

HISTÓRIAS E PROPOSTAS DO CORPO EM MOVIMENTO:  
UM OLHAR PARA A DANÇA NA EDUCAÇÃO

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff  
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Fernando Haddad

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL  
DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE  
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES  
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE  
UNICENTRO

REITOR: Vitor Hugo Zanette  
VICE-REITOR: Aldo Nelson Bona  
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil  
COORDENADORA UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel  
COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Margareth Maciel  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DIRETOR Carlos Eduardo Schipanski  
VICE-DIRETORA: Maria Aparecida Crissi Knüppel

#### **COMITÊ EDITORIAL DA UAB**

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Klevi Mary Reali, Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel, Maria de Fátima Rodrigues, Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

#### **EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha  
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knüppel

AUTORA: GABRIELA DI DONATO SALVADOR  
ILUSTRAÇÃO: SIMONE PEIXOTO

HISTÓRIAS E PROPOSTAS DO CORPO EM MOVIMENTO:  
UM OLHAR PARA A DANÇA NA EDUCAÇÃO

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Amanda Lima  
Andressa Rickli  
Espencer Ávila Gandra  
Natacha Jordão

EDITORA UNICENTRO

260 exemplares

Catálogo na Publicação  
Biblioteca Central – UNICENTRO



Copyright: © 2011 Editora UNICENTRO

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>07</b>
<b>2. HISTÓRIAS DO CORPO E DA DANÇA</b>	<b>11</b>
<b>3. O CORPO EM MOVIMENTO NA DANÇA</b>	<b>27</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA NO APRENDIZADO DO CORPO EM MOVIMENTO</b>	<b>39</b>
<b>5. UM OLHAR SOBRE A PRÁTICA</b>	<b>43</b>
PERCEPÇÃO E CONSCIÊNCIA CORPORAIS	43
EXPLORAÇÃO CRIATIVA DO CORPO EM MOVIMENTO	65
O TRABALHO COM TÉCNICAS ESPECÍFICAS DE DANÇA	55
A ORGANIZAÇÃO ESTÉTICA OU A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA	58
<b>6. CORPO E MOVIMENTO NA ARTE-EDUCAÇÃO EM FUNÇÃO DA EXPRESSIVIDADE</b>	<b>65</b>
<b>CONCLUSÃO?</b>	<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>75</b>



LICENCIATURA EM

artes

HISTÓRIAS E PROPOSTAS DO CORPO EM  
MOVIMENTO:  
UM OLHAR PARA A DANÇA NA EDUCAÇÃO



# INTRODUÇÃO

Quando falamos de corpo e movimento, podemos abordar inúmeras questões. Podemos, por exemplo, tratar da cinesiologia, ciência que estuda os princípios do movimento do corpo humano; da comunicação que corpo em movimento desencadeia, e que é objeto de estudo da semiótica da dança; ou ainda, do estudo das possibilidades do movimento do corpo. São inúmeras as possíveis reflexões, porém este texto tratará, especificamente, do corpo e do movimento na dança, ou seja, do corpo que se movimenta expressivamente.

Desde que os primeiros estudiosos do movimento, que surgiram junto com a dança moderna lançaram as primeiras teorias que tratam do corpo expressivo, muitos trabalhos vêm sendo publicados sobre o tema. Dentre eles, podemos citar Delsarte e Dalcroze, que desenvolveram seus estudos no ocidente, fornecendo embasamento para outras pesquisas de suma importância para as Artes do Corpo (teatro, dança e performance). Não poderíamos deixar de citar também, as considerações de Rudolf Laban, as quais são exploradas e aplicadas de maneira bastante intensa até a atualidade.

Com as pesquisas sobre a dança contemporânea, bem como sobre sua aplicabilidade nos diferentes campos, inclusive na educação, os teóricos, coreógrafos e dançarinos que desenvolveram os primeiros estudos sobre o movimento continuam a contribuir de maneira significativa para a construção

Trataremos destes autores e de seus estudos adiante.

de teorias e práticas de dança. Desse modo, ao fazermos um apanhado desses estudos e ao propormos práticas de trabalho que as relacionem, estamos reelaborando antigas teorias que se modificam ao longo de novos experimentos, principalmente na prática da dança, território onde a estética acontece e a teoria se apresenta efetivamente.



Esse universo de estudos se torna cada vez mais amplo, o que é extremamente útil, pois amplia nosso modo de ver, de pensar e de praticar a dança. Assim, cada um dos autores aqui citados possibilitou a construção do pensamento sobre o corpo em movimento na dança, na atualidade. Retomar esses estudos significa, antes de tudo, respeitar e reverenciar cada uma dessas teorias como importantes descobertas para a arte e, conseqüentemente, quando as contextualizamos na dança contemporânea e na educação, acreditamos que a dança atual agrega em si todas as experiências e conceitos anteriores ao nosso tempo, ressignificando cada um deles em cada novo movimento dançado.

Portanto, este texto considera o corpo em movimento como centro do trabalho da dança e, através da história do corpo, do movimento e da própria dança, apresentaremos propostas de possíveis intersecções e leituras dos estudos já realizados pelos autores aqui apresentados. Além disso, não pretendemos lançar verdades absolutas, mas mostrar um possível caminho



de estudos da arte do movimento, principalmente no que diz respeito à dança inserida na educação formal.

Sem a pretensão de estabelecer técnicas específicas de dança (e também de trabalho), traçaremos a compreensão do corpo que se movimenta inserindo-o dentro de contextos históricos que possibilitem uma prática consciente e expressiva. Acima de tudo, tentaremos despir a dança de quaisquer artifícios, dando ao movimento expressivo do corpo a posição central na proposta de trabalho, inserindo-o nos reais objetivos da educação, ou seja, o de ser um agente de transformação. Apresentaremos, portanto, o corpo e o movimento dançado, seus respectivos históricos e algumas das inúmeras maneiras de trabalhá-los em função da expressividade.





## 2. HISTÓRIAS DO CORPO E DA DANÇA

Na contemporaneidade, as questões ligadas ao corpo são bastante discutidas nas áreas da biologia, da psicologia, da medicina e da filosofia, entre tantas outras, que apresentam diferentes conceitos sobre ele, uma vez que todas discutem desde a evolução do pensamento sobre o corpo até suas funções psicobiológicas e seus reflexos na sociedade. Dessa forma, essas discussões podem estabelecer um pensamento que constrói uma relação complexa entre o corpo e a arte, que pode ser tanto explícita, quando o corpo é a própria obra de arte, quanto implícita, quando as inúmeras inspirações atravessam o corpo do artista, passando, por exemplo, por seus sentidos, transformando-as, assim, em obra de arte. Logo, são inúmeras as possibilidades de construção e de leitura do corpo em suas relações com uma obra artística, mas aqui trataremos especificamente da relação entre corpo e movimento na dança. Para darmos início ao trajeto que permitirá compreender essa relação, lançaremos um olhar para a história do corpo e suas influências e afetações ao longo da história da dança.

Não pretendemos generalizar o pensamento e o entendimento sobre o corpo, pois sabemos que, nas diferentes culturas, ele é visto e entendido de maneiras variadas, de acordo com aspectos sociais e culturais. O que faremos é lançar um olhar sobre o corpo que constitui a dança contemporânea atual, a partir de alguns dados da história da dança e da história do corpo

no ocidente. Podemos observar que a evolução do pensamento sobre o corpo acompanha a evolução da humanidade, principalmente em seus aspectos políticos e religiosos, uma vez que o corpo está, e sempre esteve atrelado à moral e à personalidade do homem, aspectos que a religião e a política sempre tentam controlar, ditando regras de conduta e impondo “certos e errados”. Em sua obra *Vigiar e Punir*, Michael Foucault (1926-1984) reflete sobre como o corpo pode ser passível de dominação:

O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder. 3) *Donde o corpo e o gesto postos em correlação*: o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica — uma rotina cujo rigoroso código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador. Deve-se manter o corpo direito, um pouco voltado e solto do lado esquerdo, e algo inclinado para a frente, de maneira que, estando o cotovelo pousado na mesa, o queixo possa ser apoiado na mão, a menos que o alcance da vista não o permita; a perna esquerda deve ficar um pouco mais avançada que a direita, sob a mesa. Deve-se deixar uma distância de dois dedos entre o corpo e a mesa; pois não só se escreve com mais rapidez, mas nada é mais nocivo à saúde que contrair o hábito de apoiar o estômago contra a mesa; a parte do braço esquerdo, do cotovelo até a mão, deve ser colocada sobre a mesa. O braço direito deve estar afastado do corpo cerca

de três dedos, e sair aproximadamente cinco dedos da mesa, sobre a qual deve apoiar ligeiramente. O mestre ensinará aos escolares a postura que estes devem manter ao escrever, e a corrigirá seja por sinal seja de outra maneira, quando dela se afastarem (FOUCAULT, 1987, p.178).

Nesta obra, o filósofo francês trata das relações de poder que podem acontecer a partir das relações estabelecidas entre o corpo e os fenômenos que o rodeiam e um de seus objetos de estudo é a possível maneira de vigiá-lo e de puni-lo. Entretanto, este é apenas um dos muitos exemplos que revelam as possíveis formas de “adestramento corporal”, às quais o homem vem sendo submetido. Entretanto, esse não é o foco da nossa discussão, embora seja importante considerarmos essas questões ao falarmos de “corpo”.

Faremos então, uma retrospectiva histórica que ajudará a entender como podemos estabelecer as possíveis relações entre corpo, movimento e dança, e, em especial, com a dança contemporânea, bem como os caminhos que possibilitam que essas relações aconteçam e atravessem o corpo do dançarino em um processo de afetação.

Para tanto, iniciamos nosso trajeto pelo princípio da humanidade. Sabemos, por meio de estudos sobre a história da natureza humana, que nos primórdios, o corpo não era somente a única posse do homem primitivo, era também a única ferramenta de sobrevivência (reprodução, caça e defesa), e seu único canal de relação com os outros homens, com a natureza e com os seus deuses. Era com seu corpo que o homem primitivo traçava suas relações com todo o universo ao qual pertencia. Essa relação era completamente instintiva e ele precisava de seu corpo para tudo, sendo assim, extremamente dependente dele, ainda que de maneira irracional.

Nesse livro, Foucault aborda, principalmente, as questões relacionadas aos condenados à morte e seus suplícios, mas sua obra é usada como referência para outras questões filosóficas, entre elas, a construção do pensamento sobre o corpo na história.

Compartilhamos da ideia de “afetação” do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), que assinala que o indivíduo possui a potência de afetar e de ser afetado pelos fenômenos, e que o quanto podemos ser afetados é sempre uma questão de experimentação. Para maior aprofundamento na questão, sugerimos a leitura de: FERACINI, Renato. **O corpo-subjétil e as micropercepções- um espaço-tempo elementar**. Anais do V Encontro Nacional de pesquisa em Arte. Montenegro-RS, 2007.

Ora, atualmente a necessidade que temos de nosso corpo não é diferente daquela do homem primitivo. Ainda precisamos dele para tudo. Mesmo com as mais altas tecnologias do mercado, com os pensamentos mais abstratos sobre a relação do homem com o mundo, ou mesmo negligenciando os devidos (e necessários) cuidados que deveríamos ter com ele, ainda é nele e a partir dele que toda e qualquer relação do homem é estabelecida. Então, qual é a diferença entre o homem primitivo e o homem contemporâneo no que diz respeito à sua relação com o corpo? Podemos arriscar a dizer que – excluindo as possíveis evoluções físicas e biológicas e também as relações sociais – e nos detendo, neste momento, apenas na relação de dependência do homem em relação ao seu corpo, nada mudou senão o pensamento em relação a ele.

A arte primitiva é a revelação da relação de harmonia entre homem, corpo e universo. Era por meio de suas danças, de suas encenações, de suas pinturas – tanto nos próprios corpos quanto nas representações desses corpos – que o homem revelava sua história de vida e também sua dependência e devoção corporal. Muitas dessas danças tiveram ramificações ou variações que perduram até hoje em povos chamados “primitivos”. Esses povos – como, por exemplo, os indígenas da América do Sul, as tribos africanas e os aborígenes da Austrália – mantêm, até a atualidade, a mesma relação com seus corpos, ou seja, consideram-no um lugar sagrado. No entanto, esse “lugar sagrado” não significa “templo”, como é comumente entendido, mas um espaço onde o relacionamento acontece, onde se encontram o “dentro” e o “fora”, o que afeta e o que é afetado.

Aquilo que para o homem primitivo era considerado sagrado – pois se não o fosse não haveria existido os sacrifícios de virgens nem os rituais de oferenda de danças e até de pedaços de corpo aos deuses – foi, gradativamente se tornando mera “morada da alma”, ou como veremos mais adiante, no século

XVII, com Descartes, uma “máquina” de posse do homem cuja única finalidade era sua sobrevivência.

