

PROPOSIÇÕES EMANCIPATÓRIAS NO ENSINO DA DANÇA?

Autor (1) Jonas Karlos de Souza Feitoza; Autor (2) Thiago da Silva Santana.

Universidade Federal de Sergipe (UFS), E-mail: jonaskarlos1@gmail.com

Universidade Federal da Bahia (UFBA), E-mail: thiag.osantana@hotmail.com

Este artigo apresenta discussões sobre a noção de mediação como pressuposto para ações emancipatórias dos sujeitos no ensino e aprendizagem da dança. A pesquisa foi realizada com discentes na disciplina Estudos Contemporâneos em Dança II, do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe. Nessas mediações criamos estratégias de improvisações em dança a partir de apreciações de vídeo e ações cotidianas dos discentes, com a intenção de apropriação desse conteúdo para possíveis diálogos contemporâneos em dança. As proposições evidenciaram perspectivas adversas a procedimentos tecnicistas com estratégias objetivas, promovendo, assim, processos mútuos de conhecimento. Se faz mister fomentarmos reflexões sobre corpo, dança e educação na formação em dança e, com isso, contribuímos com ações que ratifiquem a indispensabilidade de alternativas criativas incessantes na prática docente. A abordagem metodológica da pesquisa é de caráter qualitativo, utilizando como referência a pesquisa descritiva e participativa. Assim, por tratar de um assunto relevante nas proposições de ensino-aprendizagem da dança, este trabalho busca colaborar com modos de repensarmos o modelo tradicional de ensino.

Palavras-chave: Mediações em dança, Ações corporais, Improvisação, Emancipação intelectual.

INTRODUÇÃO

O processo de aprendizagem em dança implica diversos desafios no que concerne a pedagogias pautadas na autonomia do discente. Constatamos diante de várias discussões e publicações relacionadas às ações educativas em dança, ainda, pedagogias imersas na produção de sequências e passos de uma determinada dança codificada sem oportunizar posicionamentos críticos sobre essa reprodução.

O ensino da dança e das demais artes da tradição oral é feito por meio da observação e reprodução do observado. Na maioria das técnicas sistematizadas e codificadas, o professor faz e o aluno imita. Poderíamos pensar que no caso da dança na escola – onde se trabalha mais a exploração e a criação do próprio aluno que o aprendizado de passos específicos – a imitação não está presente. No entanto, essa ideia é equivocada (STRAZZACAPPA, 2001, p. 78).

Ao percebermos o ensino pautado apenas na imitação, devemos fazer entender que a dança tem caminhos a serem construídos através dos profissionais que estão inseridos ou serão no contexto escolar, e a formação específica na área de dança pode contribuir para a construção de novos valores e processos de ensino pautados na pesquisa e autonomia do aluno. Strazzacappa (2001) destaca que a forma com que os alunos veem a dança na escola

têm se modificado de maneira significativa ao decorrer dos anos, independente das diversas acepções equivocadas que ainda encontramos em algumas ações pedagógicas.

O educador tem uma ação significativa ao proporcionar pesquisas que contribuam para autonomia do discente. Precisamos procurar estudos e conceituações que abordem a área da educação pautada na construção e intermediação de saberes. Freire (2018) argumenta a necessidade de nos atentarmos de forma ininterrupta e consciente sobre ponderações nos encaminhamentos educacionais. Pois, ao contribuir na formação do discente, não se está adestrando corpos, mas promovendo plausíveis aprendizados necessários as ações educativas.

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazer-se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade (FREIRE, 2018, p. 30).

As proposições pedagógicas de Paulo Freire reforçam a autonomia imprescindível recomendada para prática docente. Na formação em dança, é preciso criar diálogos com outras áreas de conhecimento, fomentando amplos saberes que se articulam na elaboração de propostas pedagógicas críticas, para a autonomia do discente.

[...] uma das tarefas mais importantes da prática educativa-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. (FREIRE, 2018, p.42).

Esse assumir-se implica, de certa forma, formações continuadas do docente-discente reconhecendo as particularidades dos sujeitos em relação as suas identidades culturais. Embora, não se possa apenas ditar o que se idealiza como certo ou errado e mesmo não concordando com o que é exposto, possamos desenvolver reflexões e discussões menos autoritárias e mais democráticas.

