que o trabalho da professora é de grande relevância e influência não só para a modalidade do balé, mas para o campo da Dança na cidade, tendo formado, ou tido em suas aulas, muitos alunos que posteriormente deram continuidade ao ensino da dança, ou a pesquisa dela. A Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que conta com duas formações de nível superior em Dança, abriga alunos e ex-alunos da escola BIF. Estes que estão matriculados nas graduações ou são egressos formados ou fazem parte do corpo docente atual.

Percebemos ao longo do estudo que há uma importante contribuição a ser produzida para o campo da Dança quando nos detemos a analisar a história local. Sobretudo, para damos voz e vez a pessoas do nosso cotidiano, meio e tempo histórico, dando a ver que a história se constrói na constância das transformações sociais e não só no passado sacralizado. A atualidade do balé está presente na dança em nível global, por conta de inúmeras mestras como Ivone e outras pessoas que se dedicaram e se dedicam a este fazer. Neste sentido, é pertinente buscar outras formas de compartilhar pesquisas comunicando-nos dentro e fora da universidade, com distintos públicos.

Com a finalização da análise do rico material de que dispúnhamos expresso na forma de escrita monográfica, iniciamos o trajeto de elaboração da apresentação/defesa teórica, a ser exposta para a banca examinadora. Nesse momento, o viés A/R/Tográfico (Dias; Irwin, 2013) da pesquisa nos possibilitou, ou melhor, demandou, ousar em busca de um formato que tivesse coerência com o estudo. Buscamos realizar uma espécie de tradução do escrito para uma outra linguagem, a nossa, que é a Dança. Em nosso caso, como formação de professores da área, a Dança é sobretudo, um fazer artístico que não pode prescindir da dimensão pedagógica (Marques, 2014). Como afirmam as experiências destacadas na obra organizada por Dias e Irwin

(2013), pesquisar com o viés A/R/Tográfico, é um ato criativo e nesta perspectiva seguimos o percurso de estudos.

3. Um Concerto Didático da nossa história da dança: caminhos percorridos

A cena apresentada no dia 18 de dezembro de 2024 começou a ser construída conforme amadurecia a análise dos dados produzidos ao longo da jornada investigativa. O texto estava escrito, mas era como se nos faltasse, dentro da estrutura tradicional, uma forma de apresentação que contemplasse nossa identidade, vontade e característica enquanto um estudo oriundo de um curso de formação de professores em Arte. Nosso público eram pessoas adultas, algumas delas a banca avaliadora do TCC, conhecedores e amigos de Ivone Freire, estudantes do Curso de Dança-Licenciatura, familiares do pesquisador e amigos pessoais. Portanto, era uma audiência heterogênea sobre a temática apresentada.

O processo de construção do roteiro se apoiou na resolução do primeiro desafio encontrado na pesquisa: como resumir a trajetória de cinco séculos de história do balé em um capítulo? Esse esforço buscou contar brevemente sobre o desenvolvimento do balé, do início do XVI até o século XX, visando ressaltar seu deslocamento até o Brasil. O enfoque foi direcionado para diferentes países, trazendo personagens importantes nesses contextos geográficos. Entre os escolhidos estão França e Jean-Georges Noverre, Rússia e Agripina Vaganova, Cuba e Alicia Alonso, Brasil e Maria Olenewa. Foi olhando para essa síntese, junto de outros capítulos do trabalho, que conseguimos visualizar uma espécie de viagem por passos, pessoas e ideias. Assim criamos o 'itinerário', os locais de parada e de passagem mais relevantes de acordo com nossos achados, claro, em um grande sobrevoo histórico. Estas 'paradas', estavam relacionadas a um grupo de elementos cênicos dispostos pela sala que

seriam apresentados por um personagem narrador (que era um pouco contador de histórias, um pouco bailarino e um professor).

No decorrer das orientações para definir-se como seria essa apresentação, surgiu, nessa mescla de personalidades, uma metáfora: a de que o narrador seria *Robson Noverre*⁴. Essa escolha foi feita após a orientadora, através de uma brincadeira, ter apontando semelhanças e paralelos, entre seu aluno e o coreógrafo francês. Considerando a escolha do contexto pesquisado, que compreendia o balé, pela relação e prática da modalidade, por compartilhar e registrar seus achados através da escrita, como fez Noverre. Essa informação não foi revelada ao público, mas serviu como inspiração na construção dramática do trabalho. As pessoas presentes podiam inclusive, inferir por si mesmas sobre quem era este personagem. Ele não apenas deveria narrar fatos históricos, mas corporeizar aspectos desta história, utilizando artifícios comuns ao balé como passos e pantomimas.

Nosso personagem trajava um casaco de tipo sobretudo, que escondia o figurino de balé, utilizado pelo acadêmico ao interpretar *O Lago dos Cisnes* com o BIF. Decidiu-se por esse figuro, pois dançar esse repertório foi uma realização para o bailarino e pelo simbolismo que o espetáculo possui no imaginário popular. O foco dedicava-se ao contexto criado pelo enredo, onde o príncipe encontra uma donzela transformada em cisne. Usando de liberdade criativa, criou-se ali uma história outra, para permitir um encontro entre presente e passado, dois repertórios separados, representados pelo figurino recente de *O Lago dos Cisnes*, e o de *A Morte do Cisne* remontado pelo BIF na década de 1980, a fim de conectar na mesma cena, duas partes distantes da história da escola.

