

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

Andrea de Azevedo Anhaia

**DANÇA CONTEMPORÂNEA: técnica de dança como potência para criação e  
construção da autonomia**

Belo Horizonte

2021

Andrea de Azevedo Anhaia

**DANÇA CONTEMPORÂNEA: técnica de dança como potência para criação e  
construção da autonomia**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado do  
Curso de Graduação em Dança 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. Gabriela Córdova Christóforo.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA - LICENCIATURA

**FOLHA DE APROVAÇÃO****FOLHA DE APROVAÇÃO****“DANÇA CONTEMPORÂNEA: TÉCNICA DE DANÇA COMO POTÊNCIA PARA CRIAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA AUTONOMIA”****ANDREA DE AZEVEDO ANHAIA**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Dança, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Dança, aprovada em 24/03/2021 pela banca constituída pelos membros:

**Orientador(a):** Profa. Gabriela Córdova Christóforo**Examinador(a):** Prof.ª Ana Cristina Carvalho Pereira**Examinador(a):** Prof. Arnaldo Leite de Alvarenga

Belo Horizonte, 24 de março de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 29/03/2021, às 17:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cristina Carvalho Pereira, Professora do Magistério Superior**, em 29/03/2021, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Arnaldo Leite de Alvarenga, Professor do Magistério Superior**, em 22/04/2021, às 14:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 0649154 e o código CRC 0FF73487.

É importante, antes de tudo, situar essa pesquisa durante os anos de 2020 e 2021, período em que o mundo viveu a pandemia do coronavírus. Como seres históricos que somos, fomos afetados mundialmente pela tragédia e pela morte de milhões de pessoas em decorrência disso. Esse trabalho é dedicado à minha irmã Sandra Anhaia, mulher, enfermeira, nordestina e professora à qual acompanhei durante todo esse tempo, seus momentos de desespero, frustração, aprendizado, luta e esperança. Você foi minha inspiração para a escrita desse trabalho, e segue sendo minha inspiração de vida dedicada ao outro e a um mundo melhor.

Durante esse momento de reflexão, introspecção, espera e estudo, pude realizar o entendimento real e encarnado do quanto meus privilégios enquanto mulher branca, vinda de classe média, interferem continuamente nos meus processos de sobrevivência, ainda que nordestina, artista e consciente da realidade em que vivo. Essa escrita veio juntamente com um momento de transformação evidente no mundo, e espero profundamente que após tamanha aflição, a humanidade reflita e faça prevalecer seus valores de coletividade, amor, doação e respeito. Dedico essa pesquisa também a todas as vítimas diretas ou indiretas da Covid-19, e a seus familiares.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu filho, Tom Anhaia Klaus, por ter entendido todas as noites que não o coloquei para dormir nesses cinco anos de faculdade, pela falta de tempo ao seu lado e por ter respeitado a porta fechada necessária para tantas horas em frente ao computador. Obrigada! Esse trabalho é também para você e sua sensibilidade. Tomara que o inspire a alçar lindos voos nessa caminhada que é a vida; voos de dedicação e resistência, mesmo em tempos difíceis.

Em seguida, agradeço a meu parceiro de vida, e por toda a vida, Carlos Frederico de Carvalho Klaus Filho. Obrigada por ter segurado todas as demandas desses anos de Licenciatura. Sei que quase desisti muitas vezes e você estava ali, me dando suporte e me fazendo seguir.

Agradeço a Isadora Anhaia Klaus, minha pequena, por ter chegado em meio a tudo isso, e ter dado mais sentido... por ter se sentado tantas vezes em meu colo, e por ter apagado tantos escritos. A escrita precisa de pausa, de interrupções, para que se torne realmente uma extensão do fazer, ainda mais em corpos que dançam. Com você, Isa, entendi que nessa seara da pesquisa acadêmica sou uma aprendiz, e preciso de tempo. Tempo para que as palavras se tornem parte do processo para fazer sentido, como numa das tantas coreografias que já dancei.

Agradeço aos meus pais, Norma Anhaia e Milton Anhaia, pela inspiração, pelo amor, pela presença, apesar da distância, e pelo exemplo de coragem, ao me estimularem a insistir em tudo sempre.

Agradeço aos meus companheiros Ester França e Carlos Arão, e ao Movasse. Foi por causa desse invento que me tornei mais artista, mais professora e mais humana.

À minha orientadora, Prof. Dra. Gabriela Córdova Christófar, por iluminar o caminho a ser trilhado.

Agradeço ao curso de Graduação em Dança – Licenciatura, da Escola de Belas Artes da UFMG, e a todos os professores que dele fazem parte.

Aos queridos professores membros da banca de defesa, Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga e Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira.

À Marcia Fabiano Neves, pela palavra certa, na hora certa.

À Creuza Maria da Silva, meu anjo da guarda e de meus filhos, pela parceria na labuta diária dos afazeres domésticos.

Aos alunos do curso Técnica de Dança e Criação, pelo envolvimento e pelas cartas tão lindas e cuidadosamente escritas.

Por último, gostaria de agradecer ao meu querido colega de curso Alex Dias Mendes. Obrigada pelas incontáveis conversas nas caronas de retorno para casa durante todos esses anos de Licenciatura, pelas inúmeras referências bibliográficas, e mais, por ser essa pessoa tão especial e insistente. Acredito firmemente que sem você no caminho não teria conseguido chegar até aqui.

O momento de agradecer é aquele onde fica evidente que não realizamos nada sozinhos. Sou muito privilegiada por ter vocês comigo. Obrigada!

## RESUMO

Essa pesquisa procurou colocar em discussão a aula de dança contemporânea no contexto da formação livre, a partir de proposta didática estruturada para o Curso Técnica de Dança e Criação, propondo reflexões sobre técnica de dança como agente mediador (ROCHA, 2016) para o ensino-aprendizagem de dança, em processos que visem a autonomia do sujeito. Ancorada em referencial teórico, buscou também discutir noções de dança contemporânea (ROCHA, 2012), técnica de dança (GERALDI, 2007; OLIVEIRA, 2013; ROCHA, 2016) e experiência (BONDÍA, 2012, 2020), além de afirmar o papel fundamental do professor ao se colocar como mediador de conteúdos no processo de ensino de dança, de forma dialógica (FREIRE, 1987). O objetivo do estudo foi construir uma abordagem de dança contemporânea em que, a partir de sequências de movimentos predeterminadas, fosse possível encontrar uma colaboração conjunta entre professor e alunos, no sentido de potencializar a autonomia no processo de ensino-aprendizagem. A pesquisa lança pesquisador e pesquisados aos terrenos da descoberta, da invenção e da criação, apontando para a sua relevância na construção de outras realidades possíveis, a partir do encontro entre esses sujeitos e suas experiências de mundo, ampliando discussões acerca de modos de ensino-aprendizagem em dança, na atualidade.

**Palavras-chave:** Técnica de dança. Dança contemporânea. Ensino-aprendizagem. Criação. Autonomia.

## ABSTRACT

This research seeks to put into discussion the contemporary dance class in the context of free class, based on a didactic proposal structured for the Technical Dance and Creation Course, proposing reflections on dance technique as a mediating agent (ROCHA, 2016) in teaching-learning of dance, in processes that aim at the subject's autonomy. Anchored in a theoretical framework, it also seeks to discuss notions of contemporary dance (ROCHA, 2016), dance technique (GERALDI, 2007; OLIVEIRA, 2013; ROCHA, 2016) and experience (BONDÍA, 2012, 2020), in addition to affirming the fundamental role of the teacher when placing himself as a content agent in the teaching process dance, in a dialogical way (FREIRE, 1987). The objective of the study would be building an approach of contemporary dance, where starting from predetermined sequences of movements, there is a joint collaboration between teacher and students in order to enhance autonomy in the teaching-learning process. The research launches researcher and subjects to the fields of discovery, invention and creation pointing to their relevance in the construction of other possible realities from the encounter between these subjects e their worlds experiences expanding discussions about teaching-learning modes in dance, nowadays.

**Key-words:** Dance technique. Contemporary dance. Teaching-learning. Creation. Autonomy.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Organização das categorias de análise .....	45
Quadro 2 – Relação com a dança.....	46
Quadro 3 – Dança e estilos de dança.....	47
Quadro 4 – Técnica de dança.....	48
Quadro 5 – Dança contemporânea.....	49
Quadro 6 – Improvisação e criação em dança.....	50
Quadro 7 – Reflexões sobre dança.....	52
Quadro 8 – Incômodos gerados para o corpo durante o curso.....	53
Quadro 9 – Percepções sobre o curso.....	55
Quadro 10 – Exercício autoral.....	57
Quadro 11 – Organização das categorias síntese.....	59

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 DANÇA CONTEMPORÂNEA E TÉCNICA DE DANÇA.....	14
1.1 Dança contemporânea: espaço para pergunta e invenção .....	14
1.1 Técnica de dança como agente mediador em práticas de ensino de dança .....	18
2 INTENÇÃO DIALÓGICA E O LUGAR DA EXPERIÊNCIA NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE DANÇA .....	22
3 A CONSTRUÇÃO DA METODOLOGIA.....	26
4 PROPOSTA DIDÁTICA .....	31
5 A EXPERIÊNCIA DO CURSO TÉCNICA DE DANÇA E CRIAÇÃO.....	35
5.1 Análise do curso Técnica de Dança e Criação .....	35
5.2 Análise das <i>Cartas de Corpos em Dança</i> .....	43
5.2.1 Técnica de dança e criação .....	56
5.1.2 Dança como pergunta .....	58
5.2.3 Percepções geradas no curso .....	60
5.2.4 Dança e invenção.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	65
REFERÊNCIAS .....	68
APÊNDICE A - Roteiro de escrita das cartas .....	71
ANEXO A – Cartas de Corpos em Dança .....	72

Que mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação, e que tal iluminação pode bem porvir, menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na Terra (ARENDR, 1991, p.7).

## INTRODUÇÃO

O que uma aula prática de dança contemporânea propõe? Haveria como estabelecer alguns princípios norteadores para a criação de uma aula de dança contemporânea? Essas são perguntas que surgiram a partir de minha experiência como bailarina profissional em companhias de dança brasileiras, intituladas como contemporâneas. Após ter fundado o Coletivo Movasse<sup>1</sup>, em 2006, e nele desenvolvido práticas para despertar o corpo para o trabalho na cena, em processos de construção de espetáculos, as metodologias de ensino sempre foram uma busca pessoal enquanto bailarina e professora.

Em processo de formulação de perguntas surgiram outras questões. A técnica pode instigar questões no corpo do aluno? Como posso usar a técnica como disparadora de potências expressivas para o desvelamento do corpo que dança, numa perspectiva de dança contemporânea? Qual seria a metodologia utilizada pelo professor, tendo técnicas de dança como inspiração para sua prática de ensino, com o objetivo de formar um sujeito autônomo?

Nessa perspectiva, encontrei um direcionamento na afirmação de Rocha (2016), que parte da formulação crítica da pesquisadora Helena Katz (2005), quando diz que a dança contemporânea não é uma modalidade, pois ela não é resposta. Para Rocha (2016, p. 28), a dança contemporânea é uma pergunta que o corpo faz:

Se a dança é contemporânea, é porque sempre e a cada vez, a cada nova obra, ela deambula na direção da origem, daquilo que lhe deu sentido, para se perguntar agora: - o que é dança? O que constitui algo em dança como arte? A obra é a *mise-en-scène* da pergunta, e não da resposta.

A partir dessa reflexão, de que modo, então, esse professor revê as técnicas de dança presentes em seu processo formativo e propõe modos de fazer investigativos, elaborando perguntas a partir deles? Esse professor dá espaço para a exposição e colaboração dos sujeitos ali presentes? Como mediar um processo de ensino-aprendizagem em que o estudante constrói um conhecimento em seu corpo a partir também de seus próprios referenciais?

Rocha (2016) nos direciona para uma reflexão, quando considera que uma aula de dança se alinha com uma perspectiva contemporânea que não apenas repassa conteúdos, mas, sim, agencia oportunidades e propõe apropriações. Levando essas considerações para uma aula de

---

<sup>1</sup> O Movasse é um coletivo de criação em dança, criado em 2006, em Belo Horizonte, Minas Gerais, com a intenção de propor o trânsito livre de pessoas e tecer ideias acerca da arte e da dança, tendo como base um pensamento colaborativo e horizontalizado. Seus fundadores são Andrea Anhaia, Carlos Arão Ester França, e Fábio Dornas, bailarinos com diferentes experiências artísticas em sua formação.

dança com uma perspectiva contemporânea, faria sentido praticar um pensamento de dança para suscitar perguntas sobre os conteúdos e as técnicas compartilhadas por aquele professor?

Tendo como objeto o ensino-aprendizagem em dança, a problematização dessa pesquisa considera que a aula técnica de dança pode ser disparadora de potências inventivas, na intenção de promover a autonomia do aluno. Contudo, quais seriam os procedimentos e modos de fazer para tornar isso possível no processo de ensino de dança? Nessa pesquisa, partiu-se da ideia de que o professor pode ser aquele que revê as técnicas que o formaram, faz perguntas para elas e as transforma em aula, a partir dos alunos e por causa desse encontro, dentro de uma perspectiva de aula com um pensamento contemporâneo.

A partir dessa perspectiva, o objetivo principal da pesquisa foi o de construir uma abordagem de ensino-aprendizagem de dança baseada no uso da técnica como agente mediador (ROCHA, 2016), em diálogo com os alunos, no intuito de potencializar a capacidade de criação dos sujeitos e sua autonomia (FREIRE, 1987), em um processo de ensino-aprendizagem de dança. Nesse sentido, os objetivos específicos foram: identificar e compreender, a partir dos autores de referência, sob quais perspectivas de dança contemporânea, técnica e criação se fundamentou a pesquisa; estabelecer relações entre o uso de técnicas de dança e a percepção corporal em práticas de ensino estruturadas a partir de sequências de movimentos predeterminadas; identificar, a partir dos relatos escritos nas *Cartas de Corpos em Dança*, produzidas pelos alunos do curso Técnica de Dança e Criação, proposto nessa pesquisa, quais as corporalidades promovidas pelas práticas, no sentido de potencializar a autonomia e a criação.

A pesquisa, de caráter exploratório e natureza qualitativa, foi realizada por meio de um estudo de caso (GIL, 2002), e teve como objetivo aprofundar as reflexões sobre o tema em um contexto favorável para tal abordagem. Os procedimentos utilizados foram pesquisa de referência, o desenvolvimento do curso Técnica de Dança e Criação, em formato remoto, e as *Cartas de Corpos em Dança*, redigidas por participantes desse curso.

A pesquisa realizada se apresenta nesta monografia em cinco capítulos, a partir da Introdução.

O Capítulo 1 aborda ideias e aspectos relativos às noções de dança contemporânea e técnica de dança tratadas na pesquisa. A noção de dança contemporânea foi delimitada a partir Louppe (2012), Rocha (2016) e Silva (2005), autoras do campo de dança, e em diálogo com Kastrup (2007), que propõe a cognição em uma perspectiva de invenção. E, a discussão sobre técnica de dança foi desenvolvida a partir de Ferreira (2009), Katz (2005), Oliveira (2013), Ribeiro (2007) e Rocha (2016).

O Capítulo 2 aborda as noções de dialogicidade, em Freire (1987), e de experiência, em Bondía (2002), com o objetivo de encontrar subsídios para refletir sobre processos de ensino-aprendizagem em dança pautados na invenção e na autonomia do sujeito.

O Capítulo 3 apresenta a metodologia proposta para o desenvolvimento da pesquisa, particularmente, os procedimentos metodológicos relativos ao curso Técnica de Dança e Criação e às *Cartas de Corpos em Dança*, relacionados à coleta e interpretação de dados.

O Capítulo 4 apresenta a proposta didática que estruturou o Curso Técnica de Dança e Criação, desenvolvido na pesquisa.

O Capítulo 5 aborda a experiência do Curso Técnica de Dança e Criação, os dados coletados nesse curso e nas *Cartas de Corpos em Dança*, bem como a reflexão desenvolvida a partir desses dados e questões apontadas, em diálogo com os autores de referência.

Após o Capítulo 5, seguem as Considerações Finais.

## 1 DANÇA CONTEMPORÂNEA E TÉCNICA DE DANÇA

Ao refletirmos sobre uma abordagem para o ensino-aprendizagem de dança contemporânea, encontramos dificuldade e, inclusive, a necessidade, de se conceituar o que ela seja dada a multiplicidade de perspectivas relacionadas ao termo. Desse modo, o objetivo desse capítulo foi delimitar e indicar aspectos que caracterizam o contexto de dança contemporânea abordado nessa pesquisa. Há um método de dança contemporânea ou existiriam princípios para orientar o pensar dança ao se ministrar uma aula com o olhar voltado para a contemporaneidade? Partindo desse desafio, o de se pensar uma abordagem de ensino-aprendizagem em dança contemporânea, a partir de base técnica e interessada na autonomia do aluno, buscou-se lançar luz sobre o tema, a partir de alguns pontos de vista. Nesse sentido, abordamos, inicialmente, ideias e aspectos para a compreensão de dança contemporânea e técnica de dança.

### 1.1 Dança contemporânea: espaço para pergunta e invenção

Na perspectiva histórica apresentada por Silva (2005), o termo dança contemporânea pode ser compreendido a partir dos movimentos moderno e pós-moderno na dança. Nesse contexto, Merce Cunningham, dançarino e coreógrafo norte-americano, surge como referência importante para a compreensão de perspectivas apresentadas no campo de dança.

No início do século XX, a Dança Moderna trazia um cunho profundamente existencial, social e político, e “a dramatização excessiva dos enredos e conteúdos marcadamente psicológicos findaram por exaurir tanto a plateia quanto seus criadores” (SILVA, 2005, p. 105). Em meados dos anos 40, Cunningham, bailarino solista da companhia de Martha Graham<sup>2</sup>, afastava-se do drama e se aprofundava em manipulações do movimento sem o compromisso com o enredo ou a caracterização de personagens. O trabalho do coreógrafo marca o início da chamada dança pós-moderna norte-americana, e, entre suas ideias estão também:

Cunningham propôs uma série de conceitos que vinham questionar a ideologia da dança moderna substituindo a narrativa única pela estrutura fragmentada

---

<sup>2</sup> Martha Graham foi um dos nomes da dança moderna norte-americana. Bailarina, coreógrafa e professora, se tornou uma referência importante ao romper com convenções do balé clássico e desenvolver uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento – extensão e relaxamento [...], gestos amplos e contato com o chão, abandonando, desta forma, alguns dos princípios básicos da dança tradicional. (GONÇALVES, 2009 p. 9). Disponível em: [http://wikidanca.net/wiki/index.php/Martha\\_Graham](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Martha_Graham). Acesso em: 13 mar. 2021.

ou episódica; o uso do palco convencional italiano pelas mais inusitadas opções cênicas; o processo criativo linear e pessoal pelo uso intensivo da experimentação e improvisação; dentre algumas modificações de peso (SILVA, 2005, p.105).

De acordo com Silva (2005), desnudar a dança de todos os artifícios estranhos a ela, se contrapor à dramaticidade da dança moderna, à artificialidade do balé, tentando desenhá-la conforme suas características essenciais foram estratégias presentes nesse movimento. Cunningham, como precursor da dança pós-moderna, abriu possibilidades a outros artistas da dança que foram ainda mais longe, no sentido de criar diferentes perspectivas e modos de fazer dança, como explica Silva (2005, p. 108):

Estabeleceu-se então uma imensa variedade de estilos e principalmente de métodos de criação. A dança podia ser montada ao acaso, surgindo de improvisações em cena aberta, danças geradas a partir de tarefas cotidianas e movimentação funcional [...], enfim de um universo absolutamente amplo e permissivo. Não havia homogeneidade estilística ou temática.

Assim, nos anos que se seguiram, surgiram vários artistas alinhados a essa corrente de discussão sobre dança, como Ann Halprin, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, entre outros. Tais artistas refletiam sobre movimento e corpo, e tinham como base o afastamento de convenções institucionalizadas relativas à dança.

A experimentação que se inicia nesse período e segue até os nossos dias trouxe transformações nas metodologias, além de ampliar a variedade de modos de pensar e fazer dança. A diversidade artística como contexto é identificada tanto nos Estados Unidos, como na Europa. Conforme Silva (2005), a linha pós-moderna estadunidense se caracteriza por uma corrente mais formalista, mais interessada no movimento propriamente dito, enquanto os coreógrafos europeus propõem a cada nova obra um mergulho na lógica da peça e na lógica pessoal de cada bailarino, trazendo-os mais efetivamente a participar de sua criação. No panorama brasileiro, Mundim (2013, p. 19) identifica um "caleidoscópio" que explicita diferentes perspectivas e trajetórias.

A partir dessa perspectiva, que discute o moderno e o pós-moderno na dança, a ideia de dança tratada aqui flertou com reflexões acerca da dança pós-moderna, pautada na busca por vocabulário corporal diverso, desconstrução de fórmulas coreográficas e liberdade para a criação. O período pós-moderno na dança inaugura a possibilidade de corpos múltiplos, “feitos de músculos, ossos, como também com imperfeições e qualidades do ser humano” (SILVA, 2005, p.140).

Nessa pesquisa, interessou também a ideia trazida por Rocha (2016), de uma dança com disposição filosófica, que seria aquela que se pergunta, assumindo um lugar de quem não sabe, e se indaga a todo tempo, refletindo sobre o seu fazer. Nesse sentido, dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança, e a “dança contemporânea é aquela que ainda, e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser” (ROCHA, 2016, p.31).

Rocha (2016) nos conta, ainda, que a dança contemporânea não é uma modalidade, já que ela não é resposta, e sim, pergunta. Essa pergunta viria do lugar de quem não sabe e surgiria a partir do corpo que pergunta e de um sujeito presente e atento à sua dança.

Se o corpo faz uma pergunta a si, é porque nele já se inaugurou uma vontade de pesquisa e, nela, uma mutação subjetiva que dificultará o corpo continuar gostando de repetir sotaques de dança já dados por uma técnica em particular. [...] A aula que eu faço não é mais necessariamente a dança que eu danço, pois o corpo passa a inventar movimento (ROCHA, 2016, p.114).

Para Rocha (2016, p. 131), "a dança contemporânea é indecida, não o mesmo que indecisa. Indecida, porque a dança contemporânea ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser." Louppe (2012) compreende que um dos méritos da dança contemporânea, que para essa autora surge no final do século XIX, consiste na formação de técnicas reveladoras de outros corpos fracos, irrisórios e insensatos. Não são mais requisitados corpos que dançam, mas corporeidades dançantes que acolhem vários e diferentes conceitos de dança.

Nesse sentido, a dança contemporânea é aquela que entende a desconstrução de modelos, que propõe a descoberta durante o processo, e prevê que as consequências desse fazer não são da ordem do previsível e da programação. De acordo com essas ideias, no contexto de dança contemporânea a criação tem o seguinte caráter:

Dependendo do ambiente em que seja convocada, a criação pode muito facilmente pressupor um produto que já está dado como fim desde a partida do processo. A invenção, diferente desta noção de criação capturada pela lógica do produto, não prevê uma finalidade anterior à produção, o que levará a dança a descobrir, por seus próprios méritos, procedimentos, rigores e critérios, todos eles imanentes ao processo, o seu fim para (ROCHA, 2016, p. 115).