Há uma necessidade frequente de discutirmos essas questões que permanecem imbricadas na educação em dança. Segundo Freire (2018, p. 48), “Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção”. As intermediações no processo de ensino-aprendizagem necessitam de contextualizações que proporcionem um ambiente de troca mútua de saberes, para uma possível mediação dessa

arte. Contudo, devemos nos perguntar a partir de qual concepção de mediação estamos utilizando nas nossas práticas da docência?

Ao apresentarmos a noção de mediação como uma ação efetiva na intermediação entre a criação artística e o indivíduo, vale ressaltar, a partir de Darras (2009), que a prática da mediação está, de certa forma, imbricada nas nossas concepções e definições de cultura. Para o autor, essa compreensão implica problematizações relacionada a autonomia e práticas homogêneas, dentro do contexto ideológico do mediador. Explana, que

No domínio cultural e artístico podem-se distinguir duas grandes abordagens da mediação. A primeira é diretiva e, em sua forma mais pobre, fornece só um sistema interpretativo, impondo um único tipo de compreensão do objeto cultural. Em sua forma mais rica, produz sistemas interpretativos que tentam se articular, ou não, e trabalhar conjuntamente. A segunda abordagem da mediação é construtivista. Por diversos meios interrogativos, problemáticos, práticos, interativos, ela contribui para o surgimento da construção de um ou de vários processos interpretativos pelo “destinatário” da mediação (DARRAS, 2009, p. 37 e 38).

Nessa perspectiva, tonar-se fundamental apostarmos em mediações que possam oportunizar e reconhecer diversos diálogos com posicionamentos críticos, na construção de possíveis abordagens para mediações artísticas. Se faz necessário, na prática educativa em dança, proporcionarmos momentos de discussões e reflexões que despertem necessidade de saberes para o aprendizado pautado na perspectiva emancipatória.

Ao falarmos sobre instigar ações que reverberem a noção de emancipação, entendemos “a lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo” (RANCIÈRE, 2010, p.104). Para o autor, o começo da emancipação parte de problematizações sobre essa questão do olhar e o agir. Essa noção de Emancipação na Educação em Dança pode proporcionar intervenções na aprendizagem dos discentes ao desenvolvermos estratégias para apropriação do seu próprio conhecimento.

O processo de ensino-aprendizagem em dança pode partir da recriação de coreografias midiáticas, viabilizando ações construídas pelos sujeitos envolvidos nesse processo. As movimentações pré-estabelecidas e técnicas de movimentos codificadas são materiais possíveis de revisões e conteúdos oportunos para instigarmos olhares críticos, sobre a sujeição do corpo no fazer dança. As experiências dos discentes são fundamentais para traçarmos estratégias de pesquisas em dança, na apropriação das singularidades, que vão surgindo ao decorrer dos processos de improvisação.

As *ações corporais* (LABAN, 1978) surgidas necessitam serem apreendidas a partir da ideia do corpo como uma totalidade física, emocional e intelectual, compreendendo o corpo, como “*corponectivo*”¹ (mentecorpo junto), em que tudo se conecta. “Assim, corponectivo, corponectivar e corponectividade indicam mentescorpos em atividade. Sobretudo, em atividade conjunta (RENGEL, 2007, p. 38)”. Essa compreensão do corpo como uma totalidade de equidades, oportuniza a assertividade de estarmos em constante transformação a partir das suas relações que criamos, seja com ambiente, pessoas ou objetos.

METODOLOGIA

Os pressupostos metodológicos oportunizaram a criação de estratégias que instigaram a revisão de coreografias para outras possibilidades de improvisações em dança. Desse modo, problematizamos como o corpo poderia ser ressignificado mediante as coreografias que estão na mídia e, também, a recriação de uma obra coreográfica a partir da apreciação disponibilizada em vídeo.

As aulas foram desenvolvidas na disciplina “Estudos Contemporâneos em Dança, 2018.1”, do curso em Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Sergipe –UFS. Partimos da abordagem metodológica (ALVARENGA, 2010) descritiva e participativa, de caráter qualitativo, no qual foram elaboradas discussões e apresentações com revisões dos conteúdos mediados.