Em tom de homenagem, o atual reverencia o que já foi, grato por entender que os frutos colhidos hoje, são do plantio daquela época. O espaço

⁴ Em alusão ao primeiro nome do pesquisador e ao sobrenome de Jean-Georges Noverre (1727-1810), que foi um mestre de balé francês, reconhecido pela publicação de suas cartas *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760). Nesta obra denunciava práticas e escolhas coreográficas da época, propondo e promovendo diversas mudanças ao modo de dançar, pensar o corpo e expressão em cena, bem como a reestruturação dos figurinos.

cênico-didático estava organizado previamente em uma sala tradicional de balé: espaço amplo, com barras fixas em duas paredes, na horizontal, assoalho de madeira e uma parede com espelhos. De frente para essa parede estavam as cadeiras organizadas em fileiras, com um pequeno corredor no centro entre elas, dividindo-as em dois blocos. No espaço entre a barra e o público aconteceu a apresentação.

Diversos elementos foram dispostos ao longo da barra: pequenas bandeiras da Itália e França, para apontar as origens geográficas, imagens das bailarinas de Degas⁵ impressas e coloridas, postas ao lado de uma pintura-retrato de Luís XIV, como Rei Sol. Havia também um emaranhado de sapatilhas de ponta, dando destaque ao surgimento do símbolo mais reconhecível de uma bailarina; um globo terrestre, contendo a antiga União Soviética, para pontuar a travessia do balé pelo mundo; alguns livros, como por exemplo, a obra *Fundamentos da Dança Clássica* de Agrippina Vaganova, que auxiliou na difusão da técnica mundialmente; um acervo de álbuns, fotos, programas de espetáculo e recortes de jornal, pertencentes ao acervo do BIF, que contavam a história da escola e o trabalho de Ivone Freire ao longo dos anos; e, por fim, uma arara com o figurino de cisne feito pela mãe de Bia Isaia, simbolizando a longevidade da modalidade, através do empenho e carinho de seus praticantes dedicados ao balé.

Todos estes materiais foram utilizados pelo narrador enquanto desenvolvia a apresentação. A obra começa com o pesquisador com suas vestes misteriosas, oferecendo *libretos*⁶ às pessoas presentes, conforme elas chegavam no espaço reservado, nas dependências da universidade. O *libreto* orientou os presentes por esta viagem histórica desde as primeiras manifestações do balé, passando por alguns personagens e elementos importantes, à chegada na

⁵ Edgar Degas (1834-1917), como era conhecido, foi um pintor expressionista francês, lembrado especialmente pelos quadros com a temática do balé, onde o artista capturava fragmentos da rotina das bailarinas, em aulas, ensaios e até mesmo seu cansaço físico.

⁶ *Libreto* é uma espécie de pequeno livro, normalmente feito apenas de papel, composto pelo mínimo de páginas possível; entregue na entrada de espetáculos e apresentações artísticas, contendo informações sobre enredo, a parte técnica e os responsáveis pela obra a que se refere.

América Latina e Brasil, e, por fim, contando no contexto local, com o Ballet Ivone Freire em Santa Maria/RS.

Nesse sobrevoo, enquanto nos contava partes desta história, o narrador trazia suas dúvidas e descobertas, mostrava posições de braços e pés, formas de se mover em alusão às burguesias das distintas épocas. Ele imitava sua postura e forma de posar inspirado em imagens de diferentes períodos, das lutas históricas da classe trabalhadora como fizeram Rússia e posteriormente Cuba, bem como, as implicações e impactos destas lutas na arte do balé que trouxeram consigo um movimento de valorização da produção cultural. Essas reverberações trouxeram investimento e reconhecimento ao Balé Russo, e mais tarde, com a revolução em Cuba, o balé passou a ser visto como patrimônio nacional tornando-se disponível a todos, não apenas às elites. Era como se essa contação da história fosse viva, dançante e conforme o conteúdo se transformava, era compartilhado com o público.

A obra chega então ao Brasil, ainda colônia, depois república, em uma nação como tantas outras, em que uma parcela pequena e privilegiada da sociedade tinha e tem acesso ao conhecimento e à fruição em balé. Até que o narrador consegue aproximar-nos da realidade local e colocar-se, também, como parte desta longa história, mostrando sua chegada no mundo do balé. Assim, pontua e destaca o papel de uma professora, Ivone Freire e de um menino encantado com uma apresentação de balé que decidiu que o palco era o seu futuro. Na fotografia a seguir, podemos observar o personagem-pesquisador em um destes momentos.



Foto 1 – Robson da Cruz realizando sua apresentação de TCC.
Fonte: Dados dos autores (2024).

l) Descrição da Imagem: fotografia vertical e colorida do bailarino Robson da Cruz em apresentação. Ele tem aproximadamente 25 anos, é magro e tem estatura baixa. É branco e tem cabelos e barba castanhos escuros. Usa camisa em estilo nobre, com mangas compridas na cor preta com bordados dourados e vermelhos, calça justa de balé também preta e está descalço. Centralizado na fotografia, ele faz uma pose de frente para nós e de pé: está com a perna esquerda alongada atrás, com o pé esticado, braço direito ao lado do corpo, apontando para baixo e o esquerdo acima dos ombros, de forma arredondada. Olha com o queixo erguido e semblante elegante em direção ao cotovelo esquerdo. Atrás dele, uma parede com barras fixas de balé e espelhos. Pelos espelhos vemos refletidas seis pessoas sentadas que o observam com atenção. Algumas imagens pequenas estão fixadas no espelho. À frente e à direita, no chão, há caixas brancas com fotos em preto e branco na tampa. O chão da sala é de madeira clara envernizada.