Assim, Rocha (2016) sugere que a criação seja tratada em uma perspectiva de invenção, ou seja, um processo que não tenha um produto predeterminado. A invenção na dança contemporânea, discutida por Rocha (2016), encontra consonância com a noção de invenção

nos estudos sobre cognição, de Kastrup (2007). Para Kastrup (2007), a invenção é o principal aspecto do fenômeno cognitivo e se caracteriza por estabelecer a experimentação como base para o processo de ensino-aprendizagem.

A concepção de invenção, em Kastrup (2007), está associada, primordialmente, à produção de problemas, e menos, à solução de problemas, em contraposição ao cognitivismo que surge no campo da psicologia, nos Estados Unidos, na década de 1950. Kastrup (2007, p. 238) explica:

A chave da política inventiva é a manutenção de uma tensão permanente entre a ação e a problematização. Trata-se de seguir sempre um caminho de vaivém, inventar problemas e produzir soluções, sem abandonar a experimentação. A opção por esse caminho implica em ter a coragem de correr os riscos necessários de uma prática, mas também de suspender a ação e pensar. [...] É desconfiar das próprias certezas, de todas as formas prontas e supostamente eternas, e, portanto, inquestionáveis, mas é também buscar saídas, linhas de fuga, novas formas de ação, ou seja, novas práticas cujos efeitos devem ser permanentemente observados, avaliados e reavaliados.

Assim, a invenção é marcada por imprevisibilidade, sendo sua dinâmica constituída pelas ações de compor e recompor a todo instante. A partir de Rocha (2016) e Kastrup (2007), podemos considerar a dança contemporânea em um contexto que prioriza o caráter inventivo, calcado em uma dinâmica processual, e que descarta resultados previsíveis.

Nesse sentido, Rocha (2016) nos instiga a pensar sobre a questão da criação no processo de ensino-aprendizagem de dança, quando traz para o debate a proposta de se pedir a um intérprete que crie, tendo ele “passado anos de sua vida em sala de aula de dança, alienado dos devires do mundo e dos devires estéticos da arte” (ROCHA, 2016, p. 52). Essa autora afirma que “se lhes ensinarmos a fazer passos e não a escolher, provavelmente estamos roubando-lhes correlativamente, por mais contraditório que possa parecer, a possibilidade de dançar” (ROCHA, 2016, p. 52). Nesse caminho, a autora nos fala sobre a importância de entrever o campo de atividades profissionais da dança como um campo da invenção e, portanto, um convite à participação:

[...] convocar sua responsabilidade, seu lugar de protagonista de seu processo de ensino aprendizagem. Em um jogo de estímulos e respostas, procurar fazer com que ele deduza o novo que está em pauta na aula e também os modos como aquele novo se alinha com o resto. É um trabalho de pesquisa, desde sempre (ROCHA, 2010, p. 97).

Ressalta-se que a dança pós-moderna instala-se a partir da não negação do passado e a possibilidade de convivência de diferentes modos de fazer no presente. Assim, tem-se o contexto apresentado por SILVA (2005, p. 61):

A ambivalência pós-moderna instala-se a partir de sua multiplicidade, da fragmentação, da justaposição de imagens, da repetição, do uso constante de referências de épocas diversas, da experimentação exaustiva, da ousadia em ironizar o *modus vivendi*, da combinação de vários estilos, linguagens e técnicas e da relevância da arte popular.

Considerando o referencial acima apresentado, a dança contemporânea tratada nessa pesquisa busca reflexões críticas sobre o presente, a partir de um olhar para seus sujeitos e, principalmente, com um caráter inventivo, interessado na pergunta como motivação. A pesquisa pretendeu, ainda, colocar em crise os modos de pensar-fazer<sup>3</sup> dança na prática de ensino-aprendizagem, com o objetivo de desestabilizar professor e aluno, e colocá-los em estado de criação e aprendizagem contínuos, instigando diversas formas de se inventar dança, a partir de uma postura ativa e presente de seus agentes.

### 1.1 Técnica de dança como agente mediador em práticas de ensino de dança

Assim como o termo dança contemporânea, nessa pesquisa buscamos delinear o termo técnica de dança para a proposição e discussão sobre uma abordagem de ensino-aprendizagem de dança contemporânea.

Em seu texto *As técnicas do corpo*, o sociólogo Marcel Mauss (1934, p. 407) entende o corpo como “[...] o mais natural objeto, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem [...]”, e as diferentes técnicas corporais surgem a partir de necessidades e dos modos como os homens, de sociedade em sociedade, sabem servir-se de seu corpo.

Para Ferreira (2009), a noção de técnica corporal, de Mauss (1934), respeita e guarda uma dimensão de carnalidade do corpo, estando este em diálogo com a concretude da realidade social, cultural e material que o rodeia, enquanto matéria viva e em devir nas suas propriedades, sejam elas potencialidades ou limitações fisiológicas, neurológicas, motoras ou sensoriais. Para Ferreira (2009), o texto de Mauss (1934) ajuda a perceber que o corpo está na base de toda a experiência social, enquanto mediadora das relações, das práticas, dos discursos e das apropriações do outro e do mundo. Na área de dança, de acordo com Oliveira (2013) podemos

---

<sup>3</sup> Traz-se o termo “pensar-fazer” na intenção de buscar uma perspectiva de corpo integral, coerente com as referências apresentadas, a seguir, como Katz (2005), Oliveira (2013) e Ribeiro (2007).

pensar que mais do que modos de agir, a técnica pode favorecer um processo de autodescoberta, que nos habilita a identificar afinidades gestuais, dificuldades em processos de execução de movimentos, bem como alargar a dimensão e entendimento do corpo. Para Oliveira (2013, p.26),

A técnica, pois é compreendida aqui pensamento-corpo, cuja base libertária e emancipatória deforma a ideia de corpo ideal (presentes em inúmeros processos de construção gestual em dança, como o balé clássico) e não permite um pensamento de exclusão, mas de valorização à alteridade e de fomento às inúmeras genealogias corporais.

Esse entendimento da técnica como lugar da descoberta se articula com a abordagem de ensino-aprendizagem em dança contemporânea proposta na pesquisa, na qual consideramos que sequências de movimentos criadas a partir de métodos e técnicas de dança podem servir como um elemento transformador dos sujeitos ali presentes. Ainda, segundo Oliveira (2013), qualquer abordagem técnica de dança, deve ser compreendida como processo, e não, como produto. Também sobre a utilização de técnicas em aulas práticas de dança, encontramos em Katz (2005, p. 38):

Qualquer pessoa que tenha experimentado praticar tecnicamente com o corpo – seja dançando, pulando corda, andando de bicicleta, jogando bola, etc. – já sentiu as duas formas de ocorrência. A habilidade que se repete melhora gradualmente através do treinamento que burila o exercício. No entanto, eventualmente, irrompem novas circuitações, que surpreendem o controle.

A partir da autora, podemos considerar que quando repetimos movimentos, o processo ocorre com minúsculas diferenças entre uma repetição e outra, e em certo ponto, essas diferenças transformam gradualmente o movimento que está sendo repetido. Considerando Katz (2005), podemos entender que a partir dessas circuitações, que irrompem com a repetição de movimentos, podem surgir novas proposições de vocabulários corporais para cada sujeito atento ao corpo e seu dançar.

Nesse sentido, Rocha (2016) esclarece que, uma vez que o corpo não aprende por acumulação, mas por substituição ou recombinação, não há como experimentar uma dança diferente sem haver uma negociação com a dança já existente na experiência do sujeito. Essa negociação corporal está relacionada a uma prática que prioriza a indagação e caracteriza a dança contemporânea, como discute Rocha (2016, p. 114): “se na dança contemporânea é a própria dança que faz perguntas a si e ao mundo, ela pode se oferecer como um bom operador transversal para pensar qualquer dança.” A partir de Rocha (2016), propõe-se uma dança como

agente mediador, não somente de conteúdos, mas do ensinar-aprender que considera conhecimentos e experiências possíveis no campo de dança. Também conforme Rocha (2016), para quem a dança caracterizada pela indagação favorece o pensamento sobre qualquer dança, considerou-se que qualquer técnica de dança, quando utilizada em uma dinâmica de experimentação e como inspiração, poderá levar à criação de movimentos e sequências de dança.

A ideia de repetição na experiência técnica de dança relacionada à possibilidade de invenção e ampliação do vocabulário no ensino-aprendizagem de dança está em consonância com Ribeiro (2007), que aborda a imitação e os processos de ressignificação do material imitado. Ribeiro (2007) explica a imitação como sendo uma forma básica de articulação corporal direcionada a um objetivo. Assim, quando o dançarino imita outro dançando, ele tem que se organizar sinestésicamente para corporificar o que ele vê. Desse modo, quando imita, o dançarino se conecta com o outro por meio de suas corporeidades e isso provoca uma ampliação do entendimento corporal do sujeito. Conforme Ribeiro (2007, p. 7):

Ao observar com a intenção de apropriar-se do movimento do outro traz o sujeito para o presente da ação e o conecta com aquilo e aquele que vê por meio de uma interação intersubjetiva. Observar, imitar e repetir não necessariamente implicam reproduzibilidade mecânica, desengajada e descontextualizada, podendo fazer parte de um treinamento de si na experiência do aprender como outro aquilo que “é” do outro.

Ribeiro (2007) considera a possibilidade de ver o treino corporal em dança, mediado pela imitação, não apenas como repetição mecânica e desengajada, mas ao contrário, como cultivo da unidade mente-corpo no fazer atento. Nesse caso, a atenção está voltada para si próprio, para o outro, para o ambiente e para a própria experiência do fazer. Ribeiro (2007) aponta, ainda, que na imitação verdadeira, o objetivo mais profundo não estaria apenas na execução do ato observado, mas na compreensão da ação motora do outro e no estabelecimento do encontro que implica a produção, não de semelhanças, mas de miscigenações. Nesse sentido, Ribeiro (2007, p. 11) observa o contexto brasileiro de dança: “No Brasil, as práticas corporais são efeitos da mistura e, portanto, ausentes de pureza”. Ribeiro (2007) acrescenta que, nesse processo, a empatia tem um papel fundamental, pois não se trata de contágio. No caso, a empatia sugere o reconhecimento do outro e de si próprio, atuando como facilitador no processo de distinção entre o sujeito e o mundo e, ao mesmo tempo, possibilita ações de compartilhamento, de convívio e de pertencimento, como explica Ribeiro (2007, p. 12):

Por agora, reitero que imitar de modo verdadeiro, engajado, parece-me propiciar misturas apaixonadas, resultantes das possibilidades de mobilidade, de borramento de fronteiras, de operações de apropriação simbólica, de invenção, de processos de circulação de objetos culturais e de formas experienciáveis.

Para Geraldi (2007), se o trabalho técnico considerar os vínculos entre a percepção que o sujeito tem do interior do corpo e o seu exterior será possível ao bailarino perceber-se como um todo relacional. Assim, Geraldi (2007, p. 83) considera que a pessoa “ao se mover é capaz de sentir, pensar, afetar-se, envolvendo-se de maneira harmoniosa com o movimento que está executando”.

Na intenção de construir um processo pautado no aprender com e a partir do outro, atento ao corpo e à experiência do sujeito, encontro consonância com as ideias de Rocha (2016), quando a autora afirma ser o professor o responsável por chamar o aluno para o protagonismo da ação pedagógica:

Dizer que ele sabe, implica convocar sua responsabilidade, seu lugar de protagonista no processo de aprendizagem. Em um jogo de estímulos e respostas, procurar fazer com que ele deduza o novo que está em pauta na aula e também os modos como aquele novo se alinha com o resto. É um trabalho de pesquisa, desde sempre (ROCHA, 2016, p.97).

Nesse sentido, entende-se a técnica de dança como agente mediador para potencializar a criação em práticas de ensino de dança, considerando novamente Rocha (2016), para quem a dança contemporânea pode ser um operador transversal para pensar qualquer dança.

A partir das abordagens de dança contemporânea e de técnica de dança, percebemos que dependendo do modo como a técnica de dança é utilizada ou compartilhada, ela poderá se tornar meio de aprendizagem e transformação, bem como demandará a presença atenta e conectada dos agentes de aprendizagem. Dessa forma, entende-se o ensino-aprendizagem de dança como um espaço favorável ao diálogo entre professor e aluno, que permite inventar danças a partir de técnicas compartilhadas pelo professor por meio de sequências de movimento.

## **2 INTENÇÃO DIALÓGICA E O LUGAR DA EXPERIÊNCIA NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE DANÇA**

A importância do diálogo em práticas de ensino-aprendizagem em dança surge como condição essencial no caminho de inventar metodologias pautadas na invenção e na autonomia do sujeito, lugar de reflexão dessa pesquisa. Nesse sentido, buscamos entender o conceito de dialogicidade, a partir de Freire (1987, p. 51):

[...] o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidariza o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes.

Para Freire (1987, p.51), o diálogo é o encontro dos homens por meio do mundo, no intuito de pronunciar esse mundo:

Porque é o encontro de homens que pronunciam o mundo, não deve ser doação do pronunciar de uns a outros. É um ato de criação [...]. A conquista implícita no diálogo é a do mundo pelos sujeitos dialógicos, não a de um pelo outro. Conquista do mundo para a libertação dos homens.

No processo educacional, o diálogo entre duas pessoas se faz numa relação horizontal de convivência, como propõe Freire (1987, p.52): “Neste lugar de encontro, não há ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há homens que em comunhão, buscam saber mais.” Para o autor, essa concepção dialógica em uma prática de ensino funda-se no amor, na humildade, na confiança mútua e no pensar crítico. É esse pensar crítico, problematizador, que possibilita a comunicação entre os sujeitos da aprendizagem – professor e aluno –, e onde se dá a mediação do objeto cognoscível. Freire (1987) acrescenta que o momento da educação como prática da liberdade e, portanto, da conquista da autonomia do sujeito, se inicia antes da práxis pedagógica propriamente dita, na escolha dos conteúdos. Para Freire (1987, p. 53), esse momento é “quando aquele [o professor] se pergunta em torno do que vai dialogar com estes [os alunos]”.

A noção de dialogicidade nos leva a pensar numa educação libertadora, consciente e transformadora. O contrário da educação dialógica, preconizada por Freire (1987), constitui-se na educação bancária, em que os alunos são receptáculos de conteúdos, e o professor um transmissor de conhecimentos. A educação bancária pressupõe um aluno passivo e um

professor que conduz seus educandos a memorizar os conteúdos acriticamente, como explica Freire (1987, p. 37):

Em lugar de comunicar-se, o educador faz “comunicados” e depósitos que os educandos, meras incidências, recebem pacientemente, memorizam e repetem. Eis aí a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los.

Freire (1987) considera que ao contrário da educação bancária, na educação libertadora, a ação pedagógica dos professores deve se organizar no sentido da humanização da relação entre professor e aluno, sendo essa humanização a crença nos homens e seu poder de criação. Para que essa relação de comunhão aconteça, Freire (1987) defende a comunicação e o diálogo entre professor e alunos, mediatizados pela realidade e pelo mundo que os cerca, indo ao encontro da intercomunicação. A educação libertadora, que é também problematizadora, já não admite mais o ato de depositar ou de transmitir conhecimentos e valores aos educandos a partir da figura de poder do professor. Ela coloca como exigência a superação dos lugares estáticos de educador e educandos. Nesse sentido, considera-se uma prática de ensino-aprendizagem em que esses dois agentes aprendam no momento da ação educativa, propondo um educador mediatizador de conteúdos, na direção de uma educação não hierarquizada. Como propõe Freire (1987, p. 44), professor e alunos caminham juntos:

Desta maneira, o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os “argumentos de autoridade” já, não valem. Em que, para ser-se, funcionalmente, autoridade, se necessita de estar sendo com as liberdades e não contra elas.

A partir dessas considerações, podemos fazer um paralelo com a noção de mediação abordada por Kastrup (2007), em que “os mediadores são dotados da capacidade de traduzir aquilo que transportam, de redefini-lo, de desdobrá-lo, e também de traí-lo” (LATOURE<sup>4</sup>, 1994 *apud* KASTRUP, 2007, p.51). Os mediadores são agentes da dinâmica inventiva, e seguem como operadores, conectando elementos em diferentes e inesperados formatos (KASTRUP, 2007). A discussão de Freire (1987) e as ideias de Kastrup (2007) permitem compreender o processo de ensino-aprendizagem em uma perspectiva de transformação e invenção de novas

---

<sup>4</sup> LATOUR, B (1991). *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

realidades, e em que os sujeitos se colocam como ativos e responsáveis por essa experiência, de maneira consciente.

Nesse sentido, essa pesquisa considerou que a relação entre o professor e o aluno em dança possa se estabelecer a partir do quanto o professor está disposto a ser dispensável, fomentando no aluno sua liberdade e a responsabilidade sobre si e seu aprendizado. Uma relação que favorece um aprendizado que envolve, ao mesmo tempo, o movimento e o saber negociar e escolher a partir de si, como propõe Rocha (2016). Nesse sentido, o professor deve fazer escolhas conscientes na mediação de conhecimentos e favorecer possibilidades para o aluno apreender os estímulos de forma autoral e responsável. Há uma via de mão dupla nesse processo de construção. O aprendizado viria da experiência construída entre aluno e professor, em diálogo imbuído de um pensamento em e sobre dança.

Na pesquisa, interessou a experiência, em Bondía (2002, p. 21) considerada como algo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” Ao lembrar que nos passam muitas coisas todos os dias, Bondía (2002) aponta para a quantidade de informações desprovidas de sentido que chegam aos sujeitos. Para esse autor, a informação que não nos afeta criticamente, que nos passa e não toma assento em nossos corpos, não se constitui como experiência. Assim, somos induzidos a fabricar rapidamente opiniões que atuam como respostas e nos impedem de construir o conhecimento no nosso corpo, pois para encarnar esse conhecimento, precisamos de tempo expandido, e não, de velocidade, como explica Bondía (2002, p. 23):

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. [...] Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência.

Considerando Bondía (2002), para a experiência se instaurar, ela deve se constituir em lugar de chegada, onde o que passa deixa vestígios, inscreve marcas e constrói territórios, onde o sujeito que a opera se dispõe à novidade e se expõe como pessoa no processo. Nesse sentido, relacionamos o lugar da experiência, em Bondía (2002), com a experimentação no ensino-aprendizagem de dança, que dá espaço ao risco e a permanente mudança de estado corporal.

Nesse processo, o caminho por onde passa cada ser humano, sujeito de sua experiência, é único e pessoal, repleto de sentidos construídos por ele na condução de sua relação com o mundo.

As escolhas e caminhos percorridos pelo professor podem ser diversos, pois estão diretamente relacionados à sua formação e visões de mundo, com as perguntas que ele faz a si mesmo, e como esses aspectos influenciam na mediação do professor no processo de ensino-aprendizagem, na escuta ativa dos sujeitos ali presentes. Nessa pesquisa, partimos da suposição de que a utilização de sequências de movimentos criadas com base em técnicas de dança, que fazem parte da formação do professor, podem ser disparadoras de situações-problema no corpo do aluno, e impulsioná-lo no processo de construção de sua autonomia.

### 3 A CONSTRUÇÃO DA METODOLOGIA

Ao propor a metodologia para o desenvolvimento desse estudo, houve a intenção de articular referenciais teóricos e científicos da pesquisa à minha experiência como professora de dança no âmbito do Coletivo Movasse. Essa perspectiva foi pensada dentro do universo da dança, cujo objeto foi o ensino-aprendizagem, no contexto da formação livre. Nesse sentido, inicialmente, faz-se necessário retomar aspectos de minha trajetória na área de dança.

Minha experiência como bailarina vem da formação continuada em escolas de dança, em cursos de longa duração, e outros, oferecidos, de forma sazonal, com mestres contratados para ministrar cursos livres. Esses espaços nos quais iniciei meus estudos em dança, frequentemente, eram chamados de academia. Segundo Navas (2009, p. 59), denominam-se dessa forma as escolas de dança cujo caráter “[...] remonta à ‘academia helênica’, onde o treinamento dos corpos em busca de saúde e performance física era meta [...]”. Nesse cenário, caminhei intencionalmente para a profissionalização, em grupos de dança nacionais, onde dei continuidade a uma formação mais específica em dança, em contexto como o descrito por Navas (2009, p. 59):

[...] nas companhias/grupos de dança, para onde convergem profissionais e não somente. Para elas acorrem pessoas com talento e vocação, que na nucleação de metiers e conhecimentos de que se compõem estes *locus*, ali encontram oportunidade para a sua formação, na prática da dança de todo o dia.

Alguns anos mais tarde, com a criação do Movasse Coletivo de Criação em Dança, projeto iniciado em partilha e intenção colaborativa junto aos artistas e criadores Ester França, Carlos Arão e Fábio Dornas, pude experienciar momentos de prática pedagógica dentro de sala de aula. Isso, porque o Coletivo, além de pesquisar dança em uma perspectiva artística para construir espetáculos, também oferece em seu espaço aulas regulares e cursos livres.

Depois de alguns anos submersa nesse universo de artista e professora, ao delimitar a dança contemporânea como contexto dessa pesquisa acadêmica, deparei-me com a dificuldade para fazer escolhas. Qual parte da minha história na dança iria privilegiar? Nessa busca, minha memória deu chance às experiências em mim corporificadas. Rocha (2006, p.25) lembra:

A memória, segundo nossa perspectiva, é no corpo um motor sempre pronto a atualizar a lembrança, tornando-a atual, fazendo dela uma outra, uma outra, uma outra...A memória dá a vida sempre uma nova chance. Do ponto de vista

da memória o passado nunca passou; o passado está passando e, como tal, sempre a passar, a se modificar. O passado é matéria plástica.

Repleta de memórias dessa formação livre e continuada, proporcionada pela vivência em academias e grupos de dança, fui em busca da descoberta, a partir do que afetou o meu corpo em experiências anteriores, imaginando o que poderia surgir desse encontro entre passado e presente, entendendo que a minha construção como professora vem do lugar de artista de espetáculos, como bailarina e criadora.

No sétimo semestre do curso de Graduação em Dança – Licenciatura, mais precisamente na disciplina Prática de Dança VII, ministrada pela professora Graziela Andrade, em estudos sobre Klauss Vianna<sup>5</sup>, surgiram questões instigantes sobre o ensino- aprendizagem em dança. Fazendo um recorte na história desse professor e coreógrafo, e tentando compreender suas aulas a partir do livro *A Dança* (VIANNA, 2005) chamou minha atenção a aula de balé ministrada por esse professor e artista, que tinha ideias tão particulares. Lendo sobre as reflexões de Vianna sobre o balé, observei que sua intenção era discutir aquela técnica e, não, replicar ou transmitir apenas seus códigos e formas. Entende-se o balé como uma técnica clássica e formal, porém Klauss Vianna refletia tanto sobre seus modos de fazer, que as discussões levantadas em suas aulas poderiam situar esse referencial técnico numa prática com pensamento contemporâneo.