Um dos procedimentos metodológicos propostos ocorreu na divisão de duplas e/ou grupos, instigando-os a proporem outras movimentações a partir de umas das sequências coreográficas midiáticas e, em outro momento, a apreciação do espetáculo de dança que serviu como base para pesquisas de movimento. Logo, todos e todas contribuíram para processos de trocas mútuas de experiência. É evidente que os *corpos múltiplos*² estão imbricados em diferentes ideologias, culturas, estruturas físicas, idades, classes sociais e padrões de movimentos distintos. Essas particularidades serviram como recurso para as proposições metodológicas do processo.

¹ Corponectivo é um conceito que trata de um estado, uma situação, e é preciso, cautelosa e amorosamente, entremear-se na hermenêutica dele. Rejeitar a ideia que mente opera por princípios físicos, químicos e biológicos, enfim, pelos processos que são denominados mais detectáveis, é continuar a perpetrar noções dualísticas, sem nenhuma implicação com os processos que ocorrem com os corpos (RENGEL, 2007, p. 39).

² A expressão foi desenvolvida por Thiago Santana no seu Trabalho de Conclusão de Curso (UFS). Essa noção ratifica a necessidade do reconhecimento da singularidade dos corpos como recurso para os processos de ensino-aprendizagem no contexto escolar.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

A partir da apreciação de coreografias da mídia e de uma obra coreográfica, conseguimos problematizar possíveis ressignificações sobre o corpo na improvisação em dança. Essa experiência trouxe significativas compreensões sobre a possibilidade de nos apropriarmos do conhecimento artístico a partir das nossas familiaridades. Perceber como cada corpo pôde contribuir para outros modos de movimentações dessas dança, ratificou a necessidade de fomentarmos esse tipo de mediação na formação em dança.

Segundo Setenta (2008) o modo como a dança se organiza no corpo, refere-se a um tipo de fala. E ao discorrermos o corpo como auto-organizador de enunciações, implica dizer viabilidades para reflexões críticas e investigações incessantes. Esse “fazer-dizer” do corpo - argumenta Setenta - é distinguível de um falar sobre algo fora da fala, ou seja, a construção da fala se dá no e pelo corpo.

Esse corpo-coleção de informações pode lidar de maneiras distintas com a dança. Pode privilegiar o exercício descritivo de referências, pode preferir a narrativa em sequência linear, pode priorizar o processo e não a obediência a um produto; pode optar por várias outras escolhas (SETENTA, 2008, p.29).

A autora propõe pensarmos o corpo que dança como possibilidade de diferentes modos de enunciar essa dança. Explana, a partir de estudos da teoria dos atos de fala de Austin, que o corpo pode estar em um modo constativo de enunciação. Ou seja, ao dançarmos podemos apresentar nossos próprios assuntos, nossas particularidades, junto a uma reprodução de linguagem já pronta. Ou, em um modo performativo, que apenas produz sequências a partir de improvisações dentro de possibilidades propostas pelo coreógrafo ou não. “É interessante destacar a ocorrência da dupla articulação (constativo/performativo) que se enuncia tanto no fazer verbal quanto no corporal.

A partir dessas compreensões propusemos apreciações da obra coreográfica Vapor³, reconhecendo esse tipo de fala que anuncia ajustes e reajustes, de ambos os corpos, na cooperação desse diálogo.

A pesquisa parte da conexão gerada do apoio das mãos de um dos intérpretes que sustenta a cabeça do outro. Deste contato todo um ambiente vai-se configurando. A dramaturgia desta dança se constrói deste contato. Este trabalho também agrega na sua formalização rastros de uma dança de salão. A ideia é propiciar processos no corpo que promovam negociações no ambiente a partir de uma discussão sobre controle (BASTOS, 2009, p. 27)

³ Vapor é um espetáculo de dança contemporânea do Grupo Musicanoar/SP que se configura a partir da relação entre dois corpos.

Ao observarmos esse espetáculo acreditamos no reconhecimento das possibilidades de ações que fazem emergir movimentos complementares, na dramaturgia dessa dança.



Figura 01 – Espetáculo Vapor
Foto: fonte Idanca (2008).



Figura 02 – Espetáculo Vapor
Foto: fonte Idanca (2008).