Verificamos ainda, com o surgimento das diversas religiões que se firmaram pelo mundo, que o corpo sagrado passou a ser sinônimo de imoralidade e pecado. Esse corpo, que antes servia aos deuses e aos homens com o mesmo respeito e devoção, passou a ser reprimido e culpado pela existência do sofrimento no mundo. As danças sagradas passaram a ser pagãs, os deuses primitivos foram excluídos da sociedade e o corpo encontrou-se no início de um longo processo: tornar-se, lentamente, sinônimo de imoralidade. Ainda hoje, em determinadas regiões e culturas, mostrar partes do corpo, usá-lo de determinadas maneiras ou mesmo se expressar a partir do movimento – como, por exemplo, dançar – é considerado imoral e afeta profundamente o ensino da dança na educação formal, conforme veremos mais adiante.

Essa visão dúbia, na qual o corpo é ora imoral ora sagrado, perdurou por muito tempo, e podemos dizer que ainda existe. De um lado, as religiões, a sociedade e muitas vezes a política tentam convencer as pessoas de que o corpo e todas as atividades que o tocam sensivelmente – como as artes e o sexo, por exemplo – são atividades que devem ser evitadas. No entanto, a natureza do homem torna esse discurso de difícil aceitação na prática e grande parte dos povos na maioria das sociedades continua a realizá-las.

Maribel Portirari (1989), em sua retrospectiva sobre a história da dança, retrata as atitudes dúbias que as religiões, neste caso, que a igreja católica tinha em relação à dança na Idade Média (século V ao século XIV):

Em relação à dança, a atitude da igreja foi dúbia: condenação por um lado, tolerância por outro. São Basílio de Cesaréia considerou-a a mais nobre atividade dos anjos, enquanto Santo Agostinho qualificou-a de pecado grave. Entre esses dois extremos, a autoridade clerical variou, levando em

conta o momento e o local. No púlpito, os pregadores narravam o martírio de São João Batista decorrente da sedutora dança de Salomé. Os fiéis se horrorizavam, mas continuaram dançando (PORTINARI, 1989, p.51).

Ainda na Idade Média, podemos observar que os progressos científicos relacionados à anatomia e à fisiologia foram praticamente nulos, pois era inconcebível para a mentalidade medieval – liderada pelo clero – a abertura ou a dissecação de um corpo humano, por exemplo. Porém, de uma maneira geral, as religiões e as imposições políticas não conseguiram extinguir das sociedades as atividades relacionadas ao corpo. As pessoas continuaram dançando e a história da humanidade e do corpo continuou sendo traçada.

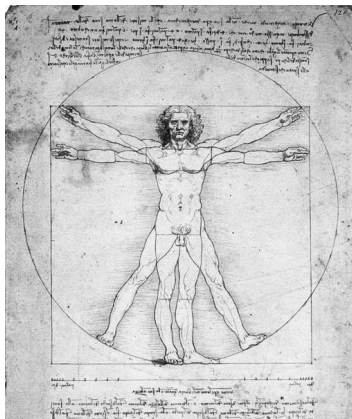
Não surpreende observar como se deu o surgimento da Dança de Corte, percussora do Ballet Clássico, no Renascimento (fim do século XII ao século XVII). O movimento corporal não podia ser completamente anulado da vida e do cotidiano do homem, então, um bom caminho foi criar uma maneira “descendente” e moralmente aceita de fazer dança. Surgem então, os mestres de dança, que passam a codificar os movimentos espontâneos (aparentemente perigosos aos olhos da mentalidade da época), transformando-os em passos de dança. Não podemos negar que esse foi um importante momento para a dança ocidental, afinal, com a codificação, ocorreu, talvez, a primeira tomada de consciência das possibilidades estéticas do corpo. Contudo, também não podemos deixar de observar que controlar os movimentos corporais codificados era mais fácil do que controlar a livre expressão do corpo em movimento, como ocorria nas danças dos povos primitivos.

Entende-se por emancipação o mesmo que conscientização, racionalidade (ADORNO, 1995 p. 143). Para a Teoria Crítica, emancipação é esclarecimento, uma transição social de um *estado inicial* de falsa consciência, que é um tipo de auto-ilusão e inexistência de liberdade causada por uma forma de coerção auto-imposta, para um estado final, no qual se liberta da falsa consciência, por meio do esclarecimento e da coerção auto-imposta, pelo tornar-se emancipado.





Também não podemos deixar de lembrar, que neste período inúmeros progressos ocorreram nas mais diferentes áreas de estudos, e com o corpo não foi diferente. Um exemplo significativo desses progressos, e principalmente, do pensamento sobre o corpo é o “*Homem Vitruviano*”, de Leonardo da Vinci (1452-1519). Esse desenho acompanhava as notas sobre o corpo feitas por da Vinci, em 1490, e é considerado, até a atualidade, uma importante referência para a anatomia e para a proporcionalidade do corpo masculino, uma vez que representa a retomada dos estudos sobre o corpo e marca o início de uma importante mudança de pensamento em relação a ele.



**Homem Vitruviano- Leonardo da Vinci- 1490**

É óbvio que, além de da Vinci, muitos outros estudiosos mostraram interesse pelo corpo, o que deu início a uma verdadeira revolução científica e apontou importantes caminhos para a ciência e também para a arte. Entretanto, nesse momento, o corpo ainda tinha suas funções ligadas à biologia e à medicina, e não havia estudos significativos sobre suas possíveis relações com a mente ou com o ambiente em que este corpo estava inserido.

Podemos dizer que foi René Descartes (1596-1650) quem selou oficialmente a separação do corpo e da mente, institucionalizando o pensamento do “corpo máquina”, ou seja, concebendo um corpo material que não tem ligação nenhuma com o corpo racional (pensante) e o corpo espiritual ou sensível. O cartesianismo comparava o corpo humano a um relógio, com suas funções e “peças” específicas, cuja manutenção era importante para que se conservasse funcionando. Esse pensamento é parte do que chamamos de Racionalismo e consolidou mundialmente o corpo como secundário nas relações cognitivas e sensíveis da humanidade.

Assim, os estudos sobre a estrutura humana se voltaram para o seu funcionamento biológico e mecânico, que começa a ser completamente desvendado, fornecendo aos atletas, esportistas e artistas, importantes apoios teóricos para seus trabalhos. Essas pesquisas tiveram também, grande importância nas descobertas relativas à medicina e à saúde humana, e se não fosse a negligência com que foram tratados os aspectos psicológicos e emocionais, teriam constituído uma das épocas mais férteis de descobertas relativas ao corpo. Ao mesmo tempo, o mundo conhecia a Dança Clássica cujos bailarinos “virtuosos” mostravam seus primeiros passos e apresentavam claro conhecimento mecânico do próprio corpo, já que dominavam com perfeição, a técnica do Ballet Clássico.



A partir deste histórico, não é difícil entender porque o Ballet Clássico e sua rigidez corporal reinaram sem concorrência por tanto tempo. Esse gênero de dança treinava os corpos e mantinha, através dos bailarinos tecnicamente perfeitos, a visão de corpos intocáveis e, portanto, puros. As ninfas e princesas, representadas pelas bailarinas nos palcos, eram vistas como verdadeiras deusas do movimento, já que seus corpos eram a real representação da perfeição. O Ballet Clássico era aceito tanto pela política quanto pela religião predominante na época, pois os movimentos e os enredos clássicos, juntamente com a exigência técnica, demonstravam o possível controle do corpo mecânico.

Enquanto os estudos do corpo progrediam, o Ballet Clássico reinava absoluto por mais de duzentos anos, mostrando o lento progresso da dança ao longo da história. Importante ressaltarmos que não desconsideramos aqui, a evolução do Ballet Clássico nesses duzentos anos, mas consideramo-na lenta quando comparada com outras linguagens artísticas, como se percebe na história da arte, em geral. Essa lentidão está também relacionada aos estudos do corpo, porém, está ainda mais ligada ao desenvolvimento do pensamento estético de virtuosismo corporal, que atrelou os movimentos do Ballet Clássico ao que

é até hoje reconhecido pela maioria das sociedades ocidentais como a “verdadeira dança espetacular”.

Foi somente no final do século XIX – quando os estudiosos do corpo, filósofos e até mesmo médicos publicaram suas primeiras teorias sobre possíveis relações diretas entre corpo, mente e ambiente – que surgiram os pioneiros da dança moderna. Em meados de 1890, Isadora Duncan (1877-1927) redescobriu os movimentos espontâneos, questionando a codificação de passos como única forma de expressão do corpo. Assim, as sugestões da bailarina norte-americana – dançar os sons da natureza e integrar-se a ela – dialogavam diretamente com os estudos sobre a mente e suas relações com o corpo como, por exemplo, com os estudos da então recém-criada “psicanálise”, de Sigmund Freud (1856-1939) e, posteriormente, de Carl Gustav Jung (1875-1961), que apontavam a existência do inconsciente e suas relações com a construção da *psique*, além de relacionar possíveis doenças corporais às doenças mentais, conforme comprova o fragmento de um estudo de Freud:

Temos tratado os processos psíquicos como algo que poderia prescindir deste conhecimento fornecido pela consciência, que existe independente de uma tal consciência (...) Se não nos deixarmos desconcertar por tal fato, segue-se desse pressuposto, que a consciência não proporciona nem conhecimento completo, nem seguro dos processos neuroniais; cabe considerá-los em primeiro lugar e em toda a extensão como inconscientes e cabe inferi-los como as outras coisas naturais (FREUD, 1995, p.400 *apud* CAROPRESO e SIMANKE, 2008, p.02 ).

Paralelamente aos novos estudos sobre o corpo e a mente, a dança moderna mostrava as possíveis relações entre corpo e mundo, principalmente na Europa e nos EUA, onde a

Psicanálise é um procedimento de investigação de processos mentais, desenvolvido inicialmente, por Sigmund Freud, e propõe a análise do homem enquanto sujeito do inconsciente.

FREUD, Sigmund (1950): **Projeto de uma psicologia**. Tradução de O. F. Gabbi Jr., Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1995.

guerra iminente proporcionava carga emocional e dramática ao corpo que dançava:

Modificavam-se totalmente a filosofia, métodos e vocabulários de movimentos, muitas teorias foram desenvolvidas e escritas sobre a dança e a liberdade criativa se instalou. O mundo enfrentava a 1ª Grande Guerra e já não era mais possível dançar sobre um mundo de irrealidades ou fantasias, mas sim, sobre a verdadeira condição humana, suas vitórias e fracassos (SILVA, 2005, p. 96).

Ainda exemplificando a nova relação estabelecida entre corpo e mundo, citamos Brigitte Heilmann (1997), que trata da mudança de ponto de vista que a dança moderna ajudou a estabelecer em relação ao corpo:

(...) O dançarino torna-se [na dança moderna] um signo despersonalizado, enquanto, simultaneamente carrega os signos de sua própria 'escritura corporal' que aproxima a visão poética da dança através da identidade do artista e dos seus meios expressivos (HEILMANN, 1997. p 48).

Enquanto a dança moderna se estabelecia e ganhava lugar de prestígio no universo artístico, em 1945, o filósofo Maurice Merleau- Ponty (1908-1961) publicava o livro *"Fenomenologia da Percepção"*, lançando um novo olhar sobre as relações do corpo com o mundo. Entre as muitas questões sobre a sensação e a percepção, Merleau Ponty sugere que o corpo é o que rege nossa percepção acerca do mundo, indo contra a visão estabelecida por Descartes:

O pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção. Isso ocorre porque ele se dá o mundo inteiramente pronto, como meio de todo acontecimento possível, e trata a percepção como um desses acontecimentos.

(...) Pois, vista do interior, a percepção não deve nada àquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os estímulos tais como a física os descreve e sobre os órgãos dos sentidos tais como a biologia os descreve. Em primeiro lugar, ela não se apresenta como um acontecimento no mundo ao qual se possa aplicar, por exemplo, a categoria da causalidade, mas a cada momento como uma re-criação ou uma re-constituição do mundo. Se acreditamos em um passado do mundo, no mundo físico, nos estímulos, no organismo tal como nossos livros o representam, é primeiramente porque temos um campo perceptivo presente e atual, uma superfície de contato com o mundo ou perpetuamente enraizada nele(...) (MERLEAU-PONTY, 1999, p.279).

Assim, seus estudos modificam não só o pensamento sobre o corpo como também as produções artísticas da época, as quais dão início a uma série de teorias que atrelam, de diversas maneiras, a dança aos seus estudos. Segundo Siqueira (2003):

Do ponto de vista de Merleau-Ponty, o homem é indivisivelmente consciência e corpo (consciência do corpo e corpo da consciência, espírito do corpo e corpo espírito). Assim, viver seria estar no mundo, refletindo-o e nele refletindo-se. A percepção seria a chave para esse entendimento e a construção da realidade. Como a percepção se dá através do corpo, este seria, simultaneamente, sujeito e objeto. O filósofo tenta solucionar tal dualidade através de uma unidade de abstração: o corpo como “coisa pensante” e “objeto pensado” ao mesmo tempo, ou seja, o que pensa e sente e o que se torna objeto de pensamentos. Essa dupla propriedade o coloca na ordem do objeto, de um lado, e na ordem do sujeito, de outro, mas sem dissolvê-lo, sem desagregar as duas propriedades. O pensamento de Merleau-Ponty é importante para pensar a dança e as demais “artes corporais” como espaço de

expressão e de construção do pensamento – objeto e sujeito de cultura (SIQUEIRA, 2006, p.49).