Tudo ocorre parecendo uma aula expositiva e interativa, com o manuseio dos diversos elementos cênicos (podendo ser compreendidos como materiais didáticos) espalhados na sala, entre barras, espelhos e público. Com incremento da sonoplastia que ambientava diferentes momentos da narrativa, os passos, saltos e a explicação oral, ajudaram a desmistificar a pesquisa,

tornando-a palpável e palatável, porque envolvia o público através de movimento, explicação e interação. Durante a aula/apresentação, em determinado momento, todas as pessoas presentes puderam interagir com alguns elementos cênicos, com o narrador entregando-lhes imagens para análise de diferentes figurinos de balé contendo mudanças em sua estrutura. Dos elementos manuseáveis, os mais importantes eram álbuns de fotos do acervo do BIF.

Dentro da sala estes materiais compunham uma espécie de exposição que fazia parte da cena que podia ser apreciada ao longo da defesa. Analisando a imagem a seguir, podemos observar um destes momentos de interação do público durante a explanação do personagem.



Foto 2 – Autor do trabalho e espectadores observando as fotografias que serviram de fonte de pesquisa.

Fonte: Dados dos autores (2024).

II) Descrição da imagem: Na fotografia vertical e colorida, um grupo de 8 pessoas agachadas observam materiais dispostos no chão. Elas estão atentas ao redor dos artefatos e os tocam. Robson sorridente, junto com o grupo, segura a tampa de uma caixa disposta entre eles. As pessoas são brancas, de idades variadas e usam roupas casuais. Ao fundo, uma parede com barras fixas de balé e espelhos. Pelos espelhos vemos refletidas mobílias da sala. O chão é de madeira clara, envernizada.

A apresentação tinha como perspectiva resumir o conteúdo da pesquisa efetuada e compartilhar alguns dados importantes para a realização da mesma tais como: o estudo sobre o balé em alguns países, incluindo o Brasil, dentro do período que compreende do século XVI ao XX, procurando familiarizar o público com o contexto da investigação. Buscando retornar ao início, o roteiro encerrava-se no que foi o princípio da inquietação do pesquisador: retomar os caminhos que o levaram ao mundo do balé. Após a travessia pelos achados das leituras e investigações, a apresentação oral findava com a história pessoal de encantamento de Robson, em meados de 2012, ao assistir o repertório de *Romeu e Julieta* no Theatro 13 de Maio, principal teatro de Santa Maria. Como encerramento, seguindo a tradição das aulas de balé, o personagem, professor, narrador, bailarino, realiza uma reverência dedicada a todos os presentes naquela ocasião.

Ao final de cerca de 45 minutos, todos possuíam noções sobre a criação do balé, alguns dos nomes mais difundidos, o surgimento de elementos icônicos como a sapatilha de ponta, os motivos da expansão do balé pelo mundo, sua transformação e adaptação ao longo dos séculos e o que sabemos sobre seu estabelecimento no Brasil. Alguns desses desdobramentos foram incentivados monetariamente pela nobreza da época que via o balé como símbolo de *status*, importando professores e bailarinos de um reino para outro na Europa. A consolidação do ensino e estudo da modalidade, destacando Luís XIV (1643-1715) na França pela criação da *Academia Real de Dança* (1661),⁷ e Agrippina

⁷ “A Academia foi formada pelos 13 mais velhos e experientes *maîtres de danse*, que se reuniam uma vez por mês com o intuito de debater sobre a dança e as formas de aperfeiçoá-la, corrigindo possíveis erros que fossem introduzidos nela. [...] Entretanto, até o momento, nenhum documento oficial do trabalho realizado na Academia é conhecido” (Nunes, 2016, p. 100).

Vaganova (1879-1951) na Rússia, por seu livro *Fundamentos da Dança Clássica* (1934). Mais tarde, na América e especialmente no Brasil, houve o interesse por importar e reproduzir a postura e boas maneiras europeias, como parte de um esforço civilizador com ideais colonialistas, também na tentativa de validar a produção cultural para elites do país e para o exterior, incentivando a criação de uma escola de balé em terras brasileiras no século XX. Por fim, a importância de Ivone para a modalidade dessa prática na cidade de Santa Maria.

Percebemos que as pessoas presentes se conectaram com a aula. Ao final, ouvimos comentários positivos de avaliadoras, colegas docentes e estudantes presentes, sobre a abordagem utilizada. Os pareceres foram muito entusiastas, inclusive, com indicações no sentido de que aquela aula ou apresentação ou performance, poderia ser compartilhada em outros momentos e contextos. Os relatos nos apontaram sobre a potencialidade do formato na dimensão educativa e sua fortaleza artística. Nos parecia que aquele experimento havia ajudado a encontrar uma possibilidade de aula de Arte e não sobre Arte, como Icle (2012) havia evocado em seus escritos, ao abordar a realidade das aulas desenvolvidas nas escolas. Em sua discussão, o autor destacou que muitas vezes, as aulas de Arte na escola se esvaziam da sua dimensão e natureza artística, escolarizada em formatos oriundos de outros campos do conhecimento. Icle (2012, p. 18) advoga pela presença de um “professor-artista” para uma escola com arte, professor este, que “precisa produzir lá, no seio da escola, a sua própria arte”, ou seja, que ensinará de forma artística.



Foto 3 – Material de pesquisa apresentado para os espectadores da defesa de TCC.
Fonte: Dados dos autores (2024).