A partir disso, algumas questões surgiram e se tornaram importantes: seria possível, numa aula de dança, ter a técnica como agente mediador para tornar os alunos autônomos em seu potencial de criação? Qual o percurso metodológico que poderia ser utilizado nessa pesquisa, que pudesse dizer do meu pensar-fazer em dança no universo da dança contemporânea? Como utilizar as técnicas que fizeram parte de minha formação como inspiração para uma aula, e, ao mesmo tempo, suscitar danças ainda por vir? Essas perguntas seguiram o rastro de Rocha (2016, p.53), que reflete “O que o corpo herda? Como ele herda? Como se posiciona diante do que herda?”.

Considerando essa perspectiva, a pesquisa aconteceu de forma exploratória, que, segundo Gil (2002), tem como objetivo o aprimoramento de ideias ou a descoberta de percepções. O estudo considerou variados aspectos relacionados ao tema, de forma a tornar a pesquisadora e os pesquisados em agentes ativos durante o processo.

---

<sup>5</sup> Nascido em Minas Gerais, o professor e pesquisador de dança Klauss Vianna (1928-1992), por aproximadamente quarenta anos, “dedicou-se a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano [...]” (MILLER, 2007, p.15).

A abordagem de pesquisa adotada foi o estudo de caso, que orientou a coleta de dados no campo delimitado – um grupo de pessoas com experiência em diferentes técnicas de dança. Considerando Gil (2002), um estudo de caso coletivo é aquele cujo propósito é o de analisar características de um grupo. Eles são selecionados porque se acredita que por meio deles torna-se possível aprofundar o conhecimento acerca do universo ao qual pertencem. Assim, a pesquisa abrangeu um curso prático de dança, realizado no espaço onde o Coletivo Movasse desenvolve suas ações artísticas e de formação livre.

O curso gratuito proposto, denominado Técnica de Dança e Criação, teve a duração de nove horas, distribuídas em seis encontros. A divulgação foi feita nas redes sociais *Instagram* e *WhatsApp*, e não houve pré-requisitos. Recebemos trinta e cinco inscrições e reunimos um grupo composto por pessoas adultas, com vivências anteriores em técnicas diversas de dança, a grande maioria amadora. Houve, ainda, a presença de três profissionais de dança contemporânea, dos quais dois seguiram o curso até seu término. Ressalta-se que em virtude dessa pesquisa ter sido desenvolvida durante o período da pandemia do novo coronavírus, os encontros do curso proposto foram realizados de forma *online*, através da plataforma *Zoom*<sup>6</sup>.

As aulas do curso Técnica de Dança e Criação foram inspiradas também em minha experiência como professora de dança no Movasse e em outros espaços artísticos da cidade de Belo Horizonte. Silva (2005) pondera que em uma pesquisa com esses parâmetros, é possível presumir que haverá uma interferência interpretativa pessoal, pela impossibilidade de sermos absolutamente isentos e distanciados do objeto a ser estudado. Ao abordar também a minha experiência em dança nessa pesquisa, acompanhei a discussão de Hissa (2017), que afirma haver textos de ciência em que o sujeito fala de si próprio, sendo que em muitos casos essa atitude se expressa pela revisitação da sua obra, com o objetivo de dar continuidade ao pensamento, de modo a articular ideias e refazer interpretações. Nesse sentido, procurei trazer novos olhares ao processo da pesquisa, a partir da convocação dos alunos para a participação ativa em sua construção. Em Pimentel (2014) encontramos a afirmação de que a metodologia é criada por cada pesquisador a cada proposta de investigação. Nesse sentido, buscou-se uma metodologia inspirada em Hissa (2017, p. 132), que propõe que a pesquisa seja construída pelos sujeitos envolvidos nela:

Não seria mais prudente e ético que, a partir de seus próprios sujeitos, emergissem as orientações para a estruturação dos diálogos? Não seria mais libertador – verbo que, aqui, expressa a ação de libertar a interlocução entre o

---

<sup>6</sup> “Plataforma virtual utilizada para reuniões online, que permite encontros para diversos fins” Disponível em <https://www.remessaoonline.com.br/blog/plataforma-zoom/>. Acesso em 04 de março de 2021.

sujeito do conhecimento e o sujeito do mundo – que ambos construíssem, com autonomia, os sentidos e as *vozes* do diálogo? Como poderemos pensar em um diálogo feito de perguntas e respostas em que, principalmente, as perguntas são estruturadas a partir, apenas dos que perguntam? Como não pensar em vias de mão dupla, em que os sujeitos do mundo, construída a necessária relação de intimidade, também pudessem encaminhar questões aos sujeitos do conhecimento? Não seria esse o significado essencial do diálogo? Não é a partir dele que as *vozes do mundo* se tornam mais audíveis?

A partir dessa perspectiva, e propondo uma metodologia para favorecer o diálogo com os alunos, foram propostas as *Cartas de Corpos em Dança*<sup>7</sup>, que se constituíram em relatos feitos pelos alunos da experiência no curso Técnica de Dança e Criação. Do grupo de participantes desse curso, dez alunos se disponibilizaram a escrever as cartas, mas apenas sete entregaram o material a tempo de realização da pesquisa. Para proteger a identidade de cada aluno, e, ao mesmo tempo, considerando a importância da coerência metodológica com a temática e o objeto da pesquisa, os alunos receberam outros nomes. Dessa forma, a ideia da existência de um sujeito singular representado por cada nome ficou preservada, na intenção de humanizar o olhar do leitor, e impregnando de empatia todo o processo de estudo.

As cartas foram propostas com o objetivo de substituir entrevistas, levando em consideração Hissa (2017), que nos provoca a escutar os sujeitos da pesquisa e construir diálogos. O autor pondera que a pesquisa de campo demanda a construção de proximidades e de conversações criativas: “Emerge, forte, a ideia de *fazer com o outro*: sujeitos do mundo não seriam objetos passivos, mas participantes ativos da pesquisa” (HISSA, 2017, p. 132).

Para a elaboração dessas cartas, foi proposto um roteiro<sup>8</sup> com o objetivo de nortear sua construção. A interpretação dos dados esteve respaldada na Análise de Conteúdo, de Bardin (2016, p. 15), que se constitui em:

Um conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a “discursos (conteúdos e continentes) extremamente diversificados [...] Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois polos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade.

Relacionada, originalmente, a pesquisas de caráter quantitativo, cujo foco é a “frequência com que surgem certas características do conteúdo” (BARDIN, 2016, p. 26-27), perspectivas atuais desse referencial metodológico consideram também análises de cunho qualitativo, em que “é a presença ou a ausência de uma característica de conteúdo ou de um

<sup>7</sup> As *Cartas de Corpos em Dança* utilizadas na pesquisa constam como anexos nesta monografia.

<sup>8</sup> Esse roteiro é apresentado no APENDICE A – Roteiro de escrita das cartas, que consta desta monografia.

conjunto de características num determinado fragmento de mensagem que é tomada em consideração” (BARDIN, 2016, p. 27). Câmara (2013, p. 182) explica que nesse método “o pesquisador busca compreender as características, estruturas ou modelos que estão por trás dos fragmentos de mensagens tomados em consideração”. A partir de Bardin (1977), as etapas da análise das cartas foram organizadas em três fases: a primeira, de pré-análise; a segunda, de exploração do material; e, a terceira, de tratamento dos resultados, inferência e interpretação.

A fase de pré-análise se deu por meio da leitura flutuante das cartas, que se constitui no primeiro contato com os documentos da coleta de dados (BARDIN, 2016). Nesse momento, a partir da leitura inicial dos dados, foram formuladas suposições. Conforme Bardin (2016, p. 125), a pré-análise “corresponde a um período de intuições, mas tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais”. No segundo momento se deu a exploração do material, em que se buscou a construção das operações de codificação, por meio de seleção de palavras e recortes dos textos, agrupando-os em unidades de registro. A terceira e última fase da análise compreendeu o tratamento dos resultados, inferência e interpretação, em que se buscou também o diálogo com os referenciais teóricos da pesquisa.

## 4 PROPOSTA DIDÁTICA

Ao estruturar a proposta didática que se pretendeu na pesquisa, considerou-se Geraldini (2007), para quem diferentes ideias e escolhas metodológicas podem conduzir a diferentes modos de organização do corpo, suas formas e movimentos, e criar hábitos e condutas de estar no mundo. A proposta, então, foi elaborada considerando a técnica de dança como agente mediador (ROCHA, 2016), numa perspectiva de dança contemporânea. O objetivo geral foi promover a criação e a autonomia dos sujeitos envolvidos na prática de ensino-aprendizagem. Nesse sentido, os objetivos específicos incluíram promover a percepção corporal; provocar a criação a partir de sequências predeterminadas de movimentos; experimentar a improvisação; construir sequências de movimentos autorais; e elaborar percepções a partir da experiência no curso e dos relatos feitos nas *Cartas de Corpos em Dança*.

A proposta<sup>9</sup> foi dividida em cinco momentos, sendo cada um deles composto pelos exercícios descritos a seguir:

**Momento 1:** essa parte é orientada pelos objetivos de ativar o corpo para a prática e despertar a percepção corporal.

**Exercício:** *Encontrando o território corpo.*

Esse exercício é guiado pelos verbos perceber e silenciar, e tem início com as pessoas sentadas, com as pernas cruzadas, em silêncio e com os olhos fechados. Os alunos são convidados a escutar uma música e tentar se conectar a ela, percebendo seus elementos sonoros e a melodia. Posteriormente, sugere-se aos alunos acalmar a respiração e observar o movimento de entrada e saída do ar dos pulmões. Ao final da primeira música, os alunos são convidados a abrir os olhos devagar e iniciar movimentos, feitos lentamente, inspirados no ato de espreguiçar. Em seguida, os alunos são orientados a mobilizar partes do corpo, tentando realizar as ações de afastar e aproximar as extremidades, como braços e pernas, do centro do corpo, região próxima à área do umbigo. Durante essa movimentação, em que, possivelmente, ocorrerão mudanças de posição do corpo, o aluno deverá se manter no nível baixo. Nesse momento, o professor poderá sugerir que os alunos percebam os pontos de apoio utilizados e a transferência de peso que acontece entre um apoio e outro durante a movimentação.

---

<sup>9</sup> Nessa pesquisa, optou-se por separar a descrição da Proposta Didática da experiência do Curso Técnica de Dança e Criação, que consta do Capítulo 5. Por isso, a Proposta Didática foi descrita utilizando-se os verbos no presente, considerando se tratar de uma proposição, que poderá subsidiar outros processos de ensino-aprendizagem de dança.

Em seguida, o professor deverá sugerir ao aluno a intenção de subir ao nível médio, impulsionada pela ativação da musculatura e troca de apoios que vão acontecendo. Nesse deslocamento, sugere-se que o aluno perceba o impulso dado pela ativação da musculatura e a alternância do peso do corpo entre diferentes apoios. Observando esses estímulos, o professor irá sugerir a experimentação da distribuição do peso do corpo em quatro apoios, três apoios e dois apoios, sucessivamente, até o aluno ficar em pé. A intenção será experimentar os níveis do espaço (baixo, médio e alto)<sup>10</sup> e, ao ficar em pé, começar a caminhar pelo espaço.

Durante a caminhada, o professor poderá orientar os alunos a perceberem as cores, formas e elementos que compõem o espaço. Sugere-se o uso de pausas para observar pontos específicos do espaço. O aluno é convidado a “fotografar”, ou seja, fechar os olhos e tentar lembrar da imagem que foi selecionada. Em seguida, volta-se a caminhar a partir de algumas orientações, como: pausa, seleção de imagem, fotografia, fechar os olhos, lembrança da imagem, abrir os olhos, continuar a caminhada.

## **Momento 2**

### **Exercício:** *Conversando com as partes do corpo e articulações*

Finalizar a caminhada e sugerir que os alunos encontrem um lugar no espaço, a fim de darem continuidade ao trabalho. Em seguida, a professora propõe movimentos de mobilização das articulações e de partes do corpo para que os alunos experimentem. O exercício começa com a mobilização das mãos, seguindo para os punhos, cotovelos, ombros, cabeça, coluna, bacia, joelhos, tornozelos e pés. Os alunos devem imitar os movimentos propostos pela professora, focando em cada parte do corpo ou articulação. Paralelamente, sugere-se instigar os alunos a perceberem o que acontece em cada estrutura do corpo que não está em foco.

Posteriormente, os alunos são convidados a propor uma “conversa” entre essas estruturas, da forma que quiserem, não mais imitando o professor, mas tentando estabelecer conexões entre as partes do corpo, e desenhando movimentos de forma improvisada. A partir da movimentação proposta anteriormente, o objetivo passa a ser o deslocamento pelo espaço, em que se sugere que o aluno faça escolhas pessoais sobre quais partes do corpo e articulações mover. A dinâmica desse momento é dada pela música, e os alunos podem “entrar” e “sair”

---

<sup>10</sup> Nível espacial é a relação de altura construída pelos movimentos no espaço, dividida por Rudolf Laban em nível alto, nível médio e nível baixo (RENGEL, 2003). Disponível em: [https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=lang\\_pt&id=vMDm1ejNv\\_sC&oi=fnd&pg=PA9&dq=n%C3%ADveis+laban&ots=xbcWslHBx&sig=ltyMqcX0yOMYDAf6S0ODz1jA4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=lang_pt&id=vMDm1ejNv_sC&oi=fnd&pg=PA9&dq=n%C3%ADveis+laban&ots=xbcWslHBx&sig=ltyMqcX0yOMYDAf6S0ODz1jA4#v=onepage&q&f=false). Acesso em 06 de março de 2021.

dela, ou seja, assumir a pulsação, ou o ritmo, ou a melodia da música quando desejarem, a fim de que o estímulo sonoro se constitua num ponto de apoio para a realização do movimento.

### **Momento 3**

#### **Exercício 1:** *Braços e tronco em busca da coluna.*

Esse exercício tem os braços, o tronco e a coluna como referenciais para as sequências de movimento. A princípio, a atividade se constituirá de uma sequência de movimentos pré-estabelecida pelo professor, com uso de música para estabelecer uma dinâmica específica para a sequência de movimentos. A ideia é que os alunos acompanhem a movimentação trazida pela professora de forma espelhada, tentando memorizar a sequência, que é composta por movimentos e balanços com braços e tronco, e curvatura da coluna. Ao final da realização da sequência, será dado espaço para que os alunos experimentem movimentos com a coluna vertebral, explorando formas sinuosas, de forma improvisada, por um tempo determinado. Ao final do improviso, os alunos voltam à sequência para repeti-la. A ideia é que a imitação do movimento do professor, pelo aluno, sugerida no início, não seja mais necessária, e o aluno possa escolher as direções do exercício e a dinâmica em relação à música, enquanto continua experimentando a sequência.

#### **Exercício 2:** *Percursos*

Esse exercício tem as pernas e os pés como referências. A professora traz uma outra sequência de deslocamento a partir do movimento de andar, em articulação com o ritmo da música, propondo duas dinâmicas específicas para a mesma sequência. Após a memorização das sequências, os alunos são instigados a realizar algumas ações, como: experimentar várias dinâmicas da sequência em relação à música; inserir movimentos de braços na sequência; e escolher as mudanças propostas à sequência, memorizá-las, e repetir a sequência modificada.

#### **Exercício 3:** *Control “X” Control “V”*

Esse exercício envolve a soltura e a elevação das pernas, e propõe deslocamentos pelo espaço. Propõe-se uma sequência predeterminada pelo professor, inspirada nos passos *grand*

*battement*<sup>11</sup> e *developpé*<sup>12</sup>, da técnica do balé clássico. Essa sequência deverá ser memorizada pelos alunos. Nesse contexto, o aluno é convidado a observar a inserção da perna na bacia, e também a flexibilizar esses movimentos, promovendo equilíbrios e desequilíbrios, e desafiando o corpo a experimentar essas sensações. O professor sugere que o aluno observe a desestabilização corporal e o que acontece com o corpo para se reorganizar em equilíbrio novamente. Após esse momento, os alunos são convidados a realizar a sequência, individualmente, e também “recortar” um movimento de um lugar específico da sequência e “colar” em outro. Assim, propõe-se a alteração da ordem dos movimentos, proposta anteriormente pelo professor, de forma a favorecer o surgimento de sequências recombinações a partir da interferência dos alunos.

#### **Momento 4**

##### **Exercício:** *Fluir*

Nesse exercício, são propostas caminhadas para a estabilização do ritmo cardíaco. Nesse momento, será sugerida uma movimentação livre, para que, além da caminhada, os alunos realizem movimentos dançados que surjam de forma improvisada, buscando relações com a experiência vivida em aula.

#### **Momento 5**

##### **Exercício:** *Alongamento*

Alongamento codificado, a partir de posturas que visem à extensão dos membros inferiores, exercícios de força e alinhamento da coluna.

Além da subdivisão em Momentos, sendo estes compostos por exercícios, a Proposta Didática abrange também um roteiro das *Cartas de Corpos em Dança*, sugerido pelo professor e a serem redigidas pelos alunos durante o processo de ensino-aprendizagem.

---

<sup>11</sup> *Grand battement* significa grande batida. O movimento se constitui em lançamento compassado com a perna em extensão à frente, ao lado ou atrás, e seu retorno à posição inicial. Disponível em: <https://luizabandeira.blogspot.com/2011/01/v-behaviorurldefaultvml-o.html>, acesso em 02 de janeiro de 2021.

<sup>12</sup> *Developpé* significa, em francês, desenvolvido. Trata-se do movimento em que uma perna é levantada à frente, ao lado ou atrás, sendo essa posição mantida. Disponível em: <http://danceeaprenda.blogspot.com/2010/07/dicionario-do-bale-d.html>, acesso em 02 de janeiro de 2021.

## **5 A EXPERIÊNCIA DO CURSO TÉCNICA DE DANÇA E CRIAÇÃO**

Esse capítulo se dedica à apresentação dos dados levantados na experiência realizada no Curso Técnica de Dança e Criação. Inicialmente, foi feito um relatório crítico do processo das aulas e, posteriormente, foi realizada uma leitura interpretativa das *Cartas de Corpos em Dança* elaboradas pelos alunos.

### **5.1 Análise do curso Técnica de Dança e Criação**

Nesta seção, discorro e apresento uma reflexão sobre a experiência vivida com os alunos no Curso Técnica de Dança e Criação. Cada aula teve em torno de uma hora e meia de duração e contou com músicas para compor com os exercícios. A proposta didática foi finalizada apenas quando o curso terminou, pois durante os dias de realização do mesmo, ela foi modificada em diálogo com aqueles alunos.

A primeira aula aconteceu com a presença de dezoito pessoas, das trinta e cinco inscritas previamente, sendo a maioria de mulheres. Como primeira atitude, entendi como necessário explicar a pesquisa e a forma como elas poderiam participar, se assim se dispusessem, com a escrita das *Cartas de Corpos em Dança*. Desse modo, foi explicado que além das aulas práticas de dança, haveria a entrega de um roteiro para orientar a escrita das cartas, e que aguardava a sinalização de quem quisesse participar dessa parte da pesquisa. Esclareci que o curso prático se constituía como essencial, mas a pesquisa proposta para a monografia de Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Dança – Licenciatura, da UFMG, também contava com a análise das cartas, reiterando, assim, a minha escolha enquanto artista, professora e pesquisadora, como aquela que cria seus procedimentos pedagógicos e que entende a sala de aula como um laboratório de investigação, tanto para o estudante como para o docente (QUEIROZ; RIBEIRO, 2019).

Embora a proposta didática relativa à pesquisa tenha sido estruturada a partir da experiência da prática corporal e de criação e escrita das cartas, os alunos que não aderiram à escrita dessas cartas também foram aceitos no curso. Desse modo, a interpretação dos dados considerou todos os participantes das aulas práticas e as cartas daqueles que se disponibilizaram a redigi-las. Ressalto que todas as cartas recebidas foram utilizadas, exceto uma delas, por ter sido entregue após a data possível de inserção na pesquisa.

A partir de então, pedi para que os alunos se apresentassem e iniciamos a prática. Pude perceber que uma grande parte dos alunos tinha experiência em dança. Ressalto que, apesar do curso estar se desenvolvendo em meio virtual, não houve momentos de instabilidade gerados pela *internet*, que pudesse comprometer o percurso. O início do Momento 1, como descrito na proposta didática, teve um direcionamento objetivo de exercícios, mas não trouxe nenhuma sequência predeterminada de movimentos. Nesse momento, percebi que os alunos ficaram bastante atentos à minha voz, mais ainda do que à forma como me movimentava, e suponho que isso tenha se dado tanto pela condição remota apresentada quanto pela orientação da atividade que prescindia de imitação.

A partir do Momento 2, as sequências de movimento predeterminadas começaram a ser compartilhadas na perspectiva de agentes mediadores (ROCHA, 2016), a fim de que fossem transformadas. Com esse objetivo, recorri a sugestões, como “não precisa repetir exatamente a mesma coisa”, “modifiquem os movimentos, se necessário”, “observem o espaço em volta para entender como adaptar a sequência para ele”. Nesse sentido, observei que o espaço da casa interferiu bastante na realização dos movimentos, e, de certa forma, essa situação impulsionou as mudanças de dinâmica, de tamanho do movimento e de direções utilizadas para os deslocamentos, transformando a sequência inicial. As perguntas dos alunos aconteciam de maneira a entender melhor o caminho dos movimentos, na intenção de decorar as sequências, porém adaptando-as quase que instantaneamente pela imposição do espaço da casa.

No primeiro dia do curso, de acordo com a duração prevista de uma hora e meia por encontro, a aula pôde se desenrolar até o exercício *Percursos*, do Momento 3, em que a sequência a ser memorizada se constituía em um movimento repetitivo de caminhadas, articulado com o ritmo de música definida previamente. Nesse exercício, especificamente, a música era um referencial para a execução da sequência, mas não utilizei contagem de música – uma ferramenta bastante empregada em aulas de dança. A sequência estava ancorada na pulsação da música, buscando a organicidade. Por isso, optou-se pela repetição, a fim de que os alunos percebessem que o corpo poderia estar em ressonância com a sequência e a música, sem, necessariamente, “contar a música”. Nessa experiência, a ressonância foi compreendida a partir de Warburton (2016, p. 20), que explica: “Na dança, ressonância descreve um sentido compartilhado de energia, ritmo, fluência e coerência. Envolve proximidade física e abertura emocional e é sentida no corpo como sincronia: uma conexão íntima entre mim e o outro.”