Além do trabalho de Merleau-Ponty, os estudos do antropólogo francês Marcel Mauss (1872-1950) também influenciaram significativamente o pensamento da época, em especial, sua obra *“As técnicas corporais”*, que concebe o corpo como cultura, transcendendo aos aspectos puramente físicos e biológicos. Mauss (1974) afirma que *“o uso que um homem fará de seu corpo é transcendente a respeito deste corpo como ser simplesmente biológico”*, participando assim, da construção do pensamento sobre um corpo que vai além da matéria física, inclusive nas questões que tangem à construção das diversas sociedades. Portanto, esse foi um intenso período de investigações no que diz respeito ao corpo em movimento.

Rudolf Laban (1879-1978) realizou pesquisas sobre o movimento, que culminaram na posterior publicação do livro intitulado *“O domínio do Movimento”*, o qual apresenta estudos aprofundados sobre o movimento e suas qualidades expressivas, modificando, definitivamente, a maneira de trabalhar e de pensar a dança, e apontando para a possibilidade de inseri-la na educação formal. Para Laban, o que ele chamava de *“nova técnica de dança”* (dança educativa moderna) estimulava o domínio e o conhecimento do movimento dançado:

A nova técnica de dança que estimula o domínio do movimento em todos os seus aspectos corporais e mentais, aplica-se na dança moderna como uma nova forma de dança cênica e social. O valor educacional desta nova técnica pode ser atribuído, em grande parte, à universalidade das formas de movimento que se estudam e dominam no aspecto contemporâneo desta arte (LABAN, 1990, p.16).

Essa possibilidade de interlocução entre a arte e as diversas áreas de conhecimento, introduzida por esses e por tantos outros estudos sobre o corpo publicados nesta época, trouxeram um importante avanço para o pensamento da dança. Com o trabalho de coreógrafos como Ruth Saint-Denis, Denis (1978-1968), Doris Humphrey (1895-1958), José Limon (1908-1972) e Martha Graham (1894-1991), a dança foi renovada, e o que era considerado dança na época – ou seja, os passos codificados do Ballet Clássico – foi dando espaço para a “Dança Moderna” e sua movimentação dramática.

Dessa época até os primeiros movimentos da Dança Contemporânea – com Merce Cunningham (1919-2009) e seus inúmeros experimentos corporais em relação ao espaço, ao tempo, à utilização da música e ao próprio movimento estabelecido na Dança Moderna – pouco tempo se passou. Afinal, os estudos sobre a dança progrediam junto com os estudos sobre o corpo, e mostravam as infinitas possibilidades de expressão a partir deste corpo, que agora passava a ser visto e compreendido como “corpo soma”, ou seja, como um corpo em contínuo processo de transformação e de resignificação, sendo biológico, social, cultural, psicológico e físico, e estando em constante estado de afetação a partir de suas relações e experiências. Desse modo, o corpo e o inconsciente, estudados por Freud e Jung; o corpo perceptivo pesquisado por Merleau-Ponty; o corpo social e cultural das teorias de Mauss; o corpo integrado da Eutonia; o corpo “liberto” de Thérèse Bertherat (sobre os quais falaremos mais adiante), e tantos outros corpos das mais diferentes teorias – inclusive das teorias orientais, como, por exemplo, as do *Yoga*, do *Tai Chi Chuan* e do *Do-In* – unem-se na dança contemporânea, proporcionando os mais variados experimentos e resultados estéticos e apresentando um corpo disponível para o trabalho artístico e afetado pelas inúmeras e infinitas possibilidades de relações, conforme relata Dempster (1998):

A Eutonia é uma prática corporal criada e desenvolvida por Gerda Alexander (1908- 1994), que trabalha a tonicidade equilibrada em movimento.

Thérèse Bertherat é a criadora da “anti-ginástica”, técnica corporal que trabalha a percepção e o conhecimento íntimo do movimento sem grandes esforços físicos.



O corpo pós-moderno não é uma entidade fixa nem imutável, mas uma estrutura viva que se adapta e se transforma continuamente. É um corpo disponível para muitos discursos. A dança pós-moderna desvia a atenção de qualquer imagem específica e a dirige para o processo de construção de muitos corpos (DEMPSTER, 1998, p.229).

É importante lembrarmos que, além dos estudos sobre o corpo, o desenvolvimento das novas tecnologias relacionadas ao computador e aos diferentes meios de comunicação contribuiu para a construção desse corpo contemporâneo na medida em que o leva para uma realidade virtual, agora novo espaço “habitado” por esse corpo, conforme explica Siqueira (2006):

As novas tecnologias também fazem repensar o corpo. A chamada realidade virtual e o ciberespaço simulam a liberação do corpo de elementos como tempo e espaço e de leis da física. No ciberespaço, através de computadores e periféricos, pode-se “navegar” ou “mergulhar” sem, na realidade, deixar o lugar onde se está (SIQUEIRA, 2006, p.61).

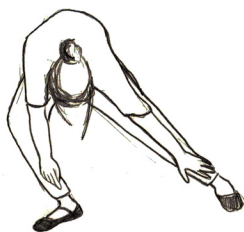
Esse espaço virtual, que o corpo passa a “habitar”, mudou a maneira de o homem se relacionar com o mundo, além de expandir os limites e possibilidades em muitas pesquisas sobre o corpo, bem como sobre sua comunicação e expressividade. Esse ciberespaço é explorado de diversas maneiras na dança contemporânea atual, que o utiliza infinitamente em suas criações, acrescentando relações de tempo e espaço bem mais complexas do que as até então conhecidas. Os espetáculos contemporâneos usam as novas tecnologias alterando a percepção – tanto dos artistas quanto dos espectadores – do corpo, mudando o olhar, canalizando a atenção e colocando o corpo em um espaço diferenciado do que antes era costume,

dando-lhe a possibilidade de se transformar, até mesmo, em outros corpos ou outros objetos.

A partir desse breve histórico, podemos observar que o corpo contemporâneo é entendido como uma infinita possibilidade de expressão. É um corpo disponível, capaz de se articular e de dialogar com todas as áreas de estudo e de estética. Agora, partindo dessa compreensão sobre o corpo, podemos falar do movimento na dança, ou seja, do movimento desse corpo que não nega nada, mas agrega todas as experiências em si, um corpo que pode se comunicar expressivamente e que, conseqüentemente, pode dançar sua totalidade.



# 3. O CORPO EM MOVIMENTO NA DANÇA



Sabemos que o movimento é inerente aos seres humanos, e que a dança é uma das possibilidades dessa movimentação acontecer de maneira expressiva. Sabemos também, conforme salientamos anteriormente, que existem inúmeros gêneros de dança (do clássico ao contemporâneo; do tradicional à dança de salão), e que cada um deles se desenvolveu em uma determinada época, de acordo com a cultura e com o pensamento de um determinado lugar. Porém, os estudos do movimento na dança passam não só por suas relações com o social, com o cultural ou com o físico, mas instigam também a pensar em signos, em narrativas e em possibilidades de comunicação e expressão através (ou a partir) desse corpo que é “soma”. Cabe lembrar que, para o dançarino, o trabalho com o movimento tem início bem antes dos palcos, com a tomada de consciência de que o corpo que dança deve ser o corpo disponível que sugerimos

anteriormente, e que esse mesmo corpo é o corpo buscado no trabalho com a dança na educação.

Esse corpo disponível deve produzir uma movimentação consciente e expressiva que pode ser alcançada por diversos caminhos e técnicas de trabalho – e que serão abordadas mais adiante – porém, qualquer uma delas deve preparar o corpo para o trabalho expressivo, de forma a mostrar o caminho para o conhecimento dos seus limites e possibilidades. Dessa maneira, começaremos esta reflexão a partir da definição da palavra “movimento”, que segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2002) significa: *o ato ou efeito de mover-se, mudança de um corpo (ou parte de um corpo) de um lugar (ou posição) para outro*. Na dança, essa definição se transforma em um conceito, ou seja, movimentar-se é mais do que deslocar-se no espaço: é deslocar-se no espaço com qualidade, consciência e expressividade.

Conforme já vimos, muitos estudiosos, entre eles, filósofos, psiquiatras, biólogos e médicos pensaram o corpo. No entanto, alguns deles se tornaram conhecidos por transformar definitivamente o olhar sobre o corpo em movimento, em especial, sobre o movimento expressivo. Sem dúvida, François Delsarte (1811-1871) e Émile Jacques Dalcroze (1869-1950) foram dois desses importantes destaques. Enquanto o primeiro (nos Estados Unidos) estudou os gestos e a expressividade do corpo, elaborando assim, um estudo detalhado sobre as suas principais posições expressivas, o segundo (na Europa) partiu da educação corporal para músicos e criou um método de trabalho do movimento expressivo estudado e divulgado até a atualidade. Para ambos, o gesto em si nada representa, o que realmente interessa é captar sentimentos e emoções humanas a partir do movimento. Foi a partir dos estudos de Delsarte e de Dalcroze que a dança moderna pôde mostrar seus primeiros passos.



Muitos dos grandes coreógrafos desse gênero foram influenciados direta ou indiretamente por esses importantes colaboradores, como, por exemplo, Mary Wigman (1886-1973), Ruth Saint-Denis (1879-1968) e Ted Shawn (1891-1972), Kurt Joss (1901-1979) e o famoso teórico do movimento, Rudolf Laban (1879-1958).

Quando abordamos o estudo do movimento, é inevitável falar de Laban. Afinal, foi ele quem apontou, pela primeira vez, a possibilidade de entender, dissecar e de trabalhar o movimento da maneira que a dança propõe na atualidade, isto é, qualitativamente, conscientemente e expressivamente. Ao analisar e sugerir caminhos para o que ele chamou de “domínio do movimento”, Laban proporcionou ao dançarino e a tantos outros profissionais interessados, a possibilidade de trabalhar minuciosamente cada movimento e de manipulá-lo de acordo com suas intenções, pois ele entendia que a diversidade dos esforços humanos seria a própria fonte de sua dramaticidade e que esta dramaticidade poderia ser fortalecida a partir de um treinamento sistemático do corpo. Entre tantas pesquisas e teorias lançadas por ele, a “Corêutica” e a “Eucinéica” são, talvez, as mais usadas na dança.

Segundo Lobo (2002), a Corêutica é o estudo do movimento no espaço, tanto do corpo humano realizando uma ação claramente perceptível, como do corpo aparentemente

parado (movimento imperceptível). O autor ainda acrescenta que a Corêutica é composta pela Kinesfera, pelos diferentes níveis, pelas tensões espaciais, pelas progressões, pelas formas, pelas projeções, pelas dimensões, pelos planos, pelas direções, pelo volume e pelas escalas do movimento. Já a Eucinéutica é o estudo qualitativo do movimento, ou seja, o estudo da maneira como o movimento se estrutura no próprio corpo, a partir de elementos como peso (leve e pesado), espaço (direto e flexível), fluência (livre e controlada) e tempo (rápido ou lento). Tanto a Corêutica quanto a Eucinéutica ajudam o dançarino a compreender seus movimentos e manipulá-los em função da expressividade.

Entretanto, Laban não parou por aí, ao contrário, foi também a partir dos estudos do movimento desenvolvidos por ele, que a dança começou a abrir caminho na educação. Em seu livro “Dança Educativa Moderna”, ele nos instiga a pensar a dança a partir do conhecimento consciente do movimento, ou seja, do conhecimento do princípio do movimento. Segundo ele, ao invés de estudar cada movimento específico, podemos compreender e praticar o princípio que o rege. Esse enfoque da matéria da dança implica em uma nova concepção da mesma, ou seja, o movimento e os elementos que o compõe.

A partir desse princípio, Laban propõe a divisão do trabalho da dança por faixas etárias (idade), aplicando assim, os princípios da psicomotricidade na metodologia do ensino da dança, além de sugerir o trabalho a partir de “temas de movimentos”, que são combinações e variações de temas básicos de movimento, introduzindo, dessa maneira, uma metodologia definida, que pode ser aplicada a cada uma das faixas etárias, de acordo com a intenção do estudo proposto pelo educador:

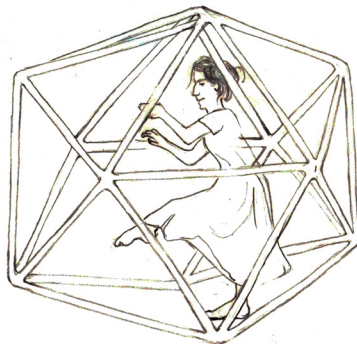
Cada tema de movimento básico contém muitas possibilidades de variação. Alguns temas ou variações podem combinar-se entre si; outros podem unir-se mediante transmutações em seus detalhes. As idéias de movimento contidas em um tema não

Para Laban, Knesfera é a esfera do movimento, um espaço cuja circunferência pode ser alcançada com as extremidades do corpo estendidas normalmente, sem mudança de postura ou lugar de apoio do corpo. A Knesfera é representada pela figura de um “icosaedro”, que é um poliedro cujas intersecções marcam as direções possíveis dos movimentos do ator/bailarino, que se mantém no centro desta figura.

