



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DO CIENCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

MARIA EDUARDA SOARES DE OLIVEIRA

**REGISTROS E CONDICIONAMENTOS NA MEMÓRIA CORPORAL:
ESTUDOS PRELIMINARES PARA AQUISIÇÃO DE REPERTÓRIOS
CORPORAIS.**

BELÉM-PA
2023

MARIA EDUARDA SOARES DE OLIVEIRA

**REGISTROS E CONDICIONAMENTOS NA MEMÓRIA CORPORAL:
ESTUDOS PRELIMINARES PARA AQUISIÇÃO DE REPERTÓRIOS
CORPORAIS.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Bene Martins.

**BELÉM-PA
2023**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

O48r Oliveira, Maria Eduarda Soares de
 Registros e condicionamentos na memória corporal: estudos
 preliminares para aquisição de repertórios corporais / Maria Eduarda
 Soares de Oliveira. 2023.
 63 f.

 Orientadora: Profª Drª Bene Martins.

 Monografia de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade
 Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança,
 Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2023.

 1. Dança. 2. Criação (literária, artística etc.). 3. Corpo como suporte
 da arte. 4. Fenomenologia da percepção. I. Título.

CDD - 23. ed. 792.8

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



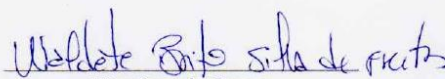
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

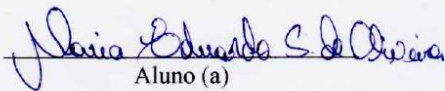
Aos quatorze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três, às quinze horas e trinta minutos, na sala 22, da Faculdade de Dança - Curso de Licenciatura em Dança, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Profª. Dra. Benedita Afonso Martins (Bene Martins) (Orientadora e Presidente da Sessão) e a Profa. Dra. Waldete Brito Silva de Freitas (Membro Interno), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **REGISTROS E CONDICIONAMENTOS NA MEMÓRIA CORPORAL: ESTUDOS PRELIMINARES PARA AQUISIÇÃO DE REPERTÓRIOS CORPORAIS**, de autoria da aluna: Maria Eduarda Soares de Oliveira, matrícula: 201906040027, da turma: 2019, do Curso de Licenciatura em Dança. Iniciado os trabalhos, a Presidente da Sessão apresentou as normas de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e em seguida convidou a aluna para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, a discente foi arguida pelos membros da banca, que atribuíram conceito Excelente ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim aprovado (aprovado/reprovado), conforme normas regulamentares. Nada mais havendo a tratar, eu, presidente(a) da banca, lavrei a presente ata que segue assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora do trabalho avaliado e pela aluna.



Presidente da Banca



Membro da Banca



Aluno (a)

Dedico este trabalho, primeiramente, a N. Sra. de Nazaré por suas infindas intercessões diante da minha jornada no curso de Licenciatura em Dança, o qual torna-se responsável por transbordares artísticos-educacionais de extrema relevância e, em segundo, aos meus processos enquanto futura docente, por tamanhos aprendizados e atravessamentos os quais serão levados nesta jornada.

AGRADECIMENTOS

Inúmeros são meus agradecimentos à toda rede de apoio a qual participou direta e indiretamente desta finalização para uma nova etapa, portanto, deixo aqui registrada minha genuína gratidão.

A Deus, pela presença em todos os perseverantes dias de minha trajetória enquanto discente do curso de Licenciatura em Dança, por tamanha força e coragem dispostas para que estes processos se dessem como realizados e de modo produtivo e genuíno, principalmente ao dado momento caótico-emocional do qual a dívida histórica pandêmica deixou. Este agradecimento se dá com tamanho fervor e afinco.

Aos meus pais Márcia Helena S. de Oliveira e Elienai S. de Oliveira pelos constantes conselhos, disponibilidade para o auxílio nas trajetórias físicas e mentais, apoio e sugestões das quais foram mais que necessárias para a realização deste momento, deste monólogo pessoal-artístico-acadêmico, sem esses apoios o desafio seria muito maior.

À estimada professora e orientadora deste trabalho de conclusão de curso, Profa. Dra. Bene Martins a qual, indiscutivelmente, utilizara de suas habilidades curriculares e não curriculares para que determinada conclusão fosse concretizada com excelência, dando a grande e única oportunidade de meus estudos e propostas preliminares engajarem, para o fortalecimento de minha trajetória acadêmica com tamanho êxito.

Às minhas parceiras de turma mais próximas igualmente graduandas e, grandiosamente brilhantes, as quais sempre se disponibilizaram para enriquecer minha escrita, seja com seus conselhos acadêmicos e/ou emocionais.

A todos os participantes de minha conclusão, os quais considero como protagonistas fundamentais desse trabalho por terem se disponibilizado e acatado tais processos com tanta dedicação, dando-me autorização para a utilização de sua imagem enquanto potencializadora para meu estudo.

Aos demais professores, mestres, doutores e diretores/coordenadores da universidade em que, compondo uma forte fonte de conhecimento para todos nós, incansavelmente utilizaram de seus esforços acadêmicos e não acadêmicos para tornar eficaz tais culminâncias. Portanto, o meu muito obrigada.

O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.

Merleau-Ponty.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso versa sobre uma abordagem acerca do condicionamento de repertórios corporais, especificamente sobre o trajeto na aquisição de informações corpóreas dentro das perspectivas fenomenológicas em sala de aula, com embasamento de inúmeros estudos conceituais do ‘ser-no-mundo’ em uma esfera artística de experimentos e inserção no mundo profissional; de diversas realidades pessoais, sociais e, principalmente, de valores e concepções de vida. Esta pesquisa propicia, portanto, objetivos gerais e específicos no que tange a administração de artistas com seus corpos dançantes por meio de experiências metodológicas e estratégicas com: 1) estudos teóricos e seus conceitos acerca da ciência da motricidade humana e os comportamentos corporais; 2) investigações comportamentais dos sujeitos artísticos e como eles agenciam estes movimentos em suas linguagens de identificação; 3) desenvolvimento metodológico-experiencial para o trabalho da potencialização destas memórias corporais. Para isso, tal pesquisa será dividida em tópicos e discorrerá no que diz respeito aos processos da permissão condicionada para um campo corporal versátil e de propriocepção, bem como atravessamentos captados durante dinâmicas, propostas didáticas sugeridas e a realização de entrevistas para o estudo das sensações e descobertas adquiridas durante o processo, feitas por mim, Maria Eduarda, dentro do Studio de Danças por Lucinha Azeredo, espaço coordenado pelos diretores e proprietários Maria Lúcia Ribeiro de Azeredo e Thiago Mendes Parente, juntamente com a colaboração acadêmica da Profa. Dra. Bene Martins — FADAN, cujo plano de propostas aplicadas debruçou-se na práxis docente em instituições de ensino não-formal, a partir dos conhecimentos agenciados durante o curso de Licenciatura em Dança.

Nesse sentido, este estudo dialoga com os seguintes autores: Nóbrega (2008), a qual abarca aspectos do corpo, da percepção e do conhecimento embasados em Merleau-Ponty; Merleau-Ponty (1945) propriamente dito e igualmente apresentando enfoques da fenomenologia da percepção; Resende e Silva (2019) no que concerne a princípios organizativos de movimento em dança contemporânea; Ferreira (2010) enquanto guias no que se refere ao corpo em sua totalidade dentro dos parâmetros reflexivos de Ponty e entre outras referências. Desse modo, analisa-se uma (in) conclusão no âmbito indagativo destes experimentos corpóreos e futuramente versáteis, elaborado e aplicado por mim, graduanda Maria Eduarda Oliveira, juntamente das turmas selecionadas para a fortificação destas pesquisas preliminares. Tais como transbordares adquiridos durante

toda a observação-prática em campo e, igualmente, como parte fundamental das pesquisas a fim de viabilizar possibilidades e apresentar a relevância deste corpo aberto, disponível e recheado de repertórios facilitadores de um fazer artístico diversificado.

Palavras-chave: propriocepção; condicionamento corporal; versatilidade; fenomenologia da percepção.

ABSTRACT

This course conclusion work deals with an approach to the conditioning of bodily repertoires, specifically about the path in acquiring bodily information within phenomenological perspectives in the classroom, based on numerous conceptual studies of 'being-in-the-world' in an artistic sphere of experiments and insertion into the professional world; of different personal and social realities and, mainly, of values and conceptions of life. This research therefore provides general and specific objectives regarding the management of artists with their dancing bodies through methodological and strategic experiences with: 1) theoretical studies and their concepts regarding the science of human motricity and bodily behaviors; 2) behavioral investigations of artistic subjects and how they manage these movements in their languages of identification; 3) methodological-experiential development for the work of enhancing these bodily memories. To this end, this research will be divided into topics and will discuss the processes of conditioned permission for a versatile body field and proprioception, as well as crossings captured during dynamics, suggested didactic proposals and conducting interviews to study sensations and discoveries acquired during the process, made by me, Maria Eduarda, inside the Dance Studio by Lucinha Azeredo, a space coordinated by the directors and owners Maria Lúcia Ribeiro de Azeredo and Thiago Mendes Parente, together with the academic collaboration of Profa. Dr. Bene Martins — FADAN, whose plan of applied proposals focused on teaching practice in non-formal education institutions, based on the knowledge gained during the Dance Degree course.

In this sense, this study dialogues with the following authors: Nóbrega (2008), which covers aspects of the body, perception and knowledge based on Merleau-Ponty; Merleau-Ponty (1945) itself and also presenting approaches to the phenomenology of perception; Resende and Silva (2019) regarding organizational principles of movement in contemporary dance; Ferreira (2010) as guides regarding the body in its entirety within Ponty's reflective parameters and among other references. In this way, an (in)conclusion is analyzed in the investigative scope of these corporeal and future versatile experiments, prepared and applied by me, undergraduate Maria Eduarda Oliveira, together with the classes selected to strengthen this preliminary research. Such as overflows acquired throughout the observation-practice in the field and, equally, as a fundamental part of the research in order to facilitate possibilities and present the relevance of this open body, available and full of repertoires that facilitate a diverse artistic practice.

