

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

HELOISA HELENA RODRIGUES COIMBRA

**A DANÇA E A CIDADE: REFLEXÕES E PROPOSTAS SOBRE O ENSINO
DE DANÇA CONTEMPORÂNEA NOS ESPAÇOS URBANOS**

Belo Horizonte

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

HELOISA HELENA RODRIGUES COIMBRA

**A DANÇA E A CIDADE: REFLEXÕES E PROPOSTAS SOBRE O ENSINO
DE DANÇA CONTEMPORÂNEA NOS ESPAÇOS URBANOS**

Monografia apresentada ao
Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais como requisito
parcial para a obtenção do título de
Licenciada em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Anamaria
Fernandes Viana

Belo Horizonte

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Curso de Dança - Licenciatura

FOLHA DE APROVAÇÃO

**A DANÇA E A CIDADE: reflexões e propostas sobre o ensino de dança
contemporânea nos espaços urbanos**

HELOISA HELENA RODRIGUES COIMBRA

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Dança, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Dança.

Aprovada em 30 de outubro de 2020, pela banca constituída pelos membros:

Profa. Anamaria Fernandes Viana – Orientadora

Profa. Gabriela Córdova Christófar

Profa. Graziela Correa Andrade

Belo Horizonte, 30 de outubro de 2020.

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a dança contemporânea nos espaços urbanos, a importância e viabilidade do uso destes espaços no ensino aprendizagem da dança na educação básica. Partindo da premissa que os espaços urbanos constituem locais potentes de diálogo entre a escola, os corpos dançantes e a sociedade, este trabalho propõe algumas reflexões e pistas metodológicas que buscam explorar essas possibilidades. A metodologia, de caráter qualitativa, se constituiu a partir de uma pesquisa bibliográfica, uma entrevista e experiências artísticas da autora. O trabalho é composto por planos de aula que buscam o diálogo entre o corpo, o espaço e aqueles que o habitam. Para a elaboração dessas aulas foram utilizadas, a Abordagem Triangular, de Ana Mae Barbosa, o trabalho desenvolvido por Anamaria Fernandes em duas escolas públicas e a experiência da autora, enquanto integrante do Grupo Contemporâneo de Dança Livre.

Palavras-chave: dança contemporânea, espaços urbanos, contexto, ensino.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – City Dance.....	23
Figura 2 – Roof of Piece	26

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1: O ESPAÇO URBANO.....	12
CAPÍTULO 2: DANÇA MODERNA, PÓS-MODERNA E CONTEMPORÂNEA: DOS PALCOS ÀS RUAS.....	17
CAPÍTULO 3: O QUE É DANÇA CONTEMPORÂNEA?	28
3.1 Dança contemporânea no contexto do espaço urbano	34
CAPÍTULO 4: O ENSINO DA DANÇA E SEUS DESAFIOS.....	38
4.1 O ensino da dança contemporânea e os espaços urbanos.....	43
CAPÍTULO 5: DANÇA E ESPAÇO URBANO: CAMINHOS METODOLÓGICOS	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS	74
ANEXOS	78

INTRODUÇÃO

Foi através do curso de Dança-Licenciatura, da Universidade Federal de Minas Gerais e do meu ingresso no Grupo Contemporâneo de Dança Livre, em 2014, que venho transformando minha trajetória artística em um espaço de experimentações. Minhas primeiras vivências com a dança foram marcadas por uma formação tradicional, em que minhas experiências se resumiam a mostras e festivais competitivos de dança. Considerando minha trajetória inicial, trabalhar com improvisação e atuar nos espaços da cidade transformou completamente minha formação e experiência artística.

No que diz respeito à improvisação, apesar da imensurável contribuição das disciplinas que venho cursando desde o início da graduação, foi em espaços da cidade que os compartilhamentos e vivências se tornaram mais intensos e significativos para mim enquanto artista da dança. Ao longo da minha trajetória, percebi algumas lacunas entre o meu trabalho como colaboradora e performer do Grupo Contemporâneo de Dança Livre, minhas vivências na Universidade e meu trabalho como professora de dança. Nas disciplinas das quais participei na Universidade, com exceção de Prática V e Performance, ministradas pela professora Graziela Andrade, notei que o uso do espaço urbano era subaproveitado. Acredito que essa escassez de experiências na formação dos futuros professores restringe suas possibilidades de desenvolvimento de metodologias que entrelaçam a dança e o espaço urbano. Afinal, se estes futuros profissionais tiverem pouco conhecimento acerca do potencial de uso destes espaços para o ensino de dança, como poderão explorá-lo com propriedade enquanto docentes? Além deste fator, durante minha investigação, me deparei com a escassez de linhas de pesquisa e produção acadêmica sobre a dança contemporânea no contexto dos espaços urbanos. Assim surgiu o interesse por investigar a articulação entre a dança contemporânea e o espaço urbano, como uma potente ferramenta na criação de propostas metodológicas para o ensino da Dança, com enfoque maior na educação básica. Sendo assim, este trabalho é uma teia que se propõe a interligar referências históricas e bibliográficas, uma entrevista com um artista contemporâneo que atua na área e minhas vivências artísticas, acadêmicas e docentes. A partir desta teia, busco fazer uma análise sobre o potencial do espaço urbano para o desenvolvimento de novos caminhos metodológicos para o ensino da dança. Considero muito importante construir, nas Universidades, pesquisas em Dança nos

espaços urbanos, aproximando a produção acadêmica das cidades, dos espaços do cotidiano, reconhecendo, desta forma, a importância da democratização do acesso à arte e da valorização das manifestações culturais que acontecem nos espaços públicos. Para que a dança no espaço urbano chegue até o ensino básico, é imprescindível que os professores em formação tenham vivência, nas Universidades para que possam explorar o assunto de diversas maneiras com seus futuros alunos.

Vários artistas, ao longo da história, desenvolveram trabalhos explorando espaços urbanos. A dança pós-moderna¹ questionava o lugar da arte na sociedade, sua relação com o cotidiano e com o público. Desde então, houve um longo percurso histórico para que hoje haja mostras de dança e festivais com abertura - e até mesmo enfoque - para espaços não tradicionais, como praças, ruas, bares, etc. Durante a insurgência da arte pós-moderna, as dimensões simbólicas e culturais das cidades também estiveram em evidência. Apesar disso, a legitimidade desses espaços como locais de acontecimentos da Dança e locais propícios ao ensino da Dança, ainda é um processo em andamento quando se trata de dança contemporânea. Neste contexto, ressalto dois aspectos que dificultam o processo de legitimação de novos espaços para a Dança. O primeiro é que o ensino de dança vem sendo pautado, majoritariamente, pelo uso de metodologias tradicionais de ensino. O segundo aspecto diz respeito às configurações urbanas e aos modos de vida na contemporaneidade capitalista – nos quais as cidades têm se tornado um mero local de passagem e a ocupação dos espaços pautada pelo poder aquisitivo das pessoas. É importante lembrar que outros estilos de dança possuem uma relação intrínseca e legítima com os espaços da cidade, como é o caso das danças urbanas e alguns tipos de danças populares, que acontecem tradicionalmente em locais públicos. Este trabalho busca contribuir para difusão do uso dos espaços urbanos para o ensino de dança contemporânea, uma vez que estes espaços são estratégicos para a democratização, de maneira geral, da arte contemporânea.

No meu entender, quando se trata de ensino de Dança e principalmente da dança contemporânea, os espaços da cidade possuem um grande potencial a ser explorado. Desde 2014, quando ingressei no Grupo Contemporâneo de Dança Livre como artista-criadora e assistente de produção, sigo transformando minhas vivências sobre a

¹ Este assunto será abordado no segundo capítulo.

dança, sobre ensino e sobre arte, através de investigações coletivas e pessoais, sempre em diálogo com espaços da cidade. Por meio das oficinas ministradas pelo grupo, das vivências no espaço urbano e das trocas com o público, percebi a importância da realização deste trabalho. Muitas vezes dançamos para pessoas que nunca foram ao teatro e nem conhecem a linguagem da dança contemporânea. Neste sentido, destaco o quanto a dança no espaço urbano constitui uma forma de democratização e tem a potencialidade de transformar a relação das pessoas com os locais de uso cotidiano e com o próprio conceito de Dança. Uma vez que aprendi tanto nestes locais, percebi, também, o quanto os espaços da cidade podem ser potentes para o ensino de Dança. Os desafios propostos pelo desconhecido - como quando um cão de rua muda todo o rumo da apresentação - são únicos no espaço urbano. Há, também, uma relação singular com o público que integra o espaço, sem a separação física proporcionada pelos palcos. As pessoas que vieram conversar comigo após as apresentações, me mostraram o quanto essas propostas aproximam a arte da população, instigando as pessoas, fazendo-as questionar e despertando curiosidade. O ato de conversar com esses curiosos era também um outro percurso de aprendizagem para mim. Muitas perguntas apareceram durante esse processo. Como responder aos vários questionamentos sem limitar a interpretação ou dar uma resposta pronta para a pessoa que te questionou? Como estabelecer um diálogo com o público que venha a transformar suas relações com a Dança?

Estes questionamentos, e muitos outros, que fazem parte da minha vivência no espaço urbano, me transformaram enquanto artista-docente, despertando em mim o interesse em proporcionar aos meus alunos, experiências de dança em espaços da cidade. Sendo assim, este trabalho tem como objetivos analisar o uso dos espaços urbanos no contexto do ensino aprendizagem de Dança e apontar pistas metodológicas que promovam diálogos entre a Dança, os espaços urbanos, os corpos dançantes e a sociedade.

Um artista que cria obras de dança para os espaços urbanos, dificilmente consegue dissociar sua dança, não só das características físicas do local, mas também dos aspectos sociais, culturais, políticos e humanos do espaço. De modo que público e artista se integram no espaço, tendo o potencial de reconstruí-lo simbolicamente através das relações estabelecidas no momento da apresentação. Penso que algo semelhante pode acontecer quando se trata de experimentações cênicas nestes

espaços, pois além das experiências individuais que os alunos podem ter, existe um grande potencial de transformação social e simbólica, no momento em que os estudantes passam a integrar estes espaços de forma ativa. A partir dessas considerações, como a articulação entre o corpo dançante e o espaço urbano pode contribuir para o ensino aprendizagem na Dança?

A metodologia deste trabalho, de caráter qualitativa, é composta por uma pesquisa bibliográfica onde a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa constitui a principal referência para as proposições didáticas apresentadas. A entrevista² realizada com Rodrigo Quik é um procedimento metodológico que é usado, ao longo do trabalho, como uma referência artística. Foram analisados dois vídeos produzidos por Anamaria Fernandes em duas escolas da França que, somados às minhas experiências enquanto integrante do Grupo Contemporâneo de Dança Livre, são usados como referências artístico-pedagógicas. Apesar da minha intensa atuação, como dançarina, nos espaços urbanos, optei por realizar uma entrevista com a Quik Cia. de Dança, visando promover o enriquecimento da pesquisa e uma aproximação entre o fazer artístico e a dança no meio acadêmico por meio de outros olhares, que não os meus. A escolha da Quik Cia. de Dança se justifica pelo reconhecido trabalho da companhia com os espaços urbanos. A companhia dirigida por Rodrigo Quik e Letícia Carneiro, foi fundada no ano 2000, no município de Nova Lima, na região metropolitana de Belo Horizonte. Ao longo de seus vinte anos de história, a companhia desenvolveu diversos trabalhos com improvisação estruturada, para espaços não convencionais. Neste contexto, a experiência do entrevistado, Rodrigo Quik, aparecerá durante todo o trabalho, trazendo para a pesquisa uma articulação entre a teoria e a prática, entre os referenciais teóricos e o fazer artístico, entre a dança que é feita dentro e fora da Universidade. A elaboração das perguntas feitas ao Rodrigo partiu dos aspectos que considero mais relevantes e mais transformadores na minha trajetória artística.

O primeiro capítulo deste trabalho é uma tentativa de compreender a complexidade de alguns conceitos que permeiam a cidade e o espaço urbano. Antes de adentrar nas especificidades da Dança, optei por analisar algumas características que compõem o espaço urbano, que se constituem como fatores determinantes para a dança que acontece nele. Para entender as dinâmicas complexas na qual a dança se insere no

² Entrevista realizada no dia 15 de outubro de 2019. Entrevista e termo de consentimento em anexo.

espaço urbano, utilizei alguns conceitos propostos pelo geógrafo Milton Santos. Os conceitos de macro e micropolítica serão usados como ponto de partida para compreensão de como a Arte e o urbano se constroem mutuamente.

O segundo capítulo apresenta um recorte, seguindo uma cronologia histórica, de artistas que contribuíram, desde o surgimento da dança moderna, para que a dança acontecesse em espaços diferentes dos palcos. Este apanhado histórico é imprescindível, uma vez que para falar de dança contemporânea, ou na contemporaneidade, não podemos ignorar todo caminho percorrido pelos que vieram antes de nós.

No terceiro capítulo são analisados possíveis conceitos sobre dança contemporânea. Tão importante quanto o estudo do espaço urbano, apontar características que compõem a dança contemporânea é essencial para compreensão deste trabalho, principalmente quando tais conceitos são desconhecidos não só por leigos, mas também, por muitos artistas. Apresentando elementos que compõem o conceito destas danças, serão apontadas as possibilidades de ressignificação simbólica, afetiva, estética e cultural possibilitadas pela dança contemporânea no espaço urbano. As ideias de Victoria Royo, constituem um importante referencial teórico a este capítulo.

Já o quarto capítulo é dividido em duas partes: a primeira parte discute alguns desafios do ensino de dança contemporânea, uma vez que há uma enorme diversidade de caminhos formativos tanto por parte dos professores, quanto por parte dos bailarinos que atuam na área. A segunda parte do capítulo traz os desafios propostos na primeira parte, sob a perspectiva do uso do espaço urbano e seu potencial educativo para a educação básica. A tese “Dança em Contexto: uma proposta para a educação contemporânea”, de Isabel Marques, é uma referência para a análise do espaço urbano como um contexto educativo para a dança.

O quinto capítulo apresenta algumas proposições metodológicas para o uso do espaço urbano no ensino da dança. Uma vez que os conceitos de dança contemporânea e espaço urbano foram desenvolvidos, como fazer do espaço urbano um potente contexto educativo para a dança contemporânea? As proposições apresentadas têm como referência a abordagem triangular, proposta por Ana Mae

Barbosa. Sem a pretensão de uma resposta única a esta pergunta, o capítulo traz algumas dicas de caminhos possíveis para utilização de espaços não convencionais para o ensino de Dança na educação básica, bem como algumas proposições didáticas para o desenvolvimento deste trabalho.

Como já posto, é válido ressaltar que a experiência de Rodrigo Quik, permeia e aparece em todos os capítulos da pesquisa, constituindo uma importante referência artística. Através da entrevista realizada com o artista, Rodrigo apresenta um ponto de vista único sobre a prática e o fazer artístico nos espaços urbanos.

1 – O ESPAÇO URBANO

Antes de tratar da Dança inserida no contexto do espaço urbano, me parece necessário abordar alguns aspectos que compõem e caracterizam esse espaço. A compreensão de como se configura o espaço urbano na contemporaneidade é essencial ao analisarmos como a Dança pode acontecer nele e, para além disso, como esse espaço pode contribuir para o ensino aprendizagem de Dança na educação básica. Como lembram Britto e Jacques (2012) corpo e cidade possuem uma relação mútua, de modo que:

O estudo das relações entre corpo e cidade pode, efetivamente, ajudar-nos a compreender os processos urbanos contemporâneos e, por meio do estudo dos usos urbanos do corpo ordinário, vivido, mostrar-nos alguns caminhos alternativos ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas. (BRITTO E JACQUES, 2012, p.144)

O espaço urbano pode ser considerado um espaço de compartilhamento, a medida em que é formado, de maneira complexa, por diversos segmentos sociais. A multiplicidade de fatores (humanos, geográficos, arquitetônicos, etc.) que compõe um espaço urbano, faz com que ele tenha um caráter heterogêneo. A lógica do capital se impõe sob às cidades, perpetuando uma distribuição desigual da população pelo território urbano. Nessa lógica capitalista, o poder aquisitivo está diretamente ligado aos modos de uso e habitação do espaço, principalmente nos centros urbanos. Battaus e Oliveira (2016), apontam que o Estado brasileiro deveria garantir, a todos os cidadãos, o direito à cidade, uma vez que este direito se relaciona diretamente à dignidade humana e a qualidade de vida da população. Entretanto, o que deveria ser um direito, acaba sendo um privilégio, uma vez que nem todos podem habitar as cidades e os centros urbanos de maneira igualitária e democrática. Britto e Jacques (2012), apontam que a cidade na contemporaneidade tem se tornado cada vez mais cenográfica, meros espaços de passagem e não de habitação:

Na lógica espetacular atual, os projetos urbanos hegemônicos buscam transformar espaços públicos em cenários desencarnados, em fachadas sem corpo: pura imagem publicitária. As cidades cenográficas são espaços pacificados, que esterilizam a própria esfera pública política. Apesar da crítica a este processo já ser recorrente e apontar como uma de suas causas e resultados um empobrecimento, diminuição e domesticação da experiência corporal. (BRITTO E JACQUES, 2012, p.144)

Como afirmado por Vasconcelos (2011), desde a revolução industrial o conceito de cidade vem sendo alvo de estudo por parte de geógrafos, historiadores e sociólogos que desenvolveram diversas definições para este termo ao longo do século XIX.

Milton Santos, em sua obra “A natureza do espaço” (1996), propõe como ponto de partida o estudo do espaço através de sistemas de objetos e sistemas de ações. Os sistemas de objetos englobam as configurações territoriais da cidade, que vão desde aspectos paisagísticos naturais, até as ações transformadoras do homem, englobando também objetos técnicos, como fábricas e estradas, prédios, etc. Já os sistemas de ação, referem-se à vida, ao homem, as relações sociais. Segundo Santos (1996, p.53) “A ação é o próprio homem. Só o homem tem ação, porque só ele tem objetivo, finalidade”. Tais ações e relações sociais, transformam e são transformadas, mutuamente, pelo sistema de objetos. A partir destes conceitos, o espaço é um híbrido que reúne a materialidade das configurações territoriais e a vida que anima este espaço, repleta de relações sociais e acontecimentos:

O enfoque no espaço geográfico, como resultado da conjugação entre sistemas de objetos e sistemas de ações, permite transitar do passado ao futuro, mediante a consideração do presente. (SANTOS, 1996, p. 64.)

Essa ideia de Santos (1996) pode se relacionar com as noções de macro e micropolítica, abordadas por Dias e Neves na publicação “A ação da arte e o estado do corpo – Resignificações na cidade enrijecida” (2019). Os autores apontam que a vivência urbana constrói nas cidades fluxos macro e micro políticos que se relacionam mutuamente. Assim como no sistema de objetos proposto por Santos (1996), a macro política seria a parte visível das relações políticas, que organiza os indivíduos em unidades, conduzindo-os para determinado tipo de ação ou comportamento. Um exemplo seriam os aspectos da ambientação e arquitetura como faixas de pedestres, ciclovias, etc. Já a micropolítica pode se relacionar com o sistema de ações uma vez que se relaciona ao fluxo dos desejos e ações humanas, como por exemplo as intervenções artísticas no espaço urbano:

A macropolítica é a parcela visível das relações políticas, ela é a responsável pela constituição do indivíduo através de unidades, como no caso das oposições binárias, e por reduzir a multiplicidade em totalizações. Em contraposição, a micropolítica é a parcela invisível da política, pois é o fluxo do desejo. A micropolítica é intensiade, é rizoma, é devires incontáveis. (DIAS E NEVES, 2019, p.518)

É válido ressaltar que os termos micro e macro não se relacionam com a abrangência, tanto a micro quanto a macro política coexistem. Se por um lado a macro política promove a homogeneização do espaço, a micropolítica, muitas vezes, resiste a isso:

Não há como negar a cidade como exteriorização do elemento humano e eterna criação e recriação do homem acerca do seu próprio papel na sociedade. Melhor dizendo, a cidade é o desejo materializado do homem enquanto parte de uma sociedade que também deseja se materializar no mesmo ambiente. (BATTAUS e Oliveira, 2016, p.93)

Seja como integrante do sistema de ações de Milton Santos, ou como esfera micropolítica, a arte integra as cidades e as cotidianidades humanas. Vera Pallamin (2000) lembra que não há uma relação de justaposição quando a arte é criada para o espaço urbano, ao contrário, a arte se inscreve no urbano em uma construção mútua da espacialidade. Deste modo, a autora aponta o caráter mediador da arte urbana: “A arte urbana é enfocada enquanto modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais” (PALLAMIN, 2000, p.13).

É válido ressaltar que o conceito de arte urbana, muitas vezes, se confunde com os conceitos de arte pública e de intervenção urbana. Ribeiro (2014), considera que há um limiar tênue entre estes conceitos, uma vez que a arte urbana e a arte pública têm a cidade como local imprescindível à realização de ambas. Apesar disso, o autor considera que a cidade não se apresenta de maneira intrínseca na poética dessas expressões artísticas. Já as chamadas intervenções urbanas têm a cidade, não só como local de acontecimentos, mas como matéria prima indispensável à realização artística. Neste contexto a Dança, enquanto arte da cena, ao dispensar a estrutura do palco, incorpora, ainda que involuntariamente, a cidade em sua poética, à medida em que a obra e o artista encontram-se próximos e vulneráveis aos diversos elementos que compõe a cidade e o urbano.

O artista Rodrigo Quik considera que há muitas diferenças entre os processos criativos de um espetáculo para os espaços urbanos e para o palco. Rodrigo faz uma crítica sobre a formatação dos trabalhos que são levados para a rua. Segundo ele, a maioria dos artistas apenas montam uma estrutura de palco para se apresentarem ao ar livre, ou - ainda que não façam uso dessas estruturas - levam para o espaço urbano trabalhos engessados, que não possuem abertura para dialogar com a cidade e com o público. Para Rodrigo, um dos grandes desafios da dança contemporânea nos

espaços urbanos, seria romper com a hierarquia existente entre artista e público e criar obras que estejam abertas às participações, não só do público, mas também dos espaços da cidade. Portanto, trabalhos que possuem uma formatação mais mutável, podem possibilitar esse diálogo com o público e com o entorno, promovendo uma mistura da arte com o cotidiano, do artista com o não artista, das cidades com os espaços cênicos.

Sendo assim, quando se trata de uma obra de dança direcionada ao espaço urbano, os artistas envolvidos se lançam como praticantes do espaço, experimentando-o, integrando-o e modificando-o continuamente, estando sujeitos aos acontecimentos que escapam do total controle por parte dos artistas.

Ao se aprofundar no que chama de “cidade habitada”, Certeau (1998) compara o caminhar dos praticantes da cidade com a enunciação e a língua, ponderando que o ato de caminhar teria uma tríplice função enunciativa:

Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função enunciativa: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pramáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). (CERTEAU 1998, p.177)

Ao caracterizar o ato de caminhar como tendo funções enunciativas, é possível interpretar que o caminhante se apropria do espaço por onde caminha, à medida em que produz este espaço e se relaciona com ele e com os diversos elementos que dele fazem parte. Partindo da ideia que o pedestre com seu caminhar, muitas vezes despretenso, protagoniza essas ações na cidade, é possível afirmar que as danças criadas para estes espaços também carregam essa potencialidade, sendo capazes de produzir uma espacialidade ao mesmo tempo em que se relacionam com este espaço e com os elementos que o compõem.

Nesse contexto, como estes espaços do cotidiano, podem contribuir para o ensino aprendizagem de Dança? O que é dança contemporânea? Como a dança cênica passou a acontecer fora dos palcos? Por quê é interessante trabalhar com Dança nos espaços da cidade? Busquei possíveis respostas a essas e outras perguntas ao longo dos capítulos que virão a seguir. A começar por um breve histórico de como a Dança

foi saindo dos palcos e acontecendo em espaços da cidade, que será o assunto do próximo capítulo.

2 – DANÇA MODERNA, PÓS-MODERNA E CONTEMPORÂNEA: DOS PALCOS ÀS RUAS

A possibilidade da Dança cênica ocupar outros espaços que não o do palco é fruto de uma série de mudanças na maneira de pensar e fazer Dança que se iniciam juntamente com o surgimento da dança moderna. Sem a pretensão de fazer um estudo aprofundado sobre estilos de dança e seus protagonistas, este capítulo apresentará um recorte sucinto sobre alguns artistas que, por sua trajetória, abriram caminhos para que hoje a dança pudesse integrar, também, espaços da cidade.

A dança moderna norte-americana foi marcada pelo trabalho de François Delsarte que relaciona de maneira intrínseca as emoções aos gestos:

Daí este corolário-chave da dança moderna: a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto. Trata-se de uma diferença fundamental – ao menos em princípio – em relação a dança acadêmica, que busca a execução, levada ao máximo de beleza formal, de gestos codificados, sem relação direta com o estado mental do executante. (BOURCIER, 2001, p.244.)

Este princípio do Delsartismo se opõe à uma estética engessada e caricata, cara à dança daquela época, pois estabelece uma simbiose entre a intensidade dos sentimentos e a potência dos gestos e movimentos corporais. Como observado por Bourcier (2001), Delsarte propôs uma relação direta entre as emoções e determinadas posições e movimentos corporais, em um período caracterizado pela rigidez técnica do classicismo e neoclassicismo.

Apesar de seus ensinamentos terem sido transmitidos de maneira oral, seus discípulos possibilitaram que o Delsartismo se disseminasse e influenciasse uma nova geração de artistas. Alguns deles se tornariam protagonistas da dança moderna e desta nova maneira de mover o corpo. Como lembra Bourcier (2001) uma dessas discípulas, Gueneviève Stebbins, ensinou o chamado Delsartismo à Isadora Duncan.

Isadora Duncan foi uma artista norte-americana que revolucionou a história da Dança, por seu trabalho e sua maneira de pensar e viver a arte. Isadora tinha a dança como uma expressão de sua vida pessoal, trabalhando com movimentos cotidianos tais como caminhar, correr e saltar. Com seus pés descalços e uma liberdade gestual inovadora, Isadora construía uma nova relação entre corpo e espaço. Como observado por Andrade (2015), Isadora negou a dança e a técnica predominante de

seu tempo, criando uma dança que tinha a natureza e seus elementos como fonte de inspiração. Elementos estéticos que remetem à Grécia antiga também são recorrentes em seus trabalhos. Segundo Bourcier (2001) sua dança tinha características neo-helenísticas. Duncan rejeitou o uso do espartilho, apresentando-se com túnicas e trajas com tecidos leves que deixavam transparecer seu corpo nu. A artista acreditava que os movimentos do homem se relacionavam diretamente com um movimento universal, estes por sua vez, estariam ligados ao movimento da Terra. Sendo assim, seus movimentos eram dotados de uma transformação contínua:

Duncan (2011) passou a questionar a natureza do movimento do homem que teria sido perdida diante da civilização. Em sua concepção, o movimento de todas as criaturas vivas estaria atrelado ao movimento universal e seria consequência do condensamento das forças maiores, que regem o próprio movimento da Terra. Nesse sentido, a dança seria simplesmente a gravitação desse movimento singular que ela denominava “volonté” e que não seria nada mais que a própria tradução humana da gravitação do universo. (ANDRADE, 2015, p.133).

Por todas essas concepções e características, Isadora nega a dança clássica, predominante no ocidente, onde a rigidez técnica impunha movimentos “engessados” em uma dança que se opunha à força da gravidade. A concepção e circulação de uma dança diretamente ligada a elementos da natureza, dotada de movimentos naturais do corpo, transforma a maneira de pensar essa arte que era, predominantemente, a arte dos balés de repertório e da supremacia do palco italiano. Pesquisando a biografia da artista, surgem fotografias onde Isadora aparece dançando ao ar livre, em jardins, praias, etc. Por fim, o trabalho da artista marca a história da dança, no início do século XX, sendo considerada uma das precursoras da dança moderna.

Outra artista que transformou a maneira de pensar a dança daquela época foi Loie Fuller, alguns anos mais velha que Duncan, Loie é considerada por muitos como um grande mito da Belle Époque. À frente de seu tempo, Fuller foi empresária, produtora e diretora de sua própria companhia de balé. Suas investigações e experimentos acerca da iluminação cênica viriam a influenciar não só a Dança, mas também o cinema. A artista criava um jogo de ilusionismo, fazendo uso de espelhos e luzes que juntamente com seus figurinos fartos em tecido e seus movimentos ondulantes compunham cenas ousadas e únicas:

A dançarina Loie Fuller (1862-1928), fez eclodir outras possibilidades de ver a dança com sua investigação sobre a natureza da visão,

movimentos espiralados e circulares, ilusionismos, efeitos de luz e experimentos cinéticos. (MOURA, 2015, p.2)

Como lembra Monteiro (2016) Loie criava uma arte cinética, associando imagens e sensações, sendo pioneira no que a autora considera como uma cena teatral expandida. Apesar de seus experimentos cromáticos vanguardistas, sua pesquisa não se restringia a isso. Sua maneira de viver a dança também possibilitou que sua arte extrapolasse os limites do palco italiano, tendo apresentado inúmeras vezes, sem nenhum tipo de iluminação, em um jardim de um hotel onde se instalou em Paris no ano de 1898. Sendo assim, a dança de Fuller destacava-se da produção de dança da época em diversos aspectos:

Fuller inaugura historicamente os primeiros movimentos da performance, tendo sido a primeira artista completamente sozinha em cena a ter inventado seus próprios códigos e sua própria prática artística. (MONTEIRO, 2016, p. 139)

Neste contexto, seu trabalho trouxe novas reflexões sobre o uso do cenário e luzes não só na arte da Dança, mas nas artes cênicas de maneira mais abrangente.

É importante ressaltar que outros tantos nomes destacaram-se na história da dança moderna, tais quais Martha Graham, Doris Humphrey e José Limon, cujos legados foram importantíssimos para que a arte da Dança fluísse através dos tempos, transformando-se e abrindo-se a novas possibilidades. Neste contexto, também destaca-se o trabalho de Merce Cunningham, que expandiu as fronteiras da Dança, desenvolvendo um trabalho multimidiático que envolvia tecnologia, música e performance.

Merce Cunningham dedicou-se à Dança por quase um século, onde teve contato com vários estilos e trabalhou com vários artistas, atuando durante alguns anos como bailarino de Martha Graham. Apesar dessas vivências, Cunningham traçou seu próprio caminho na dança, rompendo paradigmas através de suas investigações. Seu trabalho, diferentemente de outros nomes da dança moderna que o antecederam, fugia completamente de uma lógica narrativa, sendo o acaso uma característica marcante de suas obras.

A dança de Cunningham é, de fato, uma dança que se espelha nela mesma ou que espelha a si mesma. Não é narrativa, temporal, linear (Moura, 2015, p.11).

Por estas características, seu trabalho possibilitou uma nova maneira de pensar a criação e a composição coreográfica na Dança. Muitas vezes, a música era composta à parte e os bailarinos só a conheciam no ato da apresentação. Sobre estes trabalhos destacam-se a participação do músico John Cage, parceiro em muitas obras. A proposta consistia em um estudo prévio de um determinado número de partituras coreográficas que seriam executadas aleatoriamente, em concomitância com as partituras musicais de Cage. Além de Cage, Cunningham trabalhou com diversos artistas, pois sua maneira de criar dança extrapolava tudo que era conhecido até o momento. Por esta característica, sua influência repercute em diversas áreas, sendo considerado, por muitos, como um artista híbrido. Dentre os artistas com quem trabalhou estão Marcel Duchamp e Robert Rauschenberg, com os quais desenvolveu o trabalho “Untitled Event”, juntamente com John Cage, de 1952. Este trabalho, considerado um evento multimídia, foi realizado no refeitório do Black Mountain College e contava com projeções, partituras coreográficas, música ao vivo e leituras de textos e poemas. Este e outros trabalhos foram culminantes para o surgimento de uma nova cena artística, que mais tarde seria caracterizada pelos Happenings e a consolidação da arte da Performance.

Os chamados “Events” seriam recorrentes ao longo da trajetória artística de Cunningham e são definidos por Bourcier:

São sequências cujo conteúdo pode variar de uma representação para outra e que são concebidos para serem dançados em qualquer lugar, campo de esporte, ginásios, salas de reuniões e até palcos de teatro. (BOURCIER, 2001, p. 283)

Apesar de ter grandes obras para o palco italiano, a dança de Cunningham não se restringia a ele, ocupando outros espaços e, além, disso, adentrando outras áreas, como a tecnologia. Cunningham foi pioneiro ao estudar o movimento associado a utilização de softwares, câmeras e sensores de movimento, de modo que a tecnologia também é uma característica marcante de seus trabalhos. Neste contexto Cunningham se consagra como um dos coreógrafos mais importantes de seu tempo e tem, em seu legado, a expansão de territórios e áreas de atuação da Dança.

Anna Halprin é uma artista norte-americana com uma longa trajetória artística, repleta de contribuições para a arte da dança e da performance. Sua relevância para este trabalho se deve, também, pela importância do espaço e arquitetura nas obras da

artista. Durante sua trajetória, Halprin passou pela escola de dança moderna, onde dançou com Doris Humphrey e participou de trabalhos na companhia de Martha Graham. Apesar desse contato com a dança moderna, como lembra Tavares (2018), Halprin acreditava que os bailarinos dançavam numa tentativa de copiar o estilo dos respectivos coreógrafos e criticava esse fazer artístico. Ainda sobre a relação de Anna Halprin com a dança moderna, Rossini afirma que:

Na dança moderna, a organicidade do corpo está a serviço da expressão de sentimentos e, com frequência, volta-se para a construção narrativa. Para Anna Halprin, na dança moderna, “havia excelentes danças, frescas e com o espírito da América. Mas, como no ballet, todos eram treinados da mesma maneira”. (ROSSINI, 2011, p.39.)

Desta maneira, as ideias originais e ousadas desenvolvidas pela artista, se distinguiram da dança moderna tanto esteticamente, quanto discursivamente e iam ao encontro a um período de transformação das artes cênicas. Como observado por Rossini (2011), durante a década de 60 vida e arte se aproximariam através da valorização de movimentos cotidianos, que passariam a ser de interesse ímpar para as artes cênicas. O cotidiano estaria presente na Dança, não em sua forma de representação, mas pelo seu potencial transformador nas ações de atores, bailarinos e, posteriormente, performers. Segundo Anna Halprin:

Utilizar as ações e os gestos ordinários como material para a performance, utilizar os sons ordinários como material para a música como fez John Cage, colocar um urinol como objeto artístico assim como fez Duchamp, tudo isso não estaria desligado de suas questões e suas interrogações sobre arte e o papel do artista (ROSSINI, 2011, p.46)

É neste contexto que Anna Halprin desenvolve a noção de tarefas. Essas tarefas consistiam em ações objetivas que deveriam ser realizadas pelo artista. Pelo seu caráter sistemático, através da execução dessas tarefas, seria possível observar e analisar, minuciosamente, o movimento. Halprin trabalhava com improvisação, estimulando seus alunos a romperem com padrões e hábitos de movimentos. Com o passar do tempo, seus alunos passaram a elaborar tarefas que os desafiassem, uma vez que uma tarefa estabelecia “o que” deveria ser feito e não “o modo” como aquilo poderia ser feito. Muniz (2011) lembra que a improvisação aparecia como uma ferramenta do criador, mas através do trabalho de Halprin, passa a ser desenvolvida como um processo investigativo entre movimento e a subjetividade do bailarino:

Logo, podemos afirmar que ela apontou sua pesquisa em direção ao desenvolvimento de uma pedagogia que forma um bailarino mais apto a se mover adentrando novos territórios, arriscando-se a se expor, revelar-se em cena, resolvendo no corpo soluções para problemas de improvisação. (MUNIZ, 2011, p. 51.)

Sendo assim, Halprin explorava a relação com o espaço em suas criações, como em “Five-legged stool” e “Exposizione” nas quais todo o espaço do teatro (não somente o palco) era usado para realização de tarefas. A relação diferenciada da artista com o espaço na dança é evidenciada no trabalho “City Dance”, realizado inicialmente em San Francisco, onde vários bailarinos dançavam em espaços públicos da cidade. Esta obra foi apresentada em diversos países como Inglaterra, Japão e Holanda.

Figura 1 – City Dance



Fonte: Site do Museu de Arte Contemporânea de Chicago

A artista está inserida em um período histórico pós-moderno, onde vários paradigmas estavam sendo revistos e a noção de performance e happening estava sendo construída. Neste contexto, trabalhando a improvisação enquanto performance, e extrapolando os limites do palco italiano, suas obras estabeleciam, também, uma nova relação entre o bailarino/performer e o espectador. Desta maneira Halprin marca a história da dança pós-moderna, sendo uma das pioneiras a levar a Dança para outros espaços, estimular a improvisação de seus bailarinos, consolidar a noção de performance na Dança e modificar as relações entre espectador e artista. É válido ressaltar que sua trajetória artística não se restringe só a estes aspectos e a esta época, a artista, com seus 99 anos, desenvolveu trabalhos com diversas abordagens, dentre elas a relação entre Dança e cura.

Neste contexto não só a dança pós-moderna, mas outros campos das artes viviam um período de efervescência. Os limites entre a arte popular e a alta cultura eram redefinidos e as práticas culturais tinham, dentre as pautas, o engajamento social. No campo da arte eram questionados aspectos referentes ao papel do público, ao estatuto do artista e da obra e a relação da arte com a vida cotidiana. Sobre essas

transformações Sperling e Tidei (2015) afirmam que emergiu um entrecruzamento entre arte e arquitetura de maneira que:

Algumas posições foram então reformuladas com relação à cidade, que deixou de ser tomada como espaço voltado a um funcionamento mecânico eficiente, e passou a incorporar uma dimensão cultural e simbólica. (TIDEI; SPERLING, 2015, p.65)

Imersa neste contexto, a artista norte-americana Trisha Brown criou várias obras de dança pensadas para espaços urbanos e espaços não convencionais. Durante sua trajetória artística participou do coletivo Judson Dance Theater, juntamente com artistas de diversas áreas, tais como Meredith Monk, Simone Forti e Yvonne Rainer. A ideia de um coletivo de artistas com diferentes formações era recente, e culminou com cerca de 300 criações cênicas, em um período de aproximadamente quatro anos. Sobre as formações e as investigações deste grupo é válido ressaltar que:

A formação desse coletivo de dançarinos descende, portanto, desses estúdios em que eram relacionados sons experimentais e movimentos improvisados. Nesse tom de investigação sobre o corpo e o movimento, libertado da coreografia e do texto, ou seja, das narrativas “teatralizadas” ou dramatizações, é que se centrava a investigação do grupo da Judson. (TIDEI; SPERLING, 2015, p.66)

Além da participação na Judson Dance Theater, Trisha desenvolveu trabalhos solos e por fim fundou sua companhia homônima, em 1970. Neste contexto, a artista se apropriou do espaço urbano como palco e, como lembra Banana (2012), estabeleceu uma nova relação não só com o público, mas também materiais, ações e corpos.

A iniciação do movimento em Trisha pode começar a qualquer onde-quando. Não há preparação para iniciar seus movimentos. São diretos, objetivos e não há um tipo de pantomima do próprio movimento, não há ênfase em certos movimentos em detrimento de outros. Nesse sentido, não há hierarquia no conjunto de movimentos e do mesmo modo que pode começar de qualquer parte do corpo, pode acabar. (BANANA, 2012, p.87)

Além dessas características de movimento, a relação peculiar da artista com a gravidade também é recorrente em suas obras. Sendo assim, em algumas construções coreográficas, ela propõe que os dançarinos vençam a força gravitacional sobre seus corpos.

Tendo em vista o contexto da época, de aproximação de diferentes linguagens artísticas, o trabalho de Trisha Brown estabelece diferentes relações com as artes visuais. A artista criava desenhos e fazia uso de vídeos e projeções, através de

parcerias com outros artistas. Contudo, o aspecto mais relevante na dança de Trisha Brown, para este trabalho, é a relação e importância do uso do espaço.

Todos os artistas citados anteriormente contribuíram para que a maneira de criar e pensar a Dança fosse se transformando ao longo da história. De modo que o espaço onde a Dança acontecia e as distintas relações entre artista e público fazem parte da pesquisa desses artistas. É nesse contexto que as obras de Trisha Brown consolidam uma democratização e uma legitimação de novos espaços para a Dança. Como lembra Ursine (2017), sua relação com o espaço da cena era intrínseca à criação de determinadas obras, desenvolvendo trabalhos *site specific*, como é o caso de “Walking on the Wall” (1971) – criado para as paredes do Whitney Museum of American Art.

Muito além do palco italiano, a dança de Trisha Brown não se restringiu a locais legitimados para arte, como galerias e museus, mas se fez presente em prédios e estacionamentos abandonados, em praças, em diversos espaços urbanos. A obra “Roof Piece” (1971) não só exemplifica a distinta relação da artista com o espaço da cena, como também uma nova maneira de se relacionar com o público. Originalmente apresentado em Manhattan, cada dançarino se posicionava no alto de um prédio, onde um deles iniciava uma sequência de movimento que seria passada para o próximo dançarino e assim sucessivamente. Dessa maneira, o público que assistia debaixo, das ruas, tinha uma percepção visual limitada da obra. Os trajes vermelhos dos dançarinos se destacavam do entorno e os movimentos se transformavam à medida em que eram transmitidos de um dançarino para outro.

Figura 2 – Roof of Piece



Fonte: Site do Museu Nacional de Arte Reina Sofia

Deste modo a dança de Trisha Brown foi marcada por uma resignificação da prática artística e uma democratização do acesso a arte através da apropriação e legitimação de espaços urbanos para a Dança.

Nesse processo o significado da dança se ampliava ao universo dos movimentos, o simples caminhar poderia ser considerado dança, e a distinção entre dançarinos e não-dançarinos era desfeita. Existia também na dança uma aposta na revolução comportamental e na construção subjetiva de um novo olhar sobre o mundo. Nesse sentido, a dimensão do corpo tomava força como resistência à institucionalização da arte e, ainda, como desejo de vinculação das ações aos espaços onde acontecia a vida. (TIDEI; SPERLING, 2015, p.66)

O legado de todos os artistas mencionados neste capítulo, contribuiu para que o espaço urbano se tornasse uma possibilidade para o acontecimento da dança contemporânea. Atualmente, existem festivais de dança e mostras voltadas para os espaços da cidade, bem como grupos que trabalham, majoritariamente, com e nestes espaços. Sendo assim o espaço urbano vem sendo explorado por muitos artistas, mas pode oferecer, também, múltiplas possibilidades para o ensino da Dança. Para tanto, é fundamental que os futuros professores de dança, alunos dos cursos de licenciatura

das Universidades, tenham experiências significativas nesses espaços. Deste modo poderão fazer uso, com propriedade, de espaços do cotidiano nos processos de ensino-aprendizagem da educação básica.

Apesar da diferença estilística e cronológica da atuação dos artistas citados neste capítulo, há, no trabalho de todos, uma contemporaneidade atemporal. Este caráter contemporâneo faz com que suas obras ainda dialoguem com a sociedade. Esses aspectos, da atemporalidade e do que pode ser considerado contemporâneo na Dança, serão abordados no capítulo a seguir.

3 – O QUE É DANÇA CONTEMPORÂNEA?

Como analisado no primeiro capítulo, a dança no espaço urbano pode se apresentar como um aspecto micro político da cidade, muitas vezes, indo na contramão dos processos de espetacularização do espaço urbano na contemporaneidade. Nesse contexto, compreender as configurações do espaço urbano pode auxiliar na percepção de como estes espaços podem contribuir para o ensino da Dança. Como já exposto, é importante lembrar que para muitos tipos de dança o uso de espaços da cidade não é nenhuma novidade, como é o caso das danças urbanas e alguns tipos de danças populares. Mas o que torna a criação na dança contemporânea tão interessante com o espaço urbano? Possíveis respostas, a essa e outras questões, serão abordadas ao longo deste capítulo. Para tanto é preciso investigar as características que compõem o conceito de dança contemporânea. Conceito este ainda um pouco enigmático não só para leigos, mas até mesmo para alguns profissionais da Dança.

Jussara Xavier (2011) em seu artigo “O que é dança contemporânea?” busca, nos estudos de Deleuze e Guattari, considerações acerca do que seria o conceito de algo:

Em primeiro lugar, a consideração de que todo conceito é uma multiplicidade, mas nunca tem todos os componentes (não é universal). De contorno irregular, todo conceito totaliza seus elementos em um todo que é fragmentário. O conceito é um incorporal e autorreferencial, é um conhecimento de si, acontecimento. (XAVIER, 2011, p.36).

A partir dessa ideia de conceito, a autora busca elementos que compõem o que seria a dança contemporânea. Do mesmo modo, as considerações nessa pesquisa sobre a dança contemporânea não têm pretensão de buscar um conceito delimitado sobre a mesma e sim apontar elementos que a integram, buscando caracterizá-la de maneira a respeitar a complexidade e a heterogeneidade que dão forma a este tipo de dança.

Laurence Louppe em seu livro “Poética da Dança Contemporânea” trata a memória como um instrumento da poética em Dança e tenta situar o surgimento da dança contemporânea, bem como as características que compõe essa dança. A autora considera que no fim do século XIX surgiram obras que poderiam ser consideradas de dança contemporânea. Louppe cita o trabalho de Loie Fuller como um marco

referencial a partir do qual surgiram novos estados corporais em cena. Apesar da contribuição de grandes artistas da Dança, Louppe (2012) destaca a imprecisão genealógica do surgimento da dança contemporânea, no sentido que artistas de diversas áreas contribuíram para a criação desta nova dança. Nesse contexto, aspectos importantes dessa dança emergente, foram formulados por teóricos que não eram ligados, diretamente, à Dança, a exemplo de Dalcroze e Delsarte. Sendo assim a origem da dança contemporânea não é precisa:

É, portanto, na dupla representação de uma ausência e de uma emergência, ao mesmo tempo impossível e esperada, que se elabora esse meio imaginário e sensível que não poderá sequer servir de berço, ainda menos de referência genealógica, à dança contemporânea. Trata-se antes da aurora de um pensamento não formado em que o corpo poderia reinventar a sua própria história. (LOUPPE, 2012, p.56)

Apesar de tal imprecisão genealógica, a autora reconhece os processos de ruptura e as heranças deixadas pela dança moderna como imprescindíveis no estudo de um pensamento evolutivo da Dança. Louppe faz, também, provocações relacionadas à dificuldade de distinção entre a dança pós-moderna e a dança contemporânea, uma vez que a última apresenta um conceito mais fluido. Sobre essa distinção, é válido ressaltar que a dança contemporânea não está diretamente associada a uma técnica ou estilo específico de dança, ou ainda às mutações de movimentos e gestos em distintas técnicas. Ao contrário, a dança contemporânea não diz respeito ao estilo, mas sim a um pensamento questionador, transformador carregado de individualidade e hibridismo. Louppe (2012) ressalta que as técnicas utilizadas na dança contemporânea são instrumentos que permitem ao dançarino explorar sua individualidade. Louppe relaciona a dança contemporânea com a dança de cada um, uma vez que ela valoriza a diversidade em seus mais variados aspectos, incluindo as particularidades dos indivíduos. Segundo Rocha (2011), o protagonismo do indivíduo na dança contemporânea fez com que a função de intérprete-criador surgisse em concomitância à própria dança contemporânea. Tal fato se deve, em parte, à valorização das investigações e explorações corporais do indivíduo, em detrimento de um produto cênico objetivado por um coreógrafo.

Outro aspecto relevante ao estudo da dança contemporânea é o conceito de contemporaneidade que, ao contrário do senso comum, não corresponde, necessariamente, ao presente histórico que vivemos. É necessário entender o que é

contemporaneidade, para que seja possível compreender porque obras do século passado podem ser consideradas contemporâneas. Giorgio Agamben propõe uma noção de contemporaneidade que tem como referência os estudos de Nietzsche. Estes estudos relacionam, de maneira intrínseca, atualidade e contemporaneidade, com desconexão e dissociação. Segundo este pensamento, contemporâneo é aquilo que pertence ao seu tempo histórico enquanto dele mantém certo distanciamento e desconexão. Deste modo, o estranhamento e a inaturalidade àquele tempo possibilitam que sua essência seja captada e percebida, muito mais que por aqueles que estão nele imersos:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59)

Nesse contexto, Xavier (2011) lembra que a dança contemporânea não pode ser vista apenas como uma ruptura com o passado. Sendo assim, obras de dança contemporânea atravessam o tempo histórico, pois estão incrustadas por ideias e pensamentos cujo caráter provocativo é atemporal. Deste modo, somente sob um certo desprendimento cronológico, é possível apontar o caráter contemporâneo de obras de dança e de artistas como Vaslav Nijinsky (1890-1950), Merce Cunningham (1919-2009), Pina Bauch (1940-2009). Porém se a dança contemporânea não pode ser definida como uma técnica nem está engessada em determinado período histórico, o que a caracteriza?

A liberdade talvez seja um dos pilares da dança contemporânea. Airton Tomazzoni (2006), em seu texto “Essa tal de dança contemporânea”, faz apontamentos sobre esse caráter libertário. Liberdade à medida em que não há padrões de corpo e de movimento, muito menos necessidade de trilhas sonoras, histórias ou dramaturgias. Liberdade que se constrói juntamente com um pensamento que se faz no corpo, com domínio técnico e criatividade. Sobre domínio técnico é importante frisar que não existe uma técnica específica de preparação corporal dos dançarinos, ao contrário, várias técnicas e metodologias são utilizadas pelos artistas no trabalho com a dança contemporânea. A independência dos elementos cênicos, citados anteriormente, é

fruto de transformações históricas, estéticas e éticas de artistas que vêm, desde a modernidade, revolucionando a Dança. Desde meados do século XX, com a efervescência da dança moderna, as experimentações e explorações corporais distanciaram-se da hierarquização anatômica e homogeneização de corpos presentes no balé clássico. O uso, quase exclusivo, dos membros inferiores e superiores, bem como a oposição à gravidade, deixam de ser uma constante na Dança. Este período foi de intensa investigação corporal onde os bailarinos, através de improvisações, buscavam experiências que iam muito além da técnica clássica, tão propagada até o momento. Essa busca pelo novo foi fomentada, à medida em que aumentava a interação entre artistas de diversas áreas e a participação de não bailarinos às experimentações de Dança. Neste contexto a exploração de novas maneiras de se mover, iniciada na dança moderna, se desenvolve na dança pós-moderna e traz à dança contemporânea novas ideias relacionadas ao corpo dançante:

O corpo contemporâneo é um corpo historicamente marcado pelo abandono do poder sobre as coisas e que se entrega à sua própria incapacidade, bloco de imanência que se recusa a restabelecer as funções operacionais em contenda com o real ou a fazer parte de uma mecânica do sentido. (LOUPPE, 2012, p.73)

Sendo assim, o corpo na dança contemporânea é um corpo em devir. Desse modo, não há um corpo absoluto, mas sim um corpo em transformação, num fluxo permanente. A liberdade de movimentos explorada por um corpo em devir é uma característica da poética do corpo na dança contemporânea e contribuem para um contexto de abertura e democratização da dança para os mais diversos corpos.

Considerando que o conceito de dança contemporânea ainda é pouco claro para a maioria das pessoas, torna-se muito relevante o posicionamento dos artistas que criam e fazem a dança contemporânea acontecer. Rodrigo Quik, fundador e diretor artístico da Quik Cia.de Dança, ao ser questionado sobre o conceito de dança contemporânea, também destacou a liberdade como característica da dança contemporânea. Segundo o artista, a dança contemporânea possibilita uma grande abertura à utilização de novos espaços para a dança e novas técnicas e diálogos entre outras linguagens. Através da vivência do artista nos espaços urbanos, ele conta que as pessoas vão entendendo a proposta, conforme o desenrolar do trabalho. Nesse contexto, muitas vezes, o público procura o grupo ao final das apresentações para saber mais sobre o que viram. Quando isso acontece, Rodrigo conta que ao relacionar

a obra com outras linguagens – dizendo que é um pouco de dança teatro – as pessoas ampliam a ideia de Dança, o que facilita na compreensão da obra. Este apontamento de Rodrigo coloca em evidência que quando o artista está na rua e sua arte é vivenciada por pessoas leigas, muitas vezes há um contexto favorável ao diálogo com o público, que movido pela curiosidade, questiona os artistas. É válido ressaltar que a confusão acerca do conceito de dança contemporânea não é algo exclusivo do público. A ignorância sobre o assunto também permeia o fazer artístico de muitos grupos e artistas – que apresentam uma “dança contemporânea” que pouco se difere da dança néo-clássica ou moderna. Sendo assim, o diálogo tanto entre os artistas, quanto com o público, torna-se fundamental para melhor compreensão do conceito de dança contemporânea, bem como para democratização da mesma.

Outro conceito que caracteriza a dança contemporânea, segundo Xavier (2011), é o do acontecimento. Não o acontecimento com seu caráter efêmero, mas um acontecimento caracterizado pela imprevisibilidade, pela heterogeneidade dos componentes que aparecem nele, de maneira simultânea. Apesar de ser composto por uma heterogeneidade simultânea de elementos, o acontecimento nunca abrange todos os seus componentes, sendo sempre uma fratura, uma parcela de si mesmo. “O acontecimento é o contemporâneo na dança” (XAVIER, 2011). Portanto, o acontecimento diz respeito a uma visão de mundo, uma atitude, um pensamento que não se prende à uma cronologia histórica, ao contrário, suas singularidades fazem dele urgente e intempestivo:

A dança aqui compreendida como contemporânea tem vida na experiência e, sobretudo, existe no acontecimento. Está na ordem de um fazer que produz efeitos de estranhamento em relação ao familiar, da ação que gera deslocamentos, que suscita desvios, que provoca a percepção. O acontecimento é vibração que reside na contemporaneidade. (XAVIER, 2011, p. 44)

Thereza Rocha (2011) discute sobre a busca por um conceito do que seria dança contemporânea e afirma uma recusa política em firmar a concepção de tal conceito. Segundo a autora, uma resposta à pergunta “o que é dança contemporânea?” Não faria jus às múltiplas identidades da Dança, firmadas na heterogeneidade e na diferença. Soma-se a isso o fato de que a arte contemporânea, de maneira geral, tem trabalhado em dissolver, cada vez mais, os limites que separam a arte da *não arte*, agregando uma fluidez que escapa a qualquer conceito simplista:

Ao apresentar-se na ausência de todos os seus pressupostos-sustentação, o (des)objeto contemporâneo permanece como uma interrogação, nos obrigando a todos, artistas, espectadores, críticos, curadores, a nos reunirmos sob o mesmo estatuto não-especializado e entrevermos no nosso olhar sobre o objeto o processo que o torna objeto de arte. O objeto-obra-em-seu-processo-de-fazimento-como-de-arte interrompe, abre um vazio, um tempo de silêncio, uma parada, uma questão sem resposta, provocando um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se. (ROCHA, 2011, p.126)

Neste contexto a dança contemporânea está em constante construção, as multimetodologias de preparação corporal dos dançarinos, o uso da repetição nos movimentos, a ausência de movimento, o uso de sons, ruído, música, fala e silêncio, o vazio do palco, a legitimação de novos espaços, a improvisação e o acaso, a cotidianidade, o caráter político e social, são alguns exemplos que compõem o conceito poroso de dança contemporânea. A liberdade e diversidade inerentes à dança contemporânea compõem um pluralismo estético que torna difícil algum tipo de generalização. Deste modo, José (2011) propõe que o conceito de dança contemporânea seja como um estudo de caso, onde cada obra pode ser considerada, mediante seu contexto e características, como sendo, ou não, contemporânea.

Neste contexto, é possível afirmar que a dança contemporânea não é uma arte homogênea com características restritas. Por isso, atualmente, fala-se em danças contemporâneas, no plural, em busca de legitimar a pluralidade das danças que podem ser consideradas contemporâneas. Sendo assim, longe da elaboração de um conceito rígido, os aspectos discutidos anteriormente buscam caracterizar, sem restringir, elementos que compõem o conceito de dança contemporânea. A seguir, serão discutidos alguns aspectos específicos relacionados à dança contemporânea no contexto dos espaços urbanos.

3.1 - DANÇA CONTEMPORÂNEA NO CONTEXTO DO ESPAÇO URBANO

Desde os anos 60 uma série de mudanças culminaram na busca de novos espaços para a dança. Como lembra Royo (2008), novas práticas coreográficas e métodos de criação evidenciavam uma estética carregada de espontaneidade, adaptação, improvisação e exploração. Desde então, a dança contemporânea vem adentrando o território cotidiano, não apenas como uma paisagem de fundo, mas como sendo determinante para a obra que dele passa a fazer parte - como uma parte inseparável deste espaço. Victoria Royo, em seu texto "Danza em Contexto" (2008), faz uma

analogia ao espaço do palco italiano, como sendo uma tela em branco, a partir da qual o coreógrafo pode construir tudo que concerne a espacialidade de sua obra. Já os espaços urbanos da cidade, em oposição à tela em branco, têm suas funções e interações já determinadas cultural e socialmente, onde vigoram uma rede de relações complexas, estabelecidas cotidianamente. Sendo assim, no contexto do espaço urbano, o bailarino não está somente inserido no espaço físico, mas está imerso também nos aspectos humanos, políticos, culturais e sociais do espaço. A partir desse raciocínio, é válido ressaltar que não é o enfoque deste trabalho investigações e obras que são apenas transportadas aos espaços urbanos e apresentadas tal qual como no palco italiano ou na sala de aula. Ao contrário, esta pesquisa diz respeito as relações que podem ser estabelecidas a partir de uma simbiose com o espaço e com os diferentes elementos que entram em jogo nas apresentações ou nas experimentações. Sendo assim quando o trabalho com a Dança – seja ele para criação artística ou para o ensino-aprendizagem - se constrói juntamente aos demais aspectos que constituem o espaço, as experiências serão sempre distintas, a cada novo local. Quando acontece uma apresentação de dança no espaço urbano, Royo (2008) considera o momento da apresentação e o lugar escolhido para a mesma, como sendo os principais estímulos ao que será apresentado. Dessa maneira, por mais que se apresente um mesmo trabalho mais de uma vez em um mesmo espaço urbano, as apresentações serão diferentes, visto que o momento e tudo que o compõe está em constante transformação.

Neste contexto, uma das perguntas da entrevista com Rodrigo Quik foi, justamente, sobre as diferenças entre o palco italiano e os espaços urbanos, no momento de uma apresentação. Segundo o artista, uma das principais diferenças é que, no espaço urbano, há um contato direto com o público. Esse contato direto expõe o dançarino a alguns riscos, exigindo dele muito preparo e maleabilidade para lidar com distintas situações.

O contexto complexo e variável de um espaço urbano favorece (e muitas vezes obriga) o dançarino a construir sua experiência, se apropriando do entorno, tornando-se protagonista de sua própria cotidianidade. Ao se integrar ao local, há uma reconstrução simbólica do espaço, ainda que efêmera, que rompe com a lógica de

automatização não só dos papéis sociais, como também dos aspectos simbólicos que envolvem a funcionalidade da arquitetura do espaço.

A dança por meio da leitura e reescrita do espaço urbano faz a cidade: por um lado através de uma construção transitória de formas, enquanto por outro outorga novos sentidos ao projetar sobre o espaço da arquitetura urbana a subjetividade de sua percepção e de sua interpretação. (ROYO, 2008, p. 29, tradução nossa)

Sendo assim, a dança contemporânea tem a potencialidade de ressignificação simbólica, afetiva e cultural dos espaços urbanos tanto por parte do público-transeunte, quanto pelos artistas envolvidos. Sobre a relação do público com a obra e os artistas proponentes, Royo (2008) estabelece o conceito de micro intervenções. A autora considera que quanto mais a Dança perde seu caráter espetacular e se funde com o entorno, mais o artista se aproxima do cotidiano da cidade, fundindo-se a ele. Nesse contexto, através de uma aproximação mútua, o público não se sente um mero espectador, ao contrário, compartilha do mesmo espaço e é parte integrante da obra. Essa relação singular de estreitamento entre o espectador e o público a autora chama de micro intervenções. Deste modo, para além do caráter democrático de acesso da dança nos espaços urbanos – que possibilita a fruição por pessoas que, normalmente, não frequentam teatros – há uma distinção, tanto no tipo de público quanto nas relações que são estabelecidas com o artista e a obra, quando comparado ao palco italiano. Para Rodrigo Quik, as relações estabelecidas nos espaços urbanos, entre o artista, a obra e o público, são mais espontâneas, vivas e reais, quando comparadas ao palco italiano. O diretor e dançarino, explica que nas ruas não há um código de comportamento social previsto para uma apresentação, enquanto nos teatros o comportamento esperado do público é estar assentado, aplaudir – e no máximo vaiar a obra. Rodrigo acredita que a dança nos espaços urbanos promove um diálogo menos hierárquico ao estabelecer relações com o público e o espaço. Neste novo espaço, o dançarino se encontra vulnerável aos mais diversos acontecimentos. Para exemplificar estes acontecimentos diversos, Rodrigo relata que um homem, ao assistir à apresentação, exibiu um enorme facão, fala também de experiências com moradores de rua e, até mesmo, de cachorros que modificavam as apresentações com suas participações.

O acontecimento da dança contemporânea no contexto dos espaços urbanos promove uma rede de relações complexas. Como lembra Fernandes (2002), Laban

conceitua o espaço como espaço dinâmico, levando em consideração as relações mútuas entre os espaços e os sujeitos. Nesse contexto Louppe (2012), propõe um espaço poético e absoluto:

Uma vez exploradas, estas categorias revelar-se-ão pobres em comparação com uma abordagem totalmente poética do espaço – como o <<absolute space>> de Mary Wigman, um espaço absoluto, um espaço em si, ao mesmo tempo um espaço metafísico, que já não assenta em definições categoriais ou descritivas, um espaço para além do espaço e um espaço-matéria. Trata-se de um espaço como parceiro, onde o corpo, se souber dominar os seus estados tensionais, pode inventar consistências e <<esculpi-las>>. (LOUPPE, 2012, p.189)

Desta forma, a escolha da dança contemporânea nesta pesquisa se justifica por sua potencialidade em transformar o território cotidiano, sua abertura às diversas possibilidades no momento de seu acontecimento, criando uma rede de relações. Além disso, se fundamenta pelo contato direto com o público, pela maleabilidade da obra e pela reconstrução simbólica do espaço através da democratização da arte, da apropriação dos espaços cotidianos e do caráter reflexivo que é caro à contemporaneidade na dança.

4 – O ENSINO DA DANÇA E SEUS DESAFIOS

A primeira parte deste capítulo é dedicada a complexidade das metodologias de ensino para dança contemporânea – uma vez que há uma diversidade de práticas artísticas e corporais formadoras dos profissionais que atuam na área. Durante essa pesquisa notou-se que são poucos estudos acadêmicos brasileiros que discutem aspectos relacionados à formação do artista que trabalha com a dança contemporânea, bem como sua preparação para atuar nos espaços urbanos. Considerando que a dança contemporânea não se prende a uma técnica corporal específica, Dantas (2005) discute sobre a formação dos artistas que atuam nessa área:

Esses novos papéis do intérprete em dança contemporânea solicitam novas abordagens para sua formação. Assim, tal formação passa pelo estudo de diferentes técnicas de dança e de outras práticas corporais (esportes e lutas, técnicas teatrais, práticas em educação somática, entre outras), pelo trabalho com diferentes coreógrafos e pela autoria e co-autoria de obras coreográficas (DANTAS, 2005, p.35)

Neste contexto Dantas (2005) faz uso da palavra intérprete ou performer para evidenciar as transformações práticas e conceituais que permeiam o fazer artístico de um dançarino pois, no período pós-moderno, as práticas e os papéis desenvolvidos pelo artista da dança se tornaram cada vez mais múltiplos, englobando diversos aspectos de uma obra, tais como a concepção, direção e coreografia. Todos estes aspectos se relacionam numa rede complexa e compõem o fazer artístico na contemporaneidade. Apesar do crescente protagonismo de intérpretes criadores na dança contemporânea, um consenso no que diz respeito à trajetória artística desses profissionais não faria jus à diversidade que é o contemporâneo na Dança. Por outro lado, a falta de parâmetros e clareza nas formações destes artistas, somado a heterogeneidade de corpos, podem contribuir para a confusão em analisar se uma obra é, ou não, contemporânea. Tal confusão pode, ainda, reforçar um estereótipo “do que seria a dança contemporânea”, que não contempla todas as possibilidades que a contemporaneidade traz para a arte da Dança. Não havendo um consenso de práticas artísticas e corporais, pergunto: como trabalhar a dança contemporânea no ensino de Dança, principalmente na educação básica?

Como já posto, apenas a noção de pluralidade de práticas corporais pode não ser suficiente para trabalhar com a dança contemporânea, da mesma maneira que tentar

codifica-la em uma aula repleta de sequências com rolamentos no chão seria superficial, pois tudo isso não significa que a obra ou o artista venha a ter uma relação singular com o próprio tempo, como propõe Agamben (2009). Como exemplificado por Dantas (2005), em seu trabalho sobre a formação dos dançarinos de dança contemporânea, é muito comum que artistas que iniciaram sua carreira no balé clássico, ou que tiveram vivências em várias técnicas de dança, ou até mesmo cujas experiências advêm do teatro, acabem por trabalhar com dança contemporânea. Como se depois de uma vasta vivência artística, encontrassem na dança contemporânea um espaço de livre expressão e experimentações. Sendo assim, é válido questionar de quais maneiras o ensino de dança seria capaz de incorporar didaticamente e metodologicamente, conteúdos que se relacionem, de maneira mais direta, com experiências contemporâneas em dança. Isabel Marques aponta a importância de o ensino de Dança acompanhar as transformações artísticas:

A arte mudou, mas isto não afetou decisivamente o ensino de dança. Efetuadas as experiências corporais e cênicas das décadas de 60/70, outra concepção de ensino de dança deveria estar hoje em pauta. Mais além, desconstruído o experimentalismo, o conceito de dança trabalhado pelos dançarinos/coreógrafos de 60/70 poderia estar fornecendo elementos para que a ação educativa de hoje pudesse levar à participação, compreensão, desfrute e reconstrução das atuais aberturas da arte. (MARQUES, 1996, p.20)

Esta citação de Isabel Marques é de uma pesquisa do ano de 1996, época em que Marques foi uma das pioneiras na implementação da Dança nas escolas. Desde então o espaço que a Dança ocupa nas escolas vem se ampliando continuamente, fato que pode ser percebido ao analisar o aumento de cursos superiores de Dança, as transformações nas legislações educacionais, a presença das quatro áreas da arte nos livros didáticos, etc. Apesar das transformações ocorridas desde então, as ideias de Marques ainda são de grande ajuda no âmbito do ensino de dança na educação básica. Neste contexto, essa pesquisa pode ser situada como parte desse movimento e destes esforços que buscam ampliar os espaços para a Dança. Dando continuidade as transformações citadas anteriormente que colaboram para o reconhecimento da dança como área de conhecimento, ainda há muito a se desenvolver no que diz respeito a incorporação da contemporaneidade relacionada aos mais diversos aspectos do ensino de Dança, tais como didática, metodologia de ensino e critérios de avaliação. Sendo assim, o trabalho com os estudantes universitários dos Cursos de Dança pode possibilitar que, através da capacitação destes futuros profissionais, o

ensino de Dança acompanhe as transformações artísticas que ocorrem desde a década de sessenta, atualizando-se continuamente.

O trabalho de Isabel Marques com a Dança é marcado tanto por suas vivências e trajetória artística, quanto por pesquisas que buscam relacionar essas vivências com o ensino da Dança, principalmente na educação básica. Neste contexto a autora busca construir relações entre o mundo da dança contemporânea, a escola e a educação na atualidade. Marques aponta a existência de uma lacuna entre a arte criada e a arte ensinada, de modo que os artistas-docentes são, muitas vezes, influenciados por um sistema educativo tradicionalista, que pouco dialoga com a criação e produção de arte. A autora em seu artigo “Dança-Educação ou dança e educação? Dos contatos às relações” busca, nas ideias de Paulo Freire, embasamentos teóricos para um ensino de dança mais significativo, propondo um binômio entre Dança e Educação que seja híbrido e repleto de justaposições, de modo a respeitar as complexidades de ambas as partes. As articulações entre Dança e educação são possíveis, à medida em que Paulo Freire aborda a educação e o ensino num aspecto mais amplo, não restrito somente à sala de aula das escolas:

Paulo Freire propõe em seu vasto trabalho que as práticas de educação sejam conscientes, críticas e, sobretudo, transformadoras. Em sua obra o autor não trata unicamente das instituições de ensino, ou seja, das escolas, mas sim de situações significativas - dentro ou fora da escola - em que professores, alunos e sociedade são capazes de dialogar, de construir conhecimento, e, portanto, de transformar a sociedade. (MARQUES, 2010, p.27)

Paulo freire propõe que a educação seja transformadora - em contraposição à chamada educação bancária. A ideia da educação transformadora pode se relacionar com as concepções de Marques sobre as metodologias usadas para o ensino da Dança. Segundo a autora são as metodologias adotadas pelo professor que determinam se o ensino será, ou não, significativo, crítico e transformador. Em concomitância a isso, Marques (1996) ressalta que - apesar do ensino de Dança na educação básica não ser uma realidade predominante no Brasil- a relação entre as escolas de dança e a Dança na educação básica é caracterizada por uma homogeneização e universalização de práticas pedagógicas predominantemente tradicionais. Deste modo, a autora defende que há uma relação de reprodução de práticas educacionais que perpassam as Universidades, passando pelas escolas de dança e, conseqüentemente, chegando até a educação básica:

As grandes escolas artísticas do mundo produzem – e reproduzem – linhas e princípios educacionais que, via universidade, onde também atuam estes artistas, acabam por entrar na escola básica onde a dança é/pode ser ensinada. Ou seja, são professores (as) universitários que se formaram com Martha Graham, Merce Cunningham, Royal Ballet, Rudolf Laban (ou seus discípulos), entre outros, que influenciam diretamente, através de sua prática educacional no 3º grau, os alunos (as) que atuarão no ensino básico como professores (as). (MARQUES, 1996, p.59)

Sendo assim, ainda vigoram nas escolas práticas pedagógicas herdadas de um pensamento iluminista proposto séculos atrás. Essa pedagogia iluminista se caracteriza pela valorização de um produto final no processo educativo, por uma avaliação quantitativa dos resultados obtidos no processo de aprendizagem, pela afirmação de verdades absolutas que reafirmam um caráter eurocêntrico, dualista e patriarcal. Este tradicionalismo educacional, ao perpassar o universo da Dança, pode isolar a dança da sociedade, restringindo-a às salas de aula, aos teatros, à reprodução de movimentos, às apresentações codificadas em datas comemorativas. O tradicionalismo no ensino da Dança em escolas especializadas pode perpetuar em uma prática artística automatizada. Muitas vezes, o(a) aluno(a) é isolado no estúdio onde se prepara para eventos como os festivais de fim de ano. Nessa relação entre a Dança e as escolas livres, além deste isolamento do(a) aluno(a), há o caráter elitista, onde a dança é praticada por pessoas que têm condições financeiras de arcarem com as aulas e é usufruída por um público igualmente privilegiado. Sendo essa a realidade de muitas escolas especializadas de dança, a relação da Dança no ensino básico – sobretudo na educação pública - se torna ainda mais distante da dança praticada nas escolas livres.

A imensa rede de relações, as teias multifacetadas de comunicação que fazem hoje parto do mundo contemporâneo exigem que pensemos um ensino de dança que não isole os alunos (as) nas quatro paredes do estúdio ou da escola e que, tampouco, restrinja seu ensino-aprendizado à sua realidade concreta vivida. (MARQUES, 1996, p.155).

Como exemplificado por Marques (1996), para que a Dança seja parte de uma experiência educativa significativa, é necessário que o professor crie metodologias de trabalho que sejam capazes de dialogar não só com os alunos e suas vivências, mas com todo um contexto escolar e social. Sobre o ensino e suas metodologias, Paulo Freire (1981) estabelece uma dicotomia entre o que ele chama de contatos e relações. A educação bancária, predominantemente tradicionalista, é caracterizada pelo mero contato do(a) aluno(a) que é apresentado aos conteúdos trabalhados. Enquanto a

educação transformadora, faz uso de multimetodologias, para proporcionar uma experiência educativa repleta de relações. Relações entre o conteúdo e o(a) aluno(a), entre o conteúdo e a sociedade, entre a sociedade e o(a) aluno(a), etc. Sendo assim, Paulo Freire caracteriza o ensino através do contato como sendo inconsequente, acomodado, descompromissado, passivo e omissivo. Enquanto o ensino que busca estabelecer relações seria histórico, transformador, criativo, ativo, comprometido e consequente.

É válido ressaltar que esta pesquisa não se propõe a demonizar as práticas tradicionais de ensino – muito válidas para o aprendizado de determinadas técnicas de dança. Por outro lado, este trabalho propõe investigar possibilidades para um ensino de Dança que esteja aberto à construção de diferentes relações entre o corpo e o espaço, podendo se tornar mais significativo, tanto para seus praticantes, quanto para a sociedade. Para tanto, é imprescindível a noção de que não há uma fórmula pronta para ser usada que funcionará perfeitamente em distintos contextos:

Não estaria sendo coerente com meu próprio pensamento pedagógico, portanto, se buscasse neste trabalho ditar e prescrever metodologias e estratégias pelas quais as teorias por mim formuladas em resposta às perguntas sobre o ensino de dança pudessem ser “aplicadas” na prática. Não pretendo ser autora de outra metanarrativa para o ensino de dança e, tampouco, falar pelos professores que enfrentam a dura e diversificada realidade da prática escolar. (MARQUES, 1996, p.26)

Isabel Marques propõem o uso de ferramentas distintas, que possibilitem o ensino da Dança na contemporaneidade que respeite toda sua potencialidade. Uma das propostas da autora é a “desinstitucionalização” da Dança, isso não significaria a desvinculação da dança às escolas, mas sim uma mudança na maneira de abordá-la. Através da “desinstitucionalização”, a Dança sairia do local privilegiado das escolas livres e dos teatros e se inseriria mais democraticamente na vida das pessoas. Para Marques essa “desinstitucionalização” possibilitaria que a produção artística de dança se relacionasse de maneira mais direta com a sociedade, com o ensino e com as escolas, visando “a possibilidade de criar dentro da escola, aquilo que muitos artistas vêm criando fora dela” (Marques, 1996, p.31). Apesar da importância de estabelecer relações significativas entre Dança, escola e sociedade, o uso do termo “desinstitucionalização” pode não ser o mais adequado. Muitas vezes, a Dança como área de conhecimento é desvalorizada e subestimada pela sociedade, de modo que

o uso do termo “desinstitucionalização” poderia ir de contramão à institucionalização e legitimação dessa área de conhecimento.

As proposições de Isabel Marques para o ensino da Dança na educação básica sugerem uma abordagem que tenha uma maleabilidade cara aos processos criativos. As diversas demandas do sistema de educacional, como por exemplo o planejamento e o sistema de avaliação, muitas vezes, não possibilitam essa abertura necessária aos processos artísticos criativos:

Esta necessidade de planejar, elaborar e conceituar a priori, deixando pouco espaço para o indeterminado (menos ainda para o imprevisto), para o múltiplo e para o qualitativo singular sugerido pela condição contemporânea poderia ser apontada como uma das causas da ausência de programas contínuos de dança (as vezes das artes em geral) nas grandes maiorias das escolas públicas de São Paulo. (MARQUES, 1996, p.64)

Essa necessidade de uma liberdade maior nas demandas e processos educacionais aproxima o ensino aprendizagem de Dança à dança contemporânea, que, por sua vez, tem a liberdade como um de seus pilares conceituais.

Tendo em vista todas essas particularidades e necessidades metodológicas caras ao ensino de Dança, o uso dos espaços urbanos pode contribuir de diversas formas para tornar as experiências educativas mais significativas, conforme analisado no subcapítulo a seguir.

4.1 – O ENSINO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA E OS ESPAÇOS URBANOS

A segunda parte deste capítulo busca analisar o potencial do uso dos espaços urbanos para o ensino da Dança na educação básica. A tese “Dança no contexto: uma proposta para a educação contemporânea”, de Isabel Marques, será usada como referência para uma possível análise do uso do espaço urbano como contexto metodológico no ensino da dança contemporânea.

Em busca de uma nova filosofia educacional para a Dança, que seja plural e multifacetada, Marques propõe que o ensino de Dança tenha como referência uma “articulação múltipla entre o contexto vivido, percebido e imaginado pelo/do aluno(a) e os subtextos, textos e contextos da própria dança” (Marques, 1996, p.157). Neste sentido, a articulação do mundo do(a) aluno(a) com os conteúdos específicos da Dança acontece em função da escolha, por parte do professor, do contexto que será

trabalhado com os alunos. Este contexto funciona como um interlocutor das práticas artísticas educativas que possibilitam uma inter-relação entre o universo da escola, o universo do(a) aluno(a), a sociedade e os conteúdos específicos da Dança. Marques aponta questões importantes na análise de determinado contexto para o ensino da Dança. Através dessas questões, será analisado o uso do espaço urbano enquanto um possível contexto para o ensino da Dança. As questões propostas por Marques, serão apresentadas e analisadas separadamente em forma de questões que serão respondidas, em três tópicos, tendo como foco o espaço urbano enquanto contexto metodológico para o ensino-aprendizagem da dança.

- Sobre o contexto metodológico escolhido: “Ele é significativo para os alunos (as)? Partiu do mundo vivido, percebido e imaginado por eles (as)?” (Marques, 1996, p.157)

As ruas, praças, feiras, o comércio, os locais onde se concentram os transportes coletivos, os vários locais que compõem a cidade, já fazem parte do mundo vivido/conhecido pelos alunos. Apesar disso, a passagem -ainda que diária- por esses locais não garantem, por si só, uma apropriação e uma vivência desses espaços. Ao levar práticas do ensino de Dança para fora das salas de aula e estúdios, os alunos são estimulados a descobrirem novos espaços e a redescobrirem os espaços já conhecidos através das práticas corporais propostas.

Serpa (2013) usa os estudos de Frémont que diferencia os espaços vividos do espaço alienado. O espaço alienado seria fruto de um esvaziamento de valores que garantem o funcionamento de mecanismos de condicionamento e reprodução social. Já o espaço vivido tem um caráter subjetivo, à medida em que reconhece que o cotidiano legitima os processos tanto de alienação, quanto de desalienação - atuando na mediação das dimensões materiais e abstratas do espaço. Sendo assim, o uso dos espaços urbanos para as práticas de Dança, corporifica a busca pelo espaço vivido.

Deste modo, é possível tanto partir de um local que já faça parte do cotidiano dos alunos – a exemplo da rua da escola - como também propor experiências em locais pouco frequentados ou percebidos. Em ambos os casos é possível construir uma relação significativa entre a dança, os alunos e os espaços urbanos.

Retomando as questões para validação de um contexto, propostas por Marques, as perguntas a seguir relacionam o trabalho em dança com as realidades sociais:

- O contexto escolhido “possibilita desvelar, revelar, perceber, desconstruir e questionar a realidade social? ” (Marques, 1996, p.157). Para além da percepção da realidade, Marques também questiona a relação do contexto com os imaginários sociais: “Ele possibilita desvelar, perceber e trabalhar os imaginários que circulam socialmente? ” (Marques, 1996, p.157)

Jordi Gali também faz considerações sobre a dança e a realidade social:

Sem dúvida vale a pena se colocar em uma situação que nos force a repensar o que fazemos, como nós fazemos e para quem. Invadir o espaço urbano é invadir o espaço do cidadão, o espaço comum onde a ideia de sociedade existe de maneira concreta, com todas suas contradições e asperezas. (GALI,2006, p.20)

Apesar da pertinência das colocações de Gali, é importante problematizar o uso do termo “invadir”, visto que o enfoque desta pesquisa está nas possíveis relações de ensino aprendizagem entre o espaço urbano e o artistas/alunos, que não invadem o espaço, mas sim o integram. Neste contexto, a palavra “invadir” se relacionaria melhor com trabalhos que são simplesmente transportados para a cidade, sem preocupação em dialogar e fazer parte de seu contexto.

Sendo assim, o uso dos espaços urbanos para o ensino da Dança coloca o(a) aluno(a) em contato direto com as mais diversas realidades sociais, tendo o potencial de estimular, através do trabalho em Dança, novas percepções, bem como a formulação de questionamentos que perpassam tanto a vivência do(a) aluno(a), quanto a realidade, por ele percebida, no espaço.

O simples fato de levar práticas de Dança e processos criativos para os espaços urbanos já possibilita trabalhar o imaginário social que caracteriza o palco como o lugar legítimo da Dança. Por mais que a Dança venha ocupando novos espaços desde o século passado, quando o assunto é um espetáculo ou uma aula de dança, o imaginário coletivo, ainda tende a idealizar um espaço tradicional. Nesse contexto, processos de criação, espetáculos e experimentações nos espaços urbanos, têm o potencial de subverter este imaginário – tanto para os alunos, quanto para o público/transeunte. Este potencial de subversão, muitas vezes, é acompanhado pelo

estranhamento causado ao ver pessoas dançando na rua, integrando-se ao espaço, transformando-o continuamente através da Dança. No entanto, este é apenas um exemplo do potencial de subversão que as práticas de dança, nos espaços urbanos, podem ter sobre o imaginário coletivo. Para além disso, sendo o espaço uma produção da nossa consciência, como lembra Louppe (2012), ao integrar-se a ele, o(a) aluno(a) ou artista, o produz, ao mesmo tempo em que o transforma, numa simbiose que envolve o sujeito, o espaço e todos que dele fazem parte:

As potencialidades subversivas da deriva, o reconhecimento desta como uma prática revolucionária se baseia no fato de que as andanças pela cidade consistem em um método de construção experimental da vida cotidiana. Com elas, tratava-se de dominar os condicionamentos inerentes à cidade, em cujo âmbito estão sedimentadas várias ordens de poder. Dominar e determinar a própria vida e a própria experiência consiste então em dominar os condicionamentos impostos pela cidade e subverter seu emprego. (GALI, 2006 p.42)

É válido ressaltar que ao usar as palavras dominar e determinar, Royo não está subestimando a imprevisibilidade dos espaços urbanos, nem o caráter subjetivo deles, mas colocando os sujeitos como protagonistas de suas ações no espaço. “Dominar” a cidade é integrá-la e transformar-se junto com ela, conscientemente. Caso contrário, não seria necessário sair da sala de aula, caso não haja a busca por uma experiência significativa de dança na cidade.

Outro aspecto relevante à pergunta de Isabel Marques, é o da democratização. Quem são as pessoas que frequentam espetáculos e exposições de arte? Historicamente, estes são lugares frequentados por uma elite social. Por mais que seja imprescindível a democratização destes espaços para que sejam – não só acessíveis – mas frequentados pela população, ao levar a Dança e a arte para a cidade há uma máxima democratização. Os moradores de rua, as pessoas que esperam no ponto de ônibus, as crianças que saem das escolas, todos os presentes têm a oportunidade, não só de fruir uma obra ou uma experimentação em Dança, mas de participar – cada qual a sua maneira – à medida em que todos compartilham o mesmo espaço, horizontalmente. É neste contexto do momento do acontecimento de um espetáculo, ou de uma improvisação, que todas as pessoas presentes são convidadas a ir além da banalidade cotidiana, possibilitando pensar e sentir para além dos imaginários impostos socialmente. Sendo assim, para que tudo isso seja possível, é necessário

que os espaços urbanos constituam o mote do trabalho, e não sejam apenas o cenário do mesmo.

Por fim, o último aspecto proposto por Marques (1996) para a validação de um contexto metodológico para o ensino de dança é:

- O contexto escolhido “Gera conhecimento específico na área de dança? ” (Marques, 1996, p.157)

As condições variantes do espaço estimulam e, muitas vezes, obrigam os dançarinos a formularem novas estratégias de trabalho:

Na sala se aproveita muito o silêncio, a concentração do espectador, a segurança técnica oferecida pelo espaço e que os espectadores vieram deliberadamente. Na rua se aproveita o espontâneo, o espectador do acaso, a ruptura da cotidianidade e tudo que se refere a imprevisibilidade. (ROYO, 2008, p. 16)

Além de uma abertura por parte do aluno/artista para as experiências impostas pelas particularidades do espaço, é necessária uma maleabilidade no fazer artístico, que possibilite mudanças inesperadas. Nesse contexto, a cidade pode ser um palco riquíssimo para o desenvolvimento de técnicas e práticas de improvisação em dança e como material de trabalho em processos criativos.

A dança no espaço urbano desafia o(a) aluno(a) a desenvolver uma atenção perceptiva que possibilita um diálogo entre sua individualidade e seu fazer artístico, com o coletivo formado pelo espaço e todos que o compõe. Por mais variadas que sejam as técnicas que preparam o artista de dança contemporânea, ou as vivências de um aluno com a Dança na escola, dançar no espaço urbano se torna uma experiência única a cada experimentação ou apresentação.

A experiência é o melhor mecanismo de preparação do bailarino, estar em contato direto com o chão irregular, o barulho do trânsito, o cachorro latindo, proporciona ao intérprete a tomada de decisão (uma jogada) que fará parte da composição da obra. Cada posicionamento tomado, ora pelo bailarino, ora pelo transeunte ou espaço, trata-se de uma resposta artística, política e social que configura e articula o discurso do gesto. (SALES, SNIZEK, 2017, p.36)

As considerações de Rodrigo Quik sobre o uso do espaço urbano como contexto educativo são carregadas de experiência uma vez que, ao longo de sua história, a Quik Cia. de Dança atuou em ações educativas - sempre em diálogo com as escolas

públicas. Foram feitas duas perguntas ao entrevistado sobre espaço urbano e ensino de Dança. A primeira pergunta foi sobre as contribuições que as práticas de dança no espaço urbano podem oferecer à formação de um artista da dança. Sobre este aspecto, Rodrigo considera as práticas nos espaços urbanos como essenciais para a formação do artista de dança contemporânea. Neste contexto, Rodrigo ressalta a importância das relações criadas, nos espaços urbanos, durante esta formação, tanto da parte do professor, quanto do(a) aluno(a). Para o artista, as práticas nos espaços urbanos possibilitam ao professor atuar de maneira mais horizontal e direta na formação dos dançarinos. Horizontal, à medida em que ambos necessitam estar, verdadeiramente, abertos às possibilidades de trocas propostas pelos espaços da cidade e pelas pessoas que dele fazem parte, tornando, assim, os artistas mais preparados. Rodrigo Quik destaca que as experiências nos espaços urbanos possibilitam a aproximação de questões políticas – caras às danças contemporâneas – ao público transeunte.

A segunda pergunta relacionada ao ensino de dança, feita a Rodrigo Quik, foi sobre possíveis contribuições do uso de espaços urbanos, especificamente na educação básica. Ao responder, Rodrigo, assim como Marques, destacou a importância de um contexto em que seja coerente o uso dos espaços urbanos. Segundo o artista, simplesmente ministrar aula de uma determinada técnica de dança ao ar livre, não significa aproveitar o potencial formador dos espaços da cidade. Sendo assim, o artista destaca o uso dos espaços urbanos em processos criativos e para o ensino, especificamente, de dança contemporânea.

Até agora, busquei abordar aspectos referentes às dificuldades metodológicas e as potencialidades do uso dos espaços urbanos para o ensino de Dança. No próximo e último capítulo trago algumas sugestões para o ensino-aprendizado de Dança, a partir do uso de espaços não convencionais.

5 – DANÇA E ESPAÇO URBANO: CAMINHOS METODOLÓGICOS

As propostas que serão apresentadas a seguir têm como principal referência a abordagem triangular, sistematizada por Ana Mae Barbosa. Essa abordagem foi escolhida por se tratar de uma potente ferramenta para o desenvolvimento de práticas pedagógicas. Além de ser uma abordagem que prioriza ações nos processos de ensino-aprendizagem, essa proposta tem como característica essencial a contextualização, uma vez que a autora se preocupava com a democratização e descontextualização do ensino de arte no Brasil:

A abordagem triangular é uma abordagem “em processo”, portanto, em contínua mudança, por ser uma perspectiva cuja gênese epistemológica se alicerça em seu caráter essencialmente contextual, para o desenvolvimento da identidade cultural e da cognição/percepção. (BARBOSA, 2016, p. 688)

O termo “abordagem triangular” se refere à três pilares: Fazer, ler/apreciar e contextualizar. Atualmente estes pilares não são considerados de maneira rígida ou linear, mas sim como aspectos importantes que permeiam uma experiência significativa de aprendizagem. Ao realizar a leitura ou apreciar determinada obra, estilo ou trabalhos de um artista, o(a) aluno(a) tem a possibilidade de relacionar aquilo com suas experiências, seu contexto e sua individualidade – indo além de uma fruição puramente crítica ou técnica. No aspecto da contextualização, o professor pode situar determinado conteúdo na época em que foi produzido, seu contexto social e político. Para além destes aspectos históricos, os alunos têm a possibilidade, através de uma fruição crítica, de estabelecer conexões com suas realidades e experiências de vida, tornando aquele conteúdo mais útil e a aprendizagem mais significativa. Já o fazer/produzir, possibilita aos alunos criar a partir dos estímulos e conteúdos apresentados, o que vai muito além de uma mera reprodução de algo. O(a) aluno(a) tem a possibilidade de se apropriar de determinado conteúdo e, a partir de sua individualidade, transformar e criar novas possibilidades. Sendo assim, as propostas a seguir visam um processo de aprendizagem em que os alunos perpassem por esses aspectos desenvolvidos por Ana Mae Barbosa.

É importante ressaltar que um dos fatores mais importantes na elaboração de procedimentos metodológicos para o trabalho com o espaço urbano é a maleabilidade. De modo que as sugestões apresentadas neste capítulo não devem ser seguidas à risca como uma receita. A ideia é que as proposições sirvam como

inspiração e material para que os professores realizem o trabalho fazendo as adaptações necessárias, considerando o contexto de cada profissional, dos alunos e da escola. Para um trabalho significativo no espaço urbano, penso ser necessário que as propostas e todos os envolvidos estejam em diálogo com o espaço e estejam vulneráveis aos distintos acontecimentos provenientes dele. O(a) aluno (a) deve exercitar a capacidade de brincar e interagir com tudo que compõe o espaço, ao mesmo tempo que domina a proposta, seja ela de criação, experimentação, etc. Sendo assim, o ideal seria que esta maleabilidade não acontecesse unicamente na elaboração de propostas metodológicas, mas que fosse acompanhada por uma maleabilidade em outros processos educacionais, tais como avaliação e planejamento.

Uma forma de iniciar este trabalho poderia ser a de apresentar aos alunos espetáculos e performances de artistas que dançam no espaço urbano. A partir dos trabalhos apresentados, seria interessante gerar uma discussão sobre o que foi visto, as características do espaço, a interação do artista, as características da obra que possibilitam que ela seja realizada no espaço urbano, dentre outros fatores pertinentes. O conhecimento de trabalhos artísticos no espaço urbano, acompanhado de propostas que visem uma experiência significativa do(a) aluno(a) neste espaço, promove, também, uma aproximação entre a arte criada por artistas profissionais e a arte ensinada nas escolas. Essa sugestão pode ser relacionada a fruição/apreciação proposta por Ana Mae Barbosa, a medida em que, através desse contato com as obras, os alunos podem desenvolver, além de uma análise crítica, relações individuais com as obras apresentadas.

É interessante que haja um ambiente de transição entre a sala de aula e o espaço urbano escolhido para a realização de determinada proposta. Uma sugestão é que, antes dos alunos saírem da sala de aula e irem direto para um espaço público movimentado, experimentem propostas em espaços externos à sala, mas que são do convívio cotidiano, tais como o pátio da escola, a cantina, etc. Ainda sobre o cotidiano, outro aspecto que visa tornar a experiência no espaço urbano mais significativa é iniciar o trabalho com movimentos do dia-a-dia. O espaço externo da sala de aula já apresenta uma série de elementos que comporão com a atividade proposta. Logo, iniciar o trabalho com movimentos do cotidiano, tais como caminhar, correr, saltar, etc., pode tornar mais fácil o manejo, por parte do(a) aluno(a), das informações e

estímulos do contexto. O trabalho com elementos do cotidiano, também auxilia na aproximação do(a) aluno(a) com o conteúdo desenvolvido, facilitando a construção de uma rede de relações, pertencimento e identificação entre o(a) aluno(a) e o que está sendo trabalhado. De modo que o trabalho com elementos do dia-a-dia pode facilitar que haja a contextualização proposta na abordagem triangular. Além disso, trabalhar com elementos não espetaculares também transforma a relação com as demais pessoas que compõe o espaço, contribuindo para uma aproximação entre os alunos e o público transeunte.

Uma vez iniciado o trabalho de Dança no espaço urbano, o professor pode fazer uso de uma série de propostas como jogos de improvisação que exercitem a tomada de decisão, explorando o acaso – como fazia Merce Cunningham – Elaborando tarefas – como propunha Anna Halprin – etc. A repetição de movimentos, a ausência de movimentos, ir a um mesmo local em horários distintos para perceber se há diferenças, tudo isso pode constituir caminhos para um trabalho de Dança significativo no espaço urbano.

Assim, como já exposto, os planos de aulas a seguir levam em consideração a abordagem triangular, proposta por Ana Mae Barbosa. Os vídeos “Les petits pieds vers le métro” e “La danse à St Armel” produzidos por Anamaria Fernandes juntamente com minhas vivências no Grupo Contemporâneo de Dança Livre constituem referenciais artístico-pedagógicos que me inspiraram no processo de elaboração das propostas didáticas.

Como já citado, a implementação da Dança como área de conhecimento na educação básica ainda é um processo em andamento. É válido ressaltar que possivelmente os professores enfrentarão obstáculos na realização do trabalho em espaços urbanos. Pode ser que haja resistência por parte da gestão da escola, além de procedimentos burocráticos necessários para que os alunos possam realizar atividades escolares em outros espaços que não os da escola. Apesar das dificuldades que, provavelmente, surgirão durante o percurso, é justamente o tipo de trabalho proposto abaixo que transforma este possível cenário de impedimentos. Como colocado ao longo desta pesquisa, o trabalho com os espaços urbanos tem o potencial de transformar a maneira como a comunidade escolar e a sociedade, de modo geral, enxergam a dança e a cidade. Reconhecendo o potencial deste trabalho o professor pode adaptá-lo para

sua realidade, buscando auxílio de estagiários, aproximação com os pais, elaborando formas de apresentação do trabalho que vem sendo realizado, trabalhando efetivamente para implementação e ampliação dos modos de fazer Dança nas escolas. Todas as sugestões de aulas são voltadas para o público infantil, entre 6 a 9 anos de idade.

Aula 1 – “A Dança em diferentes lugares”

Objetivos:

- ✓ Conhecer diferentes lugares onde a Dança pode acontecer: palco, viaduto, praças, estação de ônibus;
- ✓ Conhecer grupos distintos que trabalham com dança em locais diversos;
- ✓ Identificar e lembrar momentos em que os alunos presenciaram/fruíram algum tipo de dança.

Conteúdo: Aula expositiva. Exibição dos vídeos sugeridos e conversa com os alunos.

Descrição das atividades:

O(a) professor apresenta aos seus estudantes, vídeos nos quais a dança se dá em diferentes lugares: em praças, no palco, no ponto de ônibus, embaixo de um viaduto.

Antes de assistirem aos vídeos sugiro que o(a) professor(a) faça as seguintes perguntas aos alunos:

- Quem de vocês já viu algum tipo de dança?
- Onde vocês já viram dança? Foi em um espetáculo? Foi na Tv?
- Onde os bailarinos estão dançando?
- A escola é lugar de dançar? A cidade é lugar de dançar? Por quê?

Sugestões de vídeos:

Teaser Áporos, do Grupo Contemporâneo de Dança Livre -

<https://www.youtube.com/watch?v=aJtB0a9GRnU>

Tecituras, da Cia. Quik de Dança (trecho 23 à 26 minutos) -

<https://www.youtube.com/watch?v=FYIWYsfKxuM&t=1502s>

Parabelo, do Grupo Corpo - <https://www.youtube.com/watch?v=DdO5y0i1C5M>

Roda de Break, Batalha do Viaduto Marechal -

https://www.youtube.com/watch?v=hwQd3_hT62c

Durante a exibição dos vídeos sugiro que o(a) professor(a) faça questionamentos que auxiliem na observação dos alunos, de aspectos referentes ao espaço:

- Onde está acontecendo essa dança?
- Qual a diferença entre o vídeo anterior e este que acabamos de assistir?
- Por quê será que o bailarino está dançando neste lugar?
- Como que o bailarino faz uso desse espaço?

Tendo como referência a abordagem triangular, de Ana Mae Barbosa, essa é uma aula de fruição, onde o(a) professor(a) pode apresentar aos alunos diferentes grupos e tipos de dança, que são realizadas em distintos lugares. O objetivo é que os alunos relacionem as vezes que já viram algum tipo de dança, com as danças apresentadas nos vídeos. Desse modo, é possível também que haja uma contextualização por parte de alguns alunos.

Aula 2 – “O caminho de casa até a escola”

Objetivos:

- ✓ Relacionar locais do cotidiano dos alunos com locais mostrados nos vídeos de dança na aula anterior;
- ✓ Analisar diferentes aspectos do espaço que compõem o caminho de casa até a escola;
- ✓ Reconhecer espaços do cotidiano como espaços possíveis ao acontecimento da Dança.

Conteúdo: Elaboração de um desenho do caminho entre a casa do(a) aluno(a) e a escola. Conversa com os alunos sobre as características desse caminho.

Descrição das atividades: Sugiro que o(a) professor(a) peça aos alunos que observem e lembrem o percurso que fazem de suas casas até a escola. É importante frisar a importância desta observação para a tarefa que será dada a seguir. Uma vez na escola, o(a) professor(a) solicita que os alunos desenhem, individualmente, esse caminho. Os lugares por onde passaram, o que observaram nesse percurso, algo que gostam nessa trajetória, etc. O(a) professor pode realizar essa atividade com os alunos em roda.

A elaboração deste desenho traz para a sala de aula diversos locais e aspectos das áreas próximas à escola, além de provocar os alunos a praticar a observação e a lembrar de detalhes do caminho percorrido cotidianamente. Sugere-se que, feito o desenho, os alunos troquem os trabalhos entre si, observando o que foi realizado pelos outros colegas, constituindo assim um momento de fruição e troca entre os colegas. Este momento de observação dos desenhos da turma, pode ser acompanhado de uma contextualização incentivada pelo(a) professor(a):

- Quem aqui mora perto da escola? Quem mora longe?
- Como vocês vêm para a escola? A pé, de carro, de ônibus, escolar?
- Qual a parte que vocês preferem neste caminho?
- O professor também pode comentar aspectos arquitetônicos e ambientais dos locais, se há árvores, morros, prédios grandes, parques etc.

Os pontos da cidade desenhados pelos alunos, servirão como ponto de partida para a construção de um mural.

Aula 3 – “Mural dançando pela cidade”

Objetivos:

- ✓ Confeccionar um mural tendo como ferramenta a colagem;
- ✓ Relacionar imagens presentes em jornais e revistas com espaços do cotidiano do(a) aluno(a);
- ✓ Relacionar a colagem de bailarinos no mural com as imagens dos bailarinos que dançaram nos vídeos assistidos na aula número um;
- ✓ Exercitar a criatividade a autonomia e a coletividade na confecção do mural.

Conteúdo: Confecção de uma colagem a partir de jornais, revistas, imagens da internet e programas de espetáculos.

Descrição das atividades: Essa aula é destinada a confecção de um mural por meio da colagem. Como observado por Pinheiro (2010) o exercício de recorte e colagem pode ser uma ferramenta potente no ensino-aprendizagem, auxiliando tanto em aspectos cognitivos, quanto afetivos:

Os recursos de recorte e colagem auxiliam no desenvolvimento da psicomotricidade do educando, visando melhorá-lo no processo cognitivo, visomotor e nos sentidos (audição, visão e tato), integrado ao conhecimento estético. (PINHEIRO, 2010, p.1)

Na primeira etapa de confecção deste mural, os alunos devem recortar de jornais ou revistas, espaços que eles consideram que podem ser usados para dançar. Neste momento sugiro que o(a) professor(a) relembre aspectos da Aula 1 na qual os alunos viram vídeos de danças acontecendo em diversos locais. Para auxiliar a contextualização, o(a) professor(a) pode lembrar, também, locais do trajeto desenhado pelos alunos na aula 2, ajudando-os a procurar imagens semelhantes para a composição da colagem, como praças, pontos de ônibus, etc. Para a segunda etapa de confecção do mural, sugiro que os alunos recortem imagens de corpos em movimento, dançando - para isso podem ser utilizados revistas, programas de espetáculos, imagens da internet e jornais. Feito isso, cada aluno(a) escolhe um dos lugares da “cidade” montada no mural para colar a imagem da pessoa dançando. Essa etapa pode ser relacionada com o fazer proposto por Ana Mae Barbosa, uma vez que

os alunos têm autonomia para criar uma colagem, elaborando-a a partir um trabalho de fruição (dos vídeos) e contextualização (desenho do trajeto de casa até a escola).

Uma vez terminado o trabalho, sugiro que o(a) professor(a) exponha o mural em um local de convívio comum da escola.

Aula 4 – “Dançando em diferentes espaços”.

Objetivos:

- ✓ Estimular a observação e exploração dos espaços cotidianos;
- ✓ Considerar o corpo como uma possibilidade de paisagem no espaço;
- ✓ Experimentar, através da dança, novas formas de habitar o espaço;
- ✓ Observar criticamente a realização das atividades nos momentos de fruição.

Conteúdo: Improvisação estruturada a partir de elementos presentes nos espaços escolhidos para a aula.

Descrição das atividades: Para o início da aula dentro da sala, sugiro que o(a) professor(a) lembre aos alunos o que foi feito nos dias anteriores. Na aula 1 os alunos ampliaram as possibilidades de locais passíveis ao acontecimento de dança – através da fruição dos vídeos. Nas aulas 2 e 3 os alunos puderam contextualizar – através do desenho e da confecção do mural – que muitos locais que eles passam diariamente, podem ser utilizados para a prática e criação em Dança. A proposta desta aula é iniciar uma experimentação corporal em diferentes locais partindo da sala de aula, até chegar em um local externo à escola.

O(a) professor(a) pode explicar aos alunos que agora eles serão como os bailarinos que estão em pose no mural. Para iniciar este trabalho o(a) professor(a) pode escolher uma direção do espaço – como por exemplo um lado da sala de aula – e sugerir que os alunos observem atentamente aquele espaço. Uma vez que observaram o espaço, os alunos devem escolher, individualmente, um local onde irão se posicionar (como no mural). Feito isso, sugiro que o(a) professor(a) comece uma dinâmica de movimento em que os alunos dançam no local escolhido e param em uma pose de estátua - e assim sucessivamente. Os alunos devem seguir dançando e pausando no local escolhido. Essa dinâmica de escolha do local, dança e pausa, pode ser realizada em grupos pequenos, para que os alunos possam tanto observar os colegas, quanto realizarem a atividade. Neste sentido pode haver um revezamento entre os grupos, para que os alunos de um mesmo grupo possam escolher e dançar em locais diferentes do espaço. A divisão da turma em grupos proporciona um momento de observação e auxilia a compreensão de possibilidades de experimentação da atividade proposta. O(a) professor(a) pode incentivar os alunos a explorarem o espaço

escolhido tanto na dança quando na pausa da estátua. Isso pode ser feito exemplificando e participando junto com os alunos. (Tempo sugerido: 15 minutos)

Na segunda parte da aula, os alunos devem continuar essa dinâmica, dessa vez em uma área externa da escola, como por exemplo no pátio ou refeitório. Para realização dessa atividade na área externa é interessante que o(a) professor(a) siga dividindo a turma em grupos. Enquanto um grupo faz, o outro observa e depois há a troca dos grupos, para que todos pratiquem e também exercitem a observação/fruição. O objetivo, além de exercitar a observação do grupo que está realizando a atividade, é que os alunos possam começar a enxergar o corpo como uma possibilidade de paisagem no espaço. Para dar início à atividade no local externo, o(a) professor(a) pode reunir os alunos, limitar o espaço da atividade, pedindo que eles observem determinada direção do local e, por fim, se posicionem no lugar escolhido por cada um deles. Uma vez no espaço escolhido, retoma-se a dinâmica de dançar naquele espaço e pausar em estátua. A pausa que indica a estátua pode ser feita com uma música, ou até mesmo com um sinal, como por exemplo, quando o(a) professor(a) bater palma, todos param em estátua. (Tempo sugerido: 25 minutos)

A última parte da aula é dedicada aos compartilhamentos das experiências:

- Os alunos gostaram da atividade proposta?
- Qual a diferença entre fazer a atividade na sala e na área externa?
- O que cada um achou mais legal?
- Como vocês escolheram as poses que fizeram?
- Você lembra das poses que fez? Qual foi sua favorita?

Sugestão de músicas para o exercício da estátua:

- “Xingu River” – Uakti. Disponível em: <https://youtu.be/8hm-NquNS7s>
- “Baião Destemperado” – Barbatuques. Disponível em: <https://youtu.be/BoDHWMcFb6A>

Aula 5 – “O corpo-paisagem no espaço”

Objetivos:

- ✓ Explorar e perceber o espaço urbano escolhido para a proposta de diferentes maneiras;
- ✓ Experimentar possibilidades corporais e de movimento do corpo como uma paisagem no espaço;
- ✓ Comparar as diferentes experiências proporcionadas pelo trabalho em dupla, a experiência enquanto guia e a experiência enquanto boneco.

Conteúdo: Proposta de esconde-esconde e camuflagem no espaço. Criar, em duplas, paisagens diferentes do corpo no espaço.

Descrição das atividades: Seguindo as proposições de Ana Mae Barbosa na abordagem triangular, essa aula é destinada ao fazer/produzir. Sugiro que o(a) professor(a) escolha um local externo, próximo à escola, que seja viável para a realização das práticas externas. O(a) professor(a) pode dividir a turma em dois grupos. Um grupo fica de costas ou de olhos fechados, enquanto o outro grupo se esconde ou tenta se camuflar pelo espaço, como numa brincadeira de esconde-esconde. Feito isso cada um do grupo que estava de olhos fechados deve procurar e achar um colega que estava escondido. O(a) professor(a) pode repetir essa dinâmica, alternando o grupo que se esconde e o grupo que procura, até que os alunos tenham explorado as possibilidades oferecidas pelo espaço escolhido. (Tempo sugerido: 15 minutos)

A próxima atividade pode ser chamada “passeio dos bonecos”. Em duplas, um dos alunos deve ser o boneco, enquanto o outro vai levar este boneco para passear. Neste passeio, o(a) aluno(a) deve levar o boneco aos lugares que achar mais interessantes no espaço e, chegando lá, realizar uma pose com o boneco naquele espaço. O (a) professor(a) pode explicar que a pose deve ser feita como se o dono do boneco fosse tirar uma foto, reforçando a ideia que o corpo pode compor uma paisagem no espaço. Durante a atividade é importante que o(a) professor(a) tire fotos, pois esse registro será indispensável para a aula seguinte. Chegando no espaço escolhido, o(a) aluno(a) que é o boneco deve ficar parado e com o corpo disponível para que o colega o modifique, através do toque e o coloque na posição que quiser, explorando as poses

e os diferentes elementos disponíveis no espaço. Passado um tempo da atividade, os papéis devem se inverter para que todos tenham a experiência de guia e de boneco. (Tempo sugerido: 15 minutos por grupo)

Aula 6 – “Revisitando o mural através da experiência”

Objetivos:

- ✓ Analisar e relembrar as experiências vivenciadas na aula anterior;
- ✓ Contextualizar a prática realizada na aula anterior como uma prática de dança e intervenção no espaço;
- ✓ Assimilar as experiências vividas nos espaços externos com os conteúdos trabalhados nas aulas teóricas.

Conteúdo: Os alunos completarão a colagem feita na aula 3 com as fotos feitas pelo professor. Compondo a paisagem do mural com a imagem de seus corpos.

Descrição das atividades: Sugiro que o professor revele algumas fotos tiradas durante o exercício “passeio dos bonecos”, caso prefira pode expor essas fotos no computador, projetá-las, etc. A primeira parte da aula é para que os alunos vejam essas fotos, relembrando e comentando as experiências da aula anterior.

- O que vocês acharam da última aula?
- O que vocês acharam do espaço escolhido? (Da praça, do parque, etc)
- Vocês já tinham ido naquele local? Perceberam naquele espaço, alguma coisa que não haviam percebido antes da atividade? O que foi?
- Escolha a foto de algumas poses: Vocês acham que essa pose combina com esse local? Por quê?
- Qual seria a melhor pose para esse espaço?
- Quais são as características desse espaço (tem bancos, degraus, grama) e quais são as características da pose feita nele?
- Como poderia ser a pose se o espaço fosse diferente? (Caso tivesse uma pessoa assentada no banco, caso o degrau estivesse molhado, se não pudesse pisar na grama, se o ponto de ônibus estivesse vazio, etc.)

A sugestão é que o(a) professor(a) retome o mural feito na aula 3 para que os alunos acrescentem na colagem as fotos tiradas durante a experimentação no local externo. Dessa forma os alunos estarão presentes, juntos com os bailarinos, no mural com espaços da cidade. Essa colagem das fotos sobre o mural pode ser considerada como um momento de criação/fazer proposto na abordagem triangular, pois os alunos

podem usar a criatividade, tendo autonomia para completar o mural da forma que desejarem. Além de completar o mural, também seria interessante realizar uma instalação, projetando essas fotos no local que for mais oportuno: na faixa da escola, nas paredes do refeitório, etc. Esse momento pode ser identificado como um momento de contextualização, segundo a abordagem triangular, uma vez que relaciona as experiências vividas pelos alunos, com as experimentações realizadas e com o mural confeccionado anteriormente. O(a) professor(a) pode conduzir o processo de contextualização, para que os alunos possam considerar o corpo como um agente da paisagem e os espaços da cidade como lugares possíveis para a dança. Isso pode ser feito perguntando aos alunos como eles ficaram no mural, pedindo que eles descrevam o espaço da colagem onde aparece sua foto:

- Exemplo: Mostre para turma onde você está no nosso mural. O que tem ao redor de você?

Aula 7 – “Caminhando e dançando”

Objetivos:

- ✓ Explorar a caminhada como uma possibilidade de dança;
- ✓ Explorar o espaço e suas direções através de diferentes caminhadas pelo local;
- ✓ Exercitar a realização de práticas corporais em conjunto, em conexão com o grupo.

Conteúdo: Exploração do espaço através de uma movimentação guiada por diferentes estímulos de caminhada dados pelo(a) professor(a).

Descrição das atividades: O uso de movimentos do cotidiano traz a possibilidade de contextualização e aproximação do trabalho desenvolvido com o dia-a-dia dos alunos. Além deste aspecto da contextualização, este tipo de aula prática traz a possibilidade do fazer/criar proposto na abordagem triangular. Esta aula é destinada a exploração da caminhada de uma forma diferente do habitual. Sugiro que essa aula seja realizada no pátio da escola. O nome sugerido para o exercício é “Cardume”. Para este exercício o(a) professor(a) pode usar a imagem de um cardume de peixes, mostrando que os peixes se movimentam sempre juntos no cardume. O(a) professor(a) pode começar uma caminhada na sala de aula com todos os alunos bem juntinhos, em contato físico. Sugiro que o (a) professor(a) guie caminhada, estipulando a direção ou trajetória dessa caminhada no espaço. Essa direção espacial pode ser a de atravessar o espaço de um extremo a outro, caminhar somente nas bordas do espaço, todos no centro, etc. Uma vez juntos e estabelecida a direção, os alunos podem iniciar uma caminhada em câmera lenta. Feita essa primeira atividade, o(a) professor(a) pode ir variando as dinâmicas de caminhada, sempre estabelecendo um direcionamento no espaço. Seguem exemplos de variação para a caminhada:

- Caminhar em câmera lenta;
- Caminhar com passos curtos e rápidos (como um monte de formiguinhas);
- Caminhar andando apenas de lado;
- Caminhar com o cardume inteiro de marcha ré;
- Caminhar encostando suavemente nos colegas, trocando de lugar no cardume

O objetivo é que o grupo varie as qualidades de caminhada, de forma que todos sigam o mesmo estímulo. Com o desenvolvimento da atividade, sugiro que o(a) professor(a) proponha estímulos em que os alunos vão se distanciando uns dos outros, desfazendo o cardume, mas continuem todos seguindo o mesmo comando:

- Caminhar separando do cardume, dando passos grandes, o maior passo que o(a) aluno(a) conseguir;
- Caminhar como se todos estivessem dentro de uma gelatina gigante;
- Caminhar como se estivessem descalços em um chão muito quente;
- Caminhar como se estivessem muito cansados

O exercício pode ser acompanhado de música. Música sugerida:

- “Purus River” – Uakti. Disponível em: <https://youtu.be/vVRuRIak9wo>
- ÊH ÊH – Barbatuques. Disponível em: <https://youtu.be/eOnkxQql3OM>

Sugiro que o(a) professor(a) observe o desenvolvimento da atividade e selecione alguns estímulos para serem realizados no espaço urbano.

Aula 8 – “Caminhando pela cidade”

Objetivos:

- ✓ Comparar as diferenças entre as práticas propostas dentro e fora da escola;
- ✓ Ressignificar e explorar espaços de uso cotidiano através das experimentações corporais;
- ✓ Exercitar a fruição e observação crítica alternando entre observar os colegas e realizar a prática proposta.

Conteúdo: Experimentação da caminhada – a partir de diversos estímulos - no contexto do espaço urbano.

Descrição das atividades: Para a realização das experimentações propostas nessa aula, será necessário que o(a) professor(a) tenha o suporte de outros adultos. É desejável que tenha um adulto responsável para cada quatro crianças, mas este número pode variar dependendo das características de cada turma. Para que seja possível a realização das atividades, o(a) professor(a) pode contar com a ajuda de estagiários, outros professores ou até mesmo familiares dos alunos. Sugiro que o(a) professor(a) escolha um local adequado na cidade para a realização da aula prática. É desejável que o local tenha movimento de pessoas, e apresente uma diversidade de elementos que constituirão possibilidades de trabalho. O(a) professor(a) pode dividir a turma em dois grupos e iniciar a atividade do cardume com os alunos juntos em um bloco, em contato físico. A sugestão é que o(a) professor(a) conduza e proponha estímulos para a proposta de forma que os alunos possam interagir com o espaço e tudo que o compõe. Propondo um uso diferente daquele espaço do que é feito cotidianamente. Como exemplo, aumentar a velocidade do cardume ao passar por um ponto de ônibus – onde as pessoas normalmente esperam paradas. Andar em câmera lenta nos locais onde as pessoas, normalmente, passam apressadas. Fazer o cardume juntinhos em um local amplo, fazer o cardume afastados em um local menor, rodeando todo o espaço. Enquanto um grupo realiza a prática, o outro grupo observa a atividade, constituindo assim dois momentos: um de fruição e outro de fazer/criar.

Ao retornar para a sala os alunos podem comentar sobre as experiências vividas, o professor pode auxiliar na conversa, questionando-os:

- Quem aqui já havia ido naquele lugar?
- Foi diferente realizar o exercício na sala e depois na área externa?
- Qual foi a reação das pessoas que estavam naquele lugar?
- O que vocês acharam ao observar os colegas fazendo a atividade?
- Vocês gostaram de realizar a proposta? Do que vocês não gostaram?

Esses momentos de reflexão sobre as práticas realizadas, constituem, também, momentos de contextualização, onde os alunos podem relacionar as experiências vividas com suas vivências cotidianas, seus sentimentos, etc.

Aula 9 – “Elaborando uma intervenção artística”

Objetivos:

- ✓ Elaborar uma intervenção artística a se realizar na entrada da escola;
- ✓ Sistematizar elementos da proposta da aula anterior em uma sequência de ações;
- ✓ Contextualizar e relacionar as experiências vivenciadas no espaço urbano, levando elementos dessa vivência para a escola

Conteúdo: Elaboração da estrutura e treino da intervenção a ser realizada na entrada da escola.

Descrição das atividades: Os alunos, com o auxílio do(a) professor(a), devem escolher uma pequena sequência de estímulos experimentados no exercício do cardume. Essa sequência curta servirá como estrutura para uma pequena intervenção que os alunos irão realizar na porta da escola. A ideia é que os alunos realizem essa intervenção no horário da entrada para a escola. O(a) professor(a) pode combinar com os pais que os alunos cheguem um pouco mais cedo, para relembrem os detalhes. A proposta é que os alunos realizem a atividade na porta na escola, durante a chegada dos outros alunos, entrando na escola de uma maneira diferente. É interessante que os pais permaneçam presentes, assistindo e prestando auxílio, se necessário, no momento da intervenção.

Exemplo de sequência:

Iniciar separados e caminhar com passos grandes para formar um grupo > em formação de cardume, andar com passos pequenininhos de formiguinha, todos juntos > Andar em câmera lenta todos juntos entrando para a escola.

A aula 9 é destinada à elaboração dessa intervenção.

Aula 10 – “Entrando na escola de uma forma diferente”

Objetivos:

- ✓ Realizar uma intervenção que aproxime as vivências externas à escola, com o cotidiano escolar;
- ✓ Promover momentos de apresentação do trabalho desenvolvido durante as aulas, bem como momentos de fruição à comunidade escolar;
- ✓ Ilustrar e relembrar os momentos marcantes dessa vivência através do desenho.

Conteúdo: Realização da intervenção na porta da escola e elaboração de um desenho individual.

Descrição das atividades: No dia da aula 10, os alunos realizarão a intervenção elaborada na aula anterior. Feito isso, os alunos podem compartilhar suas experiências em uma roda conversando e elaborando um desenho sobre as experimentações realizadas nas últimas aulas. O desenho pode ter um tema livre ou escolhido pelo(a) professor(a), podendo ser de um dia específico, dos momentos mais marcantes para o(a) aluno(a), da intervenção que aconteceu anteriormente, etc. Após a realização dos desenhos, é interessante os alunos trocarem de desenho com os colegas, para comentar, identificar momentos e realizar um momento de fruição e observação dos trabalhos. Este também é um momento de contextualização, através da troca de experiências e do depoimento dos alunos sobre suas percepções individuais e coletivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa percebi o quanto a temática da dança contemporânea nos espaços urbanos pode ser abrangente, perpassando aspectos da geografia, da arquitetura, da história, da pedagogia, etc. Trabalhar com ensino de dança contemporânea respeitando a abrangência proporcionada pelos espaços urbanos, é elaborar uma metodologia em dança pautada em propostas contextualizadas, potentes que possibilitam a criação de diversas relações. Para mim, estabelecer relações é fundamental para um aprendizado significativo, pois é através das relações que os alunos podem se aproximar do conteúdo estudado, construindo pontes entre a escola e a sociedade. A importância dessas relações sempre esteve presente no meu trabalho enquanto integrante do Grupo Contemporâneo de Dança Livre. Nesse contexto o intercâmbio artístico sempre foi um dos pilares do grupo. Nesse sentido as trocas não acontecem somente no âmbito de viajar e/ou receber artistas para apresentações, residências e oficinas – mas também da perspectiva de compartilhamento de processos coletivos de criação, realizando intercâmbios com os espaços da cidade e com o público.

Esta pesquisa tinha como um dos objetivos analisar o uso dos espaços urbanos como uma possibilidade para o ensino aprendizagem de Dança. Essa análise foi viabilizada pelo conjunto de conceitos e reflexões levantadas ao longo do trabalho e pela entrevista com Rodrigo Quik, somadas às minhas vivências artísticas e docentes. Nesse sentido, destaco as oficinas ministradas pelo Grupo Contemporâneo de Dança Livre – em especial a oficina “Hidrografias Urbanas”, onde a caminhada é o mote para o trabalho na cidade. Essas oficinas ministradas coletivamente pelos membros do grupo trouxeram, para mim, novas possibilidades para o ensino de Dança no espaço urbano, ampliando minha visão enquanto artista e docente. Percebi, através de várias experiências, que o uso contextualizado do espaço urbano pode oferecer aos alunos a possibilidade de ressignificar e transformar suas visões e seus modos de habitar o mundo, construindo relações por meio de suas vivências artísticas e corporais. Como lembra Paulo Freire (1979) são as relações que dinamizam o mundo, criando e transformando culturas ao mesmo tempo em que temporalizam os espaços geográficos.

No meu entender, a dança nos espaços urbanos tem a potencialidade de favorecer todas essas conexões, podendo ser um facilitador para que um ensino desta arte seja não só significativo para o(a) aluno(a), mas que dialogue, de maneira mais direta, com a sociedade em geral. Soma-se a isso o fato de que as características mutáveis e a imprevisibilidade dos espaços urbanos não comportam um ensino tradicionalista, o que contribui para um ensino contemporâneo da Dança que acompanha as transformações artísticas e históricas da mesma.

Outro objetivo do trabalho era apontar caminhos metodológicos que proporcionassem um diálogo entre a Dança, os espaços urbanos, os corpos dançantes e a sociedade. Essa proposta de realização de apontamentos metodológicos é inesgotável, uma vez que a dança e os espaços urbanos podem oferecer infinitas possibilidades de trabalho. Por se tratar de um assunto extremamente vasto e com múltiplas possibilidades nesse contexto, percebi a necessidade de realizar um recorte etário para essas proposições. Mesmo para a faixa etária que escolhi (crianças de seis a nove anos), os planos de aula propostos constituem apenas algumas possibilidades de trabalho. É certo de que ainda há um longo caminho a ser percorrido por mim e muito ainda a se investigar sobre o uso dos espaços urbanos no ensino-aprendizagem de dança contemporânea, explorando a diversidade de corpos, as faixas etárias e contextos distintos.

Cada apresentação que realizo em espaços urbanos, é única, de modo que percebo nesses locais uma potência inesgotável de dança, poesia, diálogo, arte e democratização. As dinâmicas complexas desses espaços podem proporcionar uma infinidade de estímulos que, somados à imprevisibilidade do momento da apresentação, proporcionam um contexto rico à prática artística e ao ensino aprendizagem de Dança. Nesta pesquisa procurei, assim como procuro no meu trabalho artístico e docente, contribuir para que a arte contemporânea esteja cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, instigando-as a construir novas formas de habitar o mundo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, p. 91. 2009.
- ANDRADE, G. Movimentos em curso: Questões da dança no século da invenção teórica do corpo. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v.22, n. 1 e 2, p. 124-141, Jan./Dez. 2015.
- BANANA, A. *Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica*. Belo Horizonte: Clube Ur=H0r, 2012.
- BARBOSA, A. M. Síntese da Arte-Educação no Brasil: duzentos anos em seis mil palavras. **Revista Polyphonía**, v. 27, n. 2, p. 19-39, 21 dez. 2016.
- BATTAUS, D.M.A; OLIVEIRA, E.A.B. O direito à cidade: urbanização excludente e a política urbana brasileira. **Lua Nova**, São Paulo, 97:81 – 106, 2016.
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339p.
- BRITO, F.D.; JACQUES, P.B. Corpo e Cidade: Coimplicações em processo. **Revista UFMG**. Belo Horizonte, v.19, n. 1 e 2, p. 142-155. Janeiro/Dezembro 2012.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. [Tradução: Ephraim Ferreira Alves]. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- DANTAS, M. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **In Revista Movimento**. Porto Alegre, v.11, n.2, p.31-57. Maio/Agosto 2005.
- FERNANDES, C. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- FREIRE, P. *Educação e Mudança*. 12ª Edição. Paz e Terra. Rio de Janeiro, p. 46. 1979.
- FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, ed.42. 2005.

GALÍ, J. **Ciudades que Danzan**, 2006. Disponível em: <<http://www.art-ort.net/ahablog/wp-content/uploads/2007/03/cqc-revista-sm.pdf>> Acesso em: Jun. 2020.

JOSÉ, A. M. S. Dança contemporânea: um conceito possível?. *V colóquio internacional "Educação e contemporaneidade"*. Sergipe, 2011.

LACERDA, C. M. C. L. Transversalidades entre Dança e Arquitetura. **X Congresso da ABRACE**. v. 19, n. 1. 2018.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. p.400.

MARQUES, I. *A dança no contexto: uma proposta para a educação contemporânea*. 1996. f. 236. Tese (Faculdade de Educação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em: <http://www.nuteses.temp.ufu.br/tde_busca/processaPesquisa.php?pesqExecutada=2&id=1574&listaDetalhes%5B%5D=1574&processar=Processar>. Acesso em: Jun. 2020.

MONTEIRO, G. L. G. Loie Fuller: Artista precursora da cena expandida. *Repertório*, Salvador, n. 27. p. 137 - 145. 2016. Disponível em: <<file:///C:/Users/Luciane/Desktop/TCC/loie%20fuller%20MONTEIRO.pdf>>. Acesso em: 19 Jun. 2020.

MOURA, G. et al. *Texturas Afetivas na Dança de Cunningham e de Paxton*. Sobre a Pele. Imagens e Metamorfoses do Corpo. 1a.ed. São Paulo: Intermeios, v. 1, p. 285-297. 2015.

MUNIZ, Z. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. *Revista "O Teatro Transcende"*, Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

Pallamin, V. M. *Arte Urbana ; São Paulo : Região Central (1945 - 1998)*. 1. Ed. São Paulo: Annablume. 87 p. 2000.

PINHEIRO, M. A importância do recorte e da colagem no ensino de arte para o desenvolvimento psicomotor e para o conhecimento estético do aluno do 6º ano do

ensino fundamental. *O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense*, Paraná, v.1, p.33. 2010.

ROCHA, T. O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. *Ensaio Geral*, Belém, v.3. n.5, jan-jul, 2011.

ROSSINI, E. G. *Tarefas: Uma estratégia para a criação de performances*. 2011, f. 151. (Programa de pós graduação em artes visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28623/000771361.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 19 Jun. 2020.

ROYO, V. *Danza en contexto: una introducción*. 2008. Disponível em: <https://www.europeana.eu/portal/pt/record/2022101/urn_axmedis_00000_obj_62f59018_bb4f_4691_ae74_2f88cdb23218.html>. Acesso em: Jun. 2020.

SALES, B. C. M.; SNIZEK, A. B.. Dança em espaços urbanos: Reflexões e representações de bailarinos e coreógrafos. *Revista Moringa*, João Pessoa, v.8, n.2, p.29-42, Julho/Agosto 2017.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

VASCONCELOS, P. A cidade, o urbano, o lugar. *GEOUSP Espaço E Tempo*, São Paulo, v.3, n.2, p. 11 -15. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.1999.123359>>. Acesso em: 19 Jun. 2020.

SERPA, A. Paisagem, lugar e região: Perspectivas teórico metodológicas para uma geografia humana dos espaços vividos. *GEOUSP – espaço e tempo*, São Paulo, N°33, p. 168- 185, 2013. Disponível em: < <file:///C:/Users/Luciane/Desktop/74309-Texto%20do%20artigo-99866-1-10-20140210.pdf> >. Acesso em: Jun. 2020.

TAVARES, J. R. S. Retraçar passos em dança: Angel Vianna & Anna Halprin. *Vazantes* , v. 2, p. 47-56, 2018.

TIDEI, M. D.; SPERLING, D. M. Práticas críticas no espaço urbano: Trisha Brown, Duane Michaels e Bernard Tschumi. *Oculum ens.*, Campinas, v.12, n.1. p. 61-82.

Janeiro-Junho 2015. Disponível em: <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/2713/1939>>. Acesso em: Jun. 2020.

TOMAZZONI, A. *Essa tal de dança contemporânea*. Abril, 2006, disponível em: <<http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: Jun. 2020.

URSINI, G. B. M. Trisha Brown e as artes visuais: Movimentos artísticos em contato. *Urdimento*, Santa Catarina, v.3, n.30, p.36-55. Dez. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/570>>. Acesso em: Jun. 2020.

VIANA, F. A.; MQST VIDEO. Les petits pieds vers le métro. 2008. Disponível em: <<https://vimeo.com/157099315>>. Acesso em: Out. 2020.

VIANA, F. A.; MQST VIDÉO. La danse à St Armel. 2007. Disponível em: <<https://vimeo.com/157099494>>. Acesso em: Out. 2020.

XAVIER, J. J. X. O que é a dança contemporânea?. *O teatro transcende*, Blumenau, v.16, n.01. p.35-48, 2011. Disponível em: <<https://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2500>>. Acesso em: Jun. 2020.

Figura 1 - City Dance - <https://mcachicago.org/Publications/Websites/West-By-Midwest/Research/Artists/Anna-Halprin>

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM RODRIGO QUIK

Heloisa - Para a maioria das pessoas, o conceito de dança contemporânea ainda é pouco claro. Eu gostaria de saber, no entendimento de vocês, o que é dança contemporânea?

Rodrigo - Eu acho que tem duas questões: tem a questão de como as pessoas entendem isso, como a gente lida muito com o público nos espaços da rua, as pessoas têm esse estranhamento e elas vão percebendo conforme vão assistindo o que é a proposta. Então elas sempre chegam para a gente e conversam. Uma maneira que a gente fala muito simples pra pessoa entender é que dança contemporânea é aquela dança que você pode misturar todas as linguagens, então falamos que é tipo dança teatro e dessa maneira as pessoas falam “Ah entendi!”. Quando você abre um pouquinho o horizonte da palavra Dança, parece que a pessoa faz um “clique”. Tem esta questão para o outro e no fundo para a gente também é a mesma coisa, essa grande abertura, eu acho de você não está restrito a essa linguagem apenas de uma dança mais formal, de uma linguagem somente da dança. Eu acho que a grande mudança é essa, essa abertura para outras linguagens, para outras propostas, para ocupação de outros espaços de apresentação.

Heloisa - De onde veio a ideia e a vontade de levar o trabalho de vocês para os espaços urbanos?

Rodrigo - Era uma coisa que desde que eu fundei a companhia me interessava, era uma coisa minha há bastante tempo, da Letícia também, uma coisa nossa. A gente começou trabalhando com uns espetáculos para palco mais formais mesmo e a gente começou com a própria Ana essa abertura para o espaço urbano, porque a gente conheceu a Ana e ela começou a trabalhar bastante com a companhia, com workshops, improvisação, ela foi muito importante nisso de trazer essa possibilidade da improvisação, nós começamos a aprofundar essa linguagem da improvisação e nos espaços urbanos. A gente começou a adorar pesquisar com ela nós viemos a fazer vários experimentos e criamos um trabalho especificamente para isso. Mas recapitulando um pouco antes da Ana, fizemos nosso primeiro trabalho que é o “Rua”, de 2000, na verdade o “Rua” foi feito para teatro e teve uma necessidade dele ser adaptado para as ruas. Então depois de dois anos, a gente tirou o formato do teatro.

Relembrando, logo na apresentação do primeiro trabalho ele já foi pra rua, a diferença foi que o “Rua” tinha uma grande interação com o público, mas ele era formatado, então a gente tinha um linóleo, uma coreografia, era mais horizontal, mas ele tinha uma coisa pronta. A diferença com a Ana é que a gente começou a trabalhar com a improvisação nos espaços urbanos. Teve esta mudança.

Heloisa - Quais as diferenças entre os processos criativos para a concepção de um trabalho nos espaços urbanos e no palco?

Rodrigo - Acho que tem uma diferença bem grande, a primeira coisa é que se você pensa um trabalho formatado, pronto para o espaço público, é uma coisa é um trabalho improvisado, é outra. Geralmente, o que ocorre com os trabalhos de rua é que a maioria vai muito pronto, ele não se propõe ao que eu acho que é o mais importante de um trabalho de rua, que é quebrar essa hierarquia entre o artista e o público e tirar o formato dos apetrechos das coisas que vão para o palco, por exemplo se você vai levar o linóleo, ou demarcar um lugar para ser o espaço cênico, do qual você não sai, e o público não entra, só levou uma formatação do teatro para a rua. Então o grande desafio da dança contemporânea é que muitos trabalhos são muito formatados e o bacana da rua é realmente você se abrir para propostas realmente da rua, que são a não hierarquia, a indefinição do espaço cênico, essa mistura do artista com o público, a mistura de linguagens. Então essa que é a grande coisa legal da rua.

Heloisa - Sobre o momento da apresentação: quais as diferenças entre dançar em espaços urbanos e no palco?

Rodrigo - Acho que é isso que eu falei, esta relação com o público que modifica muito, pois existe um contato direto cara a cara, ou até mesmo touch a touch, qualquer coisa pode acontecer. Você se coloca muito mais em risco, mas se encontra muito mais próximo do público são essas as diferenças fundamentais.

Heloisa - Quais as diferenças vocês sentem quanto à relação ao público quando se apresentam em espaços urbanos?

Rodrigo - Em relação com o público é onde você fica mais vulnerável, sujeito a este diálogo que é menos hierárquico e que é muito mais espontâneo, muito mais real, mais vivo. Por exemplo numa situação na rua em que um cara pegou um facão, em Porto Alegre, e você não sabe se aquele facão é de verdade, qual será a reação

dele...Situações com mendigos, cachorros, a rua tem esta coisa de você se sujeitar, se misturar e a reação do público é espontânea, você não tem o controle. No teatro, por exemplo, o cara pode gritar, o máximo que pode acontecer é jogarem um tomate, na rua não. Na rua a coisa é real, é vida.

Heloisa - Na opinião de vocês, como as práticas de dança em espaços urbanos podem contribuir para a formação de um artista da dança?

Rodrigo - Eu acho que como a gente está falando de dança contemporânea, acho que é fundamental. Imagina você aplicar tudo isso que a gente falou no ensino da dança, você estar mais aberto, mais horizontal com seu aluno, mais disposto a trocar de verdade, tudo isso se aplica. Até como um trabalho de improvisação também, esta abertura para o momento presente, então acho que é fundamental. É muito bacana, porque também considerando o artista-professor, essa relação com a rua torna ele muito mais preparado, aberto e com experiências mais ricas e principalmente com a dança contemporânea, onde a gente vê cada vez mais as questões políticas, mais próxima ao público, acho que é fundamental para o professor também.

Heloisa - Para vocês, como o uso dos espaços urbanos podem contribuir para o ensino de dança em espaços como escolas de ensino básico e de dança?

Rodrigo - Acho que sendo dança contemporânea sim, até sua própria metodologia para o aluno, ele pode ter vivências da própria rua, por exemplo você vai fazer uma experiência na rua da escola, uma improvisação, eles precisam estar abertos para aquela vivência real. Ir para a rua fazer só uma aula de dança, talvez fique um pouco... mas se você está numa aula de um processo criativo, deve ser por aí. Para que aborde uma experiência criativa, você faz um ciclo mais completo, para que o aluno vivencie a experiência criativa no espaço urbano. Mas se ele vai para a rua e faz uma aula de dança moderna, talvez não seja tão rica a troca. Acho que tem que ter abertura para você levar o aluno para vivenciar o que aquele espaço oferece, de verdade.

ANEXO B – TERMO DE CONSENTIMENTO

Belo Horizonte, 28 de setembro de 2020

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Rodrigo Quik, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado e participar da pesquisa “A Dança e a Cidade: Reflexões e propostas sobre o ensino de dança contemporânea nos espaços urbanos”. Fui informado, ainda, de que a pesquisa é orientada pela Prof. Anamaria Fernandes Viana, a quem poderei contatar a qualquer momento que julgar necessário. Afirmando que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar com o andamento da pesquisa. Fui informado do objetivo estritamente acadêmico do estudo, que, em linhas gerais é analisar como a articulação entre o corpo dançante e o espaço urbano pode contribuir para o ensino-aprendizagem na dança. Entendo que os dados obtidos não serão divulgados, a não ser com prévia autorização, e serão usados unicamente no contexto desta pesquisa.



Assinatura

Belo Horizonte, 06 de outubro de 2020

ANEXO C

GRUPO CONTEMPORÂNEO DE DANÇA LIVRE

O Grupo Contemporâneo de Dança Livre surgiu em 2010 na cidade de Belo Horizonte, idealizado pela artista Socorro Dias. Desde então o grupo trabalha com processos compartilhados de criação em dança contemporânea, de modo que os espaços públicos sempre foram de grande interesse para os artistas do grupo. Ao longo desses dez anos foram desenvolvidos nove trabalhos, especificamente, para espaços urbanos e sete espetáculos para o palco.

Atualmente o grupo é formado por Duna Dias, Heloisa Rodrigues, Leonardo Augusto e Socorro Dias. O trabalho do grupo é construído, primordialmente, através da valorização das diversidades entre os quatro artistas integrantes – cujas formações artísticas são completamente distintas. Outro pilar importantíssimo ao trabalho do Grupo Contemporâneo de Dança Livre são os intercâmbios artísticos. Nesse sentido as trocas não acontecem somente no âmbito de viajar e/ou receber artistas para apresentações, residências e oficinas – mas também em trabalhar com intercâmbio de uma forma mais ampla: compartilhando processos coletivos de criação, realizando intercâmbios com os espaços da cidade e com o público. O intercâmbio nos espaços da cidade acontece quando um local ou uma situação vivenciada no espaço urbano serve de mote para uma criação em dança, que uma vez elaborada, retorna ao seu local de origem, ganhando vida nos espaços da cidade. Nesse sentido o grupo está sempre em diálogo com espaços urbanos. Já os intercâmbios com o público acontecem tanto nos palcos, quanto nas ruas – Mas são no espaço urbano onde essa troca acontece de maneira mais próxima e intensa. Além desses intercâmbios com o espaço urbano e com o público, o grupo já realizou uma série apresentações, oficinas e projetos, no Brasil e em mais de doze países.

Atualmente o grupo tem ampliado as pesquisas no espaço urbano através, também, da videodança. Nesse contexto o grupo criou e produziu a mostra “Move Concreto! Vídeo dança pela cidade” que teve sua primeira edição em Contagem, e sua segunda edição online, com a participação de artistas de Belo Horizonte e Região Metropolitana. A mostra tem a temática das diversas relações entre a dança, o corpo e a cidade. Tratando dessas múltiplas relações através da linguagem da videodança. Além deste projeto, criamos, durante o período de isolamento social decorrente da

pandemia do COVID-19, o projeto de intercâmbio a distância chamado “Reencontros Poéticos”. Esse projeto propõe novas formas de conexão e intercâmbio entre os artistas do Grupo Contemporâneo de Dança Livre e dezesseis artistas convidados da ibero-américa. Os encontros são mediados por poemas e realizados em forma de videodança. Ao todo já foram produzidas mais de vinte obras de videodança participantes do projeto. Através dos links abaixo, é possível conhecer mais sobre o trabalho do grupo:

- Site - <https://www.gcdlmg.com/>
- Blog - <http://gcdlmg.blogspot.com/>
- YouTube - <https://www.youtube.com/channel/UCEcRPprsUsnpycJ9SVDFA4g>
- Instagram - <https://www.instagram.com/gcontemporaneodedancalivre>
- Facebook - <https://www.facebook.com/gcdl.mg>