

“Experiência dança”: uma prática artístico-pedagógica

“Experience dance”: an artistic pedagogical practice

“Experiencia danza”: una práctica artística-pedagógica

Nicole Blach Duarte de Carvalho

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: profnicoleblach@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0467-9885>

RESUMO:

O artigo apresenta um resumo da dissertação de *mestrado Experiência Dança: nos bastidores de uma prática artístico-pedagógica*, desenvolvida no Instituto de Artes da Unicamp, orientada pela Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas. Examinou-se uma prática artístico-pedagógica elaborada pela autora com base em sua trajetória como artista e professora de dança, apoiada em uma perspectiva de dança contemporânea consonante com o pensamento de Louppe (2012) e pressupostos do coletivo Judson Dance (BANES, 1994; 1999; 2003, CAVRELL, 2012). A pesquisa qualitativa de caráter exploratório partiu da abordagem autoetnográfica aliada à investigação da própria prática com o objetivo de evidenciar as articulações entre concepções e práticas de dança bem como a potência do ato dançante em si enquanto gerador e produtor de conhecimentos.

Palavras-chave: *Dança. Prática Artístico-pedagógica. Dança Contemporânea.*

ABSTRACT:

The article presents a summary of the master's dissertation *Dance Experience: behind the scenes of an artistic-pedagogical practice* developed at the Unicamp Institute of Arts, guided by Profa. Dr. Ana Maria Rodriguez Costas. An artistic-pedagogical practice elaborated by the author was examined based on her trajectory as an artist and dance teacher, supported by a contemporary dance perspective in line with the thinking of Louppe (2012) and assumptions of the collective Judson Dance (BANES, 1994; 1999; 2003, CAVRELL, 2012). The qualitative research of exploratory character started from the autoethnographic

approach combined with the investigation of the practice itself with the objective of showing the articulations between conceptions and dance practices as well as the power of the dance act itself as a generator and producer of knowledge.

Keywords: *Dance. Artistic-pedagogical practice. Contemporary dance.*

RESUMEN:

El artículo presenta un resumen de la disertación de maestría *Dance Experience: detrás de escena de una práctica artístico-pedagógica* desarrollada en el Instituto de Artes de la Unicamp, guiada por Profa. Dra. Ana María Rodríguez Costas. Se examinó una práctica artístico-pedagógica elaborada por la autora en función de su trayectoria como artista y profesora de danza, respaldada por una perspectiva de danza contemporánea en línea con el pensamiento de Louppe (2012) y los supuestos del colectivo Judson Dance (BANES, 1994; 1999; 2003, CAVRELL, 2012). La investigación cualitativa de carácter exploratorio comenzó con el enfoque autoetnográfico combinado con la investigación de la práctica en sí misma con el objetivo de mostrar las articulaciones entre las concepciones y las prácticas de danza, así como el poder del acto de danza en sí mismo como generador y productor de conocimiento.

Palabras clave: *Danza. Práctica artístico-pedagógica. Danza contemporánea.*

Artigo recebido em: 14/05/2020

Artigo aprovado em: 24/09/2020

Quem sabe dançar sabe o quê? Dominar uma ou outra técnica de dança ou um conjunto de passos? Realizar com certa qualidade uma gama de movimentos? Este artigo nasce do desejo de compartilhar parte da pesquisa de mestrado “Experiência Dança: nos bastidores de uma prática artístico-pedagógica”,¹ desenvolvida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação da profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas. Partindo do pressuposto de que dançar envolve transformar o ordinário em extraordinário, neste estudo examinou-se uma proposta artístico-pedagógica elaborada pela autora com base em sua trajetória como artista e professora de dança, apoiada em uma perspectiva de dança contemporânea consonante com o pensamento de Louppe (2012) e pressupostos do coletivo Judson Dance (BANES, 1994; 1999; 2003, CAVRELL, 2012).

A pesquisa qualitativa de caráter exploratório teve como aporte metodológico a abordagem auto-etnográfica caracterizada por “uma escrita do eu que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 83). Metodologicamente, essa abordagem se organiza na prática como pesquisa, reconhecendo-a como principal atividade investigativa, uma vez que dela surgem as questões, os problemas e as possíveis soluções. De acordo com Gray, citada por Lorenzini (2013), alguns aspectos configuram este tipo de pesquisa:

Em primeiro lugar, a investigação deve ser iniciada pela prática, as questões, problemas e desafios são identificados e formados pelas necessidades da prática e dos pesquisadores práticos; em segundo lugar, a estratégia de pesquisa é desenvolvida através da prática usando metodologias e métodos específicos e conhecidos por aqueles que a praticam (GRAY *apud* LORENZINI, 2013, p. 76, tradução nossa).²

A ênfase na prática favorece a articulação de três diferentes tipos de conhecimento: o do pesquisador (que inclui o conhecimento incorporado, a experiência fenomenológica), o conhecimento explícito (reflexão crítica) e o conhecimento conceitual (referenciais teóricos) (NELSON IN JONES *apud* LORENZINI, 2013).

Partilha-se, assim, parte de uma pesquisa artística, situada no âmbito acadêmico, em que se tem em vista a arte aproximada à vida e o fazer artístico como um processo de envolvimento profundo com a “experiência do fazer” (DEWEY, 2010). Para Sánchez (2015), os artistas que se inscrevem nesse novo paradigma, o da pesquisa artística,

não concebem a si mesmos como inventores de formas e manipuladores de objetos, mas como geradores de saber ou agentes numa rede de geração de saberes. Nessa rede, os artistas não ocupam uma posição de privilégio, mas se deslocam guiados por questões ou afetados por problemas, aos quais respondem pondo à disposição da coletividade os procedimentos e as habilidades próprias de sua prática (SÁNCHEZ, 2015, p. 323).

A dança é um campo amplo e diverso, permeado por inúmeras práticas, técnicas, estilos, modos de pensar e de produzir. Para além disso, ela ocupa contextos diferenciados, sendo assim “utilizada” para diversos fins: terapêuticos, lazer, interação social, relaxamento, entre outros. Porém, ao se trabalhar numa perspectiva artística, de produção de conhecimento, por mais que os aspectos mencionados possam se relacionar com a prática de dança (autoestima, socialização, entre outros), não são esses os objetivos pretendidos.³ Dessa maneira, o modo de tratar o fenômeno, bem como o de conduzir processos de ensino-aprendizagem em seu território, precisa ser diferenciado, pois está implicado em gerar outro tipo de experiência. “A sensibilidade, a intuição, o pensamento, as emoções e as subjetividades se manifestam como formas de expressão no processo de aprendizagem em Arte” (BRASIL, 2017, p. 193).

No entanto, sabe-se que o ensino de dança, dependendo de como é conduzido e de onde está inserido, pode acabar reproduzindo modelos que supervalorizam o preciosismo da forma, os virtuosismos corporais e consolidam uma percepção de dança que limita a compreensão da plasticidade deste fenômeno. De acordo com Marques “dependendo de como forem ensinadas, técnicas, passos e coreografias acabam por se tornar conchas prontas e fechadas que os alunos devem vestir e se acomodar dentro delas” (MARQUES, 2011, p. 32). Uma vez que a arte é um tipo de conhecimento que lida com realidades possíveis (VIEIRA, 2013) e que nem todo fazer é artístico (DEWEY, 2010), torna-se fundamental evidenciar como a dança se organiza nesse contexto.

Pensar a dança sob uma perspectiva artística envolve compreender o fenômeno a partir de sua potência criativa; é enfatizar os aspectos que possibilitam a manifestação das diversas formas, olhar para os elementos que constroem, contornam e organizam as formas e investigar os sentidos e as intencionalidades envolvidas nos projetos criativos e/ou nas danças manifestadas (BRASIL, 1997; 2017). “A prática investigativa constitui o modo de produção e organização dos conhecimentos em Arte. É no percurso do fazer artístico que os alunos criam, experimentam, desenvolvem e percebem uma poética pessoal” (BRASIL, 2017, p. 193).

Desse modo, ao olhar para a dança e para o ensino de dança busco enfatizar o “fazer dança” e não o fazer “da dança”, a fim de evocar a noção de conhecimento adquirido na experiência vivida, que envolve a organização individual/pessoal dos elementos, conteúdos e processos envolvidos na prática de dança. Noção essa que tem ressonância com o conceito de conhecimento tácito de Michael Polanyi.⁴ Segundo Cardoso e Cardoso:

O conhecimento tácito é complexo, desenvolvido e interiorizado durante longos períodos de tempo (...). Este tipo de conhecimento medeia o dia-a-dia dos indivíduos, contendo uma aprendizagem tão pessoal e intrínseca que as suas regras podem ser impossíveis de separar da forma como cada indivíduo age. (...) sendo altamente experiencial, pessoal e específico do contexto (CARDOSO; CARDOSO, 2007, p. 45).