Keywords: proprioception; body conditioning; versatility; phenomenology of perception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	P.
Figura 1 – Registros pessoais de dança.....	11
Figura 2 – Registros pessoais de dança.....	11
Figura 3 – Butoh na Estação das Docas.....	14
Figura 4 – Experimentações em sala.....	21
Figura 5 – Exercícios em sala de aula.....	24
Figura 6 – Butoh em cena.....	28
Figura 7 – Elenco de ‘Butoh’ pós-apresentação.....	32
Figura 8 – Experimentações em grupo.....	44
Figura 9 – Experimentações em grupo.....	44

LISTA DE ABREVIATURAS

1. SDLA: Studio de Danças por Lucinha Azeredo.
2. FADAN: Faculdade de Dança.
3. SESI: Serviço Social da Indústria.
4. SNC: Sistema Nervoso Central.
5. SP: São Paulo.
6. TCC: Trabalho de Conclusão de Curso.
7. PPC: Proposta Pedagógica Curricular.
8. CID: Conselho Internacional da Dança.
9. GD: Grupo de Dança.

SUMÁRIO

	P.
1. PRÓLOGO.....	11
2. PROPRIOCEPÇÃO: O SER-NO MUNDO.....	20
2.2. Implicações da propriocepção na dança.....	26
3. A DANÇA ENQUANTO PENSAMENTO DO CORPO.....	31
4. METODOLOGIAS FACILITADORAS – EDUCACAÇÃO SOMÁTICA.....	37
5. DIDÁTICA NOS PROCESSOS FENOMENOLÓGICOS.....	44
5.1. Experiências metodológicas pessoais para com a percepção corporal.....	48
6. CONSCIÊNCIA CORPORAL E SEUS DINAMISMOS.....	51
7. A VERSATILIDADE CORPORAL NO MERCADO DA DANÇA.....	54
8. DIÁLOGO COM OS PARTICIPANTES DA PESQUISA.....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS.....	65

PRÓLOGO

CENA I

A SALA DE AULA

Iniciei minhas práticas na dança a partir dos 4 anos de idade e, mesmo tão pequena em um mundo tão gigantesco que a arte pode proporcionar, a curiosidade e a dedicação sempre foram meus pontos chave para que eu pudesse mergulhar e querer mais de toda aquela imensidão que a dança poderia me oferecer. Estas experiências sendo, então, mais fáceis ou mais desafiadoras bem do modo em que deixavam aquela pequena Eduarda instigada, estimulada para começar a descobrir os seus próprios limites frequentemente em suas aulas.

Portanto, com toda essa infinda gama de descobertas corpóreas de uma criança animada, as próprias linguagens de dança vieram para contribuir com este papel que a dança, por si só, apresentava até o momento. Inúmeros contatos técnicos e de códigos movimentacionais se transformavam, diariamente, em uma curiosidade (in) consciente dentro deste corpo em formação, borbulhando em informações das quais misturavam-se e emergiam em novas possibilidades do que seria ‘se mover’.

Figura 1 e 2 – Registros pessoais de dança.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Eduarda Oliveira, 2014.

E um pouco desses relatos foram os que contribuíram (e ainda contribuem) para atualmente, após 18 anos de práticas dançantes, como apresentado em alguns dos

registros a cima, determinada fazedora da arte pudesse vasculhar e continuar a entender o seu corpo por diversas perspectivas de gêneros de dança, de modo em que acredita-se na interconexão das linguagens de dança com seus métodos de ensino e exercícios, uma concepção de conexão essencial – existente nas entrelinhas da arte – para dar-lhe mais visibilidade e diversos pontos de vistas de seu corpo dançante, experimental, artístico e professoral. Uma observação pessoal e coletiva a fim de potencializar performances.

Dei início aos meus estudos de dança em 2002, aos 4 anos de idade, na rede de instituições SESI, localizado no bairro do Marco em Belém, onde realizei minhas primeiras aulas, cursos, apresentações e juntamente disso participei também de diversos espetáculos e resultados de final de ano, tendo então a metodologia Vaganova como guia de meus aprendizados apenas na dança clássica, a qual fora estimuladora para seguir na dança e em outras vertentes presentes.

Partindo de lá, dei prosseguimento aos meus estudos em dança na academia Edith Marques no município de Ananindeua, onde passei 10 anos praticando e participando de vários concursos, workshops, viagens, eventos sociais e de dança e mais espetáculos que contribuíram para a minha formação, crescimento e curiosidade para desvendar as demais modalidades para além da dança clássica, sendo estas atualmente as principais dirigentes de meus estudos e pesquisas, como: dança contemporânea, sapateado americano, jazz e danças urbanas.

Tais cursos foram com professores renomados e reconhecidos no mundo da dança, como exemplo: Fábio Alcântara, Lucinha Azeredo, Israel Felipe, Danillo Capucci, Derick Jacinto, Jhean Alex, Fábio Alcântara, Ana Cristina Marçal, Tutu Morasi, Adenis Vieira, Fran Ribeiro, Júlia Menezes, Erick Silva, Flávia Burlini, Rosana Rosário, Geraldo Júnior, Arthur Vaz, Amarildo Cassiano, Vincent Gros, Maximiliano Dantas, entre outros, assim tendo oportunidades de realizar cursos fora do estado e alguns deles por meio de bolsas recebidas, alguns são: Seminário Arte Minas, Mostra Dança Belém, Tap Day Lads, Jazz For Fun, CBDD Belém, Contextos – Jhean Alex, Belém Dance, Festival de Dança em Joinville – SC, na escola do Teatro Bolshoi, Colóquio de Educação Somática, também realizando audições, apresentações e workshops dos próprios festivais/encontros.

Desse modo, para complementar minha formação de bailarina-intérprete, no ano de 2015, aos 13 anos de idade, ingressei na Escola de Teatro e Dança da UFPA por indicação do professor Carlos Dergan, para cursar o Técnico com Habilitação em Dança Clássica, podendo juntamente aprimorar os estudos e conhecimentos acerca do vasto

mundo da dança. No ano de 2016 aos 14 anos, tive a oportunidade de ingressar no Studio de Danças por Lucinha Azeredo, onde também me aprimorei com estes diversos caminhos e novas oportunidades como a formação no método Vaganova, da qual pude estar como formanda da turma de 2017, com a professora Stefania Petry, alavancando-me para me tornar professora do Studio de Danças e também formanda da turma de 2020.

Primeiramente, a dança contemporânea, posteriormente, o jazz, alguns contatos com as danças urbanas (hip-hop) e até mesmo um gênero pouco conhecido chamado ‘Butoh’¹, um gênero forte e profundo o qual retrata – de modo bem reflexivo e fora dos padrões comuns de movimentações na dança – a tragédia da explosão causada pelas bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki. Esta praticada com meus 12 (doze) anos e que já pudera extrair diversos repertórios de meu corpo, ainda desconhecidos por mim, mas que, certamente, fazem parte de minha atual memória corporal.

Abordar o ‘Butoh’ para minhas experiências é como pensar em um enorme divisor de águas em meus trajetos de dança, considerando o fato de possuir apenas 12 (doze) anos de idade, tal época me trouxera a oportunidade de participar e desfrutar de trabalhos da dança cujos profissionais responsáveis por estes trabalhos apresentam renome na área. Edith Marques, na colaboração e sociedade de Eli Palheta e do professor Ronilson Cruz, foram os mediadores de determinado projeto ao que organizaram e pensaram em parâmetros laboratoriais para o grupo de dança o qual direcionavam artisticamente no ano de 2014, dando-nos oportunidades para uma maior imersão e entrega na temática do futuro espetáculo; grupo cujo, eu, Maria Eduarda, integrava enquanto bailarina da companhia jovem e viajava para outras municipalidades em busca de novas informações corporais. Neste viés, inserir um pré-adolescente em fase de desenvolvimento corpóreo e cognitivo em trabalhos mais maduros, é estar ciente de como tais demandas artísticas acionarão aspectos corporais ainda não acessados, anteriormente, por estes bailarinos e este evento aconteceu comigo, igualmente.

Inúmeros foram os trabalhos maduros os quais fui inserida quando mais nova e determinadas experiências aprimoraram minha consciência corporal, como um todo em sua organicidade, trazendo-me reflexões de um fazer a arte da dança mais profundo, conceituado e enriquecido de propostas para a potencialidade deste meu corpo em cena.

¹ O Butoh é uma dança decorrente do Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata (9 de março de 1928 – 21 de janeiro de 1986) na década de 1950 o Butoh é também inspirado nos

movimentos de vanguarda: expressionismo, surrealismo e construtivismo. Juntamente com ele, Kazuo Ohno (27 de outubro de 1906 – 1 de junho de 2010) divide a criação desta dança.

‘Butoh’ fora o pontapé inicial destes *insights* (in) conscientes de meus processos e um contato com laboratórios em campo, idas a municípios e espaços naturais fora de nossa zona costumeira, responsáveis pelo acionamento de novas texturas corporais.

Em grupo, eu, minhas colegas da dança, pais e responsáveis e diretoras da escola passamos por um período semanal em direto contato com os recursos naturais do município de Curucá, este pertencente à mesorregião do Marajó e sede da microrregião de Salgado, onde campos abertos, manguezais, rios e lama eram nosso foco para o início destes inéditos experimentos. Consequentemente, inovadoras sensações puderam ser registradas por nossos jovens corpos, tais quais utilizaríamos, posteriormente, em cena e apenas auxiliariam a transmitirmos toda a densidade e profundidade que a história da arte ‘Butoh’ carrega.

Éramos cientes de como a tragédia acontecida no continente asiático jamais poderia ser imitada ou igualada em qualquer apresentação que fizéssemos, no entanto, tornou-se igualmente incomparável os momentos criados em nossa região amazônica, em nosso espaço de raízes e forte cultura, as quais também trazem em suas moléculas histórias antepassadas de sofrimento e dívidas sociais, mais que suficientes para nos fazer repensar e ressignificar o nosso fazer arte a partir daquelas singulares e marcantes experiências.