Ao final da primeira aula do curso, houve o relato de incômodo por parte de duas alunas, ocasionado pela dificuldade em decorar as sequências. Essa questão foi colocada a partir da experiência delas com a sequência repetitiva de caminhadas. Considerando que essa sequência

é um pouco mais longa e requer um pouco mais de deslocamento pelo espaço, supus que a maior quantidade de movimentos a serem memorizados, combinados com o deslocamento, tenham imposto uma condição mais complexa para a sua realização. Além disso, como os alunos tinham perfis diferentes, apesar de já possuírem alguma experiência em dança, a velocidade com que alguns deles conseguiram memorizar os movimentos interferiu na percepção de alguns, quase impondo uma urgência que não foi solicitada por mim. Devolvi a questão, perguntando se não faria sentido experimentarem repetir a sequência mais vezes, antes de cristalizarem alguma sensação. Lembrei a elas que estávamos apenas no primeiro dia, e que traria a mesma sequência novamente nos dias que se sucederiam.

Observei, nesse caso, que houve uma urgência por parte delas em absorver a informação do “passo” rapidamente, sem considerar o tempo que o corpo precisa para converter o acontecimento em experiência. Segundo Bondía (2012), a velocidade com que os acontecimentos nos passam e a obsessão pela novidade impedem também a memória, já que cada acontecimento é substituído por outro. De alguma forma, as alunas tiveram a impressão de que teriam apenas aquele momento para memorizar a sequência, pressupondo que já seria substituído por outro, e, dessa forma, o objetivo em decorar os movimentos talvez tenha ficado mais forte que a experimentação.

Ao final da aula deste primeiro dia de curso, em torno de dez pessoas se colocaram à disposição para escrever as *Cartas de Corpos em Dança*.

No segundo dia de curso, o encontro aconteceu com dezessete alunos. Iniciei a aula trazendo a citação de Fernando Pessoa (PESSOA 1927 *apud* KATZ, 2018, p.24): “Primeiro estranha-se depois entranha-se”. Tentei buscar relação dessa passagem com a sensação de incômodo provocada pelas sequências, e o processo de memorização delas.

Seguimos a aula na mesma ordem de exercícios, porém tentei trazer uma novidade para cada um deles, a partir da observação do grupo, inaugurando um elemento novo ou uma nova percepção, entendendo que o conteúdo ia se construindo e modificando em diálogo com os alunos.

No exercício *Conversando com as articulações*, que compõe o Momento 2, introduzi o deslocamento pelo espaço no momento da improvisação. Considerou-se a improvisação como um agente mediador, o qual serviu tanto para produzir outro vocabulário quanto para buscar conexões inusitadas com o vocabulário já estabelecido, algo que encontra afinidade com o fenômeno de circuitação, descrito por Katz (1998), que interrompe a dinâmica repetitiva de movimentos, fazendo surgir novas proposições e repertórios de movimentos.

A partir dessa perspectiva, a improvisação foi utilizada em vários momentos do curso, associada às sequências de movimentos, durante a sua realização ou posteriormente a ela. Ainda em Katz (1998), encontramos que para improvisar um corpo precisa haver colecionado muitas experiências motoras. Nesse sentido, no curso, busquei suscitar apropriações da sequência estabelecida, que estariam em diálogo com experiências motoras anteriores, a fim de que o vocabulário corporal pudesse ser modificado e ampliado. Como Katz (1998, p. 14) explica: “Para realizar a tarefa da improvisação (criação) o corpo vai contar com um vocabulário e as experiências confirmam que quanto mais sólida for a formação deste corpo, mais apto ele estará a realizar as desarticulações que pretende.” Concordo, portanto, com a ideia de Katz (1998), que considera a experiência singular que cada aluno possui em contato com movimentos de várias ordens. Assim, considerou-se que se o processo de ensino-aprendizagem contemplar vários estilos e técnicas, com o tempo, essa pessoa construirá uma experiência com esse caráter diverso.

Nessa segunda aula, ao desenvolvermos o exercício *Percursos*, relativo ao Momento 3 da proposta didática, pedi aos alunos para que criassem movimentos de braços para colaborar com a sequência. Após repetirmos algumas vezes apenas a sequência ritmada das pernas, a ideia foi incluir os movimentos de braços criados de forma individual. Posteriormente, os alunos foram divididos em grupos para apresentar o exercício que haviam realizado. Ao utilizarmos as “janelas” virtuais da plataforma *Zoom*, organizamos de forma que aquele que não estivesse no grupo que apresentava o exercício, deveria permanecer com a câmera e o áudio fechados.

A sugestão para quem tivesse de câmera fechada seria observar o colega e, se possível, apropriar-se de algum movimento criado por ele, inserindo-o na sua sequência. Essa proposta pretendeu estimular a postura ativa do aluno, mesmo quando estivesse fora da ação propriamente dita, a fim de que houvesse diálogo entre todos os agentes. Nesse sentido, a atenção estaria voltada para si próprio, para o outro, para o ambiente e para a própria experiência do fazer, como propõe Ribeiro (2014). Para além do movimento desenhado pelos alunos, considerou-se que cada “janela” virtual trazia espaços, cores e texturas diferentes, que ofereciam insumos para a invenção a todos aqueles que estavam observando.

Depois de compartilharmos os movimentos, terminamos a aula com a conversa final, em que alguns alunos relataram o quanto foi importante ver os colegas dançando. Outros disseram que apesar da sequência compartilhada por mim ainda não estar totalmente memorizada, sentiram-se livres e instigados a criar movimentação com os braços para incluir nessa sequência predeterminada.

No terceiro dia de curso, ao escolher a música inicial do exercício *Encontrando o território corpo*, do Momento 1 da Proposta Didática, pude observar, de forma mais explícita, que a escolha da música inicial trazia a tônica da aula. Passei a ficar mais atenta à função que a música poderia ter para o contexto da aula e, a partir dessa percepção, considerei a sua escolha como fundamental para a realização do exercício. Os alunos comentaram o quanto esse momento era importante para que eles entrassem em contato com o próprio corpo. A primeira parte do exercício se resumia a ficar em silêncio, de pernas cruzadas, de olhos fechados, escutar a música e perceber o movimento da respiração. A música trouxe, ainda, elementos que poderiam compor uma paisagem sonora, com a qual eles poderiam se conectar e criar imagens a partir dela.

Inspirada por essas imagens sugeridas pela música, introduzi outro elemento na parte final desse exercício, em que eles ficavam de pé e caminhavam. As caminhadas deveriam ser intercaladas por pausas, visando observar alguma figura, cor, objeto ou textura do espaço onde estavam. Depois disso, deveriam parar o movimento, fechar os olhos e se lembrar da imagem. Repetimos essa orientação algumas vezes, até passar para o exercício seguinte.

Durante o desenrolar dessa terceira aula, pude observar que as sequências já estavam bastante memorizadas e os alunos tinham se apropriado delas. Quando separamos os grupos para realizar a sequência do exercício *Percursos*, já com os movimentos autorais de braços, a questão foi estabelecer o fim da atividade para cada grupo, pois repetir a sequência e transformá-la estava se tornando prazeroso para os alunos. O domínio da sequência por eles, ao interferir nela e modificá-la, ficava evidente a cada repetição. Sobre o processo de ensino-aprendizagem, no sentido de torná-lo mais inventivo e menos utilitário, temos em Kastrup (2017, p. 175) que:

Não dispõe de melhor aprendizagem aquele que toca repetindo a música sempre da mesma forma, mas aquele que é capaz de interpretá-la, ou seja, aquele que, em suas repetições, é capaz do maior número de variações [...]. Creio poder afirmar que aprender é estar atento às variações contínuas e às rápidas ressonâncias.

Considerando a perspectiva de Kastrup (2017), aprender é antes de tudo agenciamento de fluxos e capacidade de ser sensível às variações materiais que tem lugar em nossas experiências. No caso da Proposta Didática abordada nessa pesquisa, o desempenho esperado a partir da memorização das sequências não seria aquele assegurado pelo domínio de uma técnica de dança, mas, aquilo que agencia a experiência de aprendizagem em dança, em que o

aluno percebe seu próprio corpo, as relações com o ambiente, suas possibilidades de movimento e criação em dança.

O curso se seguiu com elementos sendo inseridos e propostos aos alunos na aula, e também a partir da observação das novas perspectivas que o ambiente virtual podia oferecer para a construção do processo. Essa condição remota que inicialmente se apresentava como um aspecto dificultador, tornou-se um estímulo para o desenvolvimento e adaptação da aula e, juntamente com a colaboração dos alunos, acabamos por construir novas composições naquele espaço.

Com relação ao conteúdo da Proposta Didática, considerando a perspectiva dialógica pretendida, houve a intenção de planejá-lo previamente, como sugere Freire (1977, p. 53): “[...] a sua dialogicidade [começa] não quando o educador-educando se encontra com os educandos-educadores em uma situação pedagógica, mas, antes, quando aquele [educador-educando] se pergunta em torno do que vai dialogar com estes [educandos-educadores].” Porém, é importante dizer que a proposta pedagógica foi sendo atualizada, dia após dia, a partir das anotações, observações e modificações sugeridas nas aulas. Desse modo, houve uma proposta inicial que foi modificada e transformada por causa do encontro com os alunos. Assim, a Proposta Didática encontra afinidade com Queiroz e Ribeiro (2019, p 36), que dizem:

O docente que tem a pesquisa como base de suas escolhas didático-metodológicas traz a criação para o centro do processo pedagógico. Se a metodologia depende do objeto de estudo e, no caso da sala de aula em questão, esse objeto vai surgindo aos poucos no decorrer do semestre, então a metodologia também se constrói processualmente. Esse deslocamento faz coincidir o objeto com a metodologia, uma vez que, sendo uma disciplina artística, pressupõe-se que seu conteúdo/objeto da pesquisa esteja relacionado à criação, invenção.

No quarto e no quinto dias de aula, e tendo em média quinze alunos por encontro, as proposições e interferências dos alunos nas sequências já vinham carregadas de uma assinatura pessoal, ou seja, de autorialidade. Como último exercício a ser memorizado, demonstrei uma sequência de movimentos que ainda não havia sido compartilhada. Essa sequência reuniu movimentos semelhantes a *developpés* e *grand battements*, passos da técnica de balé clássico, além de transferências de peso entre as pernas e saltos. A orientação foi decorar a sequência e repeti-la algumas vezes. Após esse momento, inseri a seguinte proposição: os alunos deveriam “recortar” um movimento de um lugar da sequência e “colá-lo” em outro, inicialmente, mudando a ordem estabelecida por mim. Nesse momento, houve várias perguntas: “Posso colocar outros movimentos de braços, já que o foco são as pernas”? “Posso misturar os lados

direito e esquerdo”? “Tem que colar apenas os movimentos que você propôs, ou posso criar novos movimentos inspirados nesses”?

As perguntas dos alunos me fizeram refletir e responder afirmativamente, ao considerar a perspectiva de ensino-aprendizagem no âmbito de dança contemporânea, trazida por Rocha (2012, p. 52):

Se lhes ensinarmos a fazer passos e não a escolher, provavelmente estamos roubando-lhes correlativamente, por mais contraditório que possa ser, a possibilidade de dançar. Até que ponto estamos dispostos a admitir o artista-em formação como um agente autônomo e responsável que escolhe e decide?

Nas duas últimas aulas, depois de um tempo destinado à criação por parte dos alunos, propus a seguinte orientação para o compartilhamento dos exercícios: dividir a turma em grupos de, no mínimo, quatro pessoas, cada um, que se sucederiam nas apresentações do material elaborado. Desse modo, cada grupo apresentou algo que pôde ser considerado como uma composição, a partir do encontro virtual na tela do computador de quatro sequências de movimento. A câmera deveria ser aberta apenas quando os alunos fossem apresentar o exercício, proposta que para o grupo equivaleu a uma “cena”. A sequência de dança deveria ser realizada quantas vezes o aluno achasse pertinente, até finalizá-la. Em seguida, a câmera deveria ser fechada para que outro colega, espontaneamente, abrisse sua câmera para dançar e participar da improvisação. A música foi disponibilizada por mim, através do meu dispositivo, o único com o áudio aberto.

Durante essas últimas apresentações em grupo, foi possível observar alguns aspectos. Primeiramente, que a sequência inicial proposta havia se transformado, restando alguns indícios dela, os quais se mesclavam com o vocabulário dos alunos. Observei, aí, um movimento híbrido, a partir da explicação de Rocha (2012, p.124): “Na hibridação, não há exatamente fusão dos dois ou mais termos de partida, pois há perdas no processo. Ela gera um terceiro campo que não necessariamente coincide de todo com cada um dos termos de onde partiu.” Essas perdas, que considerei como ganhos no sentido de construção da autonomia do aluno, interessou a esse estudo. Assim, relacionamos os ganhos a um trabalho com restos, como propõe Ribeiro (2014, p.8) que “qualifica o corpo como processo, como partícipe de um espaço-momento configurado por ações as quais deixam restos sob a forma de memórias corporificadas”. (RIBEIRO, 2014, p.8). Nesse sentido, interessou o que resta no corpo depois da experiência.

Um segundo aspecto observado foi que a criação de um aluno estimulou a criação de outro, e o compartilhamento de suas proposições ofereceu um campo ainda maior para ser

explorado enquanto vocabulário de movimentos. A partir disso, outra questão que observei é que não apenas a professora, mas também os alunos ofereceram referenciais para o movimento e para o desenvolvimento da experiência, e, nesse sentido, estabeleceu-se uma perspectiva em que o professor não esteve como detentor do conhecimento. Houve um sistema de trocas, como Ribeiro (2014, p.7) discute:

A experiência do corpo não é assunto do mundo privado do sujeito, mas resulta do estabelecimento de vínculos, recuperando, como pontua Dewey (2008 [1934]) o sistema de trocas. A experiência opera como transação. Portanto, para viver a experiência do corpo é necessário antes estar. O outro existe por que eu existo e vice-versa.

Um terceiro aspecto observado nessas últimas aulas foi que o tempo de duração de cada sequência não estava mais vinculado à música, e sim, à percepção individual de que a participação na composição, gerada na dinâmica do exercício, havia chegado ao fim. A música serviu como ambiente para a realização do exercício, mas os alunos modificavam as dinâmicas, independentemente, do que estavam ouvindo, como se cada sequência tivesse um sentido próprio para cada um deles. Todas as sequências foram diferentes umas das outras, agenciando processos singulares de experiência, promovendo uma lógica de fomento à diferença, heterogeneidade e pluralidade, aproximando-se da experiência sugerida por Bondía (2020).

No último dia de curso, refizemos o trajeto das aulas, retomando todos os exercícios e propostas, no sentido de recordar o que havíamos construído até ali. Como último exercício da aula, escolhi uma música e pedi para que começassem a caminhar, deixando fluir qualquer movimento que viesse ao corpo, a fim de que a dança acontecesse.

Ao final, ao reunirmos para nossa última conversa de considerações e despedidas, os alunos trouxeram algumas palavras para sintetizar o curso, entre elas memória, desafio, convívio mediado, otimismo e liberdade. Alguns deles expuseram também que não se conheciam antes do curso, além de ter sido interessante conhecer o outro dançando, como se algo de íntimo tivesse sido construído por causa do encontro entre suas danças. Sobre essa consideração, ficaram algumas perguntas para mim: até que ponto uma aula de dança pode deixar o sujeito exposto? A dança revela o sujeito? Ainda sobre essa última questão, surgiu algo que entendemos como empatia (RIBEIRO, 2014), a qual teve papel fundamental no reconhecimento do outro e de si, facilitando a distinção entre sujeito e mundo, e possibilitando ações de compartilhamento, de convívio e de pertencimento.

## 5.2 Análise das *Cartas de Corpos em Dança*

Ao realizar a leitura das cartas dos alunos, observei singularidades quanto ao formato, apesar das reflexões terem bastante coerência e articulação entre si, o que denota a importância do contexto dos alunos, no caso dessa pesquisa, todos eles apresentavam experiência em dança. Mesmo com aspectos comuns, os relatos mostraram que a forma como a dança se apresenta em suas vidas é bem diferente. Outro ponto importante a ser levantado, inicialmente, foi de que as cartas se tornaram um meio de resumir a construção daquele corpo sujeito quanto à sua personalidade, e em como a dança faz parte dessa construção.

Na pré-análise, a partir da leitura flutuante do material, conforme Bardin (2016), realizou-se a organização das categorias de análise das cartas, apresentadas no Quadro 1.

**Quadro1** – Categorias de análise

<b>CATEGORIAS DE ANÁLISE</b>
1. Relação com a dança
2. Dança e estilos de dança
3. Técnica de dança
4. Dança contemporânea
5. Improvisação e criação em dança
6. Reflexões sobre dança
7. Incômodos gerados no corpo durante o curso
8. Novas percepções que surgiram durante o curso
9. Exercício autoral

Após a definição das categorias de análise, foram selecionados fragmentos de texto das cartas, que foram, por sua vez, agrupados conforme essas categorias, o que fez com que surgissem novos aspectos para a interpretação pretendida. Esse processo de leitura possibilitou conhecer mais profundamente os alunos, entendendo suas perspectivas de dança e qual lugar a dança ocupa em suas vidas.

Com relação à categoria 1 – Relação com a dança, o Quadro 2 reúne fragmentos de cada uma das sete cartas escritas:

**Quadro 2** – Relação com a Dança

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betânia</b>	“Danço enquanto cozinho, ou se estou tomando um vinho à noite e ouvindo música, ou quando me empolgo com alguma música, coloco no <i>repeat</i> e danço até cansar.”
<b>Breno</b>	“Desde o início da pandemia, a dança tem ocupado um espaço cada vez maior no meu cotidiano de quarentena. Danço todas as manhãs na varanda de casa.”
<b>Carla</b>	“A dança sempre foi uma atividade que me instigou e ocupou a minha vida, seja como espectadora e fruidora dessa forma de arte, seja fazendo parte da minha rotina, no início da minha juventude, praticando aulas.”
<b>Célia</b>	“A dança ocupa um lugar especial na minha rotina [...] Quando não estou em ação, estou assistindo e pesquisando... São desafios que me transformam e me impulsionam a cada dia.”
<b>Marcela</b>	“A dança é o princípio que norteia a fundamentação das minhas pesquisas, metodologia de ensino, criação e atuação para a cena. Atualmente, desde o início de 2020, por conta da pandemia, a dança tem estado presente na minha escrita e no que posso mover para que meu corpo exista e dentro do possível, de maneira um tanto quanto saudável em um isolamento.”
<b>Paula</b>	“Atualmente, a dança possui um lugar muito especial em minha vida.”
<b>Sônia</b>	“Queria te contar também que quando começou a quarentena, isolada e sozinha em casa, com um quarto vazio e livre, comecei a colocar música e deixar o corpo movimentar, alongar, respirar. Me fazia muito bem.”

No caso da categoria 2 – Dança e estilos de dança, foram selecionados os seguintes fragmentos que constam do Quadro 3.

**Quadro 3 – Dança e estilos de dança**

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betânia</b>	“Aula de dança mesmo (além das caseiras e livres na infância), eu já fiz forró e dança contemporânea.”
<b>Breno</b>	“Sobre as outras danças que já vivenciei, nomeio com os termos que me foram apresentados: samba, axé, forró, cateretê, <i>jazz</i> , balé, contemporâneo, dança de salão.”
<b>Carla</b>	“Fazer balé no início da minha adolescência foi o que me trouxe mais prazer, e foi somente com a dança que eu pensei: “Agora sim, é possível deixar de ser sedentária.”
<b>Célia</b>	“Iniciei minha vivência na dança com aulas de <i>jazz</i> , ainda na adolescência. Mais tarde, experimentei a dança contemporânea e continuo até a presente data. Como aluna do Movasse já são 13 anos. Fiz também algumas aulas de dança de salão.”
<b>Marcela</b>	“Na minha existência, meu corpo experimentou a dança moderna em várias linguagens, e o mesmo com a dança contemporânea e clássica. De alguma maneira, também o samba, a dança afro, o <i>jazz</i> , os passinhos de festas, a dança improvisada e sem nome, sem lugar.”
<b>Paula</b>	“Passei pouquíssimo tempo pelo balé clássico, depois pelo contemporâneo e me apaixonei pela improvisação e performance.”
<b>Sonia</b>	“[...] do Núcleo Artístico <sup>13</sup> , parti para o Centro Mineiro de Danças Clássicas <sup>14</sup> . Tinha mesmo um encantamento pela dança clássica. Fiz uns dois anos de dança com a Dudude <sup>15</sup> .”

Quanto à categoria 3 – Técnica de dança, foram selecionados os seguintes fragmentos, que constam do Quadro 4.

<sup>13</sup> O Núcleo Artístico é uma escola de dança fundada em Belo Horizonte, em 1978, pela bailarina e diretora Marjorie Quast. Disponível em: <https://www.instagram.com/nucleoartisticosavassi/?hl=pt-br>. Acesso em: 13, mar. 2021.

<sup>14</sup> O Centro Mineiro de Danças Clássicas, fundado por Maria Clara Salles, em Belo Horizonte, foi uma escola de referência para o ensino de balé clássico na cidade, nas décadas de 1980 e 1990 (Informação verbal).

<sup>15</sup> Dudude Herrmann é “bailarina, improvisadora, coreógrafa, diretora de espetáculos e professora de dança. Estuda e trabalha desde a década de 70 a pedagogia de ensino da dança contemporânea.” Disponível em: <https://www.corporastreado.com/dudude-herrmann>. Acesso em: 13, mar. 2021.

**Quadro 4 – Técnica de dança**

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betânia</b>	<p>“Conhecimento acumulado, testado, repetido e teorizado sobre os movimentos? Conhecimento que baseia uma proposta, que dá sentido para um movimento seguinte que vem após outro? Conhecimento que caracteriza os tipos de dança pelo conjunto de características que as tornam específicas, pela região da qual surgiram, pelo estilo de roupa usada para dançá-las, pelos ritmos que as embalam... (ela continua subjetivamente numa metáfora para dizer que tantas teorizações não a importam).”</p>
<b>Breno</b>	<p>“Parece-me que o que chamamos de técnica de dança está diretamente relacionado aos vários estilos, mas, em um nível mais geral, está também relacionado à consciência corporal, pois a (o) dançarina (o) precisa ter noção acerca da própria estrutura e motricidade corporal para realizar as técnicas da dança. Ocorre que algumas técnicas possuem um rigor de caráter segregador, pois foram elaboradas visando um tipo corporal específico, considerado como padrão. Tais técnicas parecem mais um tipo de critério de seleção do que um modo de fazer que pode ser apreendido por todos os corpos [...]Atrai-me mais a técnica da dança que permita ser apropriada às diversidades corporais conformadas pelas condições biológicas e psicológicas, pelos contextos pessoais e sociais.”</p>
<b>Carla</b>	<p>“A primeira coisa que me lembro do passado é de uma frustração, ainda jovem, por não conseguir executar algum movimento da maneira como eu o idealizava, seja no alcance do salto, na abertura da perna, na extensão de uma torção, enfim [...] Só a ideia de não conseguir executar o que eu supunha ser o mais adequado já antecipava qualquer tentativa, e isso é de um enorme aprisionamento.”</p>
<b>Célia</b>	<p>“Defino como técnica os caminhos que conduzem à melhor forma de execução dos movimentos, à qualidade dos movimentos em dança. Incluo como elementos a consciência corporal, a compreensão da origem do movimento e execução, assim como a repetição. Podendo ser considerada também como treinamento para uma determinada modalidade de dança.”</p>
<b>Marcela</b>	<p>“Digamos que a técnica fosse um norteador, assim como também entendo “teorias”, algo que se aproxima do que Gianfranco Cecchin (1987), ao se referir</p>

	a hipóteses em um processo terapêutico, que sejam como tendas que podem se desmoronar a qualquer momento, “podem ser desconstruídas e reconstruídas como fazem os nômades no deserto”. A meu ver, para que isso ocorra, é preciso que elas, ‘as técnicas’, sejam conhecidas e percorridas pelo corpo, num processo de erguimento e apropriação.”
<b>Paula</b>	“Acho extremamente relevante a técnica em dança, mas acredito que outros aspectos também devem ser observados e desenvolvidos, como, por exemplo, a apropriação e desenvolvimento da sua própria linguagem.”
<b>Sônia</b>	“’Ali seguiam o método da <i>Royal</i> ’, ‘mas as pernocas não fechavam a quinta posição e também não era muito <i>en dehors</i> ’”.