No âmbito da pesquisa realizada, pensar a prática de dança a partir de uma abordagem artística e pedagógica envolveu instigar o conhecimento tácito colocando-o em relação com a prática elaborada, estimulando o sujeito que dança a observar a dança que ele produz, apostando que este envolvimento perceptivo poderia propiciar experiências singulares, artísticas. Em Dewey, o artístico é estético, e a experiência, por ser a realização de um organismo imerso em um mundo de coisas, “é a arte em estado germinal” (DEWEY, 2010, p. 19). Para ele:

a experiência estética é a experiência pura. É a experiência liberada das forças que impedem e confundem seu desenvolvimento como experiência – livre, em outras palavras, dos fatores que subordinam uma experiência, tal como diretamente vivenciada, a algo que vai além dela (DEWEY, 2010, p. 472).

Partiu-se do pressuposto de que a habilidade de dançar, vista como uma inteligência do corpo se revelaria no ato dançante. Contudo, não seria apenas a capacidade de reproduzir passos e movimentos, ou de reagir a estímulos sonoros ou sensações que indicariam a presença dessa habilidade, mas, sim, a capacidade de transformar essas ações em movimentos poéticos, ou seja, não se tratava apenas de conseguir executar, criar ou reproduzir passos e movimentos, mas, sim, de alcançar certa qualidade expressiva nessas ações. O movimento poético é o movimento dançado; uma ação que articula domínio físico e consciência e que surge de um tipo de conexão entre sujeito e dança que projeta a experiência do movimento para uma dimensão estética. Segundo Gil (2001), “o corpo do bailarino é transportado pelo movimento porque se insere nele, numa linha começada antes dele, antes de seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele, depois da ação corporal” (GIL, 2001, p. 15). Temos assim que o movimento dançado (ou poético) ocorre numa

integração entre corpo e movimento. Domínio físico seria a capacidade de estabelecer um equilíbrio de forças que atuam sobre, no e através do corpo. E isso não se refere ao domínio de uma técnica, embora possam existir técnicas que contribuam para esse domínio, mas, sim, à capacidade de equilibrar no corpo a atuação de diversas forças. Acreditando que este equilíbrio de forças se dá à medida que é instaurada uma percepção consciente de si em movimento, apostou-se na ação dançante como disparadora do processo entendendo que, uma vez alcançado este equilíbrio, o movimento seguiria em um fluxo engajado pelas dimensões internas e externas do ser. Seria este o momento em que o sujeito encontra “a dança” e ela acontece, transformando os menores e mais simples movimentos do corpo em movimentos poéticos. Em sintonia com Pereira (2014, p. 42), compreende-se que, “o dançarino (a pessoa que dança), ao dar-se consciência de uma sequência dinâmica de movimentos, torna-se criador; ele utiliza forças conscientes e inconscientes como elementos criativos, transformando-os em energia intrínseca simultaneamente à criação formal e à vida”.

Nesse ponto cabe ressaltar a aproximação com Gil (2001) no que se refere ao movimento dançado. Para ele, movimento dançado é aquele que expressa leveza, que transforma o peso em impulso, em energia que faz fluir o movimento. Vencer o peso seria assim o primeiro desafio do bailarino, pois tudo se passa no espaço de seu corpo. Como alcançar essa leveza, essa outra perspectiva de peso no corpo? Gil responde a essa pergunta dialogando com alguns fundamentos de Laban.

Ele aponta que, na teoria de Laban (1960), o esforço (que é o impulso interior que dá origem a todo movimento) na dança é provido de qualidades tais como peso, tempo, espaço e fluxo, que variam em quantidade e intensidade de tal modo que em suas combinações possíveis configuram diversos tipos de movimentos dançados. O movimento começa no intervalo entre dois tipos de energia, uma anterior a forma e outra que a produz, porém nesse intervalo o movimento já se encontra como potência virtual, ou seja, como possibilidade de vir a ser. Assim, o esforço “contém em si a forma por vir; mas quando esta se desenvolve, já não há esforço no sentido próprio, nem resistência do corpo ao movimento que flui” (GIL, 2001, p. 18). O esforço atinge um ponto zero quando o movimento dançado começa (GIL, 2001). Este ponto zero indica uma situação de equilíbrio: “no instante em que o esforço desaparece, surge um outro movimento que corre sem entraves. Entre os dois, o bailarino obteve o equilíbrio que precisava” (GIL, 2001, p. 18). É esse equilí-

brio que produz efeito na relação com o peso do corpo. Essa condição de equilíbrio se alinha ao que chamei de domínio físico acima. A partir desse domínio, ou condição de equilíbrio, é que flui o movimento, sendo esse já um movimento consciente, integrado, dançado e, assim, poético.

Tendo como referência a dança contemporânea em diálogo com o pensamento de Louppe (2012) e pressupostos do coletivo Judson Dance (Banes, 1994; 1999; 2003 e Cavrell, 2012), elaborou-se uma prática que teve como objetivo provocar as relações entre dança, corpo e movimento apostando em ampliar experiências e possibilitar o reconhecimento da potência do ato dançante em si como gerador e produtor de saberes. Escolhi desenvolver procedimentos que colocassem os sujeitos em situações que pudessem gerar estados de desequilíbrio, de risco, tensão e também certo conforto apostando que essas sensações mobilizariam novas percepções na prática dançante.

As práticas elaboradas se inserem em um fluxo de pensamento artístico, que elege o risco, a incerteza e a imprevisibilidade como recursos para o desenvolvimento da autonomia e da singularidade em seus processos de conhecimento. Segundo Machado e Siedler (2012, p. 5):

Um corpo que, ao dançar, se vale do que não é determinado (...), aprende, ao produzir soluções imediatas e inusitadas e ao experimentar a impossibilidade de uma repetição. Ao lidar com a incerteza, o corpo adquire complexidade e a intenção de enunciar uma falha é trocada pela ação de solucionar. É um exercício adaptativo que instiga o aprendizado, pois os ajustes do corpo enunciam engenhos particulares diante da incerteza presente nos processos.

Optou-se por olhar para a dança a partir da perspectiva da dança contemporânea entendendo que ela “reafirma a especificidade da arte da dança” (TOMAZZONI, 2006), uma vez que desloca o conceito de dança de uma estética pré-estabelecida. Por não se definir como uma técnica específica (JOSÉ, 2011; MURTA, 2014), ela se torna “um campo de conhecimento, amplo, aberto, vivo, pleno de infinitas possibilidades de criação artística e de processos em constante construção e transformação” (JOSÉ, 2011, p. 2). Temos, assim, uma perspectiva em que a dança é “visão de mundo em si” (FAZENDA *apud* LOUPPE, 2012, p. 14) ou forma de cultura em si e não um mero produto, ou reflexo da cultura. Tomou-se como referência o coletivo Judson Dance,⁵ por ser possível identificar nesse movimento de artistas da vanguarda dos anos de 1960 uma ruptura radical com pressupostos da dança, cujos desdobramentos ecoam até hoje (GIL, 2001). A partir da

sua produção de dança, percebe-se um desejo de liberdade estética e de liberdade no corpo que evoca um fim para a imposição de um estilo artístico e do engessamento estético e técnico da dança (MUNIZ, 2011).

Apostou-se que seria possível encontrar no movimento Judson Dance parâmetros que pudessem dar suporte à prática artístico-pedagógica uma vez que foi reconhecido o desejo de ampliar o alcance da dança à diversidade de corpos, experiências e estéticas e convidar o olhar para a poética do movimento. Vejo as propostas do Judson Dance imbuídas de questões da dança, de tal forma que poderiam ser vistas por um viés artístico-pedagógico.⁶ Segundo Banes, “questões estéticas sobre a natureza e o significado da dança e do movimento foram levantadas nas oficinas e nos concertos, entre eles – fundamentalmente – a identidade de uma obra de dança, a definição da dança e a natureza da técnica” (BANES, 1994, p. 211, tradução nossa).⁷

É preciso esclarecer que para este estudo concentramos na primeira geração do coletivo *Judson Dance*, no que tange à ampliação dos conceitos de dança e dos novos princípios e métodos de criação evidenciados por eles. A primeira geração do movimento Judson Dance se originou de uma turma de coreografia ministrada em 1960 pelo músico Robert Dunn.⁸ No segundo ano do curso de Dunn, foi criado um concerto como trabalho final, que teve a Judson Memorial Church⁹ como palco. A partir dessa apresentação, intitulada *Concert of Dance #1*, que contou com 23 danças dos 14 coreógrafos, alguns membros tiveram a ideia de continuar com encontros semanais. Nasceu, assim, o coletivo *Judson Dance*.