A explicação detalhada de cada um dos elementos da Corêutica e da Eucinéutica pode ser encontrada nos livros de Rudolf Laban e de Eusébio Lobo, elencados na bibliografia.

necessitam ser totalmente compreendidas pelo aluno antes de iniciar outro. As idéias de movimento podem se desenvolver de forma paralela, e alguns professores poderão encontrar em temas relativamente avançados detalhes que podem utilizar como incentivo em etapas de certa forma prematuras no ensino da dança. Por outro lado, os temas de movimento mais elementares mantêm seu valor até para os grupos de maior idade. Podem-se aplicar proveitosamente em qualquer das etapas posteriores. Os adultos realizam formas primitivas de jogo com tanto prazer como as crianças pequenas quando se lhes apresenta os temas com espírito correto e no momento adequado (LABAN, 1990, p. 34).

Observamos que o ensino da dança, a partir dos estudos de Laban, ganha novos rumos, e se torna possibilidade de acontecimento em diferentes corpos, nas mais variadas idades, iniciando a quebra do estigma e dos estereótipos de dançarino; ou seja, conhecendo e sabendo explorar os elementos do movimento propostos por ele, todos, sem distinção, podem se mover expressivamente.



Percebe-se aqui, a importância de seus estudos para a arte-educação, pois a partir de suas propostas, muitos coreógrafos e dançarinos puderam estender seus estudos para o campo da educação e ampliar a atuação da dança, iniciando o pensamento

sobre a dança na educação atual, pois se qualquer corpo pode dançar e se qualquer corpo pode ser expressivo, a dança pode se legitimar como parte do ensino formal, saindo das academias e escolas de dança e ganhando espaço nos ambientes escolares como arte expressiva, como assinala Lisa Ullmann, em suas considerações no livro “Dança Educativa Moderna”, de Laban:

Na educação, assim como na recreação, elaboramos a experiência da dança sobre formas básicas universais de movimento e sua assimilação e reflexo subjetivos e não sobre a concepção de uma apresentação externa. Desse modo, estabelece-se gradualmente um vocabulário do movimento que nos ajuda a adquirir expressividade na linguagem da dança (ULLMANN, in LABAN, 1990, p.108).

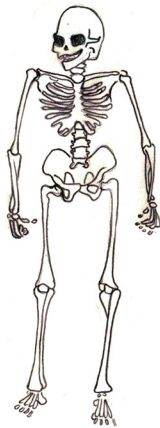
Obviamente, não foi somente Laban que possibilitou que a dança ganhasse espaço na educação formal. Esse é um processo resultante de fatores ligados à cultura, à época histórica e à própria educação, que por sua vez, abre cada vez mais espaço para a educação do sensível. Todavia, podemos dizer que os estudos de Laban foram um importante “trampolim” para que a escola abrisse seus portões para a dança, inclusive no Brasil, que inclui o estudo do movimento, segundo Laban, nos Currículos de Ensino de Arte.

Ainda no que se refere ao Brasil, podemos dizer que o país não é somente um grande consumidor e importador das técnicas de movimento. A partir da década de 60, Klaus Vianna (1928-1992) iniciou um trabalho extremamente importante para as pesquisas sobre o movimento, principalmente no que diz respeito ao movimento consciente. Trabalhando as articulações, os apoios, as oposições e os eixos corporais, Klaus Vianna expandiu o conhecimento de seus alunos sobre os próprios corpos, desestruturando antigos conceitos e percepções e instaurando movimentos conscientes e espontâneos. Partindo de premissas como o cuidado e o respeito com o corpo, ele



elaborou uma metodologia de trabalho corporal que mais tarde foi transformada em técnica: a “Técnica Klauss Vianna”, cujo objetivo é conhecer o corpo para poder, posteriormente, explorá-lo. Um dos pontos interessantes de seu método foi a abrangência de seu trabalho, que nunca se limitou aos dançarinos e aos atores, mas se estendeu para todas as pessoas interessadas em suas aulas (curiosos, amantes da dança ou profissionais):

Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas, ou professores ou com donas de casa. São seres humanos que buscam minha aula porque acreditam que eu lhes poderia apontar caminhos. O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seus corpos (VIANNA, 1990 *apud* MILLER, 2005, p. 23).



Partindo desse pensamento, em suas aulas, o bailarino e coreógrafo brasileiro reuniu os mais diferentes profissionais e interessados pela arte da dança e do movimento, construindo um legado importante para a dança de sua época, tanto em relação ao estudo sobre o corpo e o movimento, quanto em relação à didática dos professores de dança. Como ressalta Jussara Miller,

a técnica Klaus Vianna parte do conhecimento corporal para a posterior transformação do movimento em dança:

A técnica Klaus Viana pressupõe que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como ele funciona, quais as suas limitações e possibilidades para, a partir dessa consciência corporal, a dança acontecer. E quando a dança acontece? Quando o corpo está disponível ao movimento para realizar uma comunicação através da expressão corporal, com a manifestação da dança de cada um. Portanto, a Técnica Klaus Vianna propõe, antes de mais nada, uma disponibilidade corporal para o corpo que dança; o corpo que atua; o corpo que canta; o corpo que educa; o corpo que vive (MILLER, 2005, p.59).

Observamos nesta citação, a introdução de um importante aliado à dança na educação, o que ele chama de “a dança de cada um”. Entretanto, cabe lembrar, que desde Noverre, no século XVII, já havia indícios de que a dança deveria ser trabalhada de maneira a expressar a individualidade de cada dançarino, e que, ao longo do tempo, a Dança Moderna e Contemporânea estabeleceram definitivamente este espaço individual. Porém, considerando sempre a história da dança na escola – que é um longo processo de aceitação – as contribuições de Klaus Vianna legitimam e conferem as devidas proporções à importância desse trabalho individual, tanto para a expressão artística quanto para as diferentes dimensões da educação, uma vez que ele é um importante nome de referência para os estudos da dança no Brasil.

Ainda falando em movimento, devemos lembrar que as pesquisas sobre o corpo em movimento, ligadas ao teatro, também são de importante valia para os estudos da dança. Aliás, o limite entre o teatro e a dança se torna cada vez mais tênue, e muitas vezes, um se confunde, se mistura e até mesmo se

Jean- George Noverre (1727-1810) foi um coreógrafo francês considerado o grande reformador da dança clássica no século XVIII.

agrega ao outro de maneira a afetar significativamente a estética de ambos. Essa miscibilidade se deve aos fatores históricos e, principalmente, aos conceitos estéticos da arte contemporânea, que tende cada vez mais a quebrar as barreiras das linguagens artísticas e criar estéticas híbridas. Desde o início do século XX, os estudos de mestres do teatro como, por exemplo, Constantin Stanislávski (1863-1938), Antonin Artaud (1896-1948), Grotóvski (1933-1999) e Eugênio Barba, influenciam o olhar sobre as técnicas corporais na dança, chegando a serem incluídos nos currículos das faculdades e escolas de dança no mundo todo. Um exemplo dessa apropriação dos conceitos do teatro pela dança é o conceito de “corpo cênico”, de Eugênio Barba, bastante utilizado nos estudos de preparação do corpo para a dança. Para Barba, o corpo cênico é aquele que o ator/dançarino assume no momento da cena, ou seja, é um corpo extracotidiano, trabalhado e construído a partir de técnicas extracotidianas.

Essas técnicas “extracotidianas” são, para o diretor de teatro italiano, uma maneira particular de trabalhar o corpo e exigem esforço e dedicação dos atores/bailarinos. Suas propostas de trabalho giram em torno do controle e domínio da energia corporal, a fim de obter a presença cênica desejada. Segundo ele, estudar a energia do ator significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa, de acordo com situações não-cotidianas (Barba, 1991). Barba ainda aponta importantes caminhos para a compreensão e manipulação do equilíbrio, dos gestos, do uso e do controle dos olhos, do rosto, dos pés e das mãos, baseados em seus estudos sobre o teatro e a dança orientais. Seu trabalho com a “Antropologia teatral” é aplicado em inúmeras pesquisas acerca do teatro e também da dança. Afinal, o corpo que interpreta e o corpo que dança possui a mesma base de trabalho, ou seja, a energia corporal:

Eugênio Barba é italiano, diretor de teatro e uma das referências atuais da antropologia teatral

A Antropologia Teatral é, segundo o próprio Eugênio Barba (1994), o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis, assim como das tradições pessoais ou coletivas. Para maiores esclarecimentos, sugerimos a leitura de seu livro “A arte secreta do ator”, indicado na bibliografia.

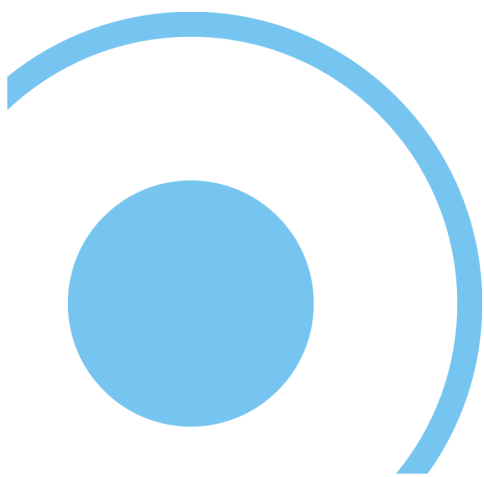
Esses micromovimentos são uma espécie de núcleo que, escondidos nas profundezas das técnicas corporais cotidianas, podem ser modelados e ampliados para aumentar a força da presença do ator ou bailarino tornando-se, assim, a base das técnicas extracotidianas (BARBA, 1991, p. 11).

Além de Dalcroze, Delsarte, Laban, Klauss Vianna e Barba, poderíamos citar também, outros dançarinos, atores, diretores, coreógrafos e professores que transformaram (e continuam transformando) o entendimento sobre o corpo e o movimento, no Brasil e no mundo. No entanto, neste momento, escolhemos falar apenas dos já citados, mas deixamos claro que eles não foram os únicos que contribuíram para esse estudo, pois sabemos que os profissionais da dança e do movimento expressivo multiplicam-se, acrescentando importantes conceitos teóricos e práticos para o estudo do corpo em movimento, em especial, para o estudo da dança na educação. Deixamos nosso respeito por todos esses profissionais e falaremos sobre suas contribuições em outra oportunidade.

Ainda refletindo sobre a construção do pensamento sobre o corpo e o movimento na dança, podemos acrescentar que o corpo disponível deve ser um corpo aberto, dilatado, um corpo preparado para atuar extracotidianamente. Esse corpo disponível para afetar e ser afetado pelas inspirações que o atravessam, é também o corpo que buscamos na dança-educação, uma vez que na educação formal não buscamos a formação de dançarinos profissionais, mas procuramos expandir as possibilidades expressivas dos alunos, a fim de mostrarmos a possibilidade de expressão artística que existe em seus corpos e em seus movimentos.

Até aqui, vimos a maneira como se deu a compreensão sobre corpo e movimento na dança, tanto no Brasil quanto no mundo, e isso nos ajuda a entender um pouco o progresso e o pensamento sobre a dança na educação, ou seja, sobre como

construir corpos disponíveis para o trabalho expressivo. A seguir, faremos uma breve apresentação de como trabalharemos as próximas páginas deste texto, mostrando os embasamentos teóricos da educação, os quais manteremos como referência para nossas propostas com a dança no âmbito educacional, mantendo um foco especial na educação do corpo em movimento.





# 4. CONSIDERAÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA NO APRENDIZADO DO CORPO EM MOVIMENTO



Neste ponto, cabe nos atermos um pouco na concepção de corpo como unidade psicofísica sensível, para podermos entender uma maneira de trabalhar o aprendizado do movimento dançado. Como vimos anteriormente, o corpo da dança na atualidade é entendido como uma soma em movimento, ou seja, um corpo que carrega suas experiências e pode apreendê-las de maneira efetiva. No que tange a essa forma de pensar o aprendizado a partir do corpo, concordamos com Jorge Larrosa Bondia(2002), e usaremos aqui seu conceito de educação baseada no par *experiência/sentido*, para entendermos as propostas de trabalho com o corpo em movimento, sugeridas mais adiante.

Larrosa acredita que o aprendizado real não acontece a partir da “informação” ou da “formação de opinião”, e muito menos a partir da “racionalização” dos conteúdos. O que ele defende é um trabalho que promova a educação a partir de experiências sensíveis que possam vir a transformar o aluno. Dessa forma, cumpre abordarmos agora, um pouco do que o autor entende por “experiência”.