III) Descrição de Imagem: Fotografia vertical e colorida de um conjunto de artefatos históricos vistos de cima. Apoiados sobre uma superfície em azul escuro, estão dispostos: três caixas brancas com fotografias de bailarinas em preto e branco na tampa, dois álbuns de fotografias abertos, com algumas fotos de apresentações de dança em preto e branco e outras coloridas, três documentos impressos em papel e um par de sapatilhas de ponta. Em um dos papéis se lê: “FESTIVAL DE BALLET/1976”. A mão de uma pessoa de pele clara toca em uma das fotos e aponta para um detalhe. Ao redor dos artefatos, partes do pé de três pessoas. O piso é um assoalho de madeira envernizado.

Ficamos amadurecendo todos esses apontamentos e quando retomávamos a experiência de pesquisa de TCC para organizar a escrita deste artigo, uma das pessoas autoras⁸ estava realizando estudos Pós-doutorais em Havana, Cuba. Em suas atividades de observação, pode presenciar a defesa artística de uma acadêmica da graduação em *Educación Artística* na

⁸ O estudo encontra-se em desenvolvimento, junto à *Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas*, da *Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona*, desde janeiro de 2025, com o intuito de analisar os processos de formação no campo da Arte, na sociedade cubana.

universidade, realizada para uma banca avaliadora e um grupo de crianças de escolas próximas à instituição⁹. A obra se tratava de um “Concierto Didático de Danza”. Na ocasião, foi possível saber que se tratava da primeira vez que uma pessoa graduanda¹⁰, preparando-se para ser professora da área, fazia um trabalho final neste formato, com foco na especificidade da Dança.

O Concerto Didático presenciado foi uma combinação de estudos com referentes técnicos e teórico-metodológicos, no qual a pesquisadora de nome Magalis, atuava como narradora. Em cena, havia um elenco que envolvia grande número de artistas de variadas idades (músicos e bailarinos) por ela dirigidos. Na obra, o grupo compartilhava a trajetória, as características e os modos de se executar os passos de danças de origem rural chamadas “*Bailes campesinos Majagua*”. A pesquisadora-narradora conduzia o público a conhecer personagens como por exemplo “Cuba, que representa a pátria e Liborio que representa o povo trabalhador”¹¹ (Arró González, 2025, p. s./p., tradução nossa) e mediava a relação entre os números artísticos apreciados.

De acordo com informações compartilhadas pela acadêmica, o trabalho resultou de um longo e coletivo processo de aprendizagens e trocas, onde todas as pessoas envolvidas “aprenderam sobre as danças campesinas ‘do zero’. Um processo que levou tempo, entrega... que começa com um eixo artístico que tem uma história e que através dos anos vem evoluindo, envolvido com todo um povoado do centro do nosso país”¹² (Arró González, 2025, p. s./p., tradução nossa). A respeito do processo de orientação Eiriz García (2025, p. s.p., tradução nossa) relembra aspectos que nos ajudam a vislumbrar a cena final apresentada:

⁹ A atividade ocorreu no dia 13 de março de 2025, no auditório “Conrado Benítez”, da *Universidad de Ciencias Pedagógicas Erique José Varona*.

¹⁰ O trabalho da acadêmica Magalis del Carmen Arró González, tem orientação do professor Orlando de Jesus Eiriz García.

¹¹ No original: “*los personajes representativos Cuba, que representa a la Patria y Liborio que representa al pueblo trabajador*”.

¹² No original: “*aprendieron sobre los bailes campesinos desde cero, un proceso que tomó algo de tiempo y entrega, que comienza con un hecho artístico que tiene una historia, que a través de los años ha evolucionado e involucrado a todo un poblado del centro de nuestro país*”.

Propus a ela realizar um espetáculo com danças que tivessem passos e motivações que fossem explicados previamente a sua execução, em uma atmosfera que recriasse os típicos bailes com as habilidades dos bandos Azul e Vermelho como é característico em muitas festividades campesinas de Cuba. O processo de composição foi compartilhado por meio de um constante intercâmbio entre ambos [...]. Na realidade consultamos propostas de concertos dedicados à música mas assumimos um trabalho com as particularidades da dança¹³.

O orientador explica que a própria estudante optou por esta forma de apresentação, pois queria desenvolver algo inovador. Em seu relato ela conta: “no primeiro dia de aula nos convidaram para assistir um Concerto Didático, claro de música, especificamente um clarinetista, isso me pareceu interessante. Veja o quão inspirador pode ser ver a atuação de outros!”¹⁴ (Arró González, 2025, p. s./p., tradução nossa). Então ela recorda que quando chegou o momento de finalizar o curso, aquela experiência retornou a sua mente e “tudo já parecia demasiadamente trabalhado”¹⁵, então uma das professoras destacou a possibilidade do Concerto Didático e ela decidiu por onde desenvolveria seu trabalho.

Enquanto narrava-atuava-apresentava, ela era uma verdadeira a/r/tógrafa em ação (Dias; Irwin, 2013) e seu relato sobre o processo criativo e investigativo ressalta ainda mais esta afirmação. Nesse momento, ela trabalha na conclusão da escrita final referente ao processo de estudos.

O diálogo com docentes ali presentes permitiu tomar conhecimento de que esta tem sido uma das possibilidades de realização da parte artística dos trabalhos de diploma também denominados “*Trabajo de Culmiación de Estudios*” (referente ao que seriam os nossos TCCs). A partir desta experiência, fomos em

¹³ No original: “*Le propuse hacer un espectáculo con danzas que tuvieran diferentes pasos y motivaciones que fuesen explicados previamente a su ejecución, en una atmósfera que recreara esos típicos bailes con la competencia de los bandos Azul y Rojo como es característico de muchas festividades campesinas en Cuba. El proceso de concepción fue colegiado y enriquecido en constante intercambio entre ambos por ser instructores de danza de experiencia. En realidad se consultó los conciertos dedicados a la música, pero se asumió un criterio muy personal y novedoso desde la danza*”.