A turma de Dunn era formada por artistas com experiências variadas em artes, bailarinos profissionais, artistas plásticos, músicos, poetas, cineastas e atores, entre eles Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Douglas Dunn, David Gordon, Judith Dunn, Alex Hay, Elaine Summers, Ruth Emerson, Fred Herko, Deborah Hay, Lucinda Childs, Kenneth King e Simone Forti, (RIBEIRO, 2011). Tendo vivenciado experiências e métodos diferenciados de criação nas aulas de Dunn, que se inspirava em alguns métodos de Cage e de Cunningham (BANES, 1994), esse grupo potencializou as possibilidades de criação e composição em dança, gerando, assim, novas perspectivas de pensamento na área.¹⁰ Esse grupo conseguiu desarticular uma série de premissas que vigoravam na dança e reor-

ganizá-las numa ótica que pôs em xeque valores e tradições que eram mantidos nas práticas e produções de dança, tanto clássicas, quanto modernas, tais como o preciosismo técnico e a idealização de certos padrões de corpo e movimento (BANES, 1999; MUNIZ, 2011).

Banes (1994) comenta que talvez o maior legado do Judson Dance tenha sido a extensa exploração de estruturas coreográficas e a consequente ampliação de métodos gerados por suas pesquisas, que partiam de “uma abordagem analítica inteligente do processo de criação em dança” (BANES, 1994, p. 211, tradução nossa).¹¹ Na busca por romper com fórmulas antigas de composição, eles geraram tantos dispositivos diferentes que deixaram clara a mensagem de que não apenas todo movimento ou corpo é permitido na dança, mas também todo método é possível (BANES, 1994).

Nesse sentido, pode-se dizer que a prática elaborada inspira-se no coletivo *Judson Dance*, uma vez que se orienta pela ideia de criar procedimentos e dispositivos para experimentação de elementos estruturais da dança (peso, tempo e espaço) a partir da improvisação e da composição individual e coletiva. A proposta segue em uma corrente de confluências com esse grupo na medida em que se propõe a discutir noções de dança, o que resulta em reflexões sobre ensino-aprendizagem e sobre o próprio ato de dançar em si.

A proposta

A proposição prática “Experiência Dança” foi mediada pela intenção de estimular autonomia e auto-realidade, agregar a diversidade estética e afirmar uma perspectiva de dança que enfatiza a singularidade a partir da realidade do próprio corpo (LOUPPE, 2012). Considerando a ação dançante como expressão de uma inteligência do corpo, a proposta surgiu na tentativa de perceber a relação das pessoas com o ato de dançar e com a dança, ou seja, examinar qual a “experiência dança” que elas tinham e quais habilidades apareciam quando elas dançavam. Não se tratava de observar a dança de um e de outro avaliando os mecanismos do movimento ou a organização corporal, mas de capturar os momentos de encontro entre corpo e movimento, de coerência entre o sentir e o fazer e compreendê-los enquanto uma conexão entre o sujeito e a dança que ele produz. Esperava-se ver como se dava a poética do movimento.

Foram elaboradas situações de dança pautadas em elementos tais como peso, tempo e espaço, inspiradas no coletivo *Judson Dance*. Diante das rupturas pós-modernas, diversas abordagens surgiram na dança, entrelaçando sua prática a princípios que contemplavam a totalidade do ser, a consciência do corpo, de si e, assim, aproximaram-se de técnicas de educação somática, Yoga entre outras. No entanto, ao se pensar em uma prática de dança, como defini-la como tal sem fazer uso de certas referências delimitadoras do campo, tais como os códigos¹² envolvidos em suas diferentes estéticas? Uma prática corporal, por exemplo, cabe no teatro e na música, mas ela é uma prática de corpo e não necessariamente de dança. O que caracterizaria, então, a prática de dança e como praticá-la sem associá-la a estéticas pré-concebidas e seus sistemas codificados e ainda reconhecê-la como tal?¹³

Segundo Louppe (2012, p. 21), “é certo que a ruptura epistemológica operada pela dança contemporânea é ainda mal percebida”. Ela tanto pode ser vista como uma nova estética (e, assim, permeada de códigos estritos), quanto como um conjunto de princípios pelos quais surgem diversas estéticas. Em qualquer um dos entendimentos, sua prática implicará algum conhecimento de base, um ponto de partida ou referência. É neste aspecto, da referência, que tomei como base princípios do coletivo *Judson Dance*, pois percebi que suas propostas espelhavam o próprio fenômeno “dança” para além de uma intenção de nomeá-la como “contemporânea” ou não, uma vez que propunham o corpo em movimento, “sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber” (LOUPPE, 2012, p. 21). Seguindo por esta ótica, a base de conhecimento da qual a dança “faz uso” para se manifestar é a própria base de conhecimento do sujeito dançante: sobre si mesmo, seu corpo, suas possibilidades de relação e interação. Diferente do viés que configura uma estética, sob a qual enxergamos formas condicionadas ao olhar de um coreógrafo, ou de um código, quando a base da criação é o saber corpóreo, a condição que enxergamos é a da estrutura física dançante em suas habilidades, debilidades e tentativas de autoexpressão.¹⁴ E nesse sentido a busca pela forma seria orientada de dentro para fora, ou seja, não seria o corpo “indo atrás” de uma estética, mas sim construindo essa estética à medida que olha para si mesmo. Ainda em sintonia com Louppe (2012), penso que é a partir dessa inversão lógica, desta quebra de paradigma que outra percepção e outra consciência de mundo poderão emergir.

Foi no intuito de compreender essas questões que encontrei, na transição da dança moderna para a pós-moderna e especialmente na primeira geração do coletivo *Judson Dance*, parâmetros que me ajudaram a ampliar concepções de dança, contudo sem perdê-la de vista.¹⁵

O caminho que comecei a vislumbrar através da ruptura pós-moderna foi o de pensar em uma proposta prática que colocasse os sujeitos em contato com elementos estruturais, que organizam e dão formas à dança. Em se tratando de pensar a prática de dança, a questão do condicionamento estético, muito presente na minha vivência como bailarina e professora de *jazz* e no meu entendimento de recursos fundamentais que possibilitariam uma poética “no dançar”, se desdobrou na compreensão do próprio corpo como condição da dança. Seria preciso, assim, pensar a prática de dança em outra esfera de relações, numa perspectiva anterior à forma, que incentivasse a relação do sujeito com o fenômeno. Contudo, como reconhecer a existência das formas pré-estabelecidas valorizando-as como conhecimentos legítimos e fundamentais para a área de dança como um todo? Propor o ato de dançar foi uma tentativa de convocar as referências individuais para a prática convidando-as a se relacionarem com os elementos norteadores; a pergunta era: como sua experiência em dança te dá suporte para experimentar isso e ainda, como, a partir da sua experiência, você percebe essas relações?

Tendo em vista a ideia de enxergar a poética do movimento de cada participante, as situações de dança foram orientadas por elementos que compreendi como fundamentais para estimular a ocorrência desta experiência, a saber: peso, tempo e espaço. Em consonância com Saraiva (2005), compreendo que a diferença e a originalidade de cada dança está na forma única que cada vivência de temporalização e de espacialização se dá. Assim, “o tempo e o espaço da dança só podem ser explicados na sua organização interna, dentro da própria dança, na unidade e totalidade de um momento único de ser” (SARAIVA, 2005, p. 231). De acordo com Costas (2011), o corpo em ato dançante é um manifesto da percepção do dançarino. “Para o artista do corpo, da dança, o desafio (permanente) é tornar a sensibilidade sensível a si” (COSTAS, 2011, p. 6).

Ao dançar, o sujeito se coloca em relação. A prática apostou em estimular a percepção das relações que se estabelecem ou que são construídas no ato dançante tendo em vista a possibilidade de favorecer a percepção da dimensão criacional desta ação. Criar é dar forma a algo (OSTROWER, 1987), e “a percepção de si mesmo dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana” (OSTROWER, 1987, p. 10).

A proposta em campo

A prática “Experiência Dança”¹⁶ foi aplicada em estudantes do curso de licenciatura em dança considerando o contexto de sua atuação na educação básica e o desejo de fortalecer nesse ambiente o entendimento da dança como campo de conhecimentos artísticos. Acreditou-se que evidenciar a dimensão criativa, investigativa e produtora de saberes em si do ato dançante poderia favorecer essa compreensão e ainda estimular a percepção de elementos intrínsecos comuns em diversas estéticas de dança, possibilitando pensar práticas de ensino-aprendizagem ampliadas em dança.