Depois de analisar a etimologia dessa palavra e afirmar que a experiência real depende de fatores pessoais – pois cada pessoa possui uma experiência diferente com algo – Larrosa argumenta:

Jorge Larrosa Bondía é professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona e defende a educação a partir da experiência sensível.

Começarei com a palavra *experiência*. Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”, em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”. A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (LARROSA, 2002, p.21).

O autor segue sua linha de pensamento ressaltando que para uma experiência acontecer de fato, ela deve passar por nós, nos atravessar e nos transformar. Podemos assim, estender o que ele diz para o campo da Arte-Educação e dizer que, o que nos passa, o que nos acontece, acontece no que somos, ou seja, na unidade psicofísica que nos compõe.

Ao longo deste texto, o olhar que lançaremos sobre o corpo em movimento tem como suporte esse tipo de “experiência”, ou seja, cada uma das propostas aqui sugeridas entende o corpo como unidade psicofísica, que se transforma e se recria a cada novo aprendizado e que nunca será considerado como resultado, mas como um “processo” que tem sua própria maneira de assimilar e de apreender as informações que recebe. Desta forma, justamente por ser este corpo “soma”, a assimilação do aprendizado acontece na medida em que a experiência é corporificada ou “incorporada”, ou seja, na medida em que as informações entram na composição do corpo. Quando tratamos de dança, essa experiência corporal é ainda mais significativa, considerando que o corpo não é só o sujeito do aprendizado, mas é também a própria manifestação estética do trabalho.

Veja o sentido da palavra ‘incorporar’ no dicionário *on line*, disponível em [www.dicio.com.br/incorporar/](http://www.dicio.com.br/incorporar/)



Ainda em relação à experiência da dança, voltamos às palavras de Larrosa, que sugere que a experiência deve ser algo aberto, ou seja, algo que não suscite expectativas de resultados, mas que promova o contato com algo que possa ser novo ou desconhecido:

A experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer” (LARROSA, 2002, p. 28).

Assim, acreditamos que a dança só é realmente assimilada e compreendida quando o corpo a entende e a compreende, ou seja, quando o corpo – território dessa linguagem artística – vivencia o movimento expressivo, sem o objetivo “pré-visto” de uma determinada estética ou técnica, mas como um mergulho no (talvez) desconhecido processo de aprendizado corporal.

Também em relação ao aprendizado do corpo, focaremos nosso olhar sensível para o que João-Francisco Duarte Junior (2006) chama de “saber sensível”. Em suas colocações, o autor defende um aprendizado sensível, anterior ao aprendizado racional, e que deveria, segundo ele, acompanhar toda e qualquer forma de educação. Duarte Junior ainda alerta para o abandono do sensível em nossa sociedade, por meio do que ele chama de “crise dos sentidos”, e propõe o resgate aos nossos sentidos corporais em todas as áreas de conhecimento:

Sem dúvida há um saber sensível, inelutável, primitivo, fundador de todos os demais conhecimentos, por mais abstratos que estes sejam; um saber direto, corporal, anterior às representações simbólicas que permitem os nossos processos de raciocínio e reflexão. E será para essa sabedoria

primordial que deveremos voltar a atenção se quisermos refletir acerca das bases sobre as quais repousam todo e qualquer processo educacional, por mais especializado que ele se mostre (DUARTE JUNIOR, 2006, p.12).

Basearemos-nos nessas considerações e as cruzaremos com aquelas de Larrosa, a fim de construirmos uma proposta para a prática do aprendizado da dança que considere a experiência e o saber sensível do corpo como premissas. Dessa maneira, acreditamos que as propostas em Arte-educação devem ser direcionadas para atingir, a partir da experiência, o que compõe o ser humano, e que engloba os aspectos físicos, biológicos, sociais, emocionais, psíquicos e afetivos. As propostas devem, portanto, entender o “corpo soma” como base de aprendizado.

Elencadas as premissas adotadas para as propostas aqui apresentadas, faremos agora um apanhado de teorias e práticas de trabalho que se baseiam tanto nas técnicas sugeridas por alguns autores já apresentados, quanto na experiência desta autora como dançarina e professora de dança nos ensinamentos fundamental e superior. Esclarecemos, no entanto, que não pretendemos oferecer ao leitor, um “guia prático de trabalho”, mas possibilitar um entendimento global de como as técnicas e conceitos vistos até agora podem se amarrar, se cruzar e atravessar umas às outras na prática da dança-educação, proporcionando ao aluno a compreensão e o alcance do corpo disponível aqui proposto. Dessa forma, percorreremos alguns desses possíveis caminhos, sempre defendendo a prática cinestésica e sinestésica da dança na educação formal.

A Cinestésica (com “c”) se refere à experiência do movimento, e sinestésica (com “s”) diz respeito à experiência dos sentidos.

## 5. UM OLHAR SOBRE A PRÁTICA

### PERCEÇÃO E CONSCIÊNCIA CORPORAIS

Partimos do princípio de que perceber o corpo é essencial para movimentá-lo. Sem perceber as pernas é impossível andar, sem perceber as mãos é impossível pegar um objeto. Da mesma forma, sem termos a percepção do nosso corpo é impossível dançar.

A percepção corporal na dança começa quando conhecemos nosso corpo, suas partes, suas dimensões, seu volume. Qual é o corpo que tenho? Como é o corpo que tenho? Como me relaciono com esse corpo? Existem muitas técnicas de percepção e de consciência corporal que auxiliam o trabalho com a dança, dentre as quais podemos destacar os estudos da *Eutonia*, técnica desenvolvida por Gerda Alexandrer (1908-1994), que consiste em trabalhar o tônus do corpo, a fim de adquirir domínio sobre ele. Essa técnica propõe a sensibilidade a partir do toque na pele e o uso do tônus muscular de maneira equilibrada e harmônica. Os movimentos propostos pela Eutonia visam à ampliação do dinamismo corporal, e permitem também a realização das possibilidades de movimento sem que ocorram gastos desnecessários de energia.

Outro trabalho de destaque sobre a consciência e a percepção corporal é o de Thérèse Bertherat, por ela denominado “antiginástica”, que busca a mudança de hábitos corporais, proporcionando maior envolvimento e bem-estar ao corpo. A criadora da antiginástica propõe um trabalho que envolve o fortalecimento da musculatura posterior do corpo e do que ela chama de “memória corporal”, com o propósito de liberar e equilibrar as sensações e emoções corporais. Em seu livro “O corpo tem suas razões”, ela apresenta sua técnica e nos convoca a olharmos nosso corpo com uma atenção diferenciada. Logo na abertura de seu livro encontramos o seguinte convite:

Nesse instante, esteja você onde estiver, há uma casa com o seu nome. Você é o único proprietário, mas faz tempo que perdeu as chaves. Por isso, fica de fora, só vendo a fachada. Não chega a morar nela. Essa casa, teto que abriga suas mais recônditas e reprimidas lembranças, é o seu corpo (BERTHERAT, 1999, p. 10).

As propostas de Bertherat são aplicadas em inúmeros estudos e trabalhos corporais, e na dança, contribuem tanto para a consciência corporal quanto para a saúde do corpo que se movimenta. Contudo, essas técnicas são muito complexas e envolvem teorias importantes sobre a concepção de corpo psicossomático, e que não nos cabe aqui desenvolver, mas apresentá-las como possíveis fontes para o que chamamos de “primeiro contato” com nosso corpo. Isso significa que, antes do início do trabalho com o movimento expressivo, é preciso entender como esse movimento funciona, de onde ele surge, e qual é o corpo que o produz, e que consiste em um trabalho de resgate corporal. Para essa finalidade, exercícios de observação no espelho, de toque no próprio corpo, de automassagem, de esfregar as partes do corpo umas nas outras, e de desenhá-las,

podem auxiliar e fazer com que, gradativamente, tenhamos consciência do nosso corpo, transformando nossa relação com ele.

Entretanto, não precisamos realizar essa etapa de percepção e reconhecimento corporal separadamente da experiência do movimento. Aliás, o movimento proporciona diretamente o que buscamos nesta etapa do trabalho, como nos mostra Sônia Machado de Azevedo, quando cita os estudos de Paul Schilder (1886-1940), que trata da percepção corporal:

Segundo Paul Schilder, a percepção não existe sem ação, ou seja, a percepção e a resposta motora são os dois pólos da unidade do comportamento. Para ele, o conhecimento e a percepção são frutos de um processo bastante ativo, no qual a motilidade desempenha seu papel (AZEVEDO, 2009, p. 204).

Ainda falando sobre a consciência e a percepção corporal a partir do movimento, concordamos com as palavras de Klaus Vianna, que enfatiza a importância do movimento para a sensibilização do corpo que dança:

Por meio da observação e da percepção dos movimentos mais elementares, criamos um código com nosso corpo, começamos a sensibilizar as partes mortas e liberar as articulações. Nosso corpo vai reagindo aos mais diferentes estímulos, do mesmo modo que um saco plástico cheio de ar reage a uma determinada pressão, deslocando-se, inflando em outro ponto qualquer, compensando em outra parte a pressão exercida sobre ele (VIANNA, 2008, p122).

Ou seja, para que esse reconhecimento aconteça, podemos tanto usar exercícios sutis de reconhecimento corporal, tal como propõe a eutonia ou a antiginástica, como movimentos mais dinâmicos, como os propostos por Klaus Vianna ou por

Paul Schilder foi um psiquiatra austríaco que apresentou, entre outras teorias, o estudo da imagem corporal, aplicado até hoje em trabalhos da psicologia, psiquiatria e nos diferentes domínios da educação.

Paul Schilder, uma vez que realizando movimentos variados, o aluno pode sentir, descobrir e perceber as partes do corpo, como elas funcionam, quais seus limites e possibilidades, além de ir se familiarizando com o corpo que se movimenta na dança.

Um trabalho bem direcionado sobre a percepção corporal pode também proporcionar ao aluno o entendimento das energias dispensadas para a realização do movimento, a partir do controle e da manipulação das mesmas. Nesse sentido, o trabalho com a respiração assume extrema importância, afinal, a energia é produzida pelo transporte do oxigênio no sangue e este é, por sua vez, resultado da respiração consciente e controlada. Este trabalho com a respiração é muito presente nas técnicas corporais orientais, como, por exemplo, no *Tai Chi Chuan* e no *Yoga*, que emprestam seus princípios de trabalho para o teatro e para a dança orientais, conforme Barba salienta ao discorrer sobre a dança balinesa:

*Bayu*, “vento” e “respiração” (*spiritus*), é, entretanto, o termo geralmente usado para descrever a presença do ator; a frase *pengunda bayu* se refere à distribuição correta da energia. Como o *Ki-hai* japonês, o termo balinês *bayu* é uma força literal do crescer e decrescer de uma força que levanta o corpo inteiro, e cuja complementação gera vida (BARBA, 1991, p.77).

Considerando que a respiração pode ser essa força que levanta todo o corpo e que, conseqüentemente, o movimenta, a percepção e a consciência respiratórias são partes do processo de compreensão do funcionamento corporal e importantes aliadas à preparação do corpo que dança.



Ainda falando sobre processos sutis que regem nosso corpo, o conhecimento de seus espaços internos também merecem atenção. Nesse sentido, Klauss Vianna volta a contribuir, quando sugere o trabalho com as articulações, com as direções ósseas, com os apoios, com o peso e com as oposições corporais, tendo em vista que voltar a atenção para os espaços que existem dentro do corpo, ajuda o aluno a entender como ele pode funcionar estando em movimento, além de expandir a possibilidade de explorar a movimentação criativamente.

A conscientização desses espaços pode ser obtida através de movimentos como, por exemplo, o “espreguiçar”, em exercícios que separam os ossos dos músculos e abrem espaço entre as articulações, aliviando tensões desnecessárias, e que podem restringir a movimentação:

Na verdade, o problema está no acúmulo de tensões, nas tensões localizadas que restringem a capacidade de movimento das articulações e dos grupos musculares, obstruindo o fluxo energético que atravessa o corpo (VIANNA, 2008, p.106).

Em outras palavras, trabalhar com as articulações, com a musculatura e com a ossatura é um trabalho que, em primeira instância, alivia tensões, e conseqüentemente, libera o corpo

para o movimento e para os possíveis *insights* criativos, que não acontecem quando o corpo está tenso.

Devemos também, nesta etapa do trabalho, dedicar atenção à sensibilização do corpo, já que o que torna a dança uma linguagem artística é a possibilidade de expressão que ela proporciona, e que é o resultado direto das sensações e impressões do artista em relação a algo que o toca. Então, aguçar os sentidos ganha destaque no trabalho de consciência corporal, principalmente porque a educação formal tende a esquecer a sua importância na formação do homem e, privilegiando o intelecto racional à inteligência sensível, forma cada vez mais pessoas “anestesiadas”, que se esquecem do que Duarte Junior (2006) denomina “saber corporal”, ou seja, a sabedoria sensível do corpo. Rubem Alves também opina sobre o abandono do saber sensível-corpóreo:

O que nos separa dos animais é que os pensamentos que moram na nossa cabeça desandaram a proliferar, multiplicaram-se, cresceram. O que teve vantagens indiscutíveis porque foi graças aos pensamentos que moram na cabeça que o mundo humano se construiu. A filosofia, a ciência, a tecnologia cresceram tanto que chegaram a entupir a sabedoria do corpo. O conhecimento vai crescendo, sedimentando, camada sobre camada, e chega um momento em que nos esquecemos da sabedoria sem palavras que mora no corpo (ALVES, 1998 *apud* DUARTE JUNIOR, 2006, p.126).