O Quadro 5 apresenta os fragmentos relativos à categoria 4 – Dança contemporânea.

#### Quadro 5 – Dança contemporânea

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betânia</b>	“Dança contemporânea para mim são movimentos contínuos, meio redondos, que convidam o corpo a se soltar, a ser contínuo, a usar cada parte de si. A cabeça também é dança contemporânea, o calcanhar também é. É salto, é chão. É alongamento. É música. É respiro.”
<b>Breno</b>	“A dança contemporânea para mim é aquela que me estimula a compreender as características do meu próprio corpo, suas capacidades motoras, seus limites, suas transformações, até mesmo os seus sons (tenho ouvido mais o estalar e crepitar dos meus ossos)...”
<b>Carla</b>	“A dança contemporânea, assim, é para mim quase uma dança livre, em que a técnica passa pela assimilação da consciência corporal, do autoconhecimento como protagonista, proporcionando, através de uma escuta atenta de si mesmo e da música, uma materialização fluida dos movimentos no espaço, a dança em si.”
<b>Célia</b>	“A dança contemporânea é muito abrangente, sua técnica não é rigorosamente definida, é uma investigação de movimentos grande potencial poético e expressivo. O pensamento dança, os sentimentos dançam, o corpo dança respondendo a estímulos internos e externos. A

	dança contemporânea me permite encontrar liberdade e autonomia para criação, sem esquecer de mencionar a deliciosa possibilidade de improvisação.”
<b>Marcela</b>	“Isto é o que a dança contemporânea coreografa para o meu corpo, como ele se move na atualidade dos meus 54 anos, com toda a sabedoria e possibilidades que isso inclui, ou não.”
<b>Paula</b>	“Por fim, entendo que dançar é expressar com o corpo e a alma o que a boca não diz e o coração sente!”
<b>Sonia</b>	A aluna não mencionou suas impressões sobre dança contemporânea na carta.

Com relação à categoria 5 – Improvisação e criação em dança, foram selecionados os fragmentos que constam do Quadro 6.

**Quadro 6** – Improvisação e criação em dança

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betânia</b>	“Criação em dança me remete a exercícios de improvisação em música. Para criar um movimento novo, tenho a sensação de que preciso ir repetindo uma mesma sequência, mudando uma coisinha ou outra a cada vez. Não consigo sair criando um tanto de coisa de uma vez só. Vou experimentando, repetindo, até que uma coisa ou outra começa a se fixar num lugar que me parece bom, enquanto ainda vou experimentando outras.”
<b>Breno</b>	“Acredito que a diversidade é a fonte para a criação, pois a lida com as diferenças amplia as possibilidades e as expectativas, mobiliza a inovação das técnicas, pretendendo que sejam mais inclusivas.”
<b>Carla</b>	“As suas aulas me trouxeram uma grande sensação de liberdade ao proporcionar o improvisado dentro de uma sequência pré-estabelecida. É uma sensação próxima a que sinto ouvindo <i>jazz</i> : sabemos que há muito improvisado, que uma mesma música pode ser tocada de inúmeras formas, dentro de uma enorme variação, ora com ênfase em um sopro, ora em uma percussão, seja em um solo protagonizado por um ou outro instrumento, lá está a mesma composição.”

<b>Célia</b>	“A criação em dança representa para mim, o momento da liberdade. O processo criativo pode ser estimulado, desenvolvido e orientado, associo o início do processo criativo com a liberdade, com a sua intimidade em relação ao seu próprio corpo e movimentos com a necessidade de expressar-se; criar é produzir vida, vida pelo movimento.”
<b>Marcela</b>	“Posso dizer de criação em dança e em teatro, a partir do que eu tenho como repertório de conhecimento no meu corpo para poder experimentar. Eu gosto de usar a improvisação como um método dentro de um processo de criação. Mas, na minha prática, também a improvisação vem com direcionamentos que abrem para mais possibilidades de criação, como o que foi proposto neste curso quando, a partir de uma sequência de movimentos estabelecidos, foi dada um comando pela professora: ‘criar novas sequências’.”
<b>Paula</b>	“Seria possível uma criação em dança de forma mais fluída e original, na qual se possa imprimir sua própria identidade.”
<b>Sonia</b>	“Aí, chegou você com seu projeto e me deixou muito empolgada, mesmo conseguindo participar só nas terças. E para não perder o ritmo, sempre que tinha uma brecha colocava uma música e ficava tentando lembrar as sequências que passou pra gente e criando outras também. Isso da memória mexe comigo.”

O Quadro 7 reúne os fragmentos relativos à categoria 6 – Reflexões sobre dança.

#### Quadro 7 – Reflexões sobre dança

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betânia</b>	“Ela fez isso com o lado direito ou esquerdo? Será que tô correndo demais? Opa, por que será que eu sempre desequilibro nessa parte? O que eu tinha inventado aqui mesmo? Será que tem alguma coisa muito diferente disso aqui que eu poderia estar inventando? O que eu tinha copiado daquela moça aqui mesmo? Será que tá muito esquisito pra quem tá me vendo pela câmera? São perguntas que me vinham ao executar as sequências trazidas pela Andrea nas aulas.”
<b>Breno</b>	“Onde registramos nossas lembranças? Tentava lembrar da sequência minutos antes de iniciar a movimentação e não conseguia. No entanto, durante a movimentação, as lembranças surgiam no corpo, trazendo fluidez à sequência.”

	<p>Outras perguntas surgiam: como estou pisando no chão, com as bordas ou o centro dos pés? Como estou iniciando esse movimento, pelo tórax ou pela cabeça? Por que tenho a impressão de que não estou respirando enquanto realizo a sequência? Por que tenho a impressão de que minhas criações acionam mais a coluna do que os braços, como se eles apenas reagissem a uma reverberação iniciada na coluna?”</p>
<b>Carla</b>	<p>“Percebo que o tempo do corpo é mesmo muito mais lento do que o tempo da racionalização lógica de uma sequência, e ter abertura para ‘errar’, para permitir que o corpo se adapte sem forçar aquele comando acabou por se tornar uma forma até mais efetiva de assimilar os movimentos.”</p>
<b>Célia</b>	<p>“As sequências trabalhadas instauraram perguntas em meu corpo na medida em que pude observar e descobrir possibilidades.”</p>
<b>Marcela</b>	<p>“Esse estado, a experiência com os exercícios em um novo tempo e espaço, me fez refletir sobre a contemporaneidade da dança a partir da contemporaneidade do meu corpo e do que ele produz agora. Os registros ‘técnicos’ e de experiências avançadas adquiridos por ele ao longo dos anos, fizeram com que este corpo, hoje, aos 54 anos, produza generosamente um ‘resultado’ bem positivo para a minha exigente expectativa pessoal. Essa mudança de perspectiva logo no início do curso foi uma boa surpresa. O fato de ter sido mais professora que atuante nos últimos anos, me fez achar que meu corpo estava parado e isso não era verdade. Meu corpo mantém uma boa capacidade de execução, mas de uma nova maneira, e isso eu venho percebendo desde que comecei uma pesquisa sobre o envelhecimento.”</p>
<b>Paula</b>	<p>“Devido à pandemia, as aulas foram realizadas no modo <i>online</i>, e o que possivelmente poderia ser uma dificuldade ou incômodo, se tornou uma potência criativa, de modo que as próprias telas compartilhadas e os espaços de cada participante viraram composição, e a cada dia poderia ser também modificada a sua maneira de dançar e movimentar, dependendo do espaço físico no qual você se encontrasse, causando uma mobilização corporal imediata decorrente das mudanças.”</p>
<b>Sonia</b>	<p>“Tenho uma memória meio estranha. Ela é fraca e seletiva. Então, prá mim, guardar uma sequência e repetir igualzinho é um grande desafio. Acho que tem a ver com a memória, mas também com a concentração. Treinei bastante a</p>

	sequência do passinho, que foi a que consegui lembrar até o final, e foi gostoso de sentir o equilíbrio chegando e como os movimentos foram ficando mais fluidos. Repetir, repetir, repetir, mas sempre diferente.
--	--

O Quadro 8 apresenta fragmentos relativos à categoria 7 – Incômodos gerados no corpo durante o curso.

**Quadro 8** – Incômodos gerados no corpo durante o curso

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betania</b>	“Na última aula, eu estava sentindo meu corpo muito pesado. Estava com pouca vontade de ficar repetindo muito os movimentos, me custava. Quando Andrea sugeriu que cada pessoa fizesse o tempo que quisesse e depois saísse da tela, foi ótimo prá mim, me senti livre pra fazer só um pouquinho e sair.”
<b>Breno</b>	“Sinto que a coluna foi uma parte muito solicitada do meu corpo ao longo do curso, sentia a mobilização dela ao longo do dia posterior às aulas. Não era dor, apenas uma sensação de que estavam ativas, muito provavelmente resultada da maior atenção que dediquei a ela durante nossos encontros. Ainda não sei dizer se tal incômodo gerará mudança no meu dançar, mas sinto mudanças na minha postura cotidiana.”
<b>Carla</b>	“As repetições de movimentos de uma aula para a outra possibilitam que uma base seja introjetada de forma orgânica ao longo dos dias e, assim, é possível incorporar e depois criar, me sentir livre dentro de uma coreografia preconcebida. Essa base introjetada também traz maior abertura para se experimentar diferentes tempos em uma mesma música, e isso para mim realmente é novidade.”
<b>Célia</b>	A aluna não mencionou incômodos gerados pelo curso.
<b>Marcela</b>	“Na última semana, por limitações físicas da atualidade, como fisgadas no joelho esquerdo, vindas de um processo de desgaste da cartilagem ao longo dos anos, e dores na coluna, adquiridas na pandemia, resultando em desgaste da vértebra com uma hérnia na L5. Estes incômodos apareceram bem ao final da penúltima aula, fazendo com que a dor me impedisse de continuar. Nenhum incômodo com a aula, mas a dor me direcionou para outra perspectiva de percepção do meu corpo, do tempo dele e de como respeitar novas possibilidades ou a falta delas.”

<b>Paula</b>	“Acabei perdendo a movimentação do meu braço e tendo uma rigidez muito grande na região do cotovelo. A prática das aulas foi indicada pela própria fisioterapeuta, no sentido de permitir que meu corpo se reconectasse e buscasse quebrar a fibrose por meio de movimentos que não fossem os fisioterápicos. A experiência foi maravilhosa e muito satisfatória para o processo de tratamento da lesão. Com o decorrer das aulas fui percebendo que meu corpo se reorganizava para proporcionar a movimentação do braço e permitir que mesmo as partes presas também pudessem dançar. No final de todo trabalho, percebemos o amolecimento da fibrose e o ganho reconhecido de extensão e flexão do braço, assim como a movimentação mais fluída do punho e mão.”
<b>Sonia</b>	“Me sentia dura quando propunha as ondulações de coluna. Ficava sempre um pouco perdida por não participar das aulas de quinta. Tenho uma memória meio estranha. Ela é fraca e seletiva. Então, para mim, guardar uma sequência e repetir igualzinho é um grande desafio.”

O Quadro 9 apresenta os fragmentos referentes à categoria 8 – Percepções sobre o curso.

**Quadro 9** – Percepções sobre o curso

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betânia</b>	“Me senti extremamente livre, leve e feliz dançando livremente ao som da música Vale do Jucá, que Andrea colocou no encerramento da última aula. Sinto que ao dançar livremente acabo inserindo algum movimento de uma aula, ao mesmo tempo em que faço coisas que me parecem naturais do meu próprio corpo. Achei graça da variedade de movimentos impensados por mim e pensados pelos colegas de aula, a partir da mesma sequência base, na mesma música.”
<b>Breno</b>	“Reconheço que durante nossas aulas você trouxe sequências de movimento previamente definidas que orientavam a dinâmica proposta, sequências que demandavam ser memorizadas, ainda que o modo de execução pudesse ser desenvolvido por cada aluna(o). Tais sequências estimulavam a minha capacidade de percepção acerca do processo de memorização dos movimentos.”
<b>Carla</b>	“Essa técnica da liberdade que experimentei nas suas aulas, além de mais prazerosa, pois respeita cada corpo e cada tempo, o que traz menos decepção

	<p>consigo mesmo, é mais eficiente, pois o estado de espírito super me influencia a executar com mais vigor, mais vitalidade e mais foco.”</p>
<b>Célia</b>	<p>“Senti a liberdade de deixar meu movimento fluir pelo estímulo provocado pelas sequências propostas por ela. O curso representou um momento de troca de experiências, me propiciou a oportunidade de observação do outro.”</p>
<b>Marcela</b>	<p>“As sequências de movimentos, previamente definidas e compartilhadas pela professora, possibilitaram que meu corpo experimentasse um novo tempo corporal e em um novo espaço físico diferente de tudo que já havia vivido em uma sala de aula ou ensaio. O isolamento social e a restrição de espaço desenharam meu corpo em um novo possível, com mudanças de direção em um mesmo exercício e em outras condições de execução.”</p>
<b>Paula</b>	<p>“Após a experiência no curso Técnicas de Dança e Criação, percebi com muita clareza o quanto o meu corpo é capaz de se reorganizar e se reinventar para que um ‘todo’ possa dançar em conjunto, mesmo com limitações mais graves. Percebia durante a prática dos exercícios e sequências, que eu lidava com dois espaços que me impunham limites – o espaço de dentro do meu quarto e o espaço de dentro do meu cotovelo. E a partir das repetições, eu tinha uma consciência cada vez maior de como trabalhar todos os limites – corporais e físico/ambientais –, e de que a apropriação das sequências se tornava impressas no corpo, definindo uma identidade própria em cada participante.”</p>
<b>Sonia</b>	<p>“Foi prá mim um prazer sentir a dança entrando de novo no meu corpo através das suas instruções. Fechar os olhos, escutar a música, espreguiçar, sentir os apoios, ir levantando e verticalizando aos poucos, ondular a coluna.”</p> <p>“Achei interessante isso da sequência dos passinhos: você passou o movimento das pernas, mas a gente podia fazer cada um no seu ritmo, começando com uma música e depois trocando para outra. Muda tudo, né? Esse crescente de novidade e dificuldade. Ainda teve o ‘copy/paste’. Assim, como se a gente a partir de um repertório de movimentos, pudesse agora criar nossas próprias sequências.”</p>

Finalmente, o Quadro 10 apresenta fragmentos relativos à categoria 9 – Exercício autoral, que se constituem em exercícios criados pelos alunos.

**Quadro 10** – Exercício autoral

<b>ALUNO (A)</b>	<b>FRAGMENTO DE CARTA</b>
<b>Betânia</b>	“Exercício Incorporando o Espaço: Ande pela sala, deixando sua cabeça se mover de acordo com o movimento do resto do corpo. Preste atenção nos objetos, formas, cenas, cores que aparecem no campo da sua visão. Pare. Observe com atenção o que está à sua frente. Feche os olhos por uns segundos e tente se lembrar com detalhes do que você estava vendo antes. Agora saia andando como se você fosse esse objeto/cena.”
<b>Breno</b>	“Proporia um exercício que direcionasse a atenção que dei à coluna a outras partes do corpo. Talvez a repetição pela cabeça, braços e pernas do movimento feito pela coluna. Como uma segunda fase do exercício, proporia iniciar o movimento por essas outras partes, deixando a coluna estática ou no lugar da reverberação do que se iniciou fora dela. Como um título para o exercício, penso em ‘descolunal’, uma espécie de ‘troca-letra’ com a palavra ‘descomunal’”.
<b>Carla</b>	“Como proposta de exercício, eu imagino um trabalho de alongamento em dupla, em que um se apoia no outro: no chão, sentados de perna dobrada e braços dados, primeiro um puxa enquanto o outro se abaixa alongando e esticando, depois inverte. Então, esticando as pernas abertas e depois paralelas, sempre um puxando e depois o outro, repete-se a sequência. Por fim, a dupla vira de costas e um deita as costas sobre a do outro, também com as pernas nas três posições. Depois a dupla se levanta e repete os apoios de costas. Penso várias maneiras de repetições com apoios em dupla. Alongamentos com toque que podem se transformar em sequências de improviso em dupla.”
<b>Célia</b>	Dei a esse exercício o nome de Dobras e Espaços. <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aquecimento e reconhecimento do corpo pelo toque, tocando principalmente as áreas de maior tensão.</li> <li>2. Experimentar dobras e descobrir espaços. Ao som de uma música, brincar com as possibilidades de dobras em seu corpo, buscando descobrir espaços internos com movimentos ritmados.</li> </ol>

	Repetir explorando o espaço externo, lembrando de observar os planos alto, médio e baixo.”
<b>Marcela</b>	“Com o corpo deitado, percebemos onde os ossos tocam o chão, o peso e tamanho. Lentamente, a partir do crânio vamos movimentá-los como se fôssemos fazer um ‘escâner’ dos ossos no chão. Ao mover, o crânio leva as cervicais que vão levando os outros ossos (mencionar os ossos que vão movendo), que também vão sendo ‘escaneados’ no chão. Esses movimentos dão início aos movimentos de torções e oposições (alongamentos e contrações), e também de apoios, alavancas e níveis, até ficarmos em pé, e sempre os movimentos partem dos ossos. Em pé, podemos brincar com velocidades e níveis, tipos de movimentos como cortados, redondos e fluidos, pausas, só para citar alguns, e, assim, vamos fazendo o caminho de volta entre os níveis até o deitar novamente. E, durante o exercício, quando estão explorando dinâmicas e níveis, eu gosto de perguntar: quais ossos você está movendo agora? Podemos chamar esse exercício de ‘acordar a partir dos ossos’.”
<b>Paula</b>	“A partir da experiência no curso, escrevi o exercício ‘ROMPENDO LIMITES’, que consiste em realizar as sequências propostas pela professora em três planos distintos: primeiramente, realizar os movimentos bem pequenos (como se os membros estivessem todos presos em um espaço bem pequeno); num segundo momento, realizar os movimentos com um pouco mais de liberdade e amplitude; e, por último, realizar os movimentos com o máximo de amplitude possível (como se todos os membros estivessem sendo puxados por enormes elásticos e assim pudessem se movimentar de maneira bem aberta, ampla e livre). Depois disso, poderia experimentar mesclar os diferentes planos e em diferentes ritmos.”
<b>Sonia</b>	“Estou fazendo um trabalho de cozinha no Espaço Comum Luiz Estrela, e, desde o início, a proposta era escutar os sons que vem dos alimentos e dos seus processamentos. Para querer dançar junto, depois dessa experiência foi um pulinho. Estamos aos poucos ocupando quatro salas com nosso trabalho e gravando alguns registros. São improvisos com os alimentos, à medida que vamos processando e fazendo nossos experimentos. Gravar os experimentos e revê-los depois, nos deu a chance de nos ver de fora. Sou eu e uma amiga, e fiquei com vontade de passar para ela o passinho. Aí, veio mais outro, mais outra e mais outro. Na sexta éramos cinco!

Após a organização de categorias de análise, seguiu-se a fase de exploração de material, em que foram escolhidas as unidades de recorte, que se constituíram na base da análise final. Entendi como melhor estratégia aglutinar as categorias de análise em categorias síntese, apresentadas no Quadro 11, a fim de encontrar coerência com os objetivos propostos nessa pesquisa.

**Quadro 11** – Categorias Síntese

<b>CATEGORIAS SÍNTESE</b>
1. Técnicas de dança e criação
2. Dança como pergunta
3. Percepções geradas no curso
4. Dança e invenção

A partir dessa última categorização, buscou-se discutir as questões da pesquisa em diálogo com os referenciais teóricos abordados, de modo a construir interpretações significativas, como propõe Câmara (2013).

### **5.2.1 Técnica de dança e criação**

O contexto escolhido para realizar a pesquisa foi formado por adultos com experiência anterior em dança. Lendo as cartas, pude perceber que os alunos associavam técnica de dança à habilidade relacionada a uma ação bem executada, e que, em maior ou menor grau, havia uma necessidade de se livrar da ideia de eficiência evocada por essa perspectiva. Em grande parte das cartas, essa referência aparece nos relatos de ensino-aprendizagem relacionados a alguns estilos de dança, aos quais os alunos já possuíam experiências anteriores. A definição de técnica nos relatos dos alunos pode ser relacionada a elemento cerceador, impositor e segregador, como encontrado na carta de Carla:

A primeira coisa que me lembro do passado é de uma frustração, ainda jovem, por não conseguir executar algum movimento da maneira como eu o idealizava, seja no alcance do salto, na abertura da perna, na extensão de uma torção, enfim. E a imaturidade para perceber que cada corpo é um, que cada forma pode ser bela, me estagnou por muito tempo.

Os escritos feitos por Breno apresentam um ponto de vista similar ao de Carla:

Ocorre que algumas técnicas possuem um rigor de caráter segregador, pois foram elaboradas visando um tipo corporal específico, considerado como padrão. Tais técnicas parecem mais um tipo de critério de seleção do que um modo de fazer que pode ser apreendido por todos os corpos.

Dessa forma, ao se depararem com a proposta do curso, houve, no início, dúvidas de como proceder à memorização das sequências, pois a experiência anterior com sequências técnicas de dança a serem memorizadas vinha no lugar da imitação e execução, e não, da experimentação. Ao orientá-los de maneira a subverter a sequência, houve um estranhamento inicial, e, inclusive, uma resistência daquele corpo sujeito em perceber que uma sequência poderia servir como meio de autodescoberta. A ideia de experimentar nessa pesquisa considera a noção de experiência como aquela que “é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem ‘pré-dizer’” (BONDÍA, 2020, p.34). Nessa perspectiva, a sequência se tornou um agente mediador que favoreceu a abertura para experimentar o próprio corpo e suas potencialidades, no sentido de se desafiar, propondo novas possibilidades para aquele corpo.