Busquei parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pois o curso de dança oferecido é voltado para a licenciatura. Consegui articular com a professora Raquel Pires Cavalcanti¹⁷ a realização da pesquisa com uma turma do 4º período do curso. O desejo era contemplar todos os estudantes matriculados na disciplina (uma estimativa de vinte pessoas), porém contei com os registros e dados fornecidos apenas pelos estudantes que participaram de todos os encontros, totalizando doze alunos. A disciplina Prática IV acontecia duas vezes por semana, às segundas e quartas, nas salas de dança da UFMG, das 19h às 20h40min. A pesquisa ocorreu nos horários regulares de aula, e todos os encontros foram registrados em audiovisual.¹⁸

A prática teve uma duração média de cinco horas e foi desenvolvida em quatro encontros com cargas horárias distintas. As aulas da disciplina tinham duração de 1h 40min e, buscando facilitar a presença e a participação de todos, organizei a prática considerando essa disponibilidade. No entanto, nem todos os encontros ocuparam o horário todo, como o primeiro e o último, que não envolveram prática corporal por se tratar de encontros de conversa e debate. Para esses encontros, estimei cerca de 1h de duração para cada. O tempo dependeria do retorno dos estudantes e do desejo deles de falar e discutir os assuntos. No primeiro encontro, propus uma roda de conversa a partir de uma questão norteadora, “o que é dança e o que é dançar?”. As perguntas tinham como

intuito desestabilizar concepções de dança que condicionam o seu entendimento enquanto uma ou outra estética, a fim de abrir espaço para explorar outras perspectivas. No segundo encontro, apresentei uma proposta prática que nomeei posteriormente de “Dançar” e, no terceiro encontro, a proposição batizada de “Dança e Contradança”. Os encontros práticos duraram o tempo total da aula, 1h40min. No quarto encontro, propus a elaboração de um mapa de conceitos com base nas impressões sobre a experiência e uma roda final de *feedbacks* e reflexões sobre a vivência.

Nomear os encontros destinados à prática de dança surgiu da necessidade de organizar a temática de cada um. O encontro dois, intitulado “Dançar”, focou na elaboração de dispositivos, tarefas e roteiros¹⁹ que inspirassem certa liberdade e prazer de dançar. Já o encontro três, “Dança e Contradança”, trabalhou forças em oposição buscando explorar, na tensão entre essas forças, a percepção de um espaço entre elas. Mesmo ainda tencionando questões relativas ao que é dançar, a ênfase se concentrava em orientações que prescindissem do ajuste entre polaridades, tanto em práticas em dupla quanto em propostas de clara oposição, como relaxar e não se mover durante uma música “agitada”. No confronto entre o que é dança, o que é dançar e o que seria contradança, existiria a possibilidade de perceber um eu que dança e que escolhe como dançar?

No primeiro encontro, propus uma roda de conversa para que pudéssemos discutir abertamente sobre duas questões: o que é dançar e o que é saber dançar. Deixei claro que não se tratava de ter uma resposta absoluta, única e que nos representasse por completo, mas sim de poder falar sem medo (de cometer equívocos, por exemplo, ou de ser julgado), de especular, debater sobre o tema. O que busco ao propor esse tipo de conversa é ouvir e tentar descobrir como cada um pensa a dança, quais as referências que surgem, quais as relações que cada sujeito constrói a partir da experiência com a dança. Frases como “danço isso e não sei dançar aquilo”, “as várias danças para diferentes públicos”, comentários sobre dançar ser algo que acontece, ou que envolve um corpo pleno, uma conexão, sobre a dança “sem movimento de dança”, a dança sem movimento, sobre as diferenças entre a dança popular na rua e na cena e perguntas tais como: “só movimento é dança?” apareceram. Ressalto essas falas dos participantes, pois elas estão no mesmo campo de reflexões que motivaram a proposição. Apesar da prática não adentrar na questão da dança popular, por exemplo, pensar sobre ela quando é transposta para o palco enquanto recorte de uma manifestação cultural se alinha com as reflexões que instigo na medida em que me pergunto: o que vemos no palco e na cena nesse segmento nos oferece uma experiência próxima ao evento da rua, nos

transportando para esse “lugar”, ou reproduz e se enquadra dentro de moldes estéticos clássicos, uma vez que está ocupando um espaço cercado por essas referências? Essa é uma pergunta que pode ser feita para diversos estilos e formas de dança. Elas seguem sua própria condição expressiva ou se modelam a partir de um *status quo*? A roda de conversa foi bastante intrigante, e percebi os participantes envolvidos com as questões, problematizando e refletindo juntos sobre os vários conceitos e pontos de vista que surgiram. Notei que o grupo apesar de heterogêneo, tanto por faixa etária quanto por estéticas de dança (danças de rua, danças populares, jazz dance, dança contemporânea), era formado por pessoas curiosas e interessadas neste tipo de questionamento.

O segundo e o terceiro encontros foram práticos. Divididos em momentos com orientações distintas, a ideia era instigar a percepção de si em ato dançante. Em alguns momentos, eu solicitava que os participantes fizessem registros de suas impressões. No quarto encontro, devolvi os registros e montamos juntos dois mapas de conceitos entrelaçando as impressões escritas durante a prática, as impressões atuais, pós-prática e ainda outras que poderiam surgir na conversa, no *feedback* sobre a proposta.²⁰

Roteiro:

Encontro 1: Roda de Conversa: O que é dança? O que é saber dançar?

Encontro 2: Prática Dança

Encontro 3: Prática Dança e Contradança

Encontro 4: Construção de Mapa

Encontro 2 – Dança

- Momento 1 – tarefa: dançar uma trilha composta por três diferentes músicas.
- Momento 2 – organizado em três fases:
 - 1– Dispositivo: transferir o peso
 - 2– Roteiro: ler uma frase.
 - 3– Tarefa: ouvir uma música e depois construir um percurso de verticalização a partir dela.
- Momento 3 – tarefa: dançar uma trilha pronta, desconhecida, composta por três músicas.

Encontro 3 – Dança e Contradança

- Momento 1 – organizado em duas fases:
 1. Tarefa: fazer o que o corpo sentir vontade durante duas músicas, sendo que no fim da segunda música é preciso estar deitado de barriga para cima, ou deitar-se.
 2. Dispositivo: ouvir a música, relaxar o corpo, aquietar e não se mover.
- Momento 2 – organizado em três fases:
 1. Roteiro – travessia: ir de um ponto a outro da sala em um percurso reto, dançando lentamente durante o tempo de uma música e voltar no mesmo percurso reto, porém dançando como quiser, durante outra música. Só se poderia chegar ao ponto final no fim da música.

<p>2. Dispositivo – o outro: formam-se duplas, que se distribuem no espaço. A diretiva é ir ao encontro do outro, porém sem poder tocá-lo, durante duas músicas.</p> <p>3. Tarefa – dança sem música: dançar sem o apoio de uma música e sem o outro, durante o tempo que eu marcar de início e fim.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Momento 3 – dançar uma trilha <p>Tarefa com dispositivo: dançar uma trilha pronta, composta por três músicas, porém em cada uma seguir um dispositivo diferenciado – na primeira música, dançar o contrário do que a música “pede”, na segunda, dançar variando entre o movimento contrário e o fluxo, sendo que uma parte da segunda música tem uma pausa de silêncio e, na terceira, compor com a música.</p>
<p>Encontro 4 – Construção de mapa</p> <ul style="list-style-type: none"> • Devolver aos participantes os papéis com as impressões. <p>Pedir que eles selecionem, das impressões que estiverem escritas no papel, palavras, frases, imagens que simbolizem ou representem o “que fica” da vivência prática e transpor esta seleção no craft 1.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A partir do que foi registrado no craft 2, responder as perguntas “o que é dança” e “o que é saber dançar”, que estão colocadas em outro craft. Ao escrever neste craft, colocar as respostas em quadrados ou círculos que possam ser interligados por linhas e setas se for necessário. <p>Roda de conversa final: ouvir os participantes, suas impressões, reflexões e dialogar, apontando questões envolvidas na prática.</p>

Abaixo se encontram as imagens dos mapas. Seguimos para o próximo tópico, no qual serão apresentadas algumas análises e reflexões sobre a prática a partir dos materiais coletados.