Tendo em vista esse abandono do sensível, torna-se ainda mais importante a prática de sensibilização corporal, a fim de retomarmos a sabedoria de nosso corpo, a que Duarte Junior denomina “saber” em oposição ao “conhecer”:

Assim, parece pertinente estabelecer-se uma distinção entre o inteligível e o sensível, ou, em outras palavras, entre o conhecer



e o saber. O inteligível consistindo em todo aquele conhecimento capaz de ser articulado abstratamente por nosso cérebro através de signos da química, por exemplo; e o sensível dizendo respeito à sabedoria detida pelo corpo humano que se manifesta em situações mais variadas. (...) (DUARTE JUNIOR, 2006, p127).

A prática da sensibilização corporal ativa nossos sentidos, a fim de abri-los ao novo, ao inusitado, ao desconhecido. A sensibilização corporal torna os poros do corpo abertos para o mundo e, conseqüentemente, para os inúmeros estímulos e inspirações existentes nele, sendo, portanto, parte desses “saberes”. Essa prática pode ser realizada de maneira bastante simples. A automassagem e o toque sutil, por exemplo, começam despertando o corpo para os próximos passos, que podem consistir em olhar com atenção para realmente ver o espaço, as pessoas a nossa volta, os objetos; sentir os cheiros do ambiente, das pessoas, sentir nosso próprio cheiro; ouvir os sons possíveis de serem ouvidos e tentar ouvir os sons ainda mais sutis, ao longe; tocar o chão, a parede, nossas roupas e nossa pele, a fim de percebermos as diferentes texturas e temperaturas. Essas são práticas que devem ser incentivadas no início da percepção e da consciência corporal, para posteriormente, podermos trabalhar com as sensações, imagens e lembranças que esses sentidos podem trazer, ou mesmo para, simplesmente, estarmos mais atentos e mais sensíveis ao que nos rodeia:

Perceber, então, é tomar certa consciência de alguma coisa, configurá-la num momento determinado (nem antes, nem depois), num sempre agora. Uma consciência, na qual o sentir o próprio corpo não se separa da captação que se tem dele e do que está em torno. Nesse sentido é que perceber torna-se apropriar, não do que está fora de nós simplesmente, mas da ligação entre o que está fora (e se dá a perceber) e da nossa

tomada de consciência de uma relação estabelecida, da qual não podemos dar conta por inteiro (AZEVEDO, 2009, p.203).



Desse modo, a sensibilização corporal contribui efetivamente para a construção do “corpo soma”, colaborando com a etapa de percepção e consciência corporais e demonstrando a capacidade que o corpo tem de assimilar o que o atravessa.

## EXPLORAÇÃO CRIATIVA DO CORPO EM MOVIMENTO

Após a percepção e a consciência de como é, e sobre como funciona o corpo, podemos passar a explorá-lo em função da dança, ou seja, podemos usar o corpo e o movimento de forma criativa em função da expressão artística.

Falar de expressividade do corpo não é algo novo. Sabemos que ele se expressa e se comunica mesmo que não tenhamos a intenção de fazê-lo. Observando as pessoas em nosso cotidiano, percebemos que mesmo aquelas que estão paradas, aparentemente imóveis, dizem algo com seus corpos. Suas posturas, seus olhares, suas maneiras de mexer a boca ou os olhos, tudo diz algo. O corpo comunica o tempo todo porque tem bagagem, histórias, porque assimila tudo o que passa por ele e assume as possíveis marcas deixadas pelas experiências vividas.

Partindo dessa afirmação, podemos entender que qualquer movimento pode dizer algo, mas nem por isso todo

movimento pode ser dança. Então, para não deixarmos que a confusão entre “movimento” e “movimento expressivo” se estabeleça, passaremos a explorar o movimento do corpo – que agora, finalizada a etapa de consciência e de percepção corporal já é consciente e percebida – em função do que pode ser dança, ou seja, do movimento expressivo, que é o que nos interessa aqui.

A proposta de exploração dos movimentos corporais em função da dança é, portanto, mais do que explorar movimentos mecanicamente. É também entrar em estado de jogo, deixar que a imaginação e a consciência ajam para que a movimentação surja de maneira a integrar-se com o “corpo soma”, gerando assim, a movimentação criativa e expressiva que desejamos. Para esse trabalho, que insere o corpo no estado de jogo, Pronsato (2003) chama a atenção para a necessidade de estarmos presentes quando improvisamos:

Vários autores indicam que quanto mais o jogador (o aluno, o bailarino/ator) se entrega à atuação do jogo, e, no caso da dança, aos momentos de improvisação e técnica, mais o conteúdo se tornará presente na forma e a obra bela. A partir destas reflexões pode-se perceber que, quanto mais o atuante se entrega mais integrais se torna o jogo, a interpretação, a representação; mais genuínos serão os movimentos dos bailarinos/atores (PRONSATO, 2003, p.97).

Verificamos mais uma vez, a importância da disponibilidade corporal para a realização da exploração de movimentos, e assim fica clara a necessidade da percepção e da conscientização desse corpo para o trabalho com o movimento expressivo, que começa a aparecer quando introduzimos a possibilidade do jogo, no caso, a possibilidade de explorar o corpo a partir da improvisação.

O que chamamos de “improvisação” na dança, é o ato de explorar a movimentação corporal a fim de descobrir

possibilidades de movimentos e, conseqüentemente, de expressividade. A improvisação pode acontecer de várias maneiras, porém, ao contrário do que é comum se pensar, improvisar não é um ato totalmente inconsciente. O jogo exige um estado de consciência diferenciado, mas não é um estado de inconsciência. No ato da improvisação devemos estar abertos às possíveis imagens, sensações, emoções e caminhos sugeridos pelo movimento, a fim de deixar com que a movimentação flua, todavia, devemos também estar atentos o tempo todo tanto para os comandos dados pelo orientador da improvisação (no caso, o professor), quanto para o que realizamos com nosso corpo.



Os estímulos e direcionamentos no jogo de improvisação podem ter várias naturezas, como, por exemplo, a exploração de uma determinada articulação do corpo, do espaço, dos sons presentes no ambiente, e assim por diante. Contudo, todos eles têm um único objetivo, que é o de dar ao participante a possibilidade de romper seus limites, explorar suas possibilidades e, como nos diz Pronsato (2003), “desconfigurar as movimentações e atitudes cotidianas”, transformando-as em novos movimentos. Essa etapa pode ser considerada uma das mais importantes na experiência do corpo em movimento, pois

é na realização do movimento, na liberação da imaginação e na tomada de consciência de que esse processo é uma força que atravessa o corpo em movimento e transforma-se em expressão, que a arte acontece.

Entramos aqui em um importante ponto da dança-educação: a relevância do processo criativo. É óbvio que são importantes a concretização e a experiência estética efetiva que a finalização de um trabalho artístico traz – e falaremos disso a seguir – porém, é no processo de criação que se encontram os elementos de transformação que a educação almeja: a imaginação, a criatividade, o *insight*, o devaneio e, inclusive, parte da fruição estética.

No processo de criação, o que vimos sobre a experiência vivida, sugerida por Larrossa, e sobre os saberes do corpo propostos por Duarte Junior, se concretiza efetivamente deixando o corpo aberto às sensações que o atravessam, afetando e deixando ser afetado pelos seus e pelos outros saberes. Concordamos com Peter Pál Pelbart (2008), quando trata das afetações:

Então, somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte (PELBART, 2008, p.33).

Para pensar sobre questões da filosofia do nosso tempo, que dialogam com a arte contemporânea, e abrem possibilidades de discussão sobre o corpo e suas afetações, o autor toma

emprestado conceitos do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995). Porém, esse “indivíduo potência”, que ele e Deleuze sugerem, pode aparecer por inteiro no contexto da improvisação na dança.

O corpo disponível, do qual tanto falamos ao longo deste texto, na realidade, se concretiza no processo de exploração, de investigação e de experimentação que a improvisação proporciona, aumentando as “potências” particulares e coletivas dos indivíduos que vivenciam esse processo, pois a improvisação na dança é exatamente a ativação dessas potências, e consiste exatamente em possibilitar que o corpo em movimento passe pela experiência potente de afetar e de ser afetado pelos diferentes estímulos. A improvisação ajuda o aluno a explorar seu corpo, suas sensações e emoções, abrindo assim, os canais expressivos desse corpo e dando-lhe possibilidades infinitas de expressar-se a partir do movimento.

Podemos ainda destacar, a técnica de “Contato Improvisação”, criada por Steve Paxton (EUA), como uma possibilidade de trabalho. Essa técnica de dança utiliza, basicamente, as leis físicas de fricção, gravidade e inércia para explorar a relação de contato entre dois bailarinos, preparando-os para trabalhos expressivos. José Gil (2004) define a técnica do Contato Improvisação (CI) de forma bastante clara, e explica como os corpos envolvidos nessa experiência entendem a proposta sensivelmente:

(...) Lembremos que o CI é uma forma de dança (que já foi chamada de esporte-dança ou dança minimal) que se assenta no contato entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das “perguntas” postas pelo contato do outro; “resposta” improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia

Coreógrafo e dançarino americano.

do outro; “resposta” dada num movimento ainda e sempre de contato que engendra uma nova pergunta para o parceiro, e assim sucessivamente: os corpos deslizam uns pelos outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc. (GIL, 2004, p.110).

Esta técnica é um caminho para muitas descobertas em relação ao próprio corpo, ao corpo do outro, às inusitadas “respostas” que ele pode oferecer a determinados estímulos vindos também do próprio movimento. Contudo, mesmo ajudando significativamente nos processos de consciência e de exploração corporal, não se recomenda utilizá-la logo no começo do trabalho, principalmente porque é uma proposta que deve ser realizada em dupla, o que pressupõe um prévio conhecimento individual tanto do corpo e do funcionamento de suas partes, bem como das suas possibilidades de movimentação. Evidentemente, isso não é uma regra, mas de uma maneira geral, é difícil encontrarmos alunos que se dispõem facilmente ao contato com o outro, sem antes ter experienciado, minimamente, seus próprios corpos.

As propostas de trabalho com a técnica do Contato Improvisação, bem como com as diferentes propostas de jogos de improvisação são muito trabalhadas na educação, abrindo caminhos para a exploração do movimento e para a composição coreográfica, conforme veremos adiante.

## O TRABALHO COM TÉCNICAS ESPECÍFICAS DE DANÇA

A improvisação pode ser a técnica usada para o “despertar” do movimento expressivo no corpo, no entanto, não é o único caminho para que ele aconteça. Conforme vimos, existem muitos gêneros e estilos de dança e todos eles podem levar o corpo a tornar-se disponível e, conseqüentemente, expressivo, uma vez que todos trabalham as potencialidades

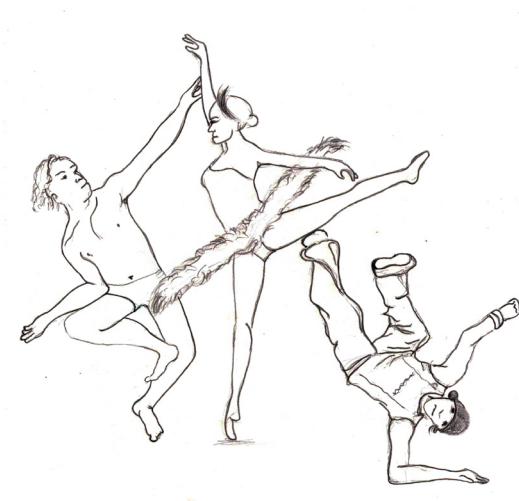
do corpo e, diferentemente do que se costuma pensar, não é somente a dança contemporânea que pode ser trabalhada na educação formal. Sabemos agora, que o movimento consciente capacita o corpo para a expressão. Ora, qualquer técnica de dança pode trabalhar o corpo conscientemente se for orientada de maneira adequada, com cuidado, atenção e respeito ao corpo.

É comum observarmos certa confusão a esse respeito quando se trata de dança na educação, pois muitos confundem a abertura de pensamento em relação ao corpo e ao movimento que a Dança Contemporânea proporciona, com o único possível caminho de trabalho nas escolas. Esclareceremos essa afirmação. Com o surgimento da dança contemporânea e de suas características, como a livre expressão do corpo e do pensamento, a dança conseguiu legitimar um espaço de formação de indivíduos na educação formal, abrindo mais um caminho de expressão. Porém, a própria dança contemporânea trabalha tecnicamente com princípios de outros gêneros de dança, como por exemplo, com o alinhamento corporal do Balé Clássico e com a contração da Dança Moderna. A Dança Contemporânea não nega os demais gêneros de dança, mas utiliza o que lhe interessa de cada um deles, conforme explica Silva:

Várias gerações de coreógrafos e dançarinos pós-modernos continuaram a atuar como é o caso de Trisha Brown, Twyla Trarp, Meredith Monk, Douglas Dunn, Steve Paxton, Merce Cunningham, ao lado dos modernos, como Paul Taylor ou a Companhia de Martha Graham, da dança-teatro de Pina Bausch, do bailarino Baryshnikov, do coreógrafo de Butoh Ushio Amagatsu e uma enorme lista de novos nomes surgiram ao decorrer da década [anos 90]. Ao tempo em que correntes já solidificadas continuavam a criar, dentro de padrões já considerados convencionais, uma nova geração de tudo o que já foi feito, surgiam, advinda da multiplicidade de estilos, vocabulários, temáticas e processos de criação (SILVA, 2005, p.128).



Portanto, vemos que a Dança Contemporânea não se coloca como soberana sobre os outros estilos, uma vez que é apenas o resultado estético surgido dentro de um contexto histórico de corpo, de movimento e de expressões artísticas. Assim, não devemos confundir a liberdade de trabalho, proporcionada pela Dança Contemporânea, com “soberania”. Afinal, se os estilos de Dança Clássica, Moderna, *Jazz*, Dança de rua, Dança de Salão, etc, perduram até hoje e ganham espaço nas mais diferentes frentes de trabalho da dança, é porque a atualidade assimila e se identifica de muitas formas com esses estilos. Da mesma maneira, não devemos excluir nenhum desses estilos da educação, pois eles não são somente parte da história que permitiu à dança chegar aonde chegou, mas são também parte do corpo expressivo, que continua se construindo e se reconstruindo a cada novo movimento dançado, parte do “corpo soma” em processo, ou seja, parte do objeto de trabalho da dança-educação.



Disso se conclui que, quando trabalhados de maneira consciente, todos os gêneros de dança são bem-vindos à dança-educação, e podem seguir as propostas aqui sugeridas, já que a intenção deste trabalho é a construção do corpo disponível

para a expressividade a partir do movimento, o que já era feito desde a pré-história. O que devemos entender a respeito da contribuição da Dança Contemporânea para a educação, é que ela possibilitou o acesso irrestrito à dança quando quebra estereótipos, proporcionando a exploração do corpo e do movimento de maneira diferente do que se fazia até então, nas Danças Clássica e Moderna.

Além disso, a arte na escola deve ser trabalhada a fim de mostrar e apresentar ao aluno não somente os movimentos artísticos históricos (ou tradicionais), mas principalmente, o panorama do contexto atual, mostrando o que acontece hoje e as tendências atuais, o que coloca a Dança Contemporânea como importante fonte de conhecimento. Dessa forma, deixamos claro que esta proposta é uma das inúmeras possibilidades de trabalho da dança na escola, e que se ela acontece dentro de uma proposta contemporânea, é porque a autora tem formação e, portanto, intimidade e conhecimento de trabalho com esse gênero. A sugestão é que, dentro da educação formal, usemos a denominação “Dança” para a disciplina oferecida, evitando confusões e legitimando o estudo e o trabalho com a arte da dança, sem privilegiar gêneros ou técnicas.

## **A ORGANIZAÇÃO ESTÉTICA OU A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA**

Voltando à proposta prática e considerando o processo criativo como núcleo do aprendizado da dança na educação formal, fica-nos a dúvida: Se o processo é tão importante, então por que concretizar o trabalho na forma de uma obra estética? Ou, em outras palavras, por que passar do processo criativo para um possível produto final coreográfico? Tentaremos responder a essas perguntas voltando às primeiras páginas deste texto, quando passamos pela história do corpo e da dança, abrindo assim, um diálogo com a experiência estética intrínseca à arte.

Compor uma obra de arte pode ser entendido como a tentativa de organização das sensações e impressões causadas por algo que nos toca. Essa organização é a concretização estética da obra, seja ela um quadro, uma cena, uma música, uma coreografia, etc. Recorreremos novamente à Duarte Junior para esclarecermos este ponto. Para o autor, a palavra “organizar” deriva de “organismo”, e nos leva a pensar que a organização é, na realidade, uma incorporação:

Sendo interessante registrar-se também o preciso e original sentido do vocabulário *organização*, o qual se deriva de organismos, de órgãos. Isto é: ao contrário do que acreditamos atualmente, que o ato de organizar algo signifique emprestar-lhe uma ordem oriunda de processos abstrativos puramente mentais, essa ação organizativa visa imprimir nos objetos um estado que se relaciona diretamente com nosso corpo, com nosso organismo.

(...) Nossa humana medida do mundo, por conseguinte, toma o nosso corpo como unidade e princípio orientador, estando a linguagem básica que empregamos cotidianamente eivada de referências ao nosso organismo e a seus processos perceptivos, mesmo que a tradição moderna nos tenha afastado de seus sentidos originais (DUARTE JUNIOR, 2006, p.128).

Então, se nosso corpo é o real agente organizador das coisas, fica mais fácil entender a necessidade humana de organizar as impressões sobre elas. Afinal, o “corpo soma” é quem pede que isso aconteça. Assim, o ato de coreografar (ou de criar uma obra de arte em qualquer uma das linguagens artísticas)

passa a ser a “impressão de um estado”, como sugere Duarte Junior. Coreografar é organizar, é dar forma ao que se explorou no processo de percepção, de consciência, de improvisação e do possível uso de técnicas. Podemos ainda dizer, que coreografar é deixar que a unidade orientadora de nossas percepções – o corpo – assuma formas e concretize suas afetações, o que justifica a organização estética na dança.

Podemos também considerar a realização dessa organização estética a partir do contexto atual da dança. Conforme vimos anteriormente, a dança contemporânea possibilita o trabalho com um corpo múltiplo, que se torna uma infinita possibilidade de expressão. Dessa maneira, o dançarino se torna cada vez mais livre para se colocar em suas criações, sem a necessidade de seguir regras rígidas ou modelos de movimentação, como acontece em outros gêneros de dança. A participação ativa do dançarino é uma das características da dança na atualidade, e é justamente essa participação que dá a ele a necessidade da organização de seus movimentos.

Na dança-educação não é diferente, pois dar ao aluno a oportunidade de finalizar sua obra é efetivar sua participação ativa na mesma, ou seja, coreografar e concretizar a coreografia se torna o próprio processo criativo e, portanto, se torna aprendizado. Além disso, a concretização da obra é, indubitavelmente, uma experiência estética e, portanto, parte dos objetivos da arte-educação. Todavia, é importante deixar claro que, na escola, a dança não tem como finalidade principal a coreografia, mas esta é importante no processo de aprendizado e de fruição estética.

É evidente que existem inúmeras maneiras de coreografar e que cada profissional encontra e traça seu próprio caminho de composição, uma vez que o ato de compor agrega não só as estruturas formais de composição – a movimentação, o uso do espaço, de figurinos, cenários, luz, etc. – como também os elementos sensíveis que a arte atinge, como, por exemplo, as

sensações, as memórias, as imagens, entre outros. No contexto escolar, o que seria importante para o trabalho com a dança é o estabelecimento de uma proposta de trabalho que envolva a coreografia e os elementos que a compõe, de maneira que a experiência cinestésica, sinestésica e estética aconteçam a partir da arte da dança.

Dentre todos os elementos de uma composição coreográfica, destacamos o corpo como elemento central. É em torno dele que devemos conduzir o trabalho com os outros elementos, como, por exemplo, o espaço, o figurino, a música, a iluminação, a maquiagem e os objetos cênicos. Quanto a isso, é importante lembrarmos que as novas tecnologias e as “permissividades” da dança contemporânea – e, conseqüentemente, das diferentes possibilidades de estética criadas a partir delas – podem, às vezes, confundir o conceito de composição coreográfica em dança. Mesmo com a possibilidade do uso de todos os recursos existentes (dos mais simples, como elementos naturais em cena, aos mais inusitados, como a holografia), o corpo em movimento ainda é o elemento central da dança e deve ser, portanto, o elemento central da composição coreográfica. Estabelecendo essa premissa podemos seguir a composição conforme a estética desejada.

No que tange aos elementos sensíveis, compartilhamos com a sugestão de Lenora Lobo e Cássia Navas (2008), que indicam o trabalho de composição a partir do que elas chamam de “Nascentes”:

Chamo de Nascentes certas faculdades corporais que fui reconhecendo como fontes ou “olhos d’água”. Deles, brotam impulsos ou estímulos para a criação do movimento. Percorrendo os fluxos internos do corpo, desencadeiam o processo criativo e, ao se conectarem com o sistema motor, manifestam-se em expressividade (LOBO e NAVAS, 2008, p79).

Holografia é uma forma de apresentar uma imagem em três dimensões.

Para as autoras, as nascentes são faculdades corporais que dão acesso à criatividade como a sensação, a emoção, o sentimento, a memória, a imaginação, o devaneio, o sonho, a associação, a atenção, a intuição ou a inspiração. Essas nascentes são elementos importantes na composição, pois são as fontes da poética na dança. É a partir delas que o movimento deixa de ser mera realização física para se transformar em movimento expressivo. Elas atuam diretamente na composição na medida em que delimitam o trabalho poético e atuam no movimento dando-lhe carga expressiva. Logo, é muito importante estimularmos o uso desses elementos sensíveis na criação e não é difícil fazê-lo, pois essas nascentes fazem parte do “corpo soma”, e estão sempre prontas para serem exploradas a partir de algum canal de expressão.

Ainda em relação às nascentes, é importante destacar o trabalho com as temáticas abordadas que podem proporcionar não só o aprofundamento de questões culturais e sociais, como trabalhar com as experiências pessoais, e conseqüentemente com a memória do “corpo soma” de quem as explora. Portanto, o estímulo à pesquisa e investigação da temática de uma coreografia pode ser um caminho de acesso às nascentes, mostrando mais uma vez, a efetiva ação das mesmas em um trabalho de dança.

É óbvio que poderíamos sugerir um caminho para que a composição coreográfica aconteça, mas sugerimos na bibliografia deste texto, algumas obras que abordam, detalhadamente, as maneiras de usar os diferentes elementos cênicos, embora acreditemos que todas as maneiras de compor funcionam quando bem orientadas. Nas escolas, o princípio da composição coreográfica é deixar o corpo como elemento central, conforme já dissemos, e também possibilitar que o aluno encontre sua forma de compor e de organizar seus movimentos coreograficamente.

Para essa sugestão, é importante sempre lembrarmos que o aluno está em processo de aprendizado e que, mais uma vez,

são as experiências que o ajudam a construir suas impressões e a se expressar a partir delas. Assim, no trabalho com qualquer faixa etária, devemos incentivar que os alunos tentem organizar suas próprias coreografias, seja individualmente ou em grupo, para que eles assumam suas preferências estéticas e desenvolvam, portanto, seu olhar crítico, destacando mais um ponto da importância da organização do processo criativo.





# 6. CORPO E MOVIMENTO NA ARTE-EDUCAÇÃO EM FUNÇÃO DA EXPRESSIVIDADE

Falar que o trabalho com a dança na escola visa ao movimento expressivo e criativo parece óbvio, porém, ainda existe uma grande confusão nesse sentido por parte das escolas e de muitos professores de dança. Para entendermos como essa confusão se instaurou podemos, mais uma vez, recorrer à história da dança e do corpo em movimento.

Quando surgiram as primeiras escolas de dança, no Renascimento, aprender a dançar era reproduzir movimentos sistematizados e codificados. Na Dança de Corte era assim, e no Balé Clássico essa forma de aprendizado se instaurou definitivamente, estendendo-se até a atualidade para outros gêneros de dança (inclusive quando se trata da Dança Contemporânea em algumas escolas especializadas, como as academias), que continuam entendendo o aprendizado a partir da cópia de movimentos codificados. Reproduzir movimentos no ensino da dança é, portanto, uma prática tradicional incentivada pela própria história da dança.

Todavia, não podemos dizer que a reprodução de movimentos deva ser descartada por completo no aprendizado da dança, pois ela tem sua valia no ensino. Como já vimos, a partir do estudo do movimento de qualquer técnica de dança, é possível construirmos corpos disponíveis e uma reprodução consciente pode, igualmente, ajudar nos processos de consciência e de percepção do corpo e do movimento dançado. Porém,

Luis XIV fundou a primeira escola de Dança, a "Academia Real de Dança", em 1661.

quando trabalhamos somente com a reprodução, estamos negligenciando os elementos que compõe a criatividade e que são tão importantes no ensino da arte, conforme nos mostra o epistemólogo e pedagogo Jean Piaget (1896-1980):

O aluno que repete simplesmente aquilo que o fizeram aprender parece apresentar rendimento positivo, sem que se suspeite de tudo aquilo que o há estado de encher de atividades espontâneas, ou de fecundas curiosidades.

(...) a educação artística deve ser, antes de tudo, a educação desta espontaneidade estética e dessa capacidade de criação das quais a criança pequena já manifesta a presença; ela não pode, menos ainda do que todas as outras formas de educação contentar-se com a transmissão e aceitação passiva de uma verdade ou de uma idéia já elaboradas: a beleza, como a verdade, não recria senão o sujeito que a conquista (PIAGET, 1966, p.2).

Piaget se refere à necessidade de criação intrínseca ao ser humano que deve ser potencializada no ensino da arte. A simples reprodução de técnicas e movimentos de dança e o ensino focado para o virtuosismo, quando trabalhadas como única finalidade –seja nas apresentações de final de ano ou nas próprias aulas de dança – se tornam, justamente, o que Piaget chama de “apresentar rendimento positivo”, uma vez que é comum verificarmos pais e familiares de alunos que se preocupam somente com esse resultado final estético do trabalho nas artes, elogiando ou criticando o desempenho técnico de seus filhos, sem se preocupar com o processo de aprendizado da arte.

Aliás, quando falamos em ensinar crianças e adolescentes, nos referimos à importância da conscientização dos pais quanto à metodologia de trabalho da dança na escola, destacando o grande valor do processo de aprendizado e do desenvolvimento

da criatividade e da expressividade do aluno. A conscientização dos pais pode ser um dos maiores desafios para o arte-educador, pois a dança ainda carrega consigo estereótipos muito fortes e enraizados na sociedade, como por exemplo, ser considerada uma arte para meninas, para corpos magros e esguios ou ainda de ser apenas uma atividade recreativa, sem grande relevância na formação dos alunos. Esses e outros obstáculos são comuns na escola e, portanto, o educador deve buscar um trabalho em conjunto com a direção e com os demais professores para superá-los, a fim de realizar a efetiva conscientização sobre a importância de trabalhar a expressividade a partir do corpo.



A sugestão é manter um diálogo constante, esclarecendo todas as metodologias e procedimentos que possam causar estranhamento ou constrangimento, além de mostrar os resultados positivos que o processo de aprendizado com o corpo pode trazer aos alunos. Essa mostra de resultados não precisa necessariamente ser a apresentação de um trabalho coreográfico – para não legitimarmos, novamente, o ensino da dança com finalidade de resultado coreográfico – mas pode ser realizada através de convites aos pais e à direção para assistirem a algumas aulas, através de um caderno que possibilite aos pais acompanhar as atividades desenvolvidas pelo filho em sala de

aula, por meio de reuniões com a direção e pais, através de exposições de fotos e vídeos das aulas. Se porventura a opção for a apresentação de coreografias, é importante um momento de conversa antes ou depois dela, a fim de possibilitar o diálogo, para esclarecer que a apresentação de uma coreografia é um momento de aprendizado entre outros tantos que a arte proporciona.

Também é extremamente relevante que o educador apresente a dança em função da arte e não como “muleta” para desenvolver aspectos motores, cognitivos ou comportamentais do aluno. É claro que a dança desenvolve esses fatores de maneira profunda, contudo, esse desenvolvimento é uma consequência natural do aprendizado e não sua finalidade principal, que deve ser a expressão a partir do movimento, e que mais uma vez justifica o fato de a Dança Contemporânea ter assumido a frente da dança na educação na atualidade. Afinal, a partir da possibilidade de explorar os movimentos do corpo das mais diferentes maneiras e expressar-se a partir deles, tanto a reprodução mecânica quanto os aspectos cognitivos ou comportamentais cedem lugar ao corpo que se expressa.

Dessa forma, o foco do trabalho com a dança na educação, deve ser direcionado, como em qualquer outra linguagem artística, para a criatividade expressiva. Quando introduzimos na escola um trabalho que privilegie a criatividade, estamos indo em direção às propostas da arte na educação contemporânea, e abrindo espaço para que o aluno encontre no movimento, possibilidades diversas de comunicação e expressão. Nesse sentido, devemos buscar sempre o trabalho expressivo na arte, e concordamos com Herbert Read (1986), que aborda a função específica da arte na vida humana:

Ela [a arte] é uma atividade primária que se ocupa de dar expressão a nossos sentimentos e intuições. Neste contexto, entendemos por “expressão” uma forma física que podemos perceber e aprender. A arte é a linguagem

elementar da comunicação, articulando o fluxo sem forma da experiência sensível. É um produto do que Coleridge chamou “o espírito formador da imaginação” (READ, 1986, p.100)

Em sua proposta, o autor sugere que voltemos um olhar para a arte, entendendo-a como o resultado da experiência sensível e o objeto principal da comunicação humana. A esta afirmação acrescentamos que sem experiência sensível não há arte, e que a criatividade é o foco primeiro para o desenvolvimento da comunicação expressiva e sensível, pois ela pode ser considerada, como sugere o autor, a atividade primeira do ser humano. Nesse mesmo livro Read ainda acrescenta a necessidade da retomada da arte em uma sociedade tecnológica como a nossa (e isso ele escreveu em 1986, quando a globalização e a era digital estavam apenas começando) o que mais uma vez justifica o trabalho sensível corporal (ou cinestésico e sinestésico) proporcionado pela dança a seus praticantes, quando o trabalho com o “corpo soma” assume a frente das propostas.

Outro fator de relevância no ensino da dança está relacionado à sua apreciação, que é sempre um importante meio de conhecimento e contextualização histórica, além de exercer grande influência no que diz respeito à experiência estética. Neste ponto, recorreremos mais uma vez à definição da palavra *apreciar*, que segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) significa *deleitar-se com algo, admirar*, mas também pode significar *avaliar, ponderar, refletir*. Partindo destas acepções, podemos entender a apreciação em arte como algo que atinge o sensível, e que ao mesmo tempo, possibilita um processo reflexivo, colaborando, desta forma, com uma premissa importante na arte-educação, que é a de tentar, mais do que as outras áreas de conhecimento, quebrar o pensamento cartesiano e unir o racional ao sensível. Sobre isso, Duarte Junior mais uma vez pondera:

Privilegiar qualquer um destes polos da cognição humana, o inteligível ou o sensível, em detrimento do outro, é incorrer no mesmo erro, é reforçar a tendência esquizóide de nossa civilização moderna.

(...) Daí a preocupação em se tentar articular o desenvolvimento do saber sensível também com a educação do intelecto, num modo de integração e complementaridade; ambas as nossas vias de acesso ao mundo, antes de se mostrarem excludentes, apoiam-se mutuamente (DUARTE JUNIOR, 2006, p.214).

Assim, uma proposta de apreciação que consiga unir esses dois polos contribui com o trabalho de formação de um ser humano integral, que pode viver amparado pelos processos do “corpo soma”. Para isso, a prática de dança colabora com a apreciação na medida em que deixa os saberes do corpo agirem na experiência estética, cooperando não só com a apreciação em si, mas com a formação de um público para a dança que entenda sensivelmente (e não só racionalmente) a arte do corpo em movimento. Aliás, é importante destacar que essas questões ligadas ao sensível e ao racional devem ser consideradas em todas as propostas de trabalho com a dança, ou seja, em aulas teóricas ou práticas, em todas as técnicas de trabalho, em jogos corporais, em apreciações ou na composição coreográfica. Desta forma, reafirmamos o corpo como território dos saberes sensíveis e inteligíveis e reafirmamos a importância da arte do corpo em movimento nas mais variadas frentes de atuação do homem.

# CONCLUSÃO?

Para fecharmos nossas reflexões, escolhemos tomar a palavra “conclusão” na forma interrogativa, pois a questão que fica é: chegamos realmente a alguma conclusão sobre o corpo e o movimento na dança? Ao considerarmos a dança como parte do processo de construção do indivíduo e, em especial, a Dança Contemporânea como um gênero em construção – e, portanto também em processo – conseguimos concluir algo realmente concreto?

Se as propostas aqui apresentadas caminharem em direção à “experiência” sugerida por Larrosa, aos “saberes do corpo” sugeridos por Duarte Junior, à “percepção sensível” de Merleau-Ponty, ao “corpo consciente” de Therése Berterat ou ao corpo em potencial de Peter Pál Pelbart, não podemos concluir nada. Concluir seria ir contra os princípios defendidos por eles e, principalmente, ir contra os princípios que regem o corpo e o movimento. Afinal, corpo é soma, corpo é processo, corpo afeta e é afetado, atravessa e é atravessado pelo que o toca. Movimento é transformação e transformar não conclui nada, ao contrário, se há transformação é porque não está cristalizado e muito menos concluído.

Klauss Vianna diria que a dança só é encontrada quando o corpo de cada um a vivencia, o que ele chama de “a dança de cada um”, e que pode ajudar a justificar nossa “conclusão interrogativa”. Disse ele:

Meu trabalho busca dar espaço para a manifestação do corpo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva. Não é possível negligenciar ou esquecer tais coisas nem fazer que o corpo permaneça mudo e não transmita nada: as informações que ele dá são incomensuráveis. Temos é que conhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um (VIANNA, 2008, p150).

Portanto, a conclusão poderá ser obtida depois que cada um que entrar em contato com este texto puder ter experimentado sua própria dança, passado por sua própria experiência de consciência e percepção corporais, por possibilidades de movimentação, de improvisação, de alguma (ou de diversas) técnicas de dança, de composição coreográfica e, desta forma, ter vivenciado o saber sensível do corpo.

Desejamos apenas que o olhar aqui lançado para a dança possa auxiliar àqueles que trabalham com o movimento expressivo a pensarem sobre os caminhos possíveis para que a arte da dança aconteça afetivamente na educação (formal ou não) ou nos palcos, e que a construção da história do corpo e da dança continue num crescente gerúndio, *se transformando, se resignificando, se abrindo, se comunicando...*

Se houvesse uma conclusão, seria a de que nada pode ser concluído, no sentido de finalizado, quando estamos abertos às experiências sensíveis, quando nos arriscamos a experimentar, a sentir, a perceber e a nos expressarmos através do movimento. O trabalho com o corpo em movimento segue diferentes percursos, passa por diversos teóricos e diversas técnicas e todas, sem exceção, agregam ao processo de construção do pensamento teórico, prático e estético em dança. O que desejamos é que o presente trabalho tenha mostrado o corpo como elemento



central da dança e o movimento como possibilidade de linguagem expressiva, seja através dos experimentos profissionais, nos palcos ou na educação.





## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

BARBA e SAVARESE. *A arte secreta do ator*. Trad. Luis Otávio Burnier (org). Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BERTHERAT, Therèse. *O Corpo Tem Suas Razões: antiginástica e consciência de si*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAROPRESO Fátima e SIMANKE, Richard T. *Uma reconstituição da estratégia freudiana para a justificação do inconsciente*. In Revista *Ágora: Estudos em teoria Psicanalítica*. Vol.11, no1, Rio de Janeiro. Janeiro/Junho 2008.

DEMPSTER, Elizabeth. Women writing the body: let's watch how she dances. In *Routledge dance studies reader*. New York: Ed. Routledge, 1998, p.229.

DUARTE JUNIOR, João- Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Ed. Criar, 2006.

FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.

FERRACINI, Renato. *O corpo-subjétil e as micropercepções - um espaço-tempo elementar*. Anais do V Encontro Nacional de pesquisa em Arte. Montenegro-RS, 2007.

GRIENER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GIL, José. *O movimento Total: o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Ed. Relógio d'água, 2001.

HEILMANN, Brigitte. *Approaches to the unsayable. Ballet International Tanz Aktuell*. Vol 6, Berlim, 1997, p.48-49.

HOUAISS, Antonio. *Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed Objetiva, 2001.

LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. Trad. Ana Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Trad. Maria Conceição Parayba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

LARROSA BONDIA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi. Campinas: UNICAMP, Departamento de Linguística. Jan/fev/mar/abr 2002

LOBO, Eusébio. *Comentários sobre o estudo da Corêutica*. In: Cadernos de Pós Graduação. Instituto de Artes da Unicamp. Ano 6 – vol 6 no.1, 2002, p.120- 126.

LOBO, Lenora e Navas, Cássia. *Arte da Composição: Teatro do movimento*. Brasília: LGE Editora, 2008

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.

MERLEAU – PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.

PELBART, Petre Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. Organização Fátima Saadi e Silvana Garcia. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PIAGET, Jean. *A educação artística e a psicologia da criança*. Trad. Edna Chagas Cruz. In *Revista Pedagogia*, janeiro-junho, 1966, ano XII. Vol.XII, no 21, p. 137-139.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1989.

PRONSATO, Laura. *Composição coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2003.

RED, Herbert. : *A redenção do Robô: meu encontro com a educação através da arte*. Trad. Fernando Nuno. São Paulo: Ed. Summus, 1986.

SILVA. Eliana Rodrigues. *Dança e Pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2006.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

VIANNA, Klaus. *A dança*; colaboração Marco Antonio de Carvalho- 5ª edição. São Paulo: Summus, 2008.