Apesar de existirem diferenças tanto na estrutura coreográfica quanto na posição dos corpos quando olhamos os intérpretes dançando, não conseguimos observar as condições físicas atuando entre os dois corpos naquela determinada configuração. Porém, há inúmeras ações ocorrendo, em sua grande maioria, quase imperceptíveis a olho nu. Essa questão implica em combinações de sensações que condizem com a nossa percepção do sentido dos movimentos. Vale ressaltar, que independentemente de uma coreografia ou improvisações com acordos prévios ou não, é possível percebemos intencionalidades mútuas, que se complementam nesse diálogo.

Nesta escuta do corpo, dança é entendida como um ambiente que se constrói a todo instante a partir de soluções que o corpo define e organiza no espaço do tempo real. De alguma forma, o estado corporal estabelecido a partir de uma intencionalidade de ações provoca outras necessidades de padrões de movimentos que sofrem variações. Estas são recorrências do momento em que se configura a ação no espaço. Consideramos que estas variações são negociações importantes que devem ser relevadas na construção coreográfica”. (BASTOS, 2012, p. 9)

Essa perspectiva nos trouxe oportunidades para intermediação dessa obra, com os discentes. Mediante o nível de complexidade para a interação dos corpos, propusemos primeiro a apreciação do vídeo e, em seguida, conversamos sobre as impressões de cada um, em relação a apreciação.



Figura 03– Apreciação/Vapor
Foto: Jonas Karlos, arquivo pessoal (2018).



Figura 04 – Apreciação/Vapor
Foto: Jonas Karlos, arquivo pessoal (2018).

As inquietações expostas, pelos discentes, apresentaram distanciamentos na percepção das ações cognitivas do corpo. Alguns argumentaram a existência de relações de cooperações para execução da coreografia, outros pontuaram a submissão de um corpo em prol de outro. Dentro dessas duas perspectivas, reverberaram variações proximais, complementares, tais como: “Percebe-se muito estudo do corpo dela, para execução das movimentações.”, “ Todo tempo a cena é construída a partir das provocações dele.”, “Por mais que haja uma manipulação dele, ela traz, também, muita possibilidade de movimentações.”, “ Existe uma relação de entrosamento muito forte.”, “ O corpo dela, está morto.”, “ Discordo que há um corpo morto, pelo contrário, há um recrutamento muscular necessário para as execuções.”, “Tem um que manipula e outro que é manipulado, embora alguns momentos essa manipulação é invertida”.

Com a fomentação desse debate e mediante as diversas impressões da apreciação do vídeo, surgiram outras inquietações. Logo, instigamos experimentações em dupla, com o intuito de nos aproximarmos das movimentações evidenciadas nos corpos dos dançarinos, apreciados na coreografia do vídeo.



Figura 06 – Experimentação 1 (Vapor)
Foto: Jonas Karlos, arquivo pessoal (2018).



Figura 07 – Experimentação 2 (Vapor)
Foto: Jonas Karlos, arquivo pessoal (2018).

Embora alguns discentes tenham reestruturados seus discursos a partir das experimentações, outros se posicionavam com convicção da passividade de um corpo, em

relação ao outro. Acreditamos que esse modo de pensar implica a não acessibilidade de articulação com outras áreas de conhecimento. Nessa perspectiva, salientamos a ponderação em contextualizarmos a mediação artística desvinculada de uma relação de comunicação pautada apenas na noção de emissor e receptor. A viabilização dessa mediação pretendeu-se oportunizar ações emancipatórias nas possíveis relações com os conteúdos apresentados e, que criaram ressignificações do corpo, a partir das inquietações dos discentes.

A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta, faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impaciente diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos (FREIRE, 2018, p.33).

Nas proposições, de ressignificação das coreografias, conseguimos instigar uma variedade de outras possíveis movimentações que surgiram mediante as improvisações. Algumas criações apresentaram como recurso, ações do cotidiano. A partir desta conjuntura, instigamos execuções fundamentadas no esforço do movimento e/ou em suas qualidades que ocorre no/em corpo.



Figura 10. Improvisações I
Foto: Jonas Karlos, arquivo pessoal (2018).



Figura 11. Improvisações II.
Foto: Jonas Karlos, arquivo pessoal (2018).