¹⁴ No original: “*mi primer día de clases en la universidad nos invitaron a un concierto didáctico, claro de música, específicamente un clarinetista, esto me pareció muy interesante, mira cuán inspirador puede ser ir a ver a otros actuar*”.

¹⁵ No original: “*todo me parecía demasiado trabajado*”.

busca de mais informações, agendando entrevistas com docentes da referida faculdade e graduação, para compreender as perspectivas de trabalho desenvolvidas e também nos acercamos de referentes teóricos.

Em entrevista concedida em 4 de julho de 2025, María de los Ángeles Franco Sánchez, diretora da unidade de ensino¹⁶, explicou que já se considerava os Concertos Didáticos como uma das formas de organização da prática pedagógica docente, mas agora se está “buscando legitimar que os Concertos Didáticos sejam uma forma de apresentação de trabalhos finais de graduação que tenham referentes teórico-metodológicos”¹⁷. Assim, ela nos sugeriu tomar contato com um estudo recentemente concluído que contempla a proposta, este¹⁸ da área da Música.

Os TCCs, desenvolvidos na graduação de *Educación Artística* no contexto citado, envolvem distintos momentos, sendo o primeiro deles a apresentação artística e posteriormente, a defesa da produção escrita com a fundamentação teórica que embasa as dimensões artísticas e pedagógicas de todo o estudo. De acordo com Eiriz García (2025), o trabalho escrito deve conter também a sinopse e ficha técnica da obra apresentada.

Eiriz García (2025), nos trouxe um histórico sobre o tema explicando que na mesma faculdade, na turma do curso de mestrado “*Música, Educación y Sociedad*”, de 2016-2017, foi realizado um primeiro trabalho final em audiovisual relacionado à dança. O docente que fez parte da banca avaliadora, comenta que naquele momento “havia considerado que era factível avaliar-se uma criação artística com fins educativos, na formação de um educador artístico”¹⁹ em seus trabalhos acadêmicos e, “a partir disso a proposta foi analisada e aprovada pela comissão científica do nosso Departamento, vinculados ao qual são desenvolvidos trabalhos em diferentes

¹⁶ *Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas.*

¹⁷ No original: “*nosotros estamos tratando de legitimar que el concierto didáctico sea una culminación de estudios que tenga referentes teórico científicos metodológicos, me entiendes?*”.

¹⁸ Defendido por Hugo Carbonell Cardona, sob orientação da professora Dra. Yudith Aguirre Varela.

¹⁹ No original: “*Se había considerado que para un educador artístico era factible evaluarse con una creación artística con fines educativos*”.

manifestações artísticas”²⁰ (Eiriz García, 2025, p. s./p., tradução nossa). Portanto, neste contexto de formação observado, o Concerto Didático, termo conhecido a partir de práticas desenvolvidas por orquestras ao redor do mundo, toma um caráter mais amplo, podendo ser apresentado como culminância de estudos voltados também à Dança e ao Teatro.

O concerto é uma prática conhecida no meio musical que se caracteriza como um tipo de espetáculo artístico no qual um ou mais artistas da área interpretam alguns números musicais a um público (Carbonell Cardona, 2023). Já a didática, pode ser compreendida como um saber do campo pedagógico, por meio do qual docentes desenvolvem processos educativos de ensino de maneira organizada e dirigida.

A didática, permite enfrentar cientificamente as complexas mudanças que se produzem no processo de ensino-aprendizagem. Refere-se à necessidade de sua aplicação com vistas a atingir um grau de aprendizagem consistente nas escolas como um ponto de partida importante para o desenvolvimento de suas potencialidades individuais onde o professor desempenha um papel essencial ao estimular, nas crianças, desde cedo, a curiosidade e a capacidade de busca autônoma (Carbonell Cardona, 2023, p. 36-7, tradução nossa).²¹

Neste sentido, a didática vai promover uma relação humana, antes de tudo, entre docentes que desenvolvem e estudantes, em função de conteúdos e por meio de procedimentos, técnicas e avaliações do conhecimento construído.

Um Concerto Didático, então, pode ser compreendido como “uma maneira de mesclar música, narração e interpretação. Está formado por uma história contada por um narrador, diferentes músicos e instrumentos musicais,

²⁰ No original: “y a partir de ello la propuesta fue analizada y aprobada por la comisión científica de nuestro Departamento, por lo cual se realizaron hechos artísticos en diferentes manifestaciones del arte”.

²¹ No original: “la didáctica permite enfrentar científicamente los complejos cambios que se producen en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Refiere la necesidad de su aplicación con vistas a lograr un aprendizaje desarrollador en las escuelas, al estimular desde edades cada vez más tempranas la curiosidad y capacidad de búsqueda independiente, cómo punto de partida importante para el desarrollo de las potencialidades individuales, dónde el maestro desempeña un papel esencial”.

teatro e pode também incluir grupos de dança”²² (Carbonell Cardona, 2023, p. 39, tradução nossa). Podemos aproximar esta proposição nascida na Música que já parece trazer elementos de uma prática que promove diálogo entre manifestações artísticas, para nossa área de conhecimento e objetivos, como fizeram Magalis e Robson.