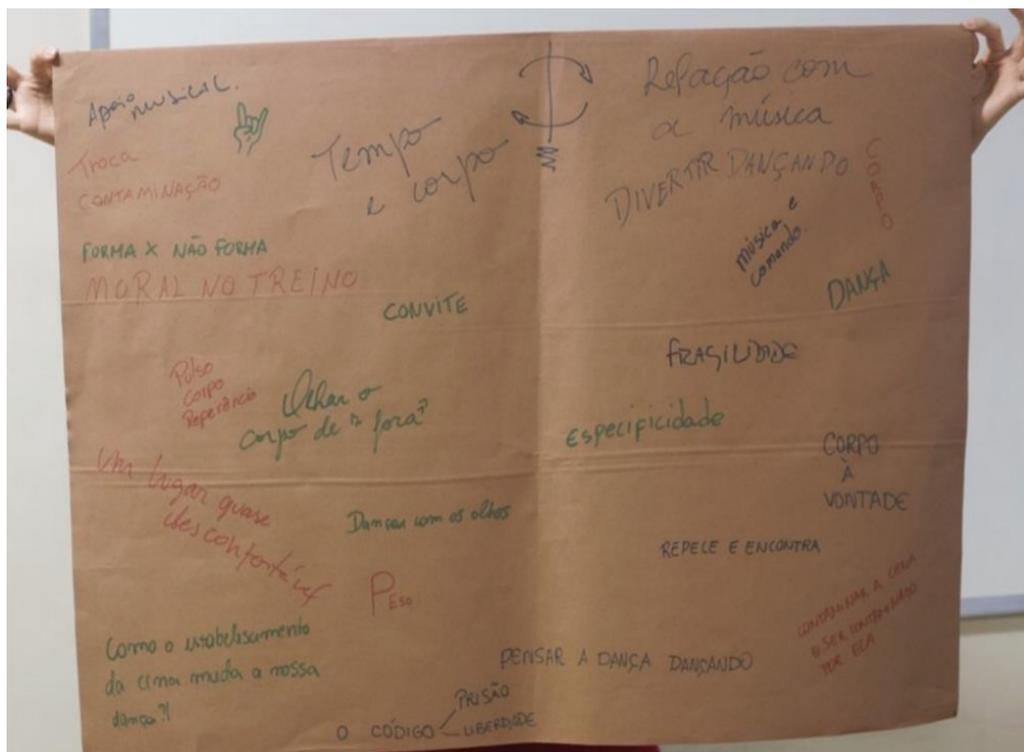


Fig. 1 – Construção de mapa – Kraft 1
 Fonte: Acervo pessoal da autora.

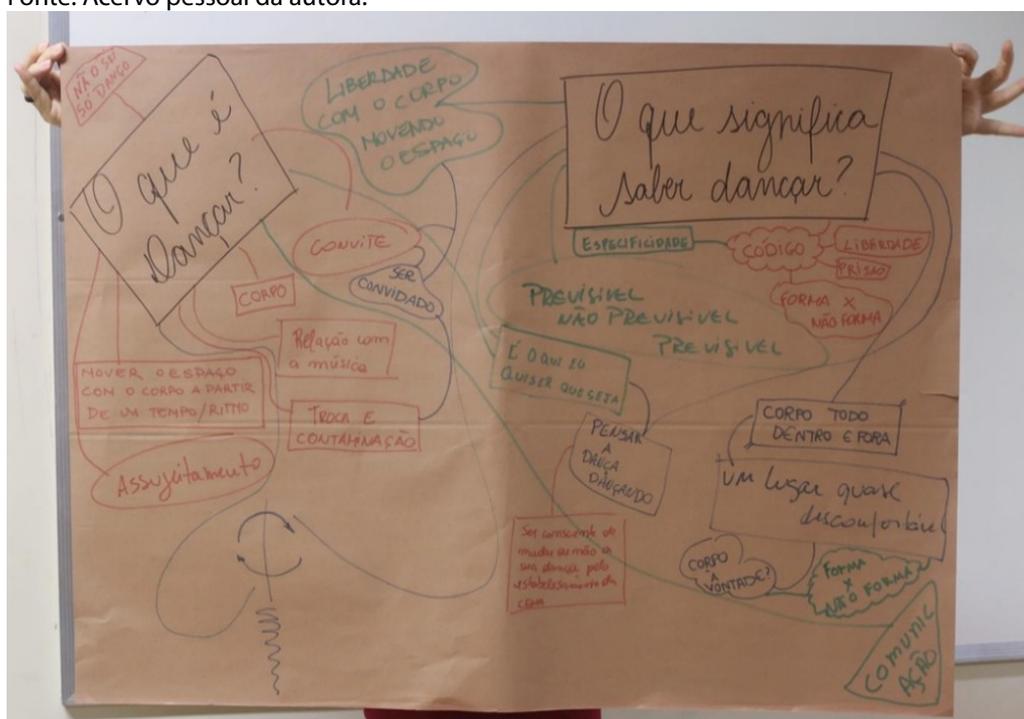


Fig. 2 – Construção de mapa – Kraft 2

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Os dados aqui considerados foram coletados por meio dos registros de impressões escritas. A análise teve como objetivo verificar a experiência dos sujeitos, quais percepções surgiram a partir da prática e de que maneira elas dialogavam com as intenções e questões envolvidas na proposta. Observei que, nos registros, algumas percepções e sensações se referiam ao corpo, à disponibilidade corporal e a partes do corpo, outras, à dança, ao ato de dançar e a códigos de dança e ainda outras se relacionavam a sensações e percepções ligadas a sentimentos, emoções e questões pessoais. Sugeri a organização dessas três referências no intuito de desenvolver categorias de codificação que, segundo Bogdan e Biklen (1994),

envolve[m] vários passos: percorre[m] os seus dados na procura de regularidades e padrões bem como de tópicos presentes nos dados e, em seguida, escreve[m] palavras e frases que representam estes mesmos tópicos e padrões. Estas palavras ou frases são categorias de codificação. As categorias constituem um meio de classificar os dados descritivos (...) de forma que o material contido num determinado tópico possa ser fisicamente apartado dos outros dados (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 221).

Seguindo esse modelo, destaquei dos relatos de impressões²¹ 12 frases e trechos que apontavam para o corpo e para ações relacionadas a ele, separando tanto as que indicavam a ação dançante, o ato de dançar e a dança, quanto as que se referiam a sensações, emoções e questões pessoais. Considerei frases e trechos que continham as palavras corpo, música, movimento e dança e excluí as palavras soltas ou trechos em que não estava claro se a referência era a dança ou o corpo. Nos registros do encontro dois, apareceram muitas palavras soltas. Algumas foram comuns em diversos relatos, tais como: fluxo, música, leveza, conexão, peso, festa, alegria, coletivo, diversão e prazer. Palavras como presença, pluralidade, diferente, alma e espírito, interação, diálogo, sensibilização, ouvir e equilíbrio também surgiram em um ou outro registro. Já nos registros do encontro três, não apareceram muitas palavras soltas e, quando apareciam estavam compondo uma frase, o que me pareceu uma escrita poética. Os relatos do encontro três tiveram uma característica maior de elaboração e de análise sobre a prática e a ação dançante.

Seguem abaixo as tabelas com a organização dos dados coletados dos encontros dois e três.

Tabela 1 – Encontro 2

Percepções que se referem ao corpo, à disponibilidade corporal e a partes do corpo	Percepções que se referem à dança, ao ato de dançar e a códigos de dança	Sensações e percepções ligadas a sentimentos, emoções e questões pessoais
<p>Como se a música inundasse meu corpo.</p> <p>Meu corpo estava presente. Sentia meu pé todo presente.</p> <p>A mente ficou aberta que tinha perdido o controle.</p> <p>Me perdi no meu corpo, nas sensações internas que surgiam.</p> <p>Espontaneidade é bem-vinda com um corpo presente.</p> <p>Conexão dinâmica entre os corpos.</p> <p>Procura de olhares. Corpo inteiro.</p> <p>Espaço corporal. Deixar-se, guiar-se.</p> <p>Para aonde o corpo leva.</p> <p>Corpo/movimento procura estar em cada bit da música.</p>	<p>Mapiei os impulsos.</p> <p>Encontrar a conexão da minha dança.</p> <p>Dançar e cantar com meu popular, diferente.</p> <p>A música convida para o movimento principalmente quando estabelece um ritmo.</p> <p>O movimento começa na sutileza.</p> <p>Música que leva.</p> <p>O hábito do código aprisiona e liberta.</p> <p>Dançar para alguém traz novas percepções, como uso do espaço, a frente, a narrativa.</p> <p>Estilo de cada um. Forma x não forma.</p> <p>Música como norteadora da experiência.</p> <p>Busca por formas.</p> <p>Possibilidade de movimento.</p> <p>Houve algo diferente nessa experiência musical das que eu vivencio fora deste lugar.</p> <p>O que define o foco: a intenção do artista ou o olhar da audiência?</p> <p>É um desafio, difícil levantar no tempo da música, algo interessante.</p> <p>Como o estabelecimento da cena muda nossa dança?</p>	<p>Vontade de rir, sorrir, partilhar.</p> <p>Sensação de liberdade, prazer, diversão.</p> <p>Relação com meus familiares. Controle do inesperado.</p> <p>Brasil, minha terra meu lugar.</p> <p>Que viagem louca, quero resumir em uma palavra, mas acho que ela não existe “chinunana”, eu senti isso, engraçado porque foi diferente e essa palavra resume.</p> <p>Gostoso dançar.</p> <p>Zona intermediária entre algo já sabido e construído anteriormente e um lugar quase desconfortável, de dúvida.</p> <p>Apoio emocional em algo familiar.</p> <p>Me senti em vários mundos. Tipo um ritual.</p> <p>Preciso treinar, sempre sou eu quem quer.</p> <p>Percepção interna x percepção externa, como ocorre o diálogo?</p>

Fonte: Elaborada pela autora.

Tabela 2 – Encontro 3

Percepções que se referem ao corpo, à disponibilidade corporal e a partes do corpo	Percepções que se referem à dança, ao ato de dançar e a códigos de dança	Sensações e percepções ligadas a sentimentos, a emoções e a questões pessoais
<p>Corpo cansado, corpo dormindo, corpo conexão, corpo resposta, corpo ideia, corpo fala, corpo mostra, corpo responde, corpo pensa.</p> <p>Visão, olhar, ver, não tocar, pegar, encontro, história, vibe, junção. Calor, corpo livre.</p> <p>Mesmo que o toque não fosse explícito, o toque realmente acontecia, mesmo com espaço entre os corpos.</p> <p>Cada corpo com sua especificidade, sua formação em um momento de acordar o corpo com a ajuda da música. Corpos cansados?</p> <p>Sensações do quase, que não se encontra fisicamente.</p> <p>Corpos sonoros, emissores de som.</p> <p>A educação somática grita escandalosamente em um corpo.</p> <p>A consciência corporal se personifica em um ser.</p> <p>Emoções sensibilizando um corpo.</p> <p>Coração pulsando no andamento da música.</p> <p>Sentir articulações, alongar.</p> <p>Espasmos nas extremidades.</p> <p>Corpo/movimento apoiado na música – reprodução temporal.</p> <p>O jogo brincante revelou um corpo apreensivo, fixo nos olhos.</p> <p>Para conseguir o relaxamento, tive que sair do corpo e olhá-lo “de fora”. Como se a dança estivesse acontecendo fora do corpo.</p>	<p>Encontro e caminhos, conexão, lugar. Sentir. Sentido, pensar, ficar, buscar. Lugar de dançar...</p> <p>Viver a dança.</p> <p>A música trouxe agilidade e enfrentamento.</p> <p>Sensação que nosso ritmo mesmo sendo contrário a música parece caber a movimentação de todo mundo em alguma nuance dela.</p> <p>Compor com a música é envolvente, a música ainda parecia estar nos corpos.</p> <p>Contenção da liberdade de movimento. “Medo” do espaço.</p> <p>Libertação do movimento em alguns por um espaço maior.</p> <p>Dançar brincando, orgânico. Lúdico, desafio, surgiu mímica. Brincando com o ritmo.</p> <p>Contra e a favor – percebi padrões de dança mais comuns em meu corpo. Compor: desafio maior.</p> <p>Por que a escolha majoritária deste tipo de música (árabe)? Para orientar a dança?</p> <p>Dar passagem aos movimentos.</p> <p>A música conduz o corpo ao movimento e não ao relaxamento.</p> <p>O exercício de relacionar sem tocar torna o movimento mais tenso, denso e desafiador.</p> <p>Complicado dançar contra o ritmo da música. Mais tranquilo entrar e sair da música. Prazeroso dançar compondo com a música.</p> <p>Música influencia na formalidade da dança.</p> <p>Música traz movimentos na</p>	<p>Contaminar, expressar, ver algo, surgir, seguir. Compartilhar, observar, mulheres, firme, solução, observar presença, participar. Vivência. Dança.</p> <p>Relaxado, leve, eu dormi.</p> <p>Gosto do louco, do diferente, e até estranho. Vivência, desafio para mim.</p> <p>Elementos (fogo, água, terra e ar) tomar formas e afloram em um outro ser.</p> <p>Jeito de trabalhar tempo/fluência de maneira sutil.</p> <p>Viagem pelo fluxo interno.</p> <p>Irritação pela altura da música o que depois não mais importou.</p> <p>O primeiro impulso foi gargalhar para que de alguma forma o corpo estivesse em movimento.</p> <p>Mais fuga do que encontro. O não poder encontrar provoca a fuga.</p>

<p>Acordando o corpo. A falta do movimento abaixa a energia do corpo.</p>	<p>cabeça: mesmo sem nos mover, a coreografia ou improvisado é criada na cabeça.</p> <p>Dançar lento? Diferenças entre dançar/andar/fazer poses/levantar/abaixar.</p> <p>Dançar sem se tocar. Encontro que acontece com os olhos, braços, pernas, tronco, pelve, mas nunca encosta. Ímã-repele.</p> <p>Dançar no silêncio.</p>	
---	--	--

Fonte: Elaborada pela autora.

Mapeando relações: entre as concepções e a prática

Observei que algumas impressões dialogaram com o pensamento de dança e de dançar que busquei apresentar com a pesquisa. A percepção, por exemplo, da relação entre o dançar e os códigos de dança impregnados no corpo que tanto ampliam quanto limitam as possibilidades de movimento foram apontadas nos relatos. Também foi possível observar algumas articulações entre música, corpo e movimento indicando questões sobre a dança e a ação dançante tais como, “a música conduz o corpo ao movimento”, “corpo/movimento procura estar em cada bit da música”, “a música ainda parecia estar nos corpos”. Surgiram alguns indícios de percepções próximas a um sentido de identidade (“meu Brasil, meu lugar”, “família”, “encontrar a conexão da minha dança”) e de relação emocional com o ato dançante (“apoio emocional em algo familiar”, “emoções sensibilizando um corpo”).

Os relatos em diálogo com os registros audiovisuais apontaram para questões que eu desenvolvi na pesquisa, tais como o movimento comum e o movimento dançado, a diferenciação entre danças e estilos de dança como uma segregação do campo e um olhar crítico ao pensamento que reduz a dança a um código específico. Também notei nos registros audiovisuais que as reflexões e, por vezes, concepções que os estudantes apresentavam se aproximavam das minhas ideias no que tange conceber a dança como relação ou, conexão; o ato de dançar como algo que envolve uma integração corporal, e o saber dançar como um entendimento ou uma consciência que vai além do conhecimento de códigos e técnicas. Frases do tipo “eu só estou dançando quando me reconheço dançando”, ou “eu não sabia se estava dançando ou não”, confirmam o entendimento exposto neste estudo sobre a noção de dançar como algo que acontece (ou não), ou seja, como um fenômeno que envolve certas condições, um tipo de conexão entre corpo e movimento, que alia uma consciência de si em e no ato dançante.

Considerando o desejo de verificar como a prática poderia produzir conhecimentos, reorganizei o mapa construído (cf. fig. 2) de forma a evidenciar as percepções que foram elaboradas a partir da experiência.

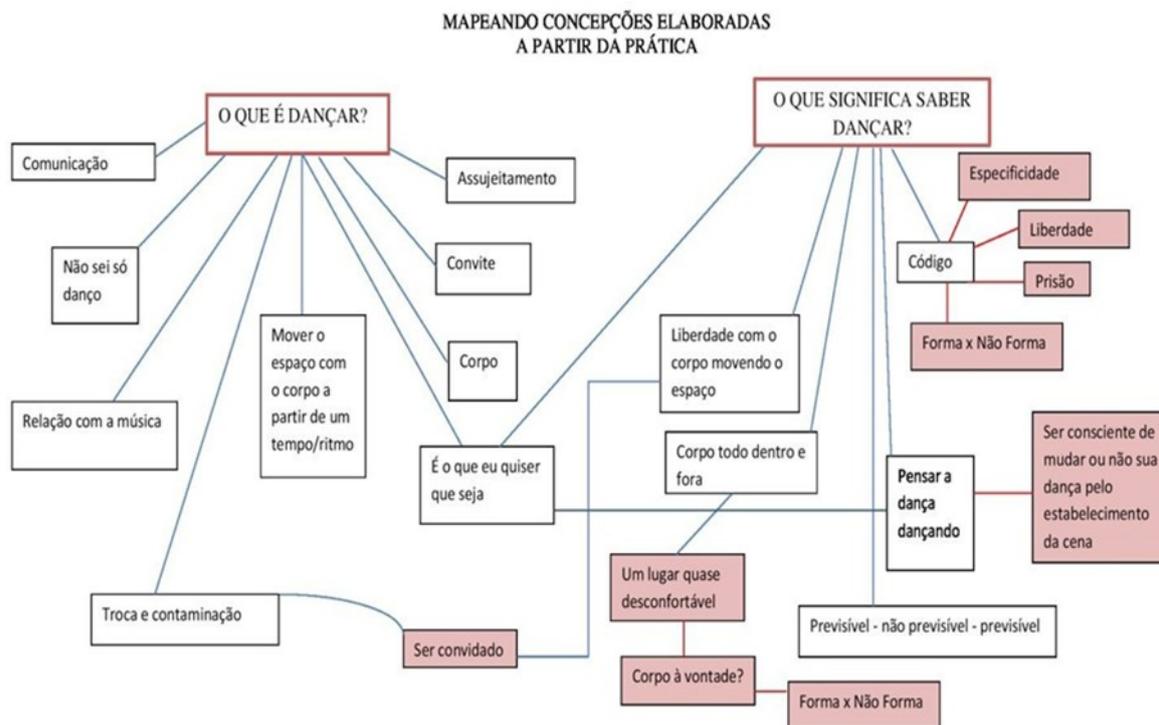


Fig. 3 – Concepções elaboradas a partir da prática
Fonte: Elaborado pela autora.

Destaco o aparecimento de uma pergunta, bem como o “não saber”, a questão da escolha, da liberdade, da consciência, do corpo dentro e fora, assim como o fato das noções apresentadas terem gerado outras (distinguidas em vermelho, pois não se ligaram às questões principais, mas, sim, ao que se desdobrou delas). Foram feitas conexões entre dançar e saber dançar e também foi apontada a relação com a música. Vale pontuar em relação às músicas escolhidas para a prática que a ideia central era como dançar, ou seja: como estabelecer ou criar uma relação com esse estímulo de maneira que eu me sinta dançando? Eu estava ciente de que o estímulo externo e musical poderia encontrar ressonância em alguns e dissonância em outros. A música “Billie Jean” do Michael Jackson, proposta na trilha do encontro dois, por exemplo, dependendo do percurso formativo do estudante e de suas concepções sobre o que é ou não dançar, ou o que pode ou não pode na “sua dança”, poderia ser um apoio potente ou fraco. No entanto, o foco era: como solucionar possíveis desentendimentos entre o que está fora (estímulo externo) e o está dentro (impulso interno)? Como dançar?

Nesse sentido é possível notar a aproximação da proposição com parâmetros modernos e pós-modernos da dança no que tangem a eleger tanto o sujeito que dança como eixo de sua ação dançante/expressiva/autoral, quanto a necessidade de manter viva a possibilidade de deslocar concepções e padrões de movimento que ficam enraizados no corpo, nas formas de pensar e, por conseguinte, de fazer dança. Neste aspecto, apresento em minha dissertação, no capítulo três, o relato de uma experiência pessoal como disparadora desta percepção (da forma de dança cristalizada no corpo, nas emoções e nos movimentos)²² e tenho como referência para desenvolver esse pensamento o trabalho de Stanley Keleman com a psicologia formativa²³ ao trazer as conexões entre músculo, forma e emoção.

A principal afinidade com os precursores do movimento Judson Dance se expressa na prática no que tange a deslocar conceitos de dança a fim de ampliar as possibilidades de experimentar o corpo em movimento, elegendo a intencionalidade, a escolha e a criação como eixos direcionais. Provocar concepções de dança e de dançar objetivou evocar certos padrões de movimento e possibilitar ao sujeito reconhecer a dança a partir da forma e para além dela, em um campo relacional, apostando em suscitar percepções que estimulassem uma experiência singular, estética, artística. Foi possível notar nos registros de impressões indícios dessas percepções.

A prática e os laboratórios foram filmados e editados e encontram-se disponíveis no *site* <<https://www.experienciadanca.com/>>, criado especificamente para apreciação e futura ampliação da pesquisa. No ícone “Laboratórios”, apresento as ideias que organizaram a prática bem como minhas experimentações para desenvolvê-la. No ícone “Prática Experiência Dança”, estão os registros audiovisuais dos encontros com as propostas e as danças realizadas pelos participantes. Vale destacar a beleza da diversidade e da disponibilidade de cada artista-estudante que participou da prática.

Considerações finais

Apoiada na noção Dewiana da arte como experiência (2010), a proposta teve o ato de dançar como eixo de problematização, reflexão e aquisição de conhecimentos. Organizou-se assim considerando também esta ação como pressuposto comum a todas as formas de dança e a premissa do

conhecimento que se adquire na experiência. Em Dewey, o artístico é estético e a experiência, por ser a realização de um organismo imerso em um mundo de coisas, “é a arte em estado germinal” (DEWEY, 2010, p. 19).

As ações dançantes foram mediadas e direcionadas tendo como base arranjos e combinações estruturadas com o intuito de promover fricções entre concepções de dança, de dançar e de movimento apostando na possibilidade de desestabilização e reorganização de sentidos na experiência. Ainda em sintonia com Dewey (2010), buscou-se compreender como experiência estética a experiência pura, ou seja, “a experiência liberada das forças que impedem e confundem seu desenvolvimento como experiência – livre (...) dos fatores que subordinam uma experiência, tal como diretamente vivenciada, a algo que vai além dela” (DEWEY, 2010, p. 472).

Observou-se que o caminho escolhido possibilita a construção de pontos de ligação entre diversas formas de pensar e fazer dança ao convergir a pluralidade da dança em aspectos que a envolvem enquanto uma arte da cena. Há de se considerar que a proposição contou com a constante presença do outro que assistia às danças e ainda que o ato de dançar foi muitas vezes orientado por uma intencionalidade cênica.

A prática “Experiência Dança” se configurou como proposição artístico-pedagógica uma vez que intencionou promover e ampliar conhecimentos em dança. É artística, pois além de se organizar a partir de parâmetros da arte e da dança, escolheu o viés da sensibilidade para provocar percepções em e sobre dança. É pedagógica, pois tem como finalidade explorar processos e aspectos do conhecimento em dança e não a criação de um trabalho artístico, uma obra de dança, mesmo que ela possa acontecer em decorrência dos estudos. E, ainda “é pedagógica porque enquanto se produz se estuda (criam-se) modos de fazer. Portanto, modos possíveis de se aprender a fazer”.²⁴ Nesse ponto, entendeu-se o entrelaçamento do artístico com o pedagógico: a produção artística envolve processos de conhecimento, e processos de conhecimento nessa área desencadeiam produções artísticas.

As situações de dança elaboradas suscitaram questões de ordem ontológica e epistemológica apontando, dessa maneira, a complexidade envolvida entre concepções e práticas de dança no que tangem aos seus aspectos éticos, estéticos e performáticos. Vale ressaltar que ainda hoje algumas dessas questões permanecem latentes e espero me debruçar sobre elas ao longo da jornada como artista professora e pesquisadora.

O estudo se desenvolveu como investigação do meu “fazer-pensar” dança que, permeado de inquietações e pontos de vista oriundos de uma vivência em dança tão intrínseca ao viver a vida, foi desvelando ao longo da pesquisa aspectos da minha percepção artística e pedagógica que espero serem capazes de contribuir para reflexões, análises e produção de conhecimentos na área. Buscou-se traçar um caminho que revelasse uma poética pessoal em dança e foi possível notar o desejo de sustentar em processos de ensino-aprendizagem em dança um pensamento que evidenciasse na prática de dança o constante exercício do ato criador.

Percebi que me interessa instigar os sujeitos que dançam a pensarem sobre a dança que eles produzem, ou reproduzem (sem julgamentos), olhar para as relações que existem entre as formas de dançar e as formas de ser e a compreender que as diversas formas de dança expressam escolhas, intenções, pensamentos e necessidades coletivas ou individuais. Quando olhamos para os sujeitos que dançam, percebemos que todas as formas de dança têm valor ao passo que, se nos limitarmos a olhar apenas para a sociedade ou para o contexto das danças, podemos perder de vista esta dimensão que é potencialmente artística, afinal pessoas criam danças e não o contrário. Tratar a dança como um conhecimento do ponto de vista teórico envolve compreender as diversas estéticas nesse jogo entre sujeito, sociedade, cultura e etc., mas experimentar essas relações no corpo e no movimento pode estimular o desvencilhamento com estruturas limitadoras e incentivar o desejo de ampliar diálogos, trocas e assim produzir outros conhecimentos.

A dança não se resume em *uma* forma. Pude aprofundar com este estudo a compreensão da dança enquanto potência criativa, não apenas por ter investigado minha própria relação com ela em diálogo com um contexto artístico, histórico e cultural que a envolve, mas também por poder examinar e testar os elementos que constituem suas diversas formas e que a aglutinam em um determinado campo de conhecimento (no caso, o artístico) e assim vislumbrar as inúmeras interações possíveis, seja entre seus elementos formadores ou em relação a outros. Reafirmei, dessa

maneira, o desejo de trabalhar a dança numa perspectiva que ofereça recursos para que o sujeito se reconheça como criador, co-criador e investigador de si na relação com o fenômeno, em um processo contínuo de gerar sentidos e conhecimentos na sua prática. Compreendo que essa é a jornada do artista: “uma busca para toda vida (...) aprender a falar com nossa própria voz” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 47).

Após a finalização da dissertação, descobri uma ressonância com a artista Anna Halprin e seus métodos de trabalho, incluindo o *Art Life Process* no qual a expressividade individual e a relação entre dança e vida têm destaque. Identifiquei o desejo de aprofundar o entendimento sobre os padrões de movimento gerados pela prática regular e intensiva de alguma forma de dança e descobrir como remodelar esses padrões ampliando assim a relação com a estrutura posta, descrendo-a e trazendo outras/novas conexões a partir dela. Notei também o interesse de investigar a noção de dança como acontecimento/experiência que amplia a percepção do sujeito sobre si mesmo. Essas questões, os métodos de Anna Halprin e de Stanley Keleman já se encontram em desenvolvimento no atual estudo do doutorado.

REFERÊNCIAS

- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BANES, Sally. **Reinventing Dance in the 1960s**. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.
- BANES, Sally. **Writing Dancing**: in the Age of Postmodernism. Hanover: University Press of New England, 1994.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação Qualitativa em Educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Tradução de Maria Teresa Estrela e Albano Estrela. Porto: Porto Editora, 1994.
- CARDOSO, L.; CARDOSO, P. Para uma revisão da teoria do conhecimento de Michael Polanyi. **Revista Portuguesa de Pedagogia**, 2007. p. 46.
- CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história**. 2012. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. A dança como acontecimento. **VI Reunião Científica da Abrace**, Porto Alegre, 2011.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUARTE, Nicole Blach. **“Experiência Dança”**: nos bastidores de uma prática artístico-pedagógica. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Mello. **Revista Cena**, v. 7, 2009.
- GRAEBIN, R. E.; BERTELLI, J., MATTE J.; FACHINELLI, A. C. Conhecimento Tácito: Revisitando o Conceito de Michael Polanyi. In.: **Quinta Mostra de Iniciação Científica, Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão**. Caxias do Sul, 2016.
- GIL, José. **Movimento Total - O corpo e a Dança**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- JOSÉ, Ana Maria de São. Dança contemporânea: um conceito possível? In: Colóquio internacional educação e contemporaneidade, 5., 2011, São Cristóvão. **Anais...** São Cristóvão: EDUCON, 2011, p. 1-12. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/bitstream/123456789/985/1/DancaContemporaneaConceito.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- LORENZINI, María José Contreras. La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. **Poiésis**, n. 21-22, p. 71-86, jul.-dez. 2013.
- MACHADO, Adriana Bittencourt; SIEDLER, Elke. A incerteza como índice de construção de autonomia em dança. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 3, n. 2, jul-dez/2012.

MARQUES, Isabel. Notas sobre o corpo e o ensino de dança. **Caderno pedagógico**, Lajeado, v. 8, n. 1, p. 31-36, 2011.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2017. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#fundamental>>. Acesso em: 10 maio 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2019.

MUNIZ, Zila. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. **O Teatro Transcende do Departamento de Artes**, Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

MURTA, Flor. **Danças contemporâneas**: articulando concepções e práticas de ensino. 2014. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus, 1993.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PEREIRA, Paulo José Baeta. **A improvisação integral na dança**. Campinas: Editora Meredita, 2014.

PEREIRA, Paulo José Baeta. **Reconectando corpo e alma**: sobre o processo de improvisação e criação em dança. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

RENGEL, Lenira Peral; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; OLIVEIRA, Eduardo. **Dança, corpo e contemporaneidade**. Salvador: Editora da Escola de Dança, 2016.

RIBEIRO, Cibele; PORPINO, Karenine de Oliveira. A dança pós-dramática do Judson Dance Theater. **VI Reunião Científica da ABRACE**, Porto Alegre, 2011.

SÁNCHEZ, José A. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. Tradução de Luciana Eastwood Romagnolli. **Questão de Crítica**, v. VIII, n. 65, ago. 2015.

SARAIVA, Maria do Carmo. O sentido da dança: arte, símbolo, experiência vivida e representação. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 219-242, set.-dez. 2005.

STRAZZACAPPA, Márcia. MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. 4. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

TOMAZZONI, Airton. **Esta tal de dança contemporânea**. 2006. Disponível em: <<http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

VIEIRA, Jorge. Metodologia, complexidade e arte. **Revista do Lume**, Campinas, n. 4, p. 1-8, dez. 2013.

NOTAS

- 1 Pesquisa apoiada pela CAPES, código de financiamento 001.
- 2 En primer lugar la investigación debe ser iniciada por la práctica, las preguntas, problemas y desafíos son identificados y formados por las necesidades de la práctica y los investigadores prácticos; en segundo lugar, la estrategia de investigación se desarrolla por medio de la práctica usando predominantemente metodologías y métodos específicos y conocidos para quienes hacen práctica.
- 3 *Os Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCN) para o ensino de arte bem como a atual *Base Nacional Comum Curricular* explicitam alguns objetivos envolvidos no que tange a tratar a dança enquanto conhecimento, tais como: a compreensão da estrutura e do funcionamento corporal e a investigação do movimento humano. Esses conhecimentos devem ser articulados com a percepção do espaço, peso e tempo (BRASIL, 1997, p. 49).
- 4 Michael Polanyi foi um médico húngaro que propôs a ideia da existência de um tipo de conhecimento adquirido pela experiência (GRAEBIN *et al*, 2016).
- 5 O Judson Dance era formado por um coletivo interdisciplinar de artistas que, entre 1962 e 1964, apresentaram na Judson Memorial Church em Greenwich Village, Nova Iorque, diversos projetos coreográficos que desestabilizaram as noções de dança da época (BANES, 1999).
- 6 Entende-se esse aspecto no que se refere ao fato das propostas envolverem investigações que possibilitam a produção de saberes em dança bem como a interação com outros campos de conhecimento e a valorização da diversidade dos sujeitos e estéticas.
- 7 "Aesthetic questions about the nature and meaning of dance and of movement were raised in the workshop and in the concerts, among them – fundamentally – the identity of a dance work, the definition of dance, and the nature of technique".
- 8 Robert Ellis Dunn (1928-1996) foi um músico e coreógrafo americano que liderou aulas de composição de dança, contribuindo para o nascimento do período pós-moderno de dança no início dos anos de 1960 na cidade de Nova Iorque.
- 9 A Judson Memorial Church é uma igreja localizada em Greenwich Village, que não somente abriu as portas para a dança, mas abrigava exposições de arte e outras atividades artísticas que aconteciam na região (BANES, 1990).
- 10 Cf. DUARTE, 2019.
- 11 "coupled with intelligently analytic approach to the process of dancemaking".
- 12 Ressalto, aqui, meu entendimento de código de dança enquanto conjunto de passos relativos a uma determinada forma de dança.
- 13 Vale esclarecer o desejo de provocar concepções de dança que a restrinjam a um sistema organizado de passos, que em suas variações ou particularidades configurem uma ou outra estética.
- 14 Nesse sentido é importante reconhecer e destacar o pioneirismo de Laban (1879-1958) no que se refere a pensar e criar um sistema de análise do movimento que trata da expressividade na dança e dos elementos básicos do movimento.
- 15 Assumo um desejo de delimitar o campo da dança e de descobrir como não permitir que as fusões, os hibridismos a interdisciplinaridade, transdisciplinaridade e etc. diluam saberes próprios da dança.
- 16 Pesquisa autorizada pelo Comitê de Ética e Pesquisa (CEP), CAAE 82934917.7.0000.8142 da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- 17 Raquel Pires Cavalcanti é bailarina e coreógrafa. Professora da área de Dança na Escola de Belas Artes, da UFMG.
- 18 O material está disponível no *site* criado para apreciação da dissertação: <<https://www.experienciadanca.com/>>.
- 19 Dispositivos são orientações que tem um único foco, tarefas envolvem mais elementos e roteiros apresentam direções.
- 20 Para descrição detalhada, cf. capítulo 4 da dissertação – "Terra à vista: o emergir de uma poética" e no *site* o ícone "Laboratórios" (DUARTE, 2019).
- 21 Fiz essa seleção extraindo frases dos registros, copiando literalmente o que cada participante escreveu.
- 22 Cf. DUARTE, 2019.
- 23 Cf. CENTRO de psicologia formativa do Brasil. Disponível em: <https://psicologiaformativa.com.br/psicologiaformativa/Stanley_Keleman.php>. Acesso em: 5 dez. 2018.
- 24 Observação apontada por Ana Maria Rodriguez Costas em reunião de orientação em julho de 2018.