Ao compreender a técnica como agente mediador para potencializar a autonomia do sujeito, consideramos que ela deve ser associada à liberdade e ao prazer, de forma a provocar uma transformação no corpo, e não, como modelo a ser seguido. Segundo Freire (1987), a busca por uma educação libertadora e, portanto, dialógica, tem início na investigação do conteúdo que implica uma metodologia que não contradiga seus pressupostos. Nesse sentido, a improvisação como agente mediador para a criação ocupou um lugar de referência imediata, como encontrado na carta da aluna Marcela: “Eu gosto de usar a improvisação como um método dentro de um processo de criação.” Essa relação também pode ser vista nos escritos de Célia:

A criação em dança representa para mim o momento da liberdade. O processo criativo pode ser estimulado, desenvolvido e orientado. Associo o início do processo criativo com a liberdade, com a sua intimidade em relação ao seu próprio corpo e movimentos com a necessidade de se expressar.

Por meio das cartas, foi possível perceber que os alunos encontraram na sequência de movimentos predeterminada uma referência para a improvisação, ou uma base de trabalho, e encontraram mais liberdade para improvisar depois desse momento, como escreveu a aluna Carla:

As suas aulas me trouxeram uma grande sensação de liberdade ao proporcionar o improvisado dentro de uma sequência pré-estabelecida. É uma

sensação próxima a que sinto ouvindo *jazz*: sabemos que há muito improviso, que uma mesma música pode ser tocada de inúmeras formas, dentro de uma enorme variação, ora com ênfase em um sopro, ora em uma percussão, seja em um solo protagonizado por um ou outro instrumento, lá está a mesma composição.

A perspectiva de improvisação nessa pesquisa considerou a ideia de dança aberta à construção coletiva, instaurando-se aí o que Paulo Freire chamou de dialogicidade (BERTÉ, 2010).

O diálogo que ocorreu por meio das sequências de dança predeterminadas, considerando a imitação verdadeira, em Ribeiro (2014), foi observado na relação entre os agentes da aprendizagem, em que os sujeitos atentos aos processos de reconhecimento dos movimentos puderam ressignificá-los em movimentos outros. Essa qualidade de atenção ao próprio movimento permite que o corpo diga de sua própria experimentação, gerando processos desencadeadores de consciência corporal e autonomia na criação de outros movimentos. Para Rocha (2012, p.62), “Quando ele [o corpo] diz de sua experimentação, faz isso com dança. Assim, a dança não é produto do corpo que a antecede, mas produção do corpo que lhe corresponde”. Seguindo esses pressupostos, o objetivo de compartilhar sequências de movimentos predeterminados não pretendeu apenas a execução da ação observada, mas a compreensão da intenção motora do outro, e o estabelecimento do encontro com esse que me atrai pela diferença que produzirá não semelhanças, e sim, miscigenações, como propõe Ribeiro (2014). Considerando essa perspectiva, temos também em Rocha (2012, p.33) que:

Educar em dança significaria formar um criador, desenvolvendo no artista em formação um outro sentido da técnica imbricada na estética, uma que permita a artistas em formação aprenderem de modo correlato ao passo ou ao movimento, a negociar e escolher a partir de si.

Assim, nessa pesquisa consideramos que a técnica associada à criação pode servir como importante referencial para uma aprendizagem libertadora.

### **5.1.2 Dança como pergunta**

A partir da afirmação de Katz (2005), de que a dança contemporânea se constitui em uma pergunta que o corpo faz, Rocha (2017) considera que se um corpo faz uma pergunta a si, é porque nele já se iniciou uma vontade de pesquisa, e nela, uma mutação subjetiva que dificultará ao corpo continuar gostando de repetir códigos de movimentos, dados por uma

técnica em particular. Sobre o uso da aula de dança para inventar movimentos, Rocha (2017) também ressalta que se realiza no corpo uma descontinuidade entre a técnica aprendida pela pedagogia da continuidade e a técnica aprendida pela pedagogia da diferença, aquela que provoca a repetição da singularização. Nesse sentido, a tarefa do professor e artista que propõe um percurso dialógico seria devolver o universo temático aos educandos em forma de questionamentos, para que, ao criar respostas e perguntas, eles reelaborem suas experiências (BERTÉ, 2010).

Em consideração à perspectiva desse estudo, que concorda com Rocha (2012, p.114), de que a “[...] dança contemporânea não é resposta, é pergunta”, o roteiro planejado para a escrita das cartas trouxe a seguinte pergunta para os alunos: as sequências de movimento previamente definidas, compartilhadas pela professora em sala de aula, instauram perguntas no seu corpo? A partir dessa questão, surgiram algumas reflexões por parte dos alunos acerca de percepção corporal, relação entre o corpo e a câmera, já que a proposta estava sendo realizada de forma virtual, relação entre corpo e espaço, relação com a alteridade, entre outras. Destaco nos escritos alguns comentários sobre a memorização da sequência, como encontrado na carta do aluno Breno: “Tentava lembrar a sequência minutos antes de iniciar a movimentação, não conseguia. No entanto, durante a movimentação as lembranças surgiam no corpo, trazendo fluidez à sequência.” Esse aspecto também foi contemplado nos escritos da aluna Sônia: “Treinei bastante a sequência do passinho, que foi a que consegui lembrar até o final, e foi gostoso de sentir o equilíbrio chegando, e como os movimentos foram ficando mais fluidos. Repetir, repetir, repetir, mas sempre diferente.”

Ribeiro (2014) considera, a partir de Katz (1994), que ao imitar uma sequência há um pensar engajado na ação corporal em dança, ou como ela mesma coloca “sentimento dos estados de corpo que informam o necessário para uma ação poética” (RIBEIRO, 2014, p. 6). De forma não consciente, os sentimentos corporais informam sobre o corpo, já alterado pela interação com o outro e consigo próprio, a partir de um corpo-mente atento. A sensibilização desse corpo não ocorre de forma racional e objetiva, porém engajada e conectada. Ribeiro (2014, p.8) explica:

É um corpo afetado pela própria ação exploratória da atenção a si próprio e ao outro numa situação de ressonância. Um corpo *poroso*, disponível, ativo, que olha para dentro e para fora simultaneamente, precederia o corpo poético que dança a dança aprendida, apropriada pela mirada. Gosto de somar o corpo poético proposto por Dubatti à experiência de enação por considerar que o *estar* associado ao *ser* configura tessitura que qualifica o corpo como

processo, como partícipe de um espaço-momento configurado por ações as quais deixam restos sob a forma de memórias corporificadas.

Considerarei que os trechos selecionados nas cartas apresentaram coerência com essa perspectiva, e observo que a ação de memorizar ocorrida no processo do curso gerou questões e ampliou essa capacidade de percepção por parte dos alunos. Ao serem sensibilizados por meio da memorização, outros elementos foram surgindo e oferecendo vocabulário para aquele corpo sujeito, e também foram ressignificados e deram início a um processo de criação em dança, ou “repetir, repetir, repetir, mas sempre diferente”, palavras de Manoel de Barros que a aluna Sônia traz em sua carta.

Outra questão colocada nas cartas, e que trouxe um elemento novo para a pesquisa, foi a relação com a plataforma *Zoom* como suporte virtual de realização do curso. Essa situação, que, inicialmente, poderia trazer dificuldades ao processo, em contrapartida, deu origem a várias perguntas sobre o corpo, sobre o espaço e sobre o outro. A condição virtual convocou novas regras para o convívio e atenção ao ambiente, o que potencializou o encontro com outras possibilidades de composição, associadas ao desafio de realizá-lo em condição de isolamento social, ampliando a noção de diálogo.

### **5.2.3 Percepções geradas no curso**

Analisando os relatos sobre os incômodos que surgiram no corpo durante o curso, pude destacar três pontos principais: a dificuldade com a memorização; a dificuldade de repetição de movimentos; e a sensação da urgência na realização das sequências.

Ao iniciar essa pesquisa, uma das questões que me intrigava, a partir da minha experiência como bailarina, criadora e professora, era a forma de utilização da improvisação em dança em aulas de dança contemporânea. Poderia dizer que é corrente a utilização de técnicas de improvisação juntamente a práticas somáticas de percepção corporal. Segundo Ribeiro (2014, p. 4) “alguns preceitos específicos de métodos como Feldenkrais, Técnica de Alexander, BMC, Ideokinesis, entre outros, parecem estar adequados a práticas diversas, sendo por vezes difundidos como ‘verdades’ para o campo do ensino do movimento dançado na atualidade”. Essa autora segue afirmando que essa situação acontece corriqueiramente, como se apenas a partir dessas abordagens o sujeito fosse capaz de alcançar a consciência do próprio corpo, e continua:

[...] Como se a consciência do corpo fosse um modelo a ser seguido que contivesse, por exemplo, a capacidade de alinhamento dos segmentos corporais dentro do considerado saudável, a capacidade de utilizar apenas o esforço mínimo, um estado tônico adequado, um alongamento desejável. Pergunto-me: Desejável para quem? Adequado segundo quem? (RIBEIRO, 2014, p.4)

Durante minha vida como bailarina e criadora, tive a oportunidade de realizar experiências várias, com muitos professores de diversas linhas de pensamento sobre o corpo. Lembro-me que, ainda jovem, e cotidianamente em aulas de técnicas de dança específicas como de balé clássico e dança moderna, realizava cursos de práticas somáticas no intuito de sensibilizar a percepção corporal. Os professores ou diretores de companhias de dança contemporânea das quais participei, geralmente, separavam as aulas, sendo uma de técnica de dança, e outra, de percepção corporal. No início, não conseguia identificar um problema, porém, com o tempo, observei que havia a intenção de experimentar o conhecimento relativo a uma dessas aulas na outra. E daí a pergunta: Por que separar as aulas? Por que uma aula de sequências técnicas não poderia vir associada à consciência corporal e à improvisação, já que uma alimenta a outra? A partir de Rocha (2016, p.30), temos: “Pratica-se na aula, em qualquer aula, um pensamento de dança sempre”. Nesse sentido, consideramos que a separação de diferentes referenciais em uma aula de dança contemporânea pode demonstrar incoerência, sendo importante propor articulações entre, por exemplo, percepção corporal e técnica de dança, entre outros elementos.

Sobre o contexto dos alunos que realizaram o curso, todos com experiência anterior em dança, foi possível observar que o caminho percorrido por eles na dança também foi marcado por aulas técnicas de dança que primavam pela eficiência com relação à imitação precisa de movimentos que, em alguma medida, os afastavam do prazer de dançar. Nesse percurso, esses alunos encontraram outras práticas de corpo relacionadas à dança contemporânea, que os levaram até à improvisação, em que se sentiram livres para dançar. A minha pergunta seria: quais os motivos que levam o aluno a ter dificuldade de memorização e incômodo com a repetição? Improvisar pode ser repetir movimentos predeterminados para compreendê-los no corpo, percebê-los na relação com o ambiente e também inventar outros movimentos?

A partir dessas reflexões, foi possível considerar que o incômodo inicial talvez tenha se dado pela falta de experiência com repetições de movimentos, e, em consequência disso, tenha surgido a dificuldade de memorização. Ao final do curso, foi possível observar que essa situação se modificou. Ressalto o trecho da carta do aluno Breno:

Reconheço que durante nossas aulas, você trouxe sequências de movimento previamente definidas que orientavam a dinâmica proposta, sequências que demandavam ser memorizadas ainda que o modo de execução pudesse ser desenvolvido por cada aluna(o). Tais sequências estimulavam a minha capacidade de percepção acerca do processo de memorização dos movimentos.

Percebi, ainda, na carta de Paula, que o incômodo inicial com a repetição e a insistência na proposta trouxe percepções interessantes sobre o corpo, ativadas a partir da experiência com as sequências:

Percebia durante a prática dos exercícios e sequências que eu lidava com dois espaços que me impunham limites – o espaço de dentro do meu quarto e o espaço de dentro do meu cotovelo. E a partir das repetições eu tinha uma consciência cada vez maior de como trabalhar todos os limites – corporais e físico/ambientais – e de que a apropriação das sequências se tornava impressa no corpo, definindo uma identidade própria em cada participante.

É importante, ainda, mencionar a discussão sobre outros dois elementos: a urgência inicial em realizar as sequências e a sensação de dificuldade e, após alguns dias de curso, a transformação dessa impressão, gerada pela apropriação das sequências e marcada pela sensação de liberdade. Articulo essa reflexão ao que Bondía (2020) chama de sujeito “exposto”, aquele que está aberto, disponível, e, em certa medida, passivo, como o autor esclarece:

Trata-se, porém de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.

A partir dessa perspectiva, o sujeito em experiência se engaja de tal maneira no processo que, de acordo com Bondía (2020), ele se encontra em estado de paixão, sentimento que funda uma liberdade ancorada na aceitação de algo que “está fora de mim, de algo que não sou eu, e que por isso, justamente é capaz de me apaixonar” (BONDÍA, 2020, p.29). Associo esse pensamento à noção de empatia, em Warburton (2016), que se refere à sensibilidade e ao entendimento dos estados mentais que os outros comunicam. No caso da dança, ao observar o outro no sentido de entender seus movimentos e experimentá-los de forma receptiva, acontece uma troca de sentimentos e ideias relacionadas à dança, as quais provocam transformações no sujeito, a partir da relação de correspondência eu-outro.

Nesse sentido, consideramos que o curso propiciou um encontro de sujeitos disponíveis à experiência, e abertos e vulneráveis ao risco. A sensação de liberdade surgiu em decorrência da apropriação dos movimentos e sua posterior transformação, abrindo possibilidades para

outras percepções sobre aquele corpo a partir do outro, dando origem a novos vocabulários de movimentos e autonomia para a criação.

#### 5.2.4 Dança e invenção

Uma das propostas do roteiro de referência para a escrita da carta sugeriu a elaboração de um exercício de dança inspirado no curso. Percebi que os alunos se engajaram de forma ativa nessa proposição. Os exercícios foram criados em diálogo com o curso, propondo orientações precisas e direcionamentos objetivos. Observei também que os exercícios se tornaram criações dos alunos, inspiradas no conteúdo do curso, porém com um olhar de cunho pessoal, dialogando com as percepções e os incômodos gerados durante o processo de ensino-aprendizagem.

Cada exercício se constituiu em invenção de novas questões para o corpo sujeito, atento e em processo de experiência. Kastrup (2007) afirma que aprender é estar atento às variações contínuas e as rápidas ressonâncias, e completa que “a ressignificação do que seja aprendizagem, cujo indício é a atenção ao presente, é ponto fundamental para um novo pragmatismo, não utilitário, mas inventivo.” (KASTRUP, 2007, p.175). Considerei os exercícios criados pelos alunos coerentes com essa ideia de Kastrup (2007), pois a invenção de exercícios equivalentes a situações-problema denotou agenciamento de fluxos a partir de ressonâncias advindas do processo de experiência no curso, como nos trechos abaixo, extraídos das cartas de Betânia,

Exercício Incorporando o Espaço: Ande pela sala, deixando sua cabeça se mover de acordo com o movimento do resto do corpo. Preste atenção nos objetos, formas, cenas, cores que aparecem no campo da sua visão. Pare. Observe com atenção o que está à sua frente. Feche os olhos por uns segundos e tente se lembrar com detalhes do que você estava vendo antes. Agora saia andando como se você fosse esse objeto/cena.

E Paula,

A partir da experiência no curso, escrevi o exercício ‘ROMPENDO LIMITES’, que consiste em realizar as sequências propostas pela professora em três planos distintos: primeiramente, realizar os movimentos bem pequenos (como se os membros estivessem todos presos em um espaço bem pequeno); num segundo momento, realizar os movimentos com um pouco mais de liberdade e amplitude; e, por último, realizar os movimentos com o máximo de amplitude possível (como se todos os membros estivessem sendo puxados por enormes elásticos e assim pudessem se movimentar de maneira bem aberta, ampla e livre). Depois disso, poderia experimentar mesclar os diferentes planos e em diferentes ritmos.

Outro fator observado foi de que a *Carta de corpos em dança*, anteriormente consideradas na pesquisa como ferramentas para a análise de conteúdo em substituição à entrevista, constituiu-se em mais um agente mediador de criação em dança para os alunos. Nesse sentido, o roteiro para a escrita das cartas se mostrou importante nesse processo, pois favoreceu a invenção e a reflexão dos alunos. Kastrup (2007) lembra que os mediadores são agentes conectores dos elementos que surgem no processo, sendo “dotados da capacidade de traduzir aquilo que transportam, de redefini-lo, de desdobrá-lo, e também de traí-lo”. (LATOURE, 1991<sup>16</sup> apud KASTRUP, 2007, p.51). O resultado desse processo de mediação, segundo a autora, seria o surgimento de híbridos. A partir de Kastrup (2007), foi possível compreender as *Cartas de Corpos em Dança* na perspectiva de híbridos resultantes do processo de mediação da escrita realizada pelos alunos. As cartas se tornaram um elemento dessa experiência, com a capacidade de interferir no percurso dos sujeitos participantes do processo de ensino-aprendizagem, de forma contingente e atrelada à experiência pessoal de cada agente.

---

<sup>16</sup> LATOUR, B. (1991) *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros.  
(FREIRE, 1987, p.38).

Ao escrever as considerações finais, entendo como importante trazer a ideia principal que norteou o estudo e definiu a lente de observação da pesquisadora, que se constituiu em considerar a dança contemporânea como um lugar de reflexão e geradora de incômodos, no sentido de transformar o sujeito tocado por ela.

A partir de minha experiência como artista, durante a pesquisa, tentei unir meus processos de elaboração intuitivos e experimentados por anos de pesquisa artística a uma perspectiva teórica. No caminho desse processo de ressignificação de experiências e contato com outros sujeitos, por ocasião do curso ministrado no estudo, percebi o quanto a pesquisa modificou o meu modo de pensar fazer dança, percebendo como diz Hissa (2017) que a leitura do mundo é feita a partir da minha existência em relação ao outro, e que “a ciência a se mostrar é o sujeito da ciência a se mostrar para produzir conhecimento com o outro, e não para o outro” (HISSA, 2017, p.175). Essa perspectiva se tornou latente no processo de realização do curso Técnica de Dança e Criação, bem como na fase de leitura e análise das cartas.

Ressalto a importância desse Trabalho de Conclusão de Curso, realizado no âmbito do Curso de Graduação em Dança – Licenciatura, da UFMG, na minha trajetória como professora artista e pesquisadora. Ainda que o espaço de minha atuação esteja vinculado a territórios de formação livre e à produção de espetáculos, compreendo como fundamental a articulação teórica e prática promovida durante o processo de estudo acadêmico, no sentido de ampliar as minhas percepções como pesquisadora em dança e em arte. O professor e pesquisador Paulo Freire nos conta, que ao mudarmos, mudamos o mundo. No lugar de professores artistas, essa afirmação “não faz sentido senão no constante recriar de nossas práticas por meio da ação, do estudo e da reflexão” (ARAÚJO, 2019, p.13).

A pesquisa foi fundada considerando a dialogicidade, proposta por Freire (1987), como base na construção pedagógica e interação entre professor e alunos, em busca de uma experiência, a partir de Bondía (2012) como algo que realmente atravessa os agentes da práxis pedagógica, e em articulação com a noção de imitação verdadeira que propõe Ribeiro (2007). Entendemos, a partir do estudo realizado, que ao compartilharmos movimentos de dança, elegendo a ideia de que observar, imitar e repetir não implicam numa reprodutibilidade mecânica, podemos encontrar um caminho de fresta, coerente com o referencial de dança

contemporânea apresentado, que considerou as técnicas de dança como agentes mediadores no processo de ensino aprendizagem de dança.

Ao observar os alunos no curso de Técnica de Dança e Criação, e, posteriormente, na análise das cartas redigidas por esses alunos, surgiram reflexões que vêm ampliar a potência da proposta didática abordada. Afirmou-se a importância da atuação do professor, de maneira consciente e atenta ao outro, para transformar a aula e ser transformado por ela, a partir do que diz Freire (1987), que traz a ideia de educação como prática da liberdade, quando realizada em dialogicidade.

Além disso, outros aspectos importantes foram levantados, como a importância da escolha de conteúdos para o ensino de dança, considerando-se os alunos, o ambiente e o contexto. Nesse sentido, a pergunta inicial em torno do que se estabeleceria o diálogo com os alunos se constituiu como fundamental para ampliar a escuta entre professor e alunos. Isto porque a abertura para enxergar o sujeito e o contexto em que ele estava inserido aproximou os agentes no processo de ensino-aprendizagem, gerando espaço para uma interação menos hierarquizada e fluida.

A utilização das sequências de dança, não apenas como modelo a ser seguido, mas na intenção de perceber o corpo e suas potências, gerando outras formas de se movimentar, ajudaram a desconstruir a ideia do aluno de que a imitação só visa a busca da execução e perfeição de movimentos. A imitação de movimentos proposta no curso ministrado nessa pesquisa agregou sentidos e outras perspectivas a uma mesma sequência de movimentos, ou “Repetir, repetir, repetir até ficar diferente” (BARROS<sup>17</sup>, 1993 *apud* HISSA, 2017, p.31) “dando espaço para a repetição que é interrompida pelo diferente e emerge como criação” (HISSA, 2017, p.31). Nesse sentido, a improvisação associada à desconstrução da sequência foi um potente agente mediador para a criação. Observou-se que o vocabulário de movimentos predeterminados ajudou o sujeito a olhar o próprio corpo por outras perspectivas, além de orientar escolhas no processo da criação de movimentos. Assim, concordo com Katz (1998), quando a autora diz que para realizar a tarefa da improvisação o corpo conta com um vocabulário, e que quanto mais sólida for a formação do sujeito, mais apto ele estará para realizar as desarticulações que pretende. Considero que a palavra sólida surge nessa afirmação como uma sinalização da ideia de que as experimentações de movimentos devem ser propostas para o sujeito em qualidade e quantidade, para que ele venha a seguir o caminho da autonomia.

---

<sup>17</sup> BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006 [1993].

A plataforma *Zoom*, que no início se apresentava como um dificultador para a realização dos encontros, constituiu-se em elemento de composição no curso, instigando professor e alunos a construir propostas articuladas com o ambiente que se apresentava. A partir dessa percepção, a plataforma foi considerada para além de ser apenas o lugar de promoção dos encontros, mas um ponto de partida para discussões e ideias sobre corpo e espaço, mediando os conteúdos e interações entre os sujeitos.

Os exercícios propostos pelos alunos nas cartas se articularam com os conteúdos das aulas e com a memória afetiva dos alunos, propondo outras criações pessoais. Algo entre o que foi proposto em aula, mas marcado por uma intenção muito pessoal de desconstrução. Invenções compostas por interpretações pessoais dos conteúdos e atravessadas pela experiência do sujeito

A partir da leitura e análise das *Cartas de Corpos em Dança*, pude observar que foram elaboradas outras questões, além de confirmações e elaborações sugeridas à prática de dança e às ideias propostas pelo curso. Além disso, as cartas tiveram o caráter de desdobramento das aulas e outro modo de criar em dança, e evocaram uma pergunta à pesquisadora: essas cartas podem ser um suporte para a criação em dança? Elas poderiam se tornar um espaço em que a dança do aluno tenha potencial para surgir como obra artística?