Carbonell Cardona (2023), explica que, para Víctor Neuman Kovensky, os concertos didáticos tem como principais características o fato de serem sempre dirigidos a um público específico e previamente estudado, estarem organizados programaticamente em função deste público e dos objetivos pedagógicos docentes e envolverem a “inclusão de algum tipo de apresentação ou guia, que facilita a aproximação do público” (Carbonell Cardona, 2023, p. 39, tradução nossa)²³ com o objeto central, em seu caso a Música, com o uso de distintas formas de intervenção. Os Concertos Didáticos podem operar como “ferramentas organizativas do processo de ensino-aprendizagem”²⁴ (Carbonell Cardona, 2023, p. 39, tradução nossa).

De acordo com Eiriz García (2025, p. s./p., tradução nossa), a utilização do termo Concerto Didático e sua efetivação nos trabalhos finais da licenciatura em *Educación Artística* consiste em:

uma representação cujo propósito é encaminhado a satisfazer a demanda de um processo docente-educativo da educação artística, tanto especializada como massiva, que de maneira criativa, possibilita o desfrute, a construção, a formação em valores e o desenvolvimento da cultura geral e integral do público ao qual está dirigido.²⁵

²² No original: “una manera de mezclar música, narración e interpretación. Está formado por una historia contada por un narrador, diferentes músicos e instrumentos musicales, teatro y puede incluir también grupos de danza”.

²³ No original: “inclusión de algún tipo de presentación o guía, que facilita el acercamiento del público”.

²⁴ No original: “una herramienta organizativa de enseñanza-aprendizaje”.

²⁵ No original: “Concierto didáctico es una representación cuyo propósito va encaminado a satisfacer una demanda del proceso docente-educativo de la educación artística, tanto especializada como masiva, que de manera creativa possibilita el disfrute, la instrucción, la formación en valores y el desarrollo de la cultura general e integral en el público al que va dirigido”.

María de los Ángeles (Sánchez Franco, 2025, p. s./p., tradução nossa) complementa a compreensão ao explicar que:

há hoje aproximações a um resultado científico que se chama Concerto Didático, no qual o teórico e o prático, como unidades dialéticas indissociáveis, estão em função da demonstração das competências do educador artístico, desde a explicação teórica do que foi feito em termos artísticos até e a visualização prática desta obra. Ou seja, antecedentes, aproximações a isto, como forma de organização da docência na educação artística²⁶.

Para a pioneira na área da Dança no contexto observado, o Concerto Didático, pode operar como uma ferramenta “eficaz do processo de ensino e aprendizagem [...] com o propósito de instruir, formar valores e desenvolver uma cultura geral e integral”²⁷ (Arró González, 2025, p. s./p., tradução nossa).

Entendemos que processos formativos, desenvolvidos nesse formato, tal qual o apreciado em Cuba, podem promover uma bonita interlocução entre universidade e escola e entre as dimensões artísticas e pedagógicas (que estão imbricadas) na formação para a docência em Arte. Sabemos que há um fazer próprio da natureza do trabalho pedagógico em Dança que envolve uma prática que precisa ser artística em si mesma, para que de fato se caracterize como ensino de arte.

Como especialista da área da Dança, Eiriz García (2025) pondera sobre os debates que teve com a orientanda, a começar pelo entendimento de que, embora se atribua os concertos à área da música, também encontramos a expressão “programa concerto” em apresentação de um espetáculo variado de dança. Ele relembra que embora não utilizasse essa denominação, o Ballet

²⁶ No original: “*hay aproximaciones a un resultado científico que se llama concierto didáctico, donde lo teórico y lo práctico, como unidad indisoluble dialéctica, están en función de la demostración de las competencias del educador artístico, desde la explicación teórico del hecho y desde la visualización práctica del hecho. O sea, antecedentes, aproximaciones a esto como trabajo de diploma, como forma de organización de la docencia en la educación artística*”.

²⁷ No original: “*herramienta que utiliza un Educador Artístico como vía eficaz del proceso de enseñanza y aprendizaje donde desde la creación artística y la teoría, el público al que va dirigido adquiere conocimientos sobre un tema determinado, con el propósito de instruir, formar valores y desarrollar una cultura general integral desde el proceso docente educativo*”.

Nacional de Cuba, sob a direção de Alícia Alonso, realizou por muito tempo as chamadas “charlas”, em “variados contextos como fábricas, unidades militares, escolas, comunidades rurais, com o objetivo de aproximar o público de uma arte que por suas origens quase se converteu em um fazer elitista”²⁸ (Eiriz García, 2025, p. s./p., tradução nossa), não fosse na sociedade cubana, o triunfo da revolução.

Podemos pensar que desde a música o próprio concerto se origina de forma elitizada de expressão artística erudita e que, ao propor um Concerto Didático cuja estética se origina de danças da cultura popular, Magalis subverte a própria origem e sentido do termo. Mais além, como destacam pesquisadora e orientador, o eixo temático foi escolhido por se tratar de danças importantes para o patrimônio cubano que são ainda “pouco trabalhadas em cena e pouco conhecidas por crianças e jovens”²⁹ (Eiriz García, 2025, p. s./p.).

A abordagem desenvolvida por meio de Concertos Didáticos em Dança, pode ser um caminho fértil de desenvolvimento de estratégias artístico-pedagógicas autorais, construídas a partir da identidade de docentes em formação e na relação com o objeto de conhecimento. Nos parece que se trata de um caminho potente a ser desbravado e adaptado cada vez mais ao contexto próprio da área da Dança. No caso do ensino de história da dança, teríamos aqui uma inspiração interessante para desenvolver conteúdos que tradicionalmente são repassados de maneira prioritariamente expositiva e conteudista.