As experiências individuais foram estratégias para buscarmos outras possibilidades de mediarmos dança. Criando problematizações, tais como: você pode dançar de outro jeito? Pode dançar com outra parte do corpo? Consegue perceber quais partes do seu corpo se movem? E com isso, ratificamos a dança como campo que produz conhecimento e linguagens a partir da ação cognitiva do corpo.

Logo, ao fomentarmos o corpo (cognitivo) em suas várias relações mentais, corporais ou *corporaismentais* (RENGEL, 2007), compreendemos como uma totalidade de conexões.

O modo de pensar o corpo dicotômico (corpo e mente separados) independe de classe social. É constatado nos mais variados ambientes escolares e midiáticos e se expande culturalmente nas relações sociais. A mudança de perspectiva retiraria a hierarquia de que o “mental”, ou “espiritual”, ou “racional” rege o físico, material, concreto. Como dizer que um ato é mental ou que um ato é físico? Atos não são corporais (enquantofísicoquímico biológico) ou mentais, apenas são... corponectivos (RENGEL, 2007, p. 39).

Sabemos que a dança proporciona aprendizados como qualquer outra linguagem de conhecimento. Logo, o ato da *cognição* não ocorre apenas a partir do conhecimento de uma ação específica, exemplo: uma leitura. Todavia, no processo do conhecer estamos atrelados a diversidade de informações, seja relacionada a: percebermos, lermos, comermos, dançarmos, cheirarmos, tocarmos, entre outras *ações corporais*.

Os estudos da Neurociência, especificamente da descoberta dos *neurônios-espelho*, (RAMACHANDRAN, 2014), apresentam argumentos a essa discussão, ressaltando que o aprendizado parte do ato de vivenciar a experiência do outro. Sendo estas células cerebrais, responsáveis por essa ampliação e/ou assimilação do que o outro está sentindo ou executando.

[...]O que essas células fazem é nos permitir efetivamente ter empatia para com a outra pessoa e “entender” suas intenções – imaginar o que ela está realmente pretendendo. Fazemos isso executando uma simulação de suas ações usando nossa própria imagem corporal (RAMACHANDRAN, 2014, p. 43).

Logo, uma simples *ação comum* pode ser uma conexão para outras experimentações *corporais*. E ressaltamos que essa ação poderá ser executada de diversas formas com outras partes do corpo. Defendemos que essas proposições podem se desdobrar para os processos criativos em dança, instigando e motivando os alunos, nessa ação mútua do fazer artístico.



Figura 12. Diálogos I

Foto: Jonas Karlos, arquivo pessoal (2018).



Figura 13. Diálogos II

Foto: Jonas Karlos, arquivo pessoal (2018).

Cada experiência pode reverberar novas suscitações e possibilidades de se trabalhar com determinados procedimentos. Acreditamos que o ensino da dança pautado no

reconhecimento das singularidade oportuniza a ampliação da formação do discente, bem como, na construção do sujeito crítico-reflexivo-criativo do seu fazer. Ressaltamos que não pretendemos criar um modelo a ser seguido, apenas criar discussões sobre possíveis mediações nesse processo mútuo de aprendizado. Esperamos que essa breve discussão possa contribuir para refletirmos incessantemente nossa prática docente ao buscarmos estratégias nos pressupostos da emancipação dos sujeitos.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Estelbina Miranda de. **Metodologia da investigação quantitativa e qualitativa:** normas técnicas de apresentação de trabalho científico. 2º ed. Assunção – Paraguai, 2010.

BASTOS, Helena. **Experiência Estética do Espetáculo Vapor a partir de uma Visão Sistêmica.** Anais II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, 2012.

_____. **Crise Criativa.** In: Anais I Simpósio de Dança do Núcleo de Estudos em Dança da FAP. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2009, p 23-29.

DARRAS, Bernard. **As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural.** In: Arte/Educação como mediação cultural e social. Org. Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho. São Paulo: UNESP, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 56º ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2018.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

RAMACHANDRAN, V.S. **O que o cérebro tem para contar:** desvendando os mistérios da natureza humana. 1º edição, Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RENGEL, Lenira. Corponectividade. In: _____. **Corponectividade:** comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. 169 f : il. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4933/1/Lenira%20Peral%20Rengel.pdf> . Acesso em 15 de jul. 2018.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

STRAZZACAPPA, Márcia. **A Educação e a Fábrica de Corpos:** a dança na escola. Caderno Cedes, 2001.