Figura 3 – Butoh na Estação das Docas.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Eduarda Oliveira, 2014.

Reforço, então, o quão importante foi esta temporada de espetáculos realizadas pelo nosso grupo de dança da época, grupo jovem da Edith Marques de Ananindeua, que nos deu a possibilidade de descobertas de um fazer e pensar a arte em seus mínimos detalhes, de como a permissão corporal é caminho potente para tocar e ser tocado, para a abertura de um leque proprioceptivo quase infindo de possibilidades e novas formas de se comunicar gestualmente. Nesta linha de raciocínio, o conceito proprioceptivo é mais que fundamental para firmar tais estímulos inter/externos que o corpo necessita para seu desenvolvimento de ensino-aprendizagem.

Enquanto conceitos proprioceptivos, segundo Dover et al. (2003), conectado aos estudos de Lephart et al. (1997), este termo fora primeiramente introduzido por Charles Scott Sherrington, um histologista, microbiologista e patologista britânico, em 1906, ao que se referia como uma espécie de *feedback* advindo dos membros ao sistema nervoso central, um modo de obter informações das extremidades até o centro de nosso organismo, conhecido como SNC (Sistema Nervoso Central). E, de acordo com Beynnon et al. (1999), tais informações são processadas pelo SNC os quais captam todos estes códigos advindos de terminações nervosas especializadas ou por meio de mecanorreceptores, localizados em diversos pontos ativos de nosso corpo, tais como: músculos, tendões, pele, ligamentos e cápsulas articulares, isto sem contar com outros meios de estímulos visuais, olfativos, degustativos e de contato.

Neste sentido, como reitera o autor Felipe Conduta (2012), abordar acerca da propriocepção é trabalhar com sentidos e observações internas de uma posição corporal, bem como estimular noções espaciais e desenvolver no bailarino a capacidade de uma proatividade corpórea, tanto para sua prática em cena, quanto para experimentações pessoais em sala. E inserido nesta mecânica de uma escuta-observatória interna, o estímulo proprioceptivo carrega igualmente a habilidade de um cuidado corporal, no que concerne a lesões e machucados, uma vez que nem todos os artistas mantêm este olhar respeitoso para seus limites de um fazer prático, limites que devem ser acessados e trabalhados a cada nova proposta prática de dança e experimentações.

E de que modo todas estas experiências puderam contribuir para a artista-intérprete que sou hoje? Em tudo, ainda contribuem. Acredito veemente na ideologia de que artistas, de um modo geral, devem estar sempre se banhando de mais conceitos e experiências, pois isto os tornarão “completos”, com propriedades de fala e ainda mais repertórios corporais, como um leque aberto de oportunidades criativas. Até mesmo

experiências negativas estão inclusas neste pacote, uma vez que, com erros e vivências negativas, nos trarão exemplos vívidos do que fazer ou não fazer em nossas práticas diárias.

E um pouco desses relatos foram os que contribuíram (e ainda contribuem) para atualmente, após 16 anos de práticas dançantes, eu pudesse vasculhar e continuar a entender o meu corpo por diversas perspectivas de gêneros de dança, de modo que acredito na interconexão das linguagens de dança com seus métodos de ensino e exercícios, uma concepção de conexão essencial – existente nas entrelinhas da arte – para dar-me mais visibilidade e diversos pontos de vistas de meu corpo dançante, experimental, artístico e professoral. Uma observação pessoal e coletiva a fim de potencializar performances.

Mas, nestas observações e proposições de estudo, recorrendo para memórias corporais como fundamentais pontos de partida desta jornada, de que modo dançarinos/artistas estão agenciando seus corpos? Seus repertórios? Esta segmentação corporal, ainda muito forte, é um dos aspectos a serem observados nesta parcial pesquisa acerca de condicionamentos corporais.

Afinal, ainda temos inerente à nossa mentalidade a ideia de que nosso corpo é desassociado da mente, portanto, exteriorizando-se no senso comum de que nosso esquema corpóreo não possui tamanhas memórias como nosso esquema neurológico também. Um equívoco, pois nosso sistema corporal é um emaranhado de células as quais são capazes de nos tornar uma verdadeira fonte de registros, assim, mostrando-nos que tal fragmentação é resultante de uma dívida histórica cercada por pré-conceitos e vigilância repressiva das capacidades corpóreas, a exemplo da conhecida máxima: “cogito, ergo sum - penso, logo existo”, de René Descartes (1596-1650), numa separação explícita entre o pensar e o sentir... à qual pode ser acrescentado, penso, sinto, logo existo.

Nessa perspectiva, nós humanos criamos a necessidade de sempre desagregar fatores os quais, conectados, tornar-se-iam mais compreensíveis para nossa inteligência; como assim se faziam os teóricos Estruturalistas, os quais se debruçavam em métodos de segregação para conceitos da época e uma maneira também de criar e apresentar a dicotomia das coisas.

De todo modo, pode-se encaminhar atravessamentos pós-estruturalistas em tal pensamento desta pesquisa, para que essa ruptura de segregações se faça presente no processo de ensino-aprendizagem da dança, uma segregação não necessária para termos

um melhor entendimento do corpo, como uma unidade complexa de sensações e esquemas. Uma organização organicista a qual se faz necessário o trabalho em conjunto e também como um meio de potencializar os processos dos dançarinos, não somente para com sua dança, mas também para com seu corpo rico de informações e registros os quais lhes darão um demasiado leque de possibilidades de movimentações e experiências corpóreas para seus processos particulares na dança.

Logo, com base em minhas vivências pessoais, oportunidades de aprendizados em diversas linguagens da dança, experiências processuais, observações rotineiras, e a ciência da motricidade humana, pude sentir a necessidade de retratar tais acontecimentos que, frequentemente, vêm nos bloqueando quanto à aprendizagem da dança e o conhecimento corpóreo particular. Juntamente destas questões o medo, o grande receio de alguns corpos dançantes para darem passos além de suas barreiras, uma vez que o novo e o desconhecido transbordam estas sensações com veemência para quem os encontra. O medo de finalmente estar em contato com o avesso de sua zona de conforto.

Notório, portanto, a relevância do aproveitamento destes condicionamentos pessoais-corporais para se permitir à aquisição de outras inúmeras informações quanto a movimentações e estratégias corpóreas, contribuintes deste corpo e tornando-o recheado de conhecimento artístico, saberes dançantes, conceituais, reflexivas ou criadoras para uma maior pluralidade deste fazer cênico/ professoral.

Claro, não somente observando em outros corpos dançantes, mas também percebendo em mim como esses condicionamentos, primordialmente, eram negativos e um modo de entrave para finalmente submergir em outros gêneros de dança, nos quais com o processo de práticas de diversas linguagens e outros caminhos metodológicos de professores renomados, pude acionar e agenciar meu repertório corporal com as novas informações recebidas e armazenadas aos poucos, sempre modificadas de acordo com minhas demandas para uma desconstrução e abertura de novas possibilidades de movimento.

Neste ponto de vista, entretanto, saliento, impreterivelmente, a importância de um aproveitamento dos condicionamentos corpóreos-pessoais para um melhor desempenho na criação de estratégias em novas experiências artísticas e cênicas, assim, podendo então criar uma nova oportunidade de novas, e também tão relevantes, memórias corporais. Amparada por este breve relato de vivências na dança, este estudo está em acordo com a

linha de pesquisa Pedagogias do Corpo: estudo das metodologias teórico-práticas de ensino da dança, do PPC do curso de Licenciatura em Dança.

Caro artista,

És de fato transbordante de alegria e luz, personificação de um nascente desejo de alcançar o inalcançável; afinal, como poderia ser inalcançável? É (in)alcançável.

Entre muitos, aquele para o qual 'ser' é sinônimo de verdade, sinceridade e astúcia, um ponto de partida para muitos questionamentos e indagações, porém, a verdadeira essência do 'ser' e estar em si, estar nos outros, emerge a inveja de querer 'ser' também.

Mas meu grande artista, somente você pode ser você e jamais perca isso.

Maria Eduarda Soares de Oliveira.

PROPRIOCEPÇÃO: O SER-NO-MUNDO.

CENA II

TRAJANDO AS VESTIMENTAS

Esta pesquisa fora iniciada para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), da Licenciatura em Dança, com o princípio de utilizar dos próprios condicionamentos corporais para permissão à aquisição de novos repertórios dançantes. O estímulo, portanto, apresenta-se como uma das bases neste corpo rico de inúmeras informações artísticas para uma criação diversificada e além de seus limites.

Embasada nos conceitos de Merleau-Ponty (1908 – 1965), a fenomenologia da percepção torna-se um dos caminhos mais acessíveis e abrangentes para um trabalho (des) condicional de corpos, até então, vendados pelas suas próprias inseguranças, inconfiabilidade e medo construídos no decorrer de suas andanças artísticas.

Neste viés, portanto, a linha de pensamento do autor francês supracitado, em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, é imprescindível para tratar acerca da percepção onde determinada categoria é retratada pelo autor de maneira a apresentar o reconhecimento do indivíduo para consigo, como modo primordial de uma experiência, de ser-no-mundo.

Ponto chave a iniciar minha investigação, pois, antes de tudo, reconhecer ao próprio corpo, as próprias sensações e como este corpo fazedor da arte da dança reage à tais estímulos é fundamental para que, a partir deste “despertar no mundo”, o dançarino possa tomar como consciência o seu papel na dança tanto subjetiva quanto intersubjetivamente. Ao concordar com o conceito do autor sobre percepção e tendo em mente a importância da própria percepção corporal como experiências e atravessamentos necessários na abertura de novos entendimentos e memórias estimulantes, Merleau-Ponty reitera que ter essa consciência, (...) é tomar algo presente a si com a ajuda do corpo, tendo a casa sempre seu lugar num horizonte de mundo e consistindo a decifração em colocar cada detalhe nos horizontes perceptivos que lhe convenha. (Merleau-Ponty, 1990, p. 93).