²⁸ No original: “*las llamadas charlas que el Ballet Nacional de Cuba ha realizado en múltiples espacios (fábricas, unidades militares, escuelas, comunidades campesinas) con el fin de acercar al pueblo a un arte que casi por sus orígenes se convirtió en elitista*”.

²⁹ No original: “*una parte importante del patrimonio danzario cubano insuficientemente tratado en escena, divulgado y conocido por niños y jóvenes*”.

4. Pistas para seguirmos pensando...

No percurso realizado até a escrita deste artigo duas trajetórias de pesquisa na formação docente em dança se entrecruzaram. Buscávamos compartilhar algumas reflexões em torno de uma forma a/r/tográfica de produzir conhecimento em dança que havíamos experienciado, no sul do Brasil, a partir de uma demanda específica da docência em nossa área. O resultado, diferente do que habitualmente estávamos acostumados a fazer, nos levou a pensar em possibilidades para ensinar história da dança. Encontramos uma outra pedagogia, um caminho a mais dentre as tantas formas tradicionais que conhecemos e que podem ser vivenciadas na prática pedagógica docente.

Havia interesse por tratar sobre o balé, mas desde o início, nos mobilizou contar a história que nos cerca. Esta história é dicotômica, feita de pessoas que atuam em contextos mais elitizados e tradicionais como uma escola de balé tradicional, mas também e ao mesmo tempo, em projetos sociais com outros públicos, construindo assim outras narrativas historiográficas. Dialeticamente sabíamos que seria importante, antes de tudo, nos remontarmos aos antecedentes históricos. Neste caminho, encontramos a ainda presente hegemonia nos referentes bibliográficos eurocentrados e em contrapartida, a crescente oferta de pesquisas comprometidas com outras histórias.

Para narrar histórias do nosso tempo e contexto de produção artística, encontramos nas narrativas orais uma preciosa fonte que possibilitou acessar memórias, dados, documentos e artefatos que materializam feitos importantes em nível local. Foi uma fonte que enriqueceu a produção historiográfica desse trabalho.

A ocasião de uma experiência imersiva em um país latino-americano e caribenho como Cuba, nos permitiu tomar contato com uma outra história do balé, esta muito mais próxima da nossa corporeidade brasileira e igualmente latina. Mas também acessamos pedagogias e formas de organização da prática na/da formação docente em arte que dialogam de maneira muito

instigante com a nossa experiência. A similaridade entre a proposta que desenvolvemos no Brasil e a apresentação de um “*Concierto Didáctico de Danza*”, nos levou a não só a adotar o termo, como também a divulgar um modo de fazer pesquisa que faz parte da formação docente na nossa área, em um contexto não hegemônico.

Os movimentos realizados pelos acadêmicos do Brasil e de Cuba tiveram pontos de partida diferentes, ambos resultando em Concertos Didáticos. Magali tomou como ponto de partida o processo de criação e composição de uma obra, baseado em aulas práticas e este direcionou sua escrita monográfica. Robson fez um exercício artístico posterior à escrita, ao traduzir e transmutar o trabalho de pesquisa, desde seu referencial teórico até suas conclusões, em uma cena. No entanto, ambos pesquisadores, no Brasil e em Cuba, estavam em um entre-lugar, ou seja, constituindo-se professores de Dança.

Se fazia necessário resolver a questão enquanto artistas/bailarinos, pesquisadores e professores em formação. A resposta frente ao desafio, se deu em forma de um tipo de aula diferenciada, por meio de um Concerto Didático. Os dois optaram por trazer ao conhecimento público, uma histórica local, atual e concreta. Magalis, subverte a lógica da qual se origina a própria palavra concerto e traz à cena danças do seu povoado, da história de seu país, do meio rural. De todo modo utilizamos um termo que carrega em si uma origem eurocêntrica, talvez possamos encontrar outras nomenclaturas como as *charlas* protagonizadas pelo Ballet Nacional de Cuba. Talvez sim, talvez não. Subverter termos “tradicionais” ou criar outros termos? Temos de seguir buscando caminhos e compartilhando-os.

Os públicos presentes nos dois concertos demonstraram grande engajamento com a proposta, motivação e aproximação com o conteúdo compartilhado. Ali se percebia também um outro tipo de concepção cênica onde plateia e artistas se colocam em interação mais horizontal e dialógica, em um tipo de relação intencionalmente provocada por meio de suas pedagogias.

Os orientadores em seu papel dentro do percurso formativo, buscaram caminhos aqui e lá, que dessem conta das especificidades da dança. Assim, seguem se formando em comunhão com os jovens estudantes que, com seus interesses de estudo, provocam reflexões em seus professores. Realizar esse trabalho de criação se caracterizou, além do objetivo da apresentação final, como um momento de amadurecimento da própria pesquisa tanto para os pesquisadores quanto para seus orientadores, possibilitando avançar em conceitos, ressignificar alguns dados e amalgamar toda a trajetória vivenciada.

A experiência de Cuba nos ajudou a perceber que, se o professor ou a professora, em seu cotidiano de atuação depois de formados, poderão utilizar esta proposta em suas práticas, experienciá-la durante a graduação, não só tem grande coerência, como apresenta uma oportunidade formativa potente e relacionada à área do conhecimento com a qual atuarão. Nós encontramos um caminho que foi estimulante e nos levou a várias descobertas. Há que se buscar outros, encontrar os nossos modos de ensinar e narrar histórias.

Todo este processo proporcionou amadurecimento e reconhecimento dos dois estudantes, se entendendo capazes e competentes para ensinar aquilo que aprendiam, sem abandonar o seu fazer artístico. No que se trata da pesquisa histórica, é uma maneira viva, interessada, interativa e contextualizada de ensiná-la. Uma forma de trazer a teoria para prática e fazê-la no corpo, contar a história através de ações e envolver corpos nela com Arte, fazendo Arte.

Apoiando-nos nessa proposição oriunda da área da Música, a trazemos para nossa realidade, como potente possibilidade de formação para estudantes de um Licenciatura em Dança e para seus futuros alunos. Nos parece que essa forma artístico-pedagógica de pensar a fazer, entrega ao docente possibilidades inventivas e criativas que podem se desdobrar em um ensino de história da dança, menos baseado na repetição e memorização e construído a partir e por meio da fruição.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história. Oxford (UK), *TEDGlobal Conference*, 23 jul. 2009. Palestra intitulada *The Danger of a single story* proferida pela romancista nigeriana. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso em 13 jun. 2025.

ARRÓ GONZÁLEZ, Magalis del Carmen. **Concierto Didáctico como pesquisa acadêmica**. [Entrevista concedida à Mônica Corrêa de Borba Barboza], Havana (CU), 16 de julho de 2025. Informação verbal.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-32. (Obras escolhidas, 1).

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CARBONELL CARDONA, Hugo. **El clarinete y su impronta en las bandas de conciertos**. Trabajo de Diploma. Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona. Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas, Havana, Cuba, 2023.

CRUZ, Robson Santiago. **Entre Passos e histórias: uma investigação sobre a trajetória do balé na cidade de Santa Maria/RS**. 2024. Monografia (Licenciatura em Dança), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2024.

DIAS, Belidson. A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: A/R/Tografia**. Santa Maria, RS: UFSM, 2013. p. 21-26.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: A/R/Tografia**. Santa Maria, RS: UFSM, 2013.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

EIRIZ GARCÍA, Orlando. **La tutoría en el trabajo de Concierto Didáctico en Danza**. [Entrevista concedida à Mônica Corrêa de Borba Barboza], Havana (CU), 01 de julho de 2025. Informação verbal.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

GUARATO, Rafael. História da dança que nos contam: a história da dança como conteúdo curricular no ensino superior no Brasil (1980-2020). **Revista FUNDARTE**, Montenegro, v.53, n.53, p.01-25, 2023. Doi: 10.19179/rdf.v53i53.1159.

HOOBS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ICLE, Gilberto. O que é pedagogia da Arte? In: ICLE, Gilberto (Org.). **Pedagogia da Arte: entre lugares da escola**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

MARQUES, Isabel. O artista/docente: ou o que a arte pode aprender com a educação (3). **ouvirouver**, Uberlândia, v.10, n.2, p. 230–239, jul./dez. 2014. DOI: [10.14393/OUV14-v10n2a2014-4](https://doi.org/10.14393/OUV14-v10n2a2014-4).

NUNES, Bruno. **O Fascínio das Danças de Corte**. Curitiba: Appris, 2016.

NUNES, Daniela. Pesquisa historiográfica desafios e caminhos. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 5, n.1, p.15-25, 2011. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/114/o/Artigo_2_NUNES.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2025.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SÁNCHEZ FRANCO, María de los Ángeles. **Concierto Didáctico en la formación para enseñanza en Educación Artística**. [Entrevista concedida à Mônica Corrêa de Borba Barboza], Havana (CU), 04 de julho de 2025. Informação verbal.

SILVA, Olívia Figueiredo. **Propostas pedagógicas decoloniais em dança**. Monografia (Licenciatura em Dança), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/tccs/index.php/danca/article/view/819/800>>. Acesso em: 23 jun. 2025.

TAMBUTTI, Susana; GIGENA, Maria Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael. (Org.). **Historiografia da Dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018. p. 157-79.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. 6. ed. Tradução: Marcos G. Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 2009.

***Mônica Corrêa de Borba Barboza** é Pedagoga, Bailarina e Licenciada em Dança. Mestre e Doutora em Educação. Especialista em Audiodescrição e em Psicopedagogia. Estudiosa do campo da Formação de Professores com foco em temas relacionados à Dança, Educação, Diversidade, Cultura Afro-brasileira, Inclusão e Acessibilidade. Professora Adjunta na Universidade Federal de Santa Maria. Líder do "NÓS! Grupo de Estudos e Pesquisas em Formação de Professores(as) de Dança". Coordenadora do "DiVerso: um programa de arte acessível".

****Robson Santiago da Cruz** é Graduado em Dança-Licenciatura (2024) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Participou de diversos eventos, mostras e Festivais de Dança. Possui outros tipos de atuação artística voltados ao corpo e ao movimento. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Execução da Dança

*****Bruno Blois Nunes** é Professor do Curso de Dança-Licenciatura na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), Mestre em História pela UFPeL, Especialista em Linguagens Verbo-visuais e Tecnologias pelo Instituto Federal Sul-Rio-grandense (IFSul), Graduado em Educação Física e Dança pela UFPeL. Coordenador do Grupo de Pesquisa Kairós - Artes e Imaginário Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Tem três livros publicados: "Vamos Navegar no Imaginário do Oceano Samba?" (2024), "Que Rueda de Casino é essa?" (2021) e "O Fascínio das Danças de Corte" (2016).

Recebido em 29 de abril de 2025.

Aprovado em 23 de junho de 2025.