Por fim, essa pesquisa confirma e amplia o meu entendimento sobre a dança como uma luz que atravessa. Uma aula de dança pode atravessar um sujeito como um feixe de luz, aquecê-lo e transformá-lo, mesmo que ainda de forma imperceptível ou incômoda num primeiro momento. Ela deixa rastros pelo seu corpo e sensibiliza suas partes, suas carnes, suas estruturas. Um corpo tocado pela luz da dança pode entrar em desequilíbrio, lançar-se, desafiar-se, e, nesse caminho, pode encontrar outros territórios de si ainda inexplorados. Espaços que o tornarão capaz de fruir novas experiências, e, ao voltar para o lugar antes entendido como o seu, já o encontrará expandido.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Ayala de Souza. Pedagogia do Oprimido e minha Práxis. In: ABREU, Janaina; ANTUNES, Angela B; GADOTTI, Moacir; *et al.* (Org). *50 olhares sobre os 50 anos da Pedagogia do Oprimido*. 1ª ed., São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2019. p.13-15.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Ana Maria Faria. Coleção Antropos. Lisboa: Relógios D'Água, 1991.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Trad. Luís Antero Reto; Augusto Pinheiro, São Paulo: Edições 70, 2016.
- BERTÉ, Odailso. O Pas de deux de Pina Bausch com Paulo Freire: uma proposta para a dança/educação contemporânea. In: TOMAZZONI, A.; MARINHO, N.; WOSNIAK, C.; (Org). *Algumas perguntas sobre dança e educação*. 1ª Edição. Joinville/SC: Nova Era, 2010, p.199-204.
- BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, jan/fev/mar/abr , 2002.
- BONDÍA, Jorge L. *Tremores: Escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1º ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CÂMARA, Rosana H. Análise de conteúdo: da teoria à prática em pesquisas sociais aplicadas as organizações. *Gerais: Revista Interinstitucional de Psicologia*, 6 (2), Brasília, p. 179-191, jul/dez, 2013.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FERREIRA, Victor Sérgio. *Elogio (sociológico) à carne: A partir da reedição do texto as técnicas do corpo, de Marcel Mauss*. Lisboa: Coleção Arte e Sociedade, 2009.
- FRANÇA, Junia Lessa; VASCONCELOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. 9ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (O mundo, hoje, v.21).
- GERALDI, Sílvia. Representações sobre técnicas para dançar. NORA, Sigríd (Org). *Humus2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 75-89.
- GIL, Antônio C. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. 4º ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- HISSA, Cássio E. Vianna. *Entrenotas: Compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KATZ, Helena. Repetir, repetir, repetir até ficar diferente (Manuel de Barros, 2008): livrando a dança do (pré) fixo. In: TEIXEIRA, Ana; SANTOS, Eleonora; HERCOLES, Rosa; (Org). *ANDA: 10 anos de pesquisa em dança*. Salvador, 2018.p. 24-37.

KATZ, Helena. Um, *Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

KATZ, Helena. O coreografo como DJ. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia; (Org). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1997, p. 11-24.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria Corpomídia. In: O Corpo; pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2004, p.126-136.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ubu, 2017.

MILLER, Jussara Corrêa. *A escuta do corpo*. 2ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2013. 348 p.

NAVAS, Cássia. O que há para além das academias? In: TOMAZZONI, A.; MARINHO, N.; WOSNIAK, C.; (Org). *Algumas perguntas sobre dança e educação*. 1ª ed. Joinville/SC: Nova Era, 2010, p.57-66.

OLIVEIRA, Victor Hugo. Corpo, Dança e Contexto: Apontamentos sobre a técnica de dança em abordagens plenas. *Revista da Dança*, v.2, n.1. jan/jun. 2013, p.22-23.

PIMENTEL, Lucia Gouveia. Ensino aprendizagem de arte e sua pesquisa. In: ROCHA, Maurílio Andrade; SOUZA, José Afonso M. *Fronteiras e Alteridade*. Belém: Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA, 2014, p.15-24.

RIBEIRO, A. Pinto. *Dança Temporariamente Contemporânea*. 1ª ed. Lisboa: Codex, 1994.

RIBEIRO, Mônica Medeiros; QUEIROZ, Daiane Lacerda. O Processo de Criação como Metodologia: A sala de aula de estudos corporais para o ator. *Repertório*, Salvador, ano 22, n.33, 2019, p.31-53.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. Processos de ressonância e imitação verdadeira: operadores de autonomia e identidade na experiência de ensino-aprendizagem de práticas corporais. *Cultures-kairós – Revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants*, Saint-Denis La Plaine, n.3. jul.2014.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROCHA, Thereza. A dança depois da universidade: e agora? In: TOMAZZONI, A.; MARINHO, N.; WOSNIAK, C.; (Org). *Algumas perguntas sobre dança e educação*. 1ª Edição. Joinville/SC: Nova Era, 2010, p.93-104.

SILVA, Eliana R. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de (Col.). *A Dança*. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.

WARBURTON, Edward C. Ressonância na dança: A arte de mesclar corpos. Trad. Monica Medeiros Ribeiro e Thaís Torres Guimarães. *Art Research Journal ARJ /Brasil*, v. 3, n. 2, jul/dez. 2016, p. 1 – 26

## APÊNDICE A - Roteiro de escrita das cartas

Olá, tudo bem?

Muito obrigada pela disponibilidade em participar dessa pesquisa. Abaixo escrevo algumas indicações sobre como o registro escrito deve ser feito.

Escreva um cabeçalho com as seguintes informações:

Nome:

Email:

Idade:

Em seguida, siga as ideias abaixo, lembrando que elas não devem ser apenas respostas diretas. Será importante que esse texto seja escrito de forma a discorrer sobre o roteiro apresentado, e não apenas no intuito de responder as perguntas. Elas apenas devem servir como disparadoras de questões para a escrita de um texto individual, sobre a sua experiência no curso:

- Quem é você?
- Que lugar a dança ocupa na sua rotina?
- Você conseguiria nomear as danças que vivenciou até hoje?
- Discorra sobre técnica de dança.
- Discorra sobre criação em dança.
- As sequências de movimentos previamente definidas, compartilhadas pela professora em sala de aula, instauram perguntas no seu corpo?
- O que você pode dizer sobre seu corpo após a experiência no curso Técnicas de Dança e Criação.
- Você teve algum tipo de incômodo durante as aulas? Se a resposta for positiva, esses incômodos geraram alguma modificação em seu dançar?
- Escreva um exercício de dança a partir da experiência no curso. Dê um nome para o seu exercício.
- O que é dança contemporânea para você?

Qualquer dúvida, entre em contato.

Atenciosamente,

Andrea.

## ANEXO A – Cartas de Corpos em Dança<sup>18</sup>

### CARTA 1

Poderia dizer que a dança ocupa um lugar mais ou menos cotidiano na minha vida, o que também não significa que eu dance todos os dias. Minhas memórias mais antigas de dança são da pequena infância, quando meus pais colocavam uma música alta na sala e dançávamos os quatro, meu pai, minha mãe, eu e minha irmã, que é dois anos e meio mais nova que eu. Não sei dizer ao certo quantos anos eu tinha, mas a sensação é que éramos todos bem novos - inclusive os adultos, já que meus pais engravidaram aos 23 anos. Passamos a vida sendo uma família bastante dançante. Dançamos em almoços de fim de semana, na sala ou na cozinha, dançamos quando saímos juntos e sempre dançamos muito nas comemorações de aniversário da família.

Hoje, com 31 anos, continuo dançando em casa, a maior parte das vezes sozinha. Danço enquanto cozinho, ou se estou tomando um vinho à noite e ouvindo música, ou quando me empolgo com alguma música, coloco no repeat e danço até cansar. Eventualmente convido minha namorada para dançar junto, mas ela dura uns cinco minutinhos, só.

Aula de dança mesmo (além das caseiras e livres na infância), eu já fiz forró e dança contemporânea. Fiz aula de forró na adolescência, por uns dois ou três anos. Nessa época eu também frequentava muitos espaços de forró para além das aulas, viajava nas férias para festivais de forró e tudo mais.

Anos depois, lá pra 2014, comecei a experimentar a dança contemporânea com a Andrea no coletivo Movasse. Acredito ter feito aula por mais ou menos dois anos, até que me mudei de cidade. Em algum momento depois de voltar para BH voltei a fazer aulas no Movasse, mas dessa vez com o Aarão, numa turma mais avançada. Em certa medida eu gostava do desafio de acompanhar a turma, mas as pessoas de fato tinham muito mais experiência que eu, as sequências eram rápidas e difíceis pra mim, acabei achando mais estressante do que divertido e desisti. Em 2020, no meio da pandemia, uma amiga e ex-colega de dança me contou que Andrea estava oferecendo aulas online, voltei. Isso deve ter uns seis ou sete meses.

Não sei o que dizer sobre *técnica de dança*... Conhecimento acumulado, testado, repetido e teorizado sobre os movimentos? Conhecimento que baseia uma proposta, que dá sentido para

---

<sup>18</sup> Nessa pesquisa, optou-se por manter o formato e a escrita das cartas conforme foram entregues pelos alunos.

um movimento seguinte que vem após outro? Conhecimento que caracteriza os tipos de dança pelo conjunto de características que as tornam específicas, pela região da qual surgiram, pelo estilo de roupa usada para dançá-las, pelos ritmos que as embalam... Tudo isso aqui são imaginações do momento sobre técnica de dança.

Acho que a sensação que me vêm ao falar sobre técnica de dança é similar à sensação que eu tinha quando dissecava, nas aulas de literatura, os livros que caíam no vestibular. Os professores teorizavam, criavam motivos para o(a) autor(a) ter feito uma coisa ou outra... e eu só tinha achado o livro bonito. Na época assisti a uma palestra da Conceição Evaristo falando sobre o livro *Ponciá Vicêncio*, que caíria no vestibular daquele ano, e ela reforçou meu sentimento dizendo que não tinha pensado em metade daquelas coisas que os professores de literatura estavam afirmando e perguntando. Ela tinha só escrito.

Por mais que as ideias dos professores de literatura possam fazer sentido, para dançar na cozinha não me fazem falta.

*Criação em dança* me remete a exercícios de improvisação em música. Para criar um movimento novo, tenho a sensação de que preciso ir repetindo uma mesma sequência, mudando uma coisinha ou outra a cada vez. Não consigo sair criando um tanto de coisa de uma vez só. Vou experimentando, repetindo, até que uma coisa ou outra começa a se fixar num lugar que me parece bom, enquanto ainda vou experimentando outras.

Ela fez isso com o lado direito ou esquerdo? Será que tô correndo demais? Opa, por que será que eu sempre desequilibro nessa parte? O que eu tinha inventado aqui mesmo? Será que tem alguma coisa muito diferente disso aqui que eu poderia estar inventando? O que eu tinha copiado daquela moça aqui mesmo? Será que tá muito esquisito pra quem tá me vendo pela câmera? São perguntas que me vinham ao executar as sequências trazidas pela Andrea nas aulas.

O que eu posso dizer sobre meu corpo depois da experiência no curso... Me senti extremamente livre, leve e feliz dançando livremente ao som da música *Vale do Jucá*, que Andrea colocou no encerramento da última aula. Sinto que ao dançar livremente acabo inserindo algum movimento de uma aula, ao mesmo tempo em que faço coisas que me parecem naturais do meu próprio corpo. Também percebi mais uma vez o quanto eu tenho vontade de alongar a coluna de diferentes formas. Sempre que possível, quando tenho a oportunidade de fazer movimentos livres, costumo fazer movimentos que alongam a coluna. Achei graça da variedade de movimentos impensados por mim e pensados pelos colegas de aula a partir da mesma sequência base, na mesma música.

Na última aula eu estava sentindo meu corpo muito pesado. Estava com pouca vontade de ficar repetindo muito os movimentos, me custava. Quando Andrea sugeriu que cada pessoa fizesse o tempo que quisesse e depois saísse da tela, foi ótimo pra mim - me senti livre pra fazer só um pouquinho e sair.

**Exercício *Incorporando o Espaço*:** Ande pela sala, deixando sua cabeça se mover de acordo com o movimento do resto do corpo. Preste atenção nos objetos, formas, cenas, cores que aparecem no campo da sua visão. Pare. Observe com atenção o que está à sua frente. Feche os olhos por uns segundos e tente se lembrar com detalhes do que você estava vendo há antes. Agora saia andando como se você fosse esse objeto/cena.

Dança contemporânea para mim são movimentos contínuos, meio redondos, que convidam o corpo a se soltar, a ser contínuo, a usar cada parte de si. A cabeça também é dança contemporânea, o calcanhar também é. É salto, é chão. É alongamento. É música. É respiro.

(Betânia)

## **CARTA 2**

Belo Horizonte, 01 de fevereiro de 2021

Olá Andrea, como vai?

Dou início a escrita dessa carta na tarde do dia 28 de janeiro, daqui algumas horas estarei por teleconferência com você e as(os) demais participantes da sua pesquisa. Desde o início da pandemia, a dança tem ocupado um espaço cada vez maior do meu cotidiano de quarentena. Danço todas as manhãs na varanda de casa. Sob olhares de alguns vizinhos e transeuntes curiosos, faço repetição de sequências de movimentos praticados em aulas presenciais e remotas, adapto esses exercícios às características do espaço que ocupo e à disposição do meu “corpomente” a cada dia. Ao longo de 2020, essa prática matutina era acompanhada das aulas remotas do meu terceiro ano do curso de Dança da Escola Livre de Artes – Arena da Cultura, entre duas a três vezes por semana minha turma se reunia com as professoras Marise Diniz, Lívia Espírito Santo e o professor Evandro Passos. Janeiro, foi mês de recesso na Arena e tive a sorte de encontrar suas aulas nesse período.

Sou um homem cisgênero, orgulhosamente gay, licenciado e mestre em História e que iniciou a carreira docente há 5 anos atrás. No entanto, passei o pandêmico ano de 2020

desempregado e, confesso, dançar foi uma forma de me desapegar de parte das angústias e frustrações que sinto. Foi nesse contexto que construí um entendimento próprio acerca do que vem a ser a dança contemporânea. Se o tempo que compartilhamos hoje é esse em que buscamos formas de nos mantermos vivos em meio a tantas incertezas, tenho a convicção de que foi o ato de dançar uma alternativa para manter meu corpo em condição de agilidade, permitindo-me desviar de qualquer ameaça. A dança contemporânea para mim é aquela que me estimula a compreender as características do meu próprio corpo, suas capacidades motoras, seus limites, suas transformações, até mesmo os seus sons (tenho ouvido mais o estalar e crepitar dos meus ossos)... A dança contemporânea para mim é aquela que amplia a percepção que tenho sobre eu mesmo, sobre o meu pisar no chão, sobre o meu caminhar, sobre o meu sentar e deitar (hoje tenho convicção que não sou apenas o que sinto, digo e faço, sou também o meu movimento).

Sobre as outras danças que já vivenciei, nomeio com os termos que me foram apresentados: samba, axé, forró, cateretê, jazz, balé, contemporâneo, dança de salão... Tipos ou estilos de dança que requer técnicas específicas, por vezes conjugadas às características dos ritmos musicais que os acompanha. Parece-me que o que chamamos de técnica de dança está diretamente relacionado aos vários estilos, mas em um nível mais geral está também relacionado à consciência corporal, pois a (o) dançarina (o) precisa ter noção acerca da própria estrutura e motricidade corporal para realizar as técnicas da dança. Ocorre que algumas técnicas possuem um rigor de caráter segregador, pois foram elaboradas visando um tipo corporal específico, considerado como padrão. Tais técnicas parecem mais um tipo de critério de seleção do que um modo de fazer que pode ser apreendido por todos os corpos. Por vezes, estabelecem modos tão rigorosos que acabam por ignorar a dimensão comunicativa da dança. A(o) dançarina(o) com seu corpo dentro do padrão é treinada(o) a repetir uma sequência coreográfica, atentando-se apenas à forma ou à estética pretendida pelo coreógrafo. Essa tentativa de omissão da subjetividade, dos sentidos e significados que a(o) dançarina(o) atribuiu à dança em nome do respeito à técnica, restringe as possibilidades de expressão através da dança. Atrai-me mais a técnica da dança que permita ser apropriada às diversidades corporais conformadas pelas condições biológicas e psicológicas, pelos contextos pessoais e sociais. Acredito que a diversidade é a fonte para criação, pois a lida com as diferenças amplia as possibilidades e as expectativas, mobiliza a inovação das técnicas pretendendo que sejam mais inclusivas.

Reconheço que durante nossas aulas, você trouxe sequências de movimento previamente definidas que orientavam a dinâmica proposta, sequências que demandavam ser

memorizadas ainda que o modo de execução pudesse ser desenvolvido por cada aluna(o). Tais sequências estimulavam a minha capacidade de percepção acerca do processo de memorização dos movimentos. Tenho me perguntado: Onde registramos nossas lembranças? Tentava lembrar da sequência minutos antes de iniciar a movimentação, não conseguia. No entanto, durante a movimentação as lembranças surgiam no corpo, trazendo fluidez à sequência. Outras perguntas surgiam: Como estou pisando no chão, com as bordas ou o centro dos pés? Como estou iniciando esse movimento, pelo tórax ou pela cabeça? Por que tenho a impressão de que não estou respirando enquanto realizo a sequência? Por que tenho a impressão de que minhas criações acionam mais a coluna do que os braços, como se eles apenas reagissem a uma reverberação iniciada na coluna?

Sinto que a coluna foi uma parte muito solicitada do meu corpo ao longo do curso, sentia a mobilização dela ao longo do dia posterior às aulas. Não era dor, apenas uma sensação de que estava ativa, muito provavelmente resultada da maior atenção que dediquei a ela durante nossos encontros. Ainda não sei dizer se tal incomodo gerará mudança no meu dançar, mas sinto mudanças na minha postura cotidiana.

Proporia um exercício que direcionasse a atenção que dei à coluna a outras partes do corpo. Talvez a repetição pela cabeça, braços e pernas do movimento feito pela coluna. Como uma segunda fase do exercício, proporia iniciar o movimento por essas outras partes, deixando a coluna estática ou no lugar da reverberação do que se iniciou fora dela. Como um título para o exercícios, penso em “descolunal”, uma espécie de troca-letra com a palavra “descomunal”.

Encerro a carta no dia primeiro de fevereiro, logo a enviarei para você através do celular. Mas antes quero agradecer novamente pela oportunidade de conhecer, ainda que a distância, um pouco do seu trabalho por meio das aulas que nos ofereceu. Espero ter contribuído para a sua pesquisa, tanto quanto você contribuiu para mim, expandindo minhas experiências prazerosas em um período de tanta escassez de felicidade.

Um abraço,

(Breno)

### CARTA 3

Querida Andréa, quero em primeiro lugar parabenizá-la por esse lindo e importante trabalho que está fazendo e que muito tem me impactado positivamente.

A dança sempre foi uma atividade que me instigou e ocupou a minha vida, seja como espectadora e fruidora dessa forma de arte, seja fazendo parte da minha rotina, no início da minha juventude, praticando aulas. No entanto, sempre foi difícil para mim colocar qualquer tipo de atividade física no dia a dia, não gostava de praticar esportes na escola e nem de frequentar academias, fazer *ballet* no início da minha adolescência foi o que me trouxe mais prazer e foi somente com a dança que eu pensei: “agora sim é possível deixar de ser sedentária”. Porém, o trabalho, a vida corrida e mil outras coisas sempre acabavam por empurrar a dança para um ‘depois’ que não chegava, até que mais de 10 anos de sedentarismo, atrofias e dores pelo corpo; além de estresse, fadigas e neuroses se acumularam ao ponto de, à beira dos 40 anos, eu conseguir mudar de atitude e colocar em prática a atividade física por meio do seu curso de dança.

Algumas observações sobre as aulas, então:

A primeira coisa que me lembro do passado é de uma frustração, ainda jovem, por não conseguir executar algum movimento da maneira como eu o idealizava, seja no alcance do salto, na abertura da perna, na extensão de uma torção, enfim. E a imaturidade para perceber que cada corpo é um, que cada forma pode ser bela, me estagnou por muito tempo. Só a ideia de não conseguir executar o que eu supunha ser o mais adequado já antecipava qualquer tentativa, e isso é de um enorme aprisionamento. As suas aulas me trouxeram uma grande sensação de liberdade ao proporcionar o improvisado dentro de uma sequência pré-estabelecida. É uma sensação próxima a que sinto ouvindo jazz: sabemos que há muito improvisado, que uma mesma música pode ser tocada de inúmeras formas, dentro de uma enorme variação, ora com ênfase em um sopro, ora em uma percussão, seja em um solo protagonizado por um ou outro instrumento, lá está a mesma composição.

As repetições de movimentos de uma aula para a outra possibilitam que uma base seja introjetada de forma orgânica ao longo dos dias e, assim, é possível incorporar e depois criar, me sentir livre dentro de uma coreografia pré-concebida. Essa base introjetada também traz maior abertura para se experimentar diferentes tempos em uma mesma música e isso para mim realmente é novidade. Poder variar tempo e movimento a partir de um direcionamento prévio me trouxe rapidamente uma habilidade e uma maleabilidade que eu mesma não sabia ser possível de atingir em poucos meses de prática.

Percebo que o tempo do corpo é mesmo muito mais lento do que o tempo da racionalização lógica de uma sequência, e ter abertura para ‘errar’, para permitir que o corpo se adapte sem forçar àquele comando, acabou por se tornar uma forma até mais efetiva de assimilar os movimentos. Essa técnica da liberdade que experimentei nas suas aulas, além de mais prazerosa – pois respeita cada corpo e cada tempo, o que traz menos decepção consigo mesmo – é mais eficiente, pois o estado de espírito super me influencia a executar com mais vigor, mais vitalidade e mais foco.

A dança contemporânea, assim, é para mim quase uma dança livre, em que a técnica passa pela assimilação da consciência corporal, do autoconhecimento como protagonista, proporcionando, através de uma escuta atenta de si mesmo e da música, uma materialização fluida dos movimentos no espaço, a “dança em si”.

Como proposta de exercício eu imagino um trabalho de alongamento em dupla em que um se apoia no outro: no chão, sentados de perna dobrada e braços dados, primeiro um puxa enquanto o outro se abaixa alongando e esticando, depois inverte-se. Então, esticando as pernas abertas e depois paralelas, sempre um puxando e depois o outro, repete-se a sequência. Por fim, a dupla se vira de costas e um deita as costas sobre a do outro, também com as pernas nas três posições. Depois a dupla se levanta e repete os apoios de costas, desta vez em pé. Penso várias maneiras de repetições com apoios em dupla. Alongamentos com toque que podem se transformar em sequencias de improviso em dupla.

Finalmente, quero dizer que todo esse trabalho de pesquisa em suas aulas me trouxe à tona dois livros que li na juventude quando passei por esse momento de frustração, em que pensava que queria ser dançarina, mas meu sofrimento por não conseguir alcançar posturas almeçadas antecipou qualquer investimento em continuar tentando, e muito cedo parei. “O corpo tem suas razões” e “O correio do corpo”, de Therese Bertherat, me trouxeram muito alento psíquico e a compreensão de que cada ser é único, além de um forte trabalho de consciência corporal apresentando técnicas de antiginástica. Mas foi somente ao voltar à prática da dança, durante o trabalho das suas aulas, que percebi minha maturidade física e mental e consegui sentir uma satisfação genuína com a minha própria dança.