De tal modo não se pode ignorar em nenhuma das hipóteses as vivências, conexões e memórias corporais de um determinado artista, pois seus próprios registros apresentam sua demasiada relevância tanto para mim, como pesquisadora, quanto

principalmente para o próprio dono das memórias que, não levando para si o negligenciamento destes condicionamentos, mas sim uma desconstrução destes, torna-se um modo de mantê-los e sempre flexibilizá-los a seu favor, para outras habilidades do corpo. Logo, por meio das suas experiências particulares de percepção, investigação e observação com o próprio corpo, terá ainda mais intimidade e manejo na construção de novos caminhos e estratégias para sua aprendizagem na dança.

Contudo, é sempre relevante salientar como a percepção deve estar pautada durante todo o processo dos dançarinos, permitindo-lhes serem dilatados por linguagens diversificadas, não como modo de modificar seu corpo e suas memórias, mas sim de acrescentar e dar-lhes novas perspectivas no processo de aprendizagem.

Figura 4 - Experimentações em sala.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Eduarda Oliveira, 2022.

Assim também como a relação da psicomotricidade a qual pode contribuir para um melhor entendimento do esquema corporal (coordenação motora, toque, contato físico para *porté* em dança, lateralidade, noções de espaço-tempo, musicalidade, cognitivo-motora e etc.), de como este esquema pode funcionar por meio do acionamento essencial das memórias corporais particulares, estas são relações acumuladas e consolidadas pelas sensações recebidas pelo corpo, ao longo dos anos, e como essas recepções emergirão de modo a estruturar uma eficácia no processo de aprendizagem e desenvolvimento cognitivo-motor na dança.

Como apresentado na imagem à cima, a turma de faixa etária infanto-juvenil, por estarem em seu mais genuíno momento de desenvolvimento corpóreo-sócio-artístico, frequentemente demandam, de modo inconsciente, a necessidade de estar envolto de

estímulos e propostas corporais ainda não trabalhadas, visto que produzem, naturalmente, uma quantidade considerável de energia para se sustentarem durante uma carga horária extensa de aulas e ensaios. Neste aspecto, lidar com este acúmulo enérgico requer um tato mais apurado enquanto facilitador/mediador em sala de aula, para que este trajeto de ensino-aprendizagem não se torne um amontoado de informações os quais os corpos destes bailarinos não irão raciocinar.

Imprescindivelmente, nesta linha de raciocínio, como tais processos fenomenológicos se dão por meio de observações experienciais com bases na motricidade humana em corpos diversificados, enfocando no trabalho de artistas para um melhor aproveitamento de suas memórias corporais e como se debruçar nisto para a amplitude de suas práticas. Neste entendimento, a percepção fenomenológica, para Merleau-Ponty, é tida como uma interpretação não intelectual de determinada situação ou estado corpóreo, uma vez que esta visão idealista fugiria de suas concepções enquanto conjunto de experiências de determinado indivíduo, pois, não basta apenas teorizar sobre, há que praticar, incorporar, experimentar, perceber alterações nas próprias aprendizagens.

Portanto, é pensado neste viés a valoração de sensações, do modo em que observamos o mundo, como ele é embasado no modo subjetivo de nossos sentidos, ou até mesmo a falta deles, novamente ressaltando o não idealismo ou concepções científicas, mas sim nossa genuinidade enquanto ‘Ser-no-Mundo’.

Tais inquietações provocam, reativam indagações de *quais modos podemos manifestar este corpo?* Aos dançarinos e, por meio de pedagogias do corpo ou de como o encéfalo pode ser responsável por grande parte de nossos comportamentos, bem como o fato de que nem todos esses comportamentos são necessariamente controlados por nós, torna-se um meio de utilização como uma nova e prática estratégia em seus processos de aprendizagem. Logo, tenho o intuito de advir como se utilizar destes registros não para “bloquear” os processos de aprendizagem dos corpos dançantes, mas sim para ajudá-los a potencializar seu desempenho e intensificar seus entendimentos quanto a determinadas movimentações.

Com tal prática e atenção é notório, juntamente como esses condicionamentos não devem limitar a versatilidade de um praticante da dança o qual, como exemplo, tendo desde mais novo, somente a experiência de um gênero de dança, acaba por sentir-se incapacitado por suas memórias corporais ‘não lhe permitirem’ a abrirem ramificações para um novo gênero de dança.

Para isto, Merleau-Ponty embasa-se em alguns dos conceitos de fenomenologia de Husserl, os quais ampliam aspectos para este trabalho, tais como: o retorno às coisas mesmas, a descrição, a redução, a constituição e a intencionalidade. A redução, portanto, sendo o tema principal, é o que diz acerca da revelação de nossas percepções inalienáveis do mundo diretamente e experiências nossas, pessoais. Trazendo, assim, a ideia de uma filosofia existencial e de como este mundo perceptivo aparecerá de modo natural e social em tais análises.

Apontamentos acerca de pedagogias do corpo requerem sempre, o genuíno entendimento de um fazer orgânico o qual demanda o trabalho conjunto de partes, aspectos e formas essenciais para o funcionamento deste processo fenomenológico. Processos os quais podemos citar as permissões pessoais, memórias corporais, bagagens artísticas, células corpóreas, entre outros centros biológicos e/ou dançantes; categorias mais que relevantes para agregar releituras de movimentos e a abertura de novas possibilidades enquanto artista no mercado. Como reitera a autora Terezinha Nóbrega:

As reflexões de Merleau-Ponty apontam para aspectos importantes do estudo da percepção, que hoje são retomados pelos estudos das biociências, ciências cognitivas e inteligência artificial, em especial nos estudos de Varela, Thompson e Rosch (1996), tais como: a percepção emerge da motricidade; o sistema nervoso central tem por função a condução do impulso e não a elaboração do pensamento [...]. (Nóbrega, 2008, p. 145).

Pensar, então, em percepção fenomenológica dentro dos processos de reconhecimento condicionador-pessoal é entender seu ‘lar artístico, ou seja, seu repertório corporal não apenas como uma junção de códigos de movimentação, trazendo assim, conseqüentemente, ideias de células coreográficas mais sistematizadas que podem contribuir para o bloqueio destas memórias corporais no que concerne à aquisição de novas texturas corpóreas. Mas sim, pensar em como seu corpo, em seu estado mais ‘natural’ de ser-no-mundo, poderá acolher novas sensações e texturas de movimentos enquanto potencializadores de suas próprias práticas e linhas de pesquisas artísticas.

Desse modo, tendo em vista uma melhor abertura dos repertórios corporais de tal artista-intérprete para que este seja acrescentado por diversas linguagens, bem como fui desde minha infância na dança e, por experiências, aprendi a agenciar tais linguagens para um melhor fazer artístico. Ampliar meus repertórios a fim de expandir minhas possibilidades dançantes. Estas permissões, estimuladas desde mais nova, trouxeram-me possibilidades de um fazer a dança para além de meus limites internos e de autorreflexão,

uma vez que a arte está em constante mudança e inovação, não sendo diferente com àqueles os quais estão inseridos na área, para que determinada arte e suas releituras possam passar adiante e atravessar gerações.

Figura 5 – Exercícios em sala de aula.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Eduarda Oliveira, 2022.

Como retratado nesta imagem, o artista não se desenvolve de modo linear e, por muitas vezes, pode ocorrer de existir algum tipo de retrocesso, pois o desenvolver cognitivo-artístico-pessoal é processual e requer muita atenção, necessita sempre de grande respeito e cautela para que não haja excessos ou a falta de estímulos nestes trajetos, os quais podem afetar ou interferir sua desenvoltura. Uma vez que as crianças são únicas e comparações nunca devem ser feitas entre elas, como modo de referência.

Entender o corpo subjetivo como processo primordial para as experimentações enquanto ser-no-mundo de caminhos, implica em inúmeros atravessamentos no que concerne à própria subjetividade e suas relações com a corporeidade. Uma vez que o trabalho de percepção e autoconhecimento fazem parte deste grande ato de ‘Ser Corpo’, de Ser no mundo. Afinal, a partir do momento em que se compreende a concepção de um corpo que não se encontra nas ideologias dicotômicas científicas e psicológicas, mas sim, como um mediador de relações e possibilitador de reflexões dele e para ele – o Corpo –, o agenciamento para com seus próprios condicionamentos se torna ainda mais acessível, eficaz e aberto ao devir-Ser-Estar no mundo.

Quão dispostas nossas corporeidades estão para adentrar nesta imersão tão profunda e genuína? Estão dispostas, afinal?

De que modo enxergamos o Tempo o qual tanto citamos e seguimos sem ou com planejamentos, durante as diversas rotinas? Na verdade, enxergamos ou simplesmente vemos?

Tais insights constantemente tomam conta de minhas células e todas são responsáveis por meu nascimento; hodiernamente tenho-os como meus formadores e responsáveis pela minha existência. Afinal, o Tempo é quem nos cria e nos dá a possibilidade de revivificar.

De que modo estamos a utilizar de nossos tempos?

Maria Eduarda Soares de Oliveira.

Implicações da propriocepção na dança.
CENA III
MEIAS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA.

Neste ponto, entende-se o modo de fazer dança para além da utilização de um objeto/carcaça reprodutora de códigos previamente sugeridos, mas implica em trazer uma relação de corpo e mundo em que este corpo é um lugar de comunicação e criador de relações para o externo e/ou para consigo, não apenas um objeto do qual existe para ser usado e melhorado, mas sim, um complexo de repertórios e subjetividades facilitadoras de possibilidades.

Artistas fazedores da performance, da arte dançante, poderiam dar mais chances à sua curiosidade corpórea para que suas práticas sejam de tamanha propriedade e envoltas de conceitos, por este motivo, trazer o pensamento de amplitude para este emaranhado de movimentações já existentes neste corpo complexo é um modo de levar suas próprias pesquisas para novos patamares processuais de criações e experimentos. Sejam criações inovadoras, aquisitivas para o gênero de dança em que melhor se identifica, seja para debates, para uma cuidadosa observação de seu corpo e de que modo o manejo dele está sendo realizado, ou apenas como conhecimento de metodologias as quais, de repente, não se adequarão em suas práticas.

Seguindo então nessa linha de raciocínio, dificilmente, porém, não impossível, em um anterior cenário fazia-se menos notável uma demasiada presença de intérpretes os quais dançassem “de tudo um pouco”, que soubessem administrar estas linguagens de acordo com a demanda de trabalhos, eventos de dança. *workshops* ou até mesmo pelo medo de se frustrar ao adentrar em um novo “universo” da dança. No entanto a arte constantemente se modifica, frequentemente se transforma e, conseqüentemente, estes corpos também começam a enxergar novas formas de debruçar-se no atual cenário da arte, seguindo este ritmo de inúmeras mu(danças). Com isso, surgindo (des)fazedores da dança condicionados e direcionados a estarem sempre numa “caixinha” e com a ausência de novos caminhos para sua aprendizagem na dança.

Mas levar destas experiências o aprendizado, por meio das pedagogias corporais, o hábito de estar em lugares e em outros diversos praticantes, de estar e se fazer presente em outras artes de dançar, em outras artes e em outras cenas para que se possa reforçar

suas ideologias e concepções estético-vivenciais como dançarino, seus contatos e suas “manobras” não apenas quanto artista, mas também como professor de dança e responsável por outros corpos os quais, igualmente ao seu mediador em sala, também mantém o interesse e a disponibilidade corporal para experimentar além do habitual.

Tornar outros artistas que seguem e participam de seus trabalhos, projetos e aulas, outros curiosos da dança, “famintos” por informações as quais somente acrescentarão em demasia seus pontos de vistas quanto aos processos que seu corpo ainda em descoberta – ou já descoberto – poderá lhe oferecer. Uma curiosidade saudável e que vai para além da dança, uma descoberta de que todos os gêneros de dança se complementam e se interligam, por mínima que seja a forma, mas são interlaces necessários para um fazer com mais qualidade, mais interação e, indispensavelmente, acarretadores de corpos mais comunicativos e aptos a transbordarem suas mensagens artísticas com excelência.

Uma vez me questionaram 'qual a sua dança?' e, certamente, fora uma pergunta difícil de se responder, uma vez que não trabalho com o termo ‘sua dança’, mas sim com a existência de inúmeras danças as quais você se identifica e se desenvolve conforme possibilidades de comunicação corporal (re) surgem ao decorrer dos tempos, períodos e épocas de um social e/ou momento pessoal. Nesta linha temporal de inquietações, indago, qual dança este corpo versátil deverá se identificar e crescer? Há a dança ‘certa’ para isso?

Cheguei, deste modo, nestes apontamentos inquietantes pelo genuíno fato de que na arte o ‘exato’ e o ‘fixo’ tornam-se distantes do instante desejado por quem a pratica, mas igualmente, tomam um lugar de disparates para outros olhares proprioceptivos de meios e (inter) subjetividades virem à tona.

A fim de transformarem a dança como meio de relações inter (intra) pessoais, conceitos fenomenológicos de conexão com o externo, o interno e o mundo em que estou inserido (sendo estes pontos iniciais para a desenvoltura de uma leitura por meio do corpo, presente de subjetividades para além de um viés inteiramente abstrato e sentimental), cria-se uma dança rica em transbordos, intenções e intensidades capazes de transitar por todo o corpo recheado de memórias e, conseqüentemente, emergindo tais informações para quem o vê. Uma dança de descobertas e convites para o novo, para trocas e partilhas enriquecedoras em seus fazeres pessoais.

Entre tais observações em sala de aula e propostas, uma das descobertas mais imprescindíveis para este processo chama-se: tempo, visto que trabalhar com o tempo

requer o desabituar-se de costumes e crenças firmados em uma prática dançante não acolhedora em corpos inapertmissíveis e condicionados; não apenas em movimentações ou técnicas de dança, mas presos em falas, atitudes agressivas de anteriores experiências em espaços de dança ditos ‘duros’ em seus processos de ensino-aprendizagem.

Artistas entregues aos seus condicionamentos corporais, nem sempre de modo consciente, costumam seguir linhas lógicas e enérgicas de fluxos engessados e que requerem determinada sustentação de toda essa energia. Porém, quando pensamos nesses fluxos em diferentes nuances com embasamentos de técnicas distintas, essa abertura de atitudes e práticas se torna uma espécie de ‘quebra-cabeça’, um jogo dinâmico de corpo em que tais artistas-intérpretes deverão aprender a lidar com tamanha gama de informações e essa gama estará relacionada a: corpo, música, consciência corporal, controle de movimentos, energias diferentes e rapidamente modificadas ao longo do processo.

Figura 6 – Butoh em cena.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Eduarda Oliveira, 2014.

Ou seja, saber lidar com todos esses aspectos de uma só vez se torna um desafio, um desafio que me despertou interesse e, neste cenário, tornou-se minha dança em questão; uma dança em que pode mostrar como lidar com seu tempo processual de desenvolvimento é capaz de apresentar muitas informações e um aprimoramento de habilidades cognitivas-motoras. Este corpo versátil funcionará apenas com a abertura da possibilidade de aprender, compreender como tais energias e informações podem se

interligar ainda sendo uma junção de diferentes técnicas, mas ao mesmo tempo, complementares.

Pensando nestas ligações e costuras de corpo-nuance, determinadas reflexões se deram também por meio de outro termo denominado: fractal. Este significa o funcionamento de pequenas células, moléculas, corpos ou o que estiver em trabalho, que estarão separadas em sua singularidade e, juntas, formarão um corpo celular maior e mais firme. E como estuda o autor Roy Wagner, seus conceitos enquanto fractalidade sugerem:

Uma pessoa fractal nunca é uma unidade em relação a um agregado, ou um agregado em relação a uma unidade, mas sempre uma entidade cujas relações estão integralmente implicadas. [...] A pessoa como ser humano e a pessoa como linhagem ou clã são igualmente seccionamentos ou identificações arbitrários desse encadeamento, diferentes projeções de sua fractalidade. (Wagner, p. 5, 1991).

Ou como carregam os estudos do autor José Luciani, em suas trocas de perspectivas no que diz respeito à fractalidade e dualidade dos seres, um ser dual de si e do coletivo, ele reforça:

Pessoas são seres duais, residindo essa dualidade na possibilidade de assumir posições em ambos os lados do divisor canônico Eu/Outro. Em uma ontologia perspectivista, é precisamente isto que define uma pessoa, humana ou não humana: pessoas são esses seres duais sujei-to/objeto a que se credita perspectiva e agência (participam da cultura e têm uma alma imortal), mas que ao mesmo tempo são objeto de outra subjetividade (parte da natureza de alguém). (Luciani, p. 100, 2001).

Este corpo celular maior apenas funcionará se todos os micro corpos estiverem em seu devido lugar, conseqüentemente, tornando o macro corpo uma organicidade funcional e dependente de suas outras partes complementares. As partes que formam um todo e o todo que existe por suas partes.

Os processos desta proposta preliminar, enquanto condicionamento e registros corporais, se darão na construção de vivências perpassadas e disparadas para os corpos em sala de aula, corpos que experimentarão a extensão das minhas vivências pessoais e de anos de pesquisas e trabalhos na área da dança. Processos criativos na junção de conceitos, dinâmicas e parâmetros disparadores das inúmeras possibilidades e chances de conhecer o novo e deixar-se ser curioso em suas práticas perceptivas-fenomenológicas de uma dança que abrange, ressignifica e transita.

O que há, agora, que tanto oscila?

‘É como um pano flutuante’, disseram-me.

Está e não está, constantemente flutuante que habita e desabriga-se.

No entanto, por quê? E o que tanto oscila? apenas desmancha-se no ar;

A sensação de preenchimento constantemente é e esvai-se conforme demandas me atravessam, conforme prossigo trajeto e os acumulo para mim. entretanto, quem os compreende e mantém-se aqui? Poucos são estes, uma pena, dispostos a seguirem juntamente.

Artista da cena, fechada o suficiente para ser aberta como um livro em seu lugar sagrado do fazer dança. mas até quando? Até quando estes estados irão se misturar, conflitantes, para este transbordar?

Apenas desmancha-se no ar.

Maria Eduarda Soares de Oliveira.

A DANÇA ENQUANTO PENSAMENTO DO CORPO.

CENA IV

BOTINHA DE JAZZ

Entender a arte da dança é adentrar em processos artísticos no que concerne à aquisição de novas informações e, frequentemente, as ressignificar para suas subjetivas perspectivas, uma vez que a abertura de concepções e consciência corpóreas será sempre a potente realização de inovadoras possibilidades dançantes.

A partir desse entendimento, imersões em áreas e práticas de arte da dança, variadas de sua própria vivência, carregam ricas perspectivas de um fazer a dança em ângulos experienciais enquanto proposições; estas sem fins de especialização e/ou aprofundamentos — as quais também podem ser uma opção, dependendo do objetivo do artista —, mas sim com o intuito de agregar novos olhares para conceitos anteriormente não pesquisados.

Por essas e outras razões, o trabalho de propriocepção, pelas visões e conceitos de Merleau-Ponty, é essencial nesta pesquisa enquanto primordial destes processos de descobertas e auto observação dentro do fazer dançante; um olhar interrelacional para consigo, com o próximo e com seu redor. Afinal, por que a importância de uma auto escuta, auto observação e propriocepção para processos aquisitivos dentro da dança, tornam-se tão imprescindíveis na prática de ensino-aprendizado artístico?

Numa referência a Profa. Dra. Bene Martins, atual orientadora deste trabalho e a insígnia pesquisadora/produtora de conteúdos de dança no Brasil, Helena Katz, a dança seria o pensamento do corpo, afinal, pensar em dança como apenas um agrupamento de movimentos ritmados e coreografados já não aborda uma linha de raciocínio decente o suficiente para se praticar; uma vez que a dança é um saber cultural, é uma cultura que se nos permitirmos abrir nossos contatos sócio-afetivos-culturais um pouco mais, poderemos conhecer pessoas, valores e crenças, é uma linguagem e uma maneira de comunicar da qual verbalmente não seria o necessário para se inter-relacionar, basta a presença de um olhar mais cuidadoso e carinhoso com a dança para que se dance junto.

Enquanto reflexões acerca dos pensamentos de Merleau-Ponty, outra particularidade a qual me atravessa nestas determinadas questões é o trabalho de memória corporal, algo que os corpos dançantes podem desenvolver de acordo com seus contatos

e realidades pessoais para com a dança, mediados por seus professores em sala e práticas metodológicas propícias para este estímulo. No entanto, nem todos os artistas possuem oportunidades as quais possam ser estimulados para com este cuidado adequado, já que determinada prática versa ou requer a atenção e escuta mais aguçadas aos repertórios e possibilidades que cada um de seus próprios corpos pode possuir.

Neste sentido, tal negligência acaba por se apropriar do espaço de dança para única e exclusivamente repetição de técnicas, esquecendo a verdadeira identidade e habilidade as quais carregam em cada parte de suas células e, que se utilizadas e abarcadas da maneira correta, terão ótimos resultados e caminhos novos para serem trabalhados. Inovadoras técnicas e/ou metodologias corpóreas intrapessoais das quais, além de se encaixarem e facilitarem o seu próprio processo, também constituirão novas possibilidades para aqueles os quais ainda não, ou estão descobrindo-se no meio vasto da dança.

Afinal, corpo e mente podem valsar juntos? Certamente que tais segmentações levaram anos para – ironicamente – se segmentarem e nos dar, hoje, a possibilidade de ver as movimentações enquanto inerentes de histórias, subjetividade e identidade, um outro modo de comunicar a obra, não apenas por códigos propriamente ditos, mas entendendo estes códigos como possuidores de significados, significâncias e um conjunto totalmente orgânico, um corpo que funciona em totalidade e unidade, um corpo que não mais reconhece dicotomias.

Figura 7 – Elenco de 'Butoh' pós-apresentação.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Eduarda Oliveira, 2014.

Tal processo supracitado neste registro, enquanto bailarina integrante de um trabalho inspirado na obra japonesa Butoh, durou por semanas em outro município do estado do Pará, do qual fomos acompanhados por nossos diretores gerais e artísticos e, juntamente, nossos responsáveis visto que éramos um grupo menor de idade para esta experiência. O manguezal, os rios de Curuçá, suas matas, terra e clima foram os protagonistas de todo período laboratorial o qual nos fora sugerido, dando-nos novas texturas corporais e contatos nunca vistos ou sequer sentidos antes. Afinal, quando se trata de estudos e pesquisas para com uma obra, a qualidade e estas texturas (o molhado, o áspero, o lamacento, o terroso, o frio) podem tomar lugar em nossos corpos de uma maneira singular e recheada de inovadoras sensações. Logo, nesta viagem em grupo, trazíamos todas estas sensações do externo para a releitura corporal de cada um presente, assim, criando caminhos para novas movimentações e perspectivas de fazer a dança Butoh.

Portanto, como explícito nesta imagem a qual fora motivo suficiente para o público em questão apresentar tamanha divergência de opiniões e reações após nossas apresentações, das mais cruéis às mais encantadoras, para que este corpo seja entendido como unidade e como parte de um funcionamento dependente de toda sua estrutura biológica, cinesiológica, sociológica, entre outros aspectos, é imprescindível o fato do conhecimento corporal para a dissociação do que é da nossa autoimagem e do nosso esquema corporal, algo em que o artista está vivendo de fato naquele corpo, algo em que o artista da dança vai começar a se pesquisar para além dos seus conceitos e tudo isto com movimento e a quebra daquela ideia de ‘exercício’, mas realmente um momento de descobrimento da sua inteligência/capacidade corporal.

Entendendo assim a presença intrínseca de tais traços identitários e expressões os quais aquele movimento apresenta ou, melhor, que pode surgir por meio de emoções, sentimentos e um autoconhecimento como fatores de extrema relevância para a riqueza e criação deste repertório. Tais possibilidades de pesquisas trouxeram-me *insights* no que concerne a estarmos em um período histórico de muitas distorções de autoimagem e que, por muitas vezes, certas pessoas têm esses falseamentos imagéticos, como idealização de algo bom, ‘perfeito’ e ‘belo’, quando, na verdade, estão apenas machucando seu lugar sagrado e que luta tanto para sempre manter-se vivo, para sempre dar o melhor de si.

Essas distorções podem atrasar um descansar do cérebro, de dando estas novas possibilidades ao próprio corpo; desprender-se um pouco do mundo externo e de seus

pre(con)ceitos, para assim, ouvir-se mais e dar-se mais possibilidades, afinal, o corpo em sua unidade pensa, é memória, é comunicação e conjunto. “Todo corpo tem alguém como recheio”, numa referência a Arnaldo Antunes, e este recheio é único e intransferível.

Pensando deste modo é visível, na atualidade, o corpo como uma fonte de informações, processual e que exerce diversas funções, desde a obtenção de informações até a exposição deste, como exemplo: o estar em cena, ou seja, ser usado como exemplo a ser seguido onde tudo será determinado de acordo com o objetivo. E, além disso tudo, o corpo é uma singularidade em constante construção, logo, um corpo aberto e com algumas definições, como: corpo-mídia, corpo sujeito, corpo passagem etc, embora, mesmo havendo várias definições ele apresenta apenas uma convergência, que é a de corpo agenciador.

Assim, não podemos ignorar o fato de que o corpo também apresenta influências culturais, sociais e é composto tanto biológica quanto culturalmente, tornando-o subjetivo e único por suas informações recebidas, daí a importância e urgência do exercício consciente do aprendizado para ser o próprio agenciador de seu templo sagrado-corpo. Reforço, assim, o termo do qual desenvolvi durante estas pesquisas de ‘corpo-agenciador’ e ‘corpo-nuance’ enquanto um lugar pessoal, artístico, de tomada de consciência para o manuseio de suas próprias habilidades e potencialidades dentro de cena, bem como a ciência das transitoriedades informativas dançantes que seu corpo poderá desenvolver; o saber salientar ou ‘segurar’ tais potências em como, quando e de que modo posso externar minhas características de movimento ou torna-las apenas uma base para um trabalho maior. É acionar fisicamente ou emocionalmente sua organicidade corporal para um feito maior, com cuidado e qualidade.

Trazendo tais raciocínios é relevante, portanto, observar o corpo como um campo rico para transbordar conteúdos, essência, interlocução em suas mais diversas formas, jeitos e intensidades enquanto cênico, tornando-se em demasia questionável a prática da dualidade entre ‘corpo-mente’, uma vez que nascem e expandem em conjunto, seus processos de construção e composição fazem-se ricos em dinâmicas de compreensões e possibilidades inúmeras, podendo alcançar ao público da forma mais genuína de seu surgimento, de seus sentidos e de como esta dançante autoleitura, que ora iniciei, poderá afetar vidas alheias. E dentre algumas linhas de raciocínio e pesquisa do autor José Crochick:

A ideia de corpo sublimado remete ao corpo histórico, que reúne natureza e cultura, e implica também o corpo transformado segundo as técnicas e as necessidades sociais. Descartes tenta separá-los, mas a noção de natureza já é cultural, ou seja, para a sociedade da época, o corpo deveria ser metrificado, dado que poderia ser pensado como uma máquina, e a noção de máquina não pertence à natureza. (Crochick, p. 105, 2005).

Desta maneira, atualmente é comum que pensem o corpo como apenas algo de funcionamento biológico, mas está muito além deste simples pensamento, no decorrer da história, as concepções de corpo ganharam novos significados, conceitos e olhares, tornando-se um equívoco dizer que o corpo é algo estável e imóvel, mas sim algo em constante evolução, um processo de influências culturais, sociais e tudo aquilo que está ao seu redor e onde tudo poderá ser trabalhado de acordo com o local, período e cultura onde se encontra; o corpo como um grande rizoma de informações e influências as quais não sabemos o início e o fim da evolução desse corpo como imensuráveis possibilidades de desenvolvimento físico-emocionais.

O ser humano é um ente ontologicamente privilegiado porque em seu existir está em jogo o seu próprio ser.

Martin Heidegger.

METODOLOGIAS FACILITADORAS – EDUCAÇÃO SOMÁTICA.
CENA V
SAPATILHAS DE PONTA

Uma das áreas de conhecimento um tanto pertinentes para tais práticas observatórias, assim como a própria fenomenologia, é a educação somática a qual engloba pesquisas no que concerne ao encontro de pontos potencializadores para estes movimentos dentro da dança, antes fracos e indispostos, mas agora recheados de consciência, estratégias e caminhos para um novo olhar e cuidado consigo; um olhar para além de um singelo movimento dito ‘novo’. Agora, acessado por meio de tais metodologias pessoais, transcende uma dança vitalícia, saudável, de possibilidades e expansões.

Desse modo, em todas as práticas somáticas (técnicas Feldenkrais, Alexander, Klaus Vianna, ginástica holística, antiginástica, Eutonia, *Ideokinesis*, *Bartenieff Fundamentals*, *Body-Mind Centering*, *Gyrokinesis*, *Gyrotonic* e outras.) há sempre meios para alcançar um eficaz processo de aprendizado e percepção corporal, bem como avaliações posturais e anatômicas para organizar-se internamente e verificar se estes pontos estão bem colocados para determinada aula. Juntamente deste olhar, tal prática demanda do uso de associações por meio de demonstrações reais, toques pontuais e sensações no próprio corpo para auxiliar neste agenciamento corporal, um meio deveras relevante enquanto facilitador de compreensão de movimentos.

Como exemplos há o ‘sorriso da clavícula’, ‘deslizar as escápulas’ e etc., os chamados Termos Inteligentes. Logo, adentrando a este meio de percepção, é sempre interessante encontrar um ponto de equilíbrio com os praticantes para estes atingirem seu ‘eu’, por meio de exercícios e a respiração, a fim de trazê-los para a aula do dia; reforçando sempre a concentração e a organização corporal.

Em consequência destes experimentos internos/externos de um contato somático, conseqüentemente, há o reconhecimento de padrões corporais próprios os quais determinado praticante poderia deixar despercebido, mas a partir destas induções, iniciarão uma auto investigação e trabalho processual de olhares e cuidados consigo, com suas possibilidades. Tal processo de tomada de consciência corporal é contínuo e cuidadoso aos detalhes por meio do educador somático, uma vez que estes detalhes estimularão os alunos a acessarem suas novas possibilidades, bem como testá-las ou

sugeri-las para os diversos corpos em questão. Reiterando determinado pensamento, Martha Eddy pontua:

O objetivo do profissional do movimento somático é elevar a consciência sensorial e motora para suscitar no estudante-cliente sua própria auto-organização, a autocura, ou autoconhecimento. Isso inclui a sutileza dos movimentos respiratórios, da voz, da face e dos músculos posturais, bem como qualquer tarefa, evento ou expressão ampliada de movimento. (Eddy, 2018, p. 31).

Ser corpo é ser rizoma, é estar em conexões infindas, entrar em uma constante de construção e des(re)construção das quais possibilitarão inovadores caminhos para um fazer artístico-dançante abrangente; abranger e permitir-se é um dos pontos de partida primordiais para determinado processo, uma vez que dar acesso aos seus acessos trará inusitadas aquisições corpóreas potencializadoras de movimentos e caminhos celulares anteriormente desconhecidos.

Para isto, minhas práticas enquanto facilitadora de processos movimentacionais, em sala de aula, uma das vertentes das quais mais experimento o desvendar destes trajetos, no que concerne à memória muscular, é a vertente contemporânea, atualmente. Tal vertente, demandando de corpos recém-saídos de outras linguagens, requer basicamente de alguns aspectos ainda inabitados por tais corpos dançantes, dentre estes, podem ser citados a fluidez, a improvisação, a auto escuta/observação, etc. O processo de elaboração de minhas metodologias se deu por este viés, pensar em aulas e caminhos acessíveis a estes corpos disponíveis no ambiente; exercícios desafiadores, de próprio(extero)cepção, exercícios de autonomia corporal ou que demandassem de uma ágil reação eram um dos focos nestas práticas, após passarmos por laboratórios pessoais-sensitivos e que liberassem, aos poucos, estes movimentos condicionados.

Nesta linha de raciocínio, a divisão de minhas aulas de dança acabava por apresentar uma ordem de exercícios dos quais, em seus determinados trabalhos direcionados, dão a preparação inicial para os corpos dançantes presentes realizarem a aula do dia. Sendo assim, metodologicamente, a ordem inicia com o:

- Aquecimento, como sendo responsável pelo ‘esquentar’, alongar e ‘torcer’ dos corpos.
- Seguido do combo de *Pliés*, este responsável pelo trabalho de aquecimento, alongamento e fortalecimento das pernas, como um todo.

- *Tendus*, exercício responsável pelo trabalho de agilidade cognitivo-motor, bem como torções de tronco e juntamente a prática da agilidade dos pés/saltos.
- *Fondue*, exercício encarregado da prática da sustentação e controle corporal, bem como ondulações e movimentações mais lentas para recuperar o fôlego.
- Por último, mas não menos importante, os Saltos os quais se encarregam de pura resistência, agilidade e trabalho de alavancas, a fim de trabalhar ao lado ‘cardio’ dos alunos.

Tudo isto sendo montado e pensado cautelosamente com o intuito da preparação corporal completa destes artistas, para que seus corpos possam receber de forma mais potente todas as informações futuras do decorrer da aula, bem como trazer para si a qualidade, a consciência e o cuidado da execução destes movimentos. Afinal, estes exercícios tornam-se fixamente o início da aula, sendo repetidos em toda segunda e quarta-feira, para dar seguimento às outras partes como: deslocamentos, sequências de centro e/ou experimentações laboratoriais.

Pensando então nestes trabalhos de montagem, um dos aspectos demasiadamente relevantes é a repetição, afinal, falar de repetição na dança é falar de transformação, mudanças e andanças de um corpo o qual está em constante experimento e observação, é ser o artista que constrói novas sensações, inúmeras percepções e novas concepções para seu próprio corpo. E para reforçar tais ideias, remeto-me às concepções de Gilles Deleuze o qual relata que:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um “irrecomeçável “. Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à “enésima” potência. (Deleuze, 2000, p. 11 apud Alves e Ribeiro, 2016, p. 98).

Logo, a repetição de um artista não é somente o ‘experimentar’ o mesmo diversas vezes, pois a cada experimentação emerge novas sensações, novas possibilidades, novos conceitos. E como retratam as autoras Renata Alves e Martha Ribeiro (2016), embasadas nestes conceitos, Deleuze fala de alma e também de coração, a cabeça para ele é o aspecto fundamental das trocas que são feitas entre os iguais, mas o coração, a alma, é o elemento chave de todos este processo da repetição. Não há possibilidade de trocar a alma do artista o qual experimentou a repetição. A repetição

Deleuziana é baseada na singularidade e na divergência interna, por isso se fala de alma e coração, por mais semelhante que a ação seja realizada no exterior, seu interior sofre com as singularidades deste repetidor.

O foco estava sempre em seu aspecto cognitivo-motor, em como tais artistas respondiam autonomicamente (verbal e não verbal) aos estímulos de cada célula coreográfica pronta (sequências coreográficas de aula), construídas após experimentações de mesma temática e finalidade sugeridas nas aulas semanais. No entanto, refletindo acerca da fluidez, falar deste campo dentro do âmbito contemporâneo segundo Fellipe Resende e Suzane Silva (2019) é entender que:

O estudo dessa qualidade exige um estado de corpo que pratique a ação de deixar fluir, de deixar os segmentos serem conduzidos num ritmo orgânico, de acordo com suas próprias dimensões, volumes e demais traços. Do mesmo modo, ela não implica um simples deixar que as coisas aconteçam, sem um mínimo de propriedade ou consciência sobre as intenções de estudar essa dinâmica. É necessária uma refinada atenção e noção do peso de cada parte do corpo para permitir que os segmentos desenhem as linhas desejadas na massa do espaço e sejam conduzidos de maneira menos "dura". (Resende e Silva, 2019, p.17).

De maneira menos dura, isto é, a organicidade, sendo este tamanho facilitador com a textura corporal de fluidez, poderá engajar tais corpos a novos desafios enquanto um corpo dançante que experimenta e não recai em suas zonas de comodismo, mas testa possibilidades e caminhos inusitados para um 'ser' contemporâneo não visto e, muito menos, vivenciado anteriormente.

Quando o termo 'ser contemporâneo' é supracitado em tais práticas, recai não apenas no fazer a linguagem contemporânea, com suas técnicas e metodologias diversas, pelo vasto mundo de dança, muito pelo contrário, carrega a necessidade da ideia do corpo que pratica a Arte Contemporânea, o qual (re) significa o fazer atual de possibilidades e potencialidades, o fazer atual de uma época que, o quanto impossibilita e reforça o erro de errar, abre portas para se ressignificar este erro a um novo pensar; ser fazedor de Arte Contemporânea é ser o artista da contemporaneidade o qual, curiosamente, monta e se desmonta conforme se passam as estações de seu ser e fazer a arte da dança.

Ser artista da contemporaneidade é, em simples instantes, predispor pessoais personas as quais divergem e emergem para se firmar dentro da infinda consequência artística presente em cada um. E é ser ainda mais artista contemporâneo pelo temor de perdê-las em tantos transbordos, frequentemente presentes. No entanto, pensar no

acolhimento destes transbordos como futura prática potencial de um corpo aquisitivo e permissível, criador e rico em possibilidades inovadoras; seja para si ou para um coletivo.

Mas, para que isto aconteça, primordialmente, deve-se entender em demasia a relevância de uma unicidade corporal em contraponto das dívidas históricas deixadas para trás, de um estruturalismo e segmentações sociais/pessoais impeditivas de novas aquisições. Para enfatizar tal ideia, a autora Maria Ferreira destaca que:

Entre os pontos de fundamental interesse para os que se dedicam à compreensão da aprendizagem humana destaca-se sua tese de que a vinculação entre alma/mente e corpo não ocorre devido a um elo arbitrário entre dois elementos separados, o objeto e o sujeito. Para ele, esse vínculo é contínuo, acontece a todo momento da nossa existência. (Ferreira, 2010, p. 54).

Neste aspecto é imprescindível abordar, no que concerne à corporeidade, bem como psicologia dicotômica e o modo em que determinada área da psicologia esquece um aspecto fundamental para os estudos de subjetividade, visto que este está intrínseco no ser e seu estado de ‘ser no mundo’; a corporeidade, portanto, carrega muitos outros pontos pertinentes em sua formação e não pode, simplesmente, ser segmentada como os antigos pensamentos do homem estruturalista de ‘corpo – mente’, ‘corpo – alma’ e ‘corpo – consciência’.

Em reforço de tais pensamentos, um entendimento de processos vitais conectados em outros seres e compartilhados para se conceber ao mundo e extrair dele, portanto, a arte do conhecimento; uma arte guiada por estruturas cognitivas, biológicas e sociais. Esses pensamentos encaminham-se igualmente pelos raciocínios de Merleau-Ponty, Humberto Maturana e Francisco Varela, ressaltados em minha pesquisa por viés da fenomenologia da percepção, meios e condicionamentos presentes no esquema corporal de um determinado bailarino, o qual construirá, com as experimentações metodológicas aplicadas, sua própria autonomia corporal. Afinal, como reiteram Humberto Maturana e Francisco Varela:

[...] os acontecimentos do mundo que nos cerca não são anteriores à nossa experiência, pois nossa trajetória de vida nos faz construir nosso conhecimento do mundo, sabendo que esse também constrói seu conhecimento a nosso respeito. Assim, podemos afirmar que o conhecimento se dá pela interação do ser vivo com o meio e do meio com o ser vivo, e nesse processo ambos passam por modificações. (Humberto; Varela, 2021, p. 245).

Uma vez que o corpo não é apenas um objeto receptor de uma subjetividade ideologicamente abstrata e, somente inalcançável, mas sim um complexo orgânico

facilitador de uma subjetividade igualmente concreta, externa, presente e palpável a qual é construída e constituída em seus processos culturais, históricos, (inter(trans) pessoais e sociais, sendo capaz de afetar um todo corporal de ações e movimentações; uma subjetividade rica em propriocepção e corporeidade de uma relação com o mundo. Tudo isto advindo de uma antiga psicologia social antiga.

Querida artista,

Por vezes, às vezes, apenas trata-se de uma passageira e breve solitude;

Esta a qual, sorrateiramente, invade seus lugares mais íntimos e, aconchegada, mostra-te uma nova perspectiva das coisas ao redor.

Confunde e é bizarro, porque não se sabe como nomeá-la, no entanto, recomenda-se apenas deixa-la entrar. Assim, torna-se visível até mesmo as pequenas coisas, sua importância, a enorme significância de ser e estar neste instante; de sentir e ouvir, ser inundado para inundar. Permitir que venha para que transforme e, assim, emerja.

Artista, apenas deixe esta sorrateira solitude se aconchegar.

Maria Eduarda Soares de Oliveira.

DIDÁTICA NOS PROCESSOS FENOMENOLÓGICOS.
CENA VI
SAPATO DE SAPATEADO

No que concerne à didática neste ponto, é comum ainda, encontrar docentes de arte/dança os quais mantêm consigo pensamentos e culturas que os impeçam de ter um melhor esquema e um melhor andamento do que pretendem trabalhar em sala com suas turmas, grupos e coletivos em geral, carregados na crença de que a arte/dança não possui ou não precisa de um planejamento e muito menos de um mapa esquemático, reforçando a ideologia de uma dança nascente da ausência de pesquisas e unicamente decorrente de ‘sensações soltas’ dos artistas. Mas o que são tais sensações? De onde surgiram? Por que surgiram de determinada forma? O que dizer com estes transbordos? Essa prática pode reiterar a ideia de que dança é apenas diversão, mas dança é também conhecimento ainda que seja liberdade de expressão.

Neste raciocínio, torna-se longínqua a ideia, errônea, de que a dança não é ciência e não pode se encontrar em parâmetros metódicos e/ou planejados, como meios de uma práxis metodológica mais eficaz e contínua. Tais levantamentos por uma pequena falta de disponibilização para que se possa observar que ambas as categorias (planejamento e liberdade criativa) precisam trabalhar em equilíbrio para que um trabalho de excelência de fato exista ali, tanto para o ambiente o qual entenderá esta arte, por outro ponto de vista quanto para a própria arte, que terá mais bases e procedimentos que apenas articulem e contribuam com todos estes processos em sala de aula de maneira coerente e concisa.

Figura 8 e 9 - Experimentações em grupo.



Ao refletir sobre conceitos e práticas acima, pretendi, com esta pesquisa, trabalhar didaticamente meios metodológicos facilitadores para um corpo condicionado a determinados códigos técnicos, em uma vertente específica de dança, tais quais impossibilitem este corpo potente de inúmeras experiências e/ou aquisições anteriormente desconhecidas e possuidoras de um inovador leque movimentacional, visto que este corpo dançante agregará, assim, ressignificados diversos em tais habilidades de áreas distintas para o seu pessoal fazer artístico-pesquisador.

Desse modo, é imprescindível que professores de arte da dança tenham em mente do quão fundamental e essencial é ter planejamentos para os seus trabalhos, suas ideias e metodologias de ensino-aprendizagem, as quais não substituirão as linhas condicionais de corpos já constituídos de informações e técnicas pré-estabelecidas em seus processos. Corpos possuidores de conhecimentos adquiridos ao longo de suas vidas, mas criarão possibilidades de conceitos ainda mais reforçados com estudos, pesquisas e organização necessários para quebrar ideologias errôneas e sentidos comuns.

Sentidos comuns se baseiam em acreditar que uma vertente, apenas, é única e exclusivamente a parte necessária destes palácios corporais, com a justificação de ‘vertentes as quais não se encaixam’ em relação às outras áreas existentes, onde a dança não agrega entre si, não segue planos e nem métodos, vindo apenas do sentido comum de segmentações dançantes, de modo que estilos, fundamentos e técnicas de danças diferentes não podem conversar ou complementar suas práticas em sala e em cena, conseqüentemente, regredindo tais processos.

Assim, trazendo em questão de como falar acerca da arte, neste caso, dança é algo fundamental para a formação de estudos e de como isso deve estar genuinamente esquematizado para os possíveis caminhos que serão construídos nestes corpos disponíveis para novos repertórios, e descobertos, entre os discentes e docentes em suas relações criativas de propriocepção, fenomenologia e diversos estudos acerca. Nesta conjuntura, como reforça a autora Maria Elisa Ferreira:

Não é difícil de se perceber o quanto as ideias de Merleau-Ponty sobre o corpo são valiosas para nós, educadores. Entendemos que conhecer seu trabalho é imprescindível para que possamos compreender o pensamento herdado do século XX, particularmente o que diz respeito à importância do corpo e sua relação com a aprendizagem. (Ferreira, 2010, pg. 54).

Portanto, possuir o entendimento sobre aulas de dança pensadas e planejadas, tais para igualmente ter seu reconhecimento e valorização dentro de um espaço, seja este formal ou não formal, necessita sim da contribuição do grande pilar metodológico que torna o planejamento de uma esquematização corporal para além das propostas que são demandadas em um espaço. Mas, um planejamento de aula com ideias, conceitos e conteúdos estudados e muito bem explícitos de seus objetivos com os estudantes e de como estes processos afetarão na vida destes discentes que, sem esta organização, provavelmente não haverá evoluções de uma auto escuta, um olhar corporal interno e muito menos processos coesos para uma abertura às novas movimentações.

Logo, ter ciência de como esta interdisciplinaridade para com estes saberes corporais/didáticos é interligar e saber agenciar todos estes conhecimentos em sua prática docente, para que sempre haja o equilíbrio das demandas e conhecimentos requeridos para uma aula de dança.

Em oposição, pensar em ‘comprar pacotes de saberes’ já prontos ou apenas imitar e permitir que saberes de outros professores/espacos sejam seus pilares, acabará interferindo na reestruturação e (re) tradução das informações obtidas e existentes nos corpos em questão, interferindo também que este professor(a) não consiga achar novas possibilidades de modificação ou sugestões para um novo trabalho fenomenológico instruído em determinada turma.

Em consequência, se formará um docente que não absorve tais conhecimentos e isto pode prejudicar ao ensino-aprendizagem da turma, prejudicando, conseqüentemente, a identidade do professor e da forma equilibrada e justa dos processos, fundamentais em um caminhar de abertura ao contato para com novas vertentes, além de enxergar as possíveis metodologias experimentadas como caminhos, guiados pela didática como mapa dos processos, os quais requerem procedimentos como transportes até chegarmos ao estilo de ensino, como identidade única e facilitadora destas experimentações.

Eu não posso pensar-me como uma parte do mundo, como o simples objeto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre mim o universo da ciência. Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada.

Merleau-Ponty.

Experiências metodológicas pessoais para com a percepção corporal.

CENA VII

TÊNIS PARA URBANAS

Agora, abordarei um pouco de minhas vivências no que concerne à planejamentos, didática e organização de aula, acerca de uma das vezes em que tive uma aula de um professor bastante didático, professor Jhean Alex, o qual sabia muito bem administrar estes saberes pedagógicos, de experiências, metodológicos. Em sua prática docente, foi quando o professor Jhean, de SP (São Paulo), veio ministrar um curso na escola de dança a qual faço parte, o Studio de Danças. Ele tendo pouco tempo de aula, e também com apenas 2 (dois) dias de curso em mãos, seria ainda mais dificultoso de ensinar aos alunos suas técnicas com precisão e compreensão.

Contudo, as estratégias que este docente utilizou foram de extrema importância para que este processo acontecesse com afinco. Inicialmente, ele usou de aquecimentos mais curtos, porém, coreografados e que já apresentavam um pouco de movimentações que trabalharíamos no decorrer da aula, juntamente de sequências decoradas e que apenas repetiríamos nos outros dias, para assim ganharmos mais tempo de prática e também de aquecimentos dos discentes.

Em seguida, ele formou grupos e passou bloquinhos de sequências em oitavas, todas elas que eram repetidas em deslocamentos pela sala, até que a maioria pudesse absorver e, finalmente, ele seguiu e compor com mais outros bloquinhos de oitavas de sequências e, com essas sequências se repetindo inúmeras vezes, sendo cada vez mais intensas e compostas de outros blocos.

Em uma grande junção, percebendo minuciosamente, era perceptível a presença de coreografias interligadas umas às outras, o que apenas contribuiu para que aquela linha de pensamento já planejada e muito bem estruturada pelo professor se fizesse muito transparente e entendível para toda a turma presente. Afinal, facilitou para que no dia seguinte as sequências fossem melhor trabalhadas e com mais tempo de práticas, por já sabermos o que fazer, quando e como fazer.

Com isso, o professor em questão finalizou ao curso com uma pequena culminância de todas as coreografias propostas e muito bem elaboradas e treinadas em

sala, assim, dando a liberdade aos alunos de aprenderem novos conceitos e pontos de vista sobre uma cultura diferente da que