(Carla)

## CARTA 4

Sou amante da dança, e das artes, guiada pela sensibilidade e intuição. Faço aulas dança contemporânea com o professor Carlos Arão do Movasse Coletivo de Criação em Dança há 13 anos.

Sou integrante do Grupo Mergulho Em Cena, grupo de Dança Contemporânea, presente na produção e apresentação de espetáculos cênicos, também dirigido pelo professor Carlos Arão. Atuo como bailarina e produtora cultural do grupo.

Participo do Mergulho 747 grupo de estudos em Dança, fundado por Regina Amaral, bailarina, professora e pesquisadora em dança, e por Carlos Arão, bailarino, improvisador e professor.

A dança ocupa um lugar especial na minha rotina.

Nesse período de isolamento social, vivi intensamente a dança no formato online, participando diariamente das aulas de dança contemporânea, produzindo “Contos virtuais da Vida Paralela”, vídeos de dança e “Noturnos Meetings de Dança”, apresentações online com o grupo Mergulho EnCena.

Quando não estou em ação, estou assistindo e pesquisando... São desafios que me transformam e me impulsionam a cada dia.

Iniciei minha vivência na dança, com aulas de jazz, ainda adolescente, mais tarde experimentei a dança contemporânea e continuo até a presente data, só como aluna do Movasse já são 13 anos. Fiz também algumas aulas de dança de salão.

O que é técnica de dança?

Defino como técnica os caminhos que conduzem a melhor forma de execução dos movimentos, a qualidade dos movimentos em dança. Incluo como elementos, a consciência corporal, a compreensão da origem do movimento e execução, a repetição. Podendo ser considerada também como treinamento para uma determinada modalidade de dança.

Mas, defendo que a dança não é apenas um processo de treinamento corporal, é um envolvimento geral do ser na sua totalidade, corpo, mente, emoções, sensações.

A criação representa para mim, o momento da liberdade.

O processo criativo pode ser estimulado, desenvolvido e orientado, associo o início do processo criativo com a liberdade, com a sua intimidade em relação ao seu próprio corpo e movimentos e com a necessidade de expressar-se; Criar é produzir vida, vida pelo movimento.

A consciência corporal, a percepção das partes do corpo, suas possibilidades e funções, a percepção das influências das emoções e as diversas maneiras de manifestação, me fornecem

elementos potentes para a criação em dança. A criação em dança tem um lugar de necessidade em minha vida, traz alívio e prazer.

As sequências de movimentos compartilhados pela professora Andrea durante o curso, foram compartilhadas de maneira clara, leve, objetiva proporcionando tranquilidade e satisfação ao aluno.

Senti a liberdade de deixar meu movimento fluir pelo estímulo provocado pelas sequências propostas por ela. A condução proposta pela professora foi muito inteligente principalmente por se tratar de alunos com diferentes níveis de contato e experiência com a dança e também de faixa etária variada.

As sequências trabalhadas instauraram respostas em meu corpo na medida em que pude observar e descobrir possibilidades.

O curso representou um momento de troca de experiências, me propiciou a oportunidade de observação do outro, confirmando que a dança é para todos e a boa condução da professora foi fundamental para isso.

Achei as aulas bem planejadas, divididas em etapas e processos, senti meu corpo disponível para a dança, leve, solto em deslocamento. Não senti nenhum incômodo, pelo contrário, senti muito prazer.

Partindo da minha experiência no curso, fui desafiada a escrever um exercício de dança. Dei a esse exercício o nome de **Dobras e Espaços**.

- 1 Aquecimento e reconhecimento do corpo pelo toque, tocando principalmente as áreas de maior tensão.
- 2 Experimentar dobras e descobrir espaços – ao som de uma música brincar com as possibilidades de dobras em seu corpo buscando descobrir espaços internos.

Repetir explorando o espaço externo, lembrando de observar os planos alto, médio e baixo.

A dança contemporânea para mim, é a minha melhor maneira de me expressar, é o corpo em movimento.

A dança contemporânea é muito abrangente, sua técnica não é rigorosamente definida, é uma investigação de movimentos com grande potencial poético e expressivo. Inicia-se com processos internos, passando por descobertas e escolhas. O pensamento dança, os sentimentos dançam, o corpo dança respondendo a estímulos internos e externos. A dança contemporânea me permite encontrar liberdade e autonomia para criação, sem esquecer de mencionar a deliciosa possibilidade de improvisação.

A improvisação também necessita de estudos, pesquisas e observações para o desenvolvimento das habilidades em função da ação e reação corporal como elementos criativos e artísticos.

Muito feliz pela possibilidade de participar desse curso!

(Célia)

## **CARTA 5**

Eu sou (Marcela), uma profissional da cena que em meu trabalho, busco no estar em cena ou no ensinar para a cena, o caminho a partir do movimento, da investigação corporal para uma melhor expressão. Este trabalho teve início na dança e dela e com ela, encontro meios para a criação cênica. A princípio, a dança esteve na minha formação profissional e trabalhei como bailarina contemporânea de grupos e companhias, depois na docência e na cena teatral e no canto. A dança é o princípio que norteia a fundamentação das minhas pesquisas, metodologia de ensino, criação e atuação para cena. Atualmente, desde o início de 2020 por conta da pandemia, a dança tem estado presente na minha escrita e no que posso mover para que meu corpo exista e dentro do possível, de maneira um tanto quanto saudável em um isolamento.

Na minha existência, meu corpo experimentou a dança moderna em várias linguagens e o mesmo com a dança contemporânea e clássica. De alguma maneira também o samba, a dança afro, o jazz, os passinhos de festas, a dança improvisada e sem nome, sem lugar. Eu não gostaria de falar sobre técnica de dança quando há literatura suficiente para tal, mas para mim, para o meu corpo é importante que haja um norte de referência para desenvolver qualquer processo, seja de criação ou de ensino. Então, uma técnica baseada em algo que seja executável para o meu corpo e que me ajude a expandir possibilidades outras. Digamos que a técnica fosse um norteador, assim como também entendo “teorias”, algo que se aproxima do que Gianfranco Cecchin (1987), ao se referir a hipóteses em um processo terapêutico, que sejam como tendas que podem se desmoronar a qualquer momento, “podem ser desconstruídas e reconstruídas como fazem os nômades no deserto”. A meu ver, para que isso ocorra é preciso que elas, “as técnicas” sejam conhecidas e percorridas pelo corpo, num processo de erguimento e apropriação para poderem depois, serem desconstruídas. Como desconstruir, refazer, recriar, experimentar sem alguma construção? Como desfazer sem ter feito? Longa conversa...

Seguindo esse pensamento, posso dizer de criação em dança e em teatro, a partir do que eu tenho como repertório de conhecimento no meu corpo para poder experimentar. Eu gosto de

usar a improvisação como um método dentro de um processo de criação. Mas na minha prática, também a improvisação vem com direcionamentos que abrem para mais possibilidades de criação, como o que foi proposto neste curso quando, a partir de uma sequência de movimentos estabelecidos, foi dada uma comanda pela professora: criar novas sequências “cortando e colando” os movimentos pra a construção de uma nova sequência de movimentos. Abre-se então, para uma vasta gama de possibilidades de criação.

As sequências de movimentos previamente definidas e compartilhadas pela professora, possibilitaram que meu corpo experimentasse um novo tempo corporal e em um novo espaço físico diferente de tudo que já havia vivido em uma sala de aula ou ensaio. O isolamento social e a restrição de espaço desenharam meu corpo em um novo possível, com mudanças de direção em um mesmo exercício e em outras condições de execução. Meu corpo passou por dois momentos ao longo do curso “Técnicas de Dança e Criação”. No início, uma boa surpresa para meu corpo por me sentir a vontade e fluindo com o que estava sendo proposto e sem dificuldades. Na última semana, por limitações físicas da atualidade, como fisgadas no joelho esquerdo vindas de um processo de desgaste da cartilagem ao longo dos anos e dores na coluna adquiridas na pandemia, resultando em desgaste da vértebra com uma hérnia na L5. Estes incômodos apareceram bem ao final da penúltima aula, fazendo com que a dor me impedisse de continuar. Nenhum incômodo com a aula, mas a dor me direcionou para outra perspectiva de percepção do meu corpo, do tempo dele e de como respeitar novas possibilidades ou a falta delas. Esse estado, a experiência com os exercícios em um novo tempo e espaço, me fez refletir sobre a contemporaneidade da dança a partir da contemporaneidade do meu corpo e do que ele produz agora. Os registros “técnicos” e de experiências avançadas adquiridos por ele ao longo dos anos, fizeram com que este corpo hoje, aos 54 anos, produza generosamente um “resultado” bem positivo para a minha exigente expectativa pessoal. Essa mudança de perspectiva logo no início do curso foi uma boa surpresa. O fato de ter sido mais professora que atuante nos últimos anos, me fez achar que meu corpo estava parado e isso não era verdade. Meu corpo mantém uma boa capacidade de execução mas de uma nova maneira e isso eu venho percebendo desde que comecei uma pesquisa sobre o envelhecimento. Longa conversa...

Isto é o que a dança contemporânea coreografa para o meu corpo, como ele se move na atualidade dos meus 54 anos com toda a sabedoria e possibilidades que isso inclui, ou não.

Para encerrar a prosa, vou deixar umas lembranças que tive durante esses dias de curso. Eu me identifiquei com o tempo de silêncio inicial dado nas aulas, porque eu também trabalho assim nas minhas aulas. Tempo de aquietar o corpo, chegar, respirar, entrar em um novo território de possibilidades. Isso é maravilhoso e necessário! Organiza os chacras, alinha as

vértebras, faz fluir a respiração e nos traz para o presente, para o aqui e o agora. Logo após, no espreguiçar para acordar, lembrei-me de um caminho de acordar a partir dos ossos. Eis um exercício que utilizo em minhas aulas de diversas maneiras, inspirado em uma prática com Giselle Rodrigues (2015), professora “de corpo” da Universidade de Brasília: com o corpo deitado percebemos onde os ossos tocam o chão, o peso e tamanho. Lentamente, a partir do crânio vamos movimentá-los como se fôssemos fazer um “escâner” dos ossos no chão. Ao mover, o crânio leva as cervicais que vão levando os outros ossos (mencionar os ossos que vão movendo) que também vão sendo “escaneados” no chão. Esses movimentos dão início aos movimentos de torções e oposições (alongamentos - contrações) e também de apoios, alavancas e níveis até ficarmos de pé e sempre os movimentos partem dos ossos. De pé, podemos brincar com velocidades e níveis, tipos de movimentos como cortados, redondos e fluidos, pausas, só para citar alguns, e assim, vamos fazendo o caminho de volta entre os níveis até o deitar novamente. E durante o exercício, quando estão explorando dinâmicas e níveis eu gosto de perguntar: quais ossos você está movendo agora? Podemos chamar esse exercício de “acordar a partir dos ossos”.

Andrea, obrigada por esse momento! Foi um prazer! Muito bacana experimentar o *online* com suas aulas, competência e generosidade. Desejo felicidades na sua caminhada pós-formatura! Que a docência continue sendo um aprendizado para sua cena e sua vida! Gratidão!

Belo Horizonte, 02 de fevereiro de 2021

Salve Iemanjá!

Beijos,

(Marcela)

## CARTA 6

Eu sou a (Paula), setelagoana, atriz da Preqaria Cia de Teatro e professora de Corpo e Interpretação da Escola Livre de Artes de Sete Lagoas. Apaixonada pelas artes em geral, passeio pelo teatro, dança e poesia.

Atualmente, a dança possui um lugar muito especial em minha vida. Nas experiências com o teatro e montagem dos espetáculos passei a realizar um trabalho de como seria “dançar” o que eu já havia escrito em poesias. Ou seja, como seria dar corpo e expressão às minhas próprias palavras. A partir daí, comecei a experimentar no corpo tudo o que eu havia escrito e descobri algo que pudesse ser bem particular ao meu trabalho artístico.

Passei pouquíssimo tempo pelo balé clássico, depois pelo contemporâneo e me apaixonei pela improvisação e performance. Na improvisação e performance, procurei estudar com Dudude Herrmann e participar de todos os encontros práticos realizados em seu ateliê de dança, em Casa Branca. Num desses encontros, conheci a coreógrafa e improvisadora Katie Duck e fiquei completamente apaixonada pelo seu trabalho de criação performática unindo teatro e dança. Hoje, ela é a minha principal inspiração artística e procuro sempre reencontrá-la quando está aqui no Brasil.

Todo o meu trabalho de corpo não vem de uma técnica em dança, e sim de uma prática de 20 anos na capoeira... toda a minha percepção e consciência corporal decorrem dos anos dedicados à capoeira. Desde o início, em 2001, eu sempre quis fazer dança e nunca tive condições financeiras para arcar com as aulas. Então, conheci a capoeira, comecei a praticá-la e também se tornou uma das minhas maiores paixões e alicerce. Minha capoeira passou a se tornar diferenciada exatamente pelo fato de eu começar a “dançar” os seus movimentos.

Acho extremamente relevante a técnica em dança, mas acredito que outros aspectos também devem ser observados e desenvolvidos, como por exemplo a apropriação e desenvolvimento da sua própria linguagem. Dessa forma, seria possível uma criação em dança de forma mais fluída e original, na qual se possa imprimir sua própria identidade.

No trabalho de sequências de movimentos previamente definidas pela professora no curso, instauraram-se perguntas no meu corpo ao longo dos dias principalmente devido a um processo de reabilitação que estou vivendo em decorrência de uma lesão grave no cotovelo.

Acabei perdendo a movimentação do meu braço e tendo uma rigidez muito grande na região do cotovelo. A prática das aulas foi indicada pela própria fisioterapeuta, no sentido de permitir que meu corpo se reconectasse e buscasse quebrar a fibrose por meio de movimentos que não fossem os fisioterápicos.

A experiência foi maravilhosa e muito satisfatória para o processo de tratamento da lesão. Com o decorrer das aulas fui percebendo que meu corpo se reorganizava para proporcionar a movimentação do braço e permitir que mesmo as partes presas também pudessem dançar.

No final de todo trabalho, percebemos o amolecimento da fibrose e o ganho reconhecido de extensão e flexão do braço, assim como a movimentação mais fluída do punho e mão.

Após a experiência no curso Técnicas de Dança e Criação, percebi com muita clareza o quanto o meu corpo é capaz de se reorganizar e se reinventar para que um “todo” possa dançar em conjunto, mesmo com limitações mais graves. Percebia durante a prática dos exercícios e sequências que eu lidava com dois espaços que me impunham limites – o espaço de dentro do meu quarto e o espaço de dentro do meu cotovelo. E a partir das repetições eu tinha uma consciência cada vez maior de como trabalhar todos os limites – corporais e físico/ambientais – e de que a apropriação das sequências se tornava impressas no corpo, definindo uma identidade própria em cada participante.

Devido à pandemia, as aulas foram realizadas no modo on-line e o que possivelmente poderia ser uma dificuldade ou incômodo se tornou uma potência criativa, de modo que as próprias telas compartilhadas e os espaços de cada participante viraram composição e a cada dia poderia ser também modificada a sua maneira de dançar e movimentar dependendo do espaço físico no qual você se encontrasse, causando uma mobilização corporal imediata decorrente das mudanças.

A partir da experiência no curso, escrevi o exercício “ROMPENDO LIMITES”, que consiste em realizar as sequências propostas pela professora em três planos distintos: primeiramente, realizar os movimentos bem pequenos (como se os membros estivessem todos presos em um espaço bem pequeno); num segundo momento, realizar os movimentos com um pouco mais de liberdade e amplitude; e por último, realizar os movimentos com o máximo de amplitude possível (como se todos os membros estivessem sendo puxados por enormes elásticos e assim pudessem se movimentar de maneira bem aberta, ampla e livre). Depois disso, poderia se experimentar mesclar os diferentes planos e em diferentes ritmos.

Por fim, entendo que dançar é expressar com o corpo e a alma o que a boca não diz e o coração sente!

## CARTA 7

Olá Andréia, tudo bem?

Sou eu quem agradeço pela oportunidade de ter contato com a sua dança, pesquisa e através delas, colocar meu corpo em movimento também.

Meu nome é (Sônia). Fiquei sabendo do curso através de um post de uma amiga nossa em comum.

Meu primeiro contato com a dança foi no Núcleo Artístico, com Marjorie Quast, quando a sede deles ainda era na Rua Santos Barreto. Eu fazia ballet clássico com ela. Na época era assim, você começava no clássico e só adolescente podia entrar pro Jazz. Fazer ballet pra mim, era minha vida! Era encantada com a Marjorie, minha professora. Depois veio a Lulu que também foi grande referência. Ali seguiam o método da Royal. A gente treinava as sequências o ano todo para no final fazer a prova. Barra, centro, dancinha. Em dezembro tinha Festival no Grande Teatro do Palácio das Artes. Adorava fazer coque! Era conhecida pelos meus coques perfeitos, rs e sempre passava com HONOURS. Era assim que vinham os resultados. Honours, high command...command...(não lembro mais o que) e *fail*. Morria de medo do *fail*! Levava aquilo tudo muito a sério. Mas com o tempo foi ficando meio tenso porque o desenho do meu corpo não se adequava muito às posições. Eu era bem musical e criativa (nas palavras das professoras) mas as pernocas não fechavam a quinta posição e também não era muito en de hors. Sentia bem dançando, mas sentia também o peso de um padrão que meu corpo não se adequava. Minha mãe tentou que eu entrasse para o Palácio das Artes, levando essa foto que anexo à carta e o professor Carlos Leite não me aceitou, dizendo que eu precisava ser mais magra e tinha a perna muito grossa. Ah os padrões! Bem, essa é a estória que minha mãe me conta, e reforçou em mim um sentimento de que meu corpo por mais que sentisse prazer dançando, não se adequava aquela técnica. Mesmo assim, do Núcleo Artístico, parti para o Centro Mineiro de Danças Clássicas, tinha mesmo um encantamento pela dança clássica. Ali viajávamos dançando, nos apresentando. Todo ano íamos pra Joinville. Até que chegou vestibular. O corpo foi mudando mais ainda, além das pernas grossas era a bunda que crescia. Tenho a ossatura larga. E por um tipo de pensamento enquadrado, achei que a dança não caberia mais na minha vida. Estudava o dia todo, dois cursos, depois estágio... mas sentia falta do movimento no corpo e comecei a fazer Ginástica Brasileira. Era um misto de ginástica com capoeira. Tinha ginga, tinha música e eu gostava muito também e aí fui sacando que tinha movimentos e formas que eram mais amigas do meu corpo. No final das contas, terminei só o curso de arquitetura. Ele abriu minha cabeça pra um monte de coisas e foi ali também que soube da Dudude e retomei a dança com

ela. Imagine a diferença... eu pensava, como é que eu não tinha tido acesso a isso antes? Porque eu sofria tanto com aquele pau de vassoura imaginário que mantinha dentro de mim (de novo a foto), quando podia estar brincando, me divertindo, realmente dançando? Fiz uns 2 anos de dança com a Dudude, com alguns intervalos, entre eles e fui sacando que existiam milhares de outras formas de expressão, movimento, dança e ocupação do tempo e do espaço. Outra experiência transformadora pra mim foi quando descobri Pina Bausch. Aí foi outro giro!

Queria te contar também que quando começou a quarentena, isolada e sozinha em casa, com um quarto vazio e livre, comecei a colocar música e deixar o corpo movimentar, alongar, respirar. Me fazia muito bem. Aí chegou você com seu projeto e me deixou muito empolgada, mesmo conseguindo participar só nas terças. E para não perder o ritmo, sempre que tinha uma brecha colocava uma música e ficava tentando lembrar as sequências que passou pra gente e criando outras também. Isso da memória mexe comigo. Tenho uma memória meio estranha. Ela é fraca e seletiva. Então pra mim, guardar uma sequência e repetir igualzinho é um grande desafio. Acho que tem a ver com a memória mas também com a concentração. Estar de corpo presente. Senti isso mais forte também quando fiz umas aulas com Dorothe em 2013, no Espaço Ambiente. Teve também essa experiência. Foi por pouco tempo, pois as aulas eram no meio da manhã e com trabalho não conseguia muito acompanhar. Já sonhei muito que estava dançando, me apresentando em palco, como quando era criança mas que esquecia a coreografia. Rs. Pesadelos na verdade, né? Foi pra mim um prazer sentir a dança entrando de novo no meu corpo através das suas instruções. Fechar os olhos, escutar a música, espreguiçar, sentir os apoios, ir levantando e verticalizando aos poucos, ondular a coluna. Me sentia dura quando propunha as ondulações de coluna. Achei interessante isso da sequência dos passinhos: você passou o movimento das pernas, mas a gente podia fazer cada um no seu ritmo, começando com uma música e depois trocando para outra. Muda tudo, né? Esse crescente de novidade e dificuldade. Ainda teve o "copy/paste". Assim como se a gente a partir de um repertório de movimentos, pudesse agora criar nossas próprias sequências. Perdi a aula que pedi para criarmos os braços. E só fui conseguir colocar os braços na minha depois que as aulas já tinham acabado. Ficava sempre um pouco perdida por não participar das aulas de quinta. Treinei bastante a sequência do passinho, que foi a que consegui lembrar até o final e foi gostoso de sentir o equilíbrio chegando e como os movimentos foram ficando mais fluidos. Repetir, repetir, repetir, mas sempre diferente. Ensinei o passinho já para um monte de amigos. Isso foi divertido também. Estou fazendo um trabalho de cozinha no Espaço Comum Luiz Estrela e desde o início a proposta era escutar os sons que vem dos alimentos e dos seus processamentos. Para querer dançar junto, depois dessa experiência foi um pulinho. Estamos aos poucos ocupando 4 salas

com nosso trabalho e gravando alguns registros. São improvisos com os alimentos, à medida que vamos processando e fazendo nossos experimentos. Gravar os experimento e revê-los depois, nos deu a chance de nos ver de fora. Sou eu e uma amiga e fiquei com vontade de passar para ela o passinho. Ai veio mais outro, mais outra e mais outro. Na sexta éramos 5! (que ninguém saiba, dançando sem máscaras, desrespeitando os protocolos, ui). Já consigo também recortar/colar e mudar as ordens dos movimentos. É muito prazeroso isso também.

Deixei para escrever na última hora, já passa da meia noite e acordo amanhã cedinho. Não vou conseguir responder a todas as perguntas do roteiro. Se tivermos mais um tempinho, escrevo outra carta no decorrer desta semana. Me manda uma mensagem falando se ainda dá tempo.

Por hora, envio o link de dois vídeos de experimentos que tenho feito com corpo (o meu, do outro, do alimento) nos dias que tive contato com sua proposta. Tenho muito a te agradecer, você contribuiu e me inspirou bastante nestes dias!!

Um grande abraço,

(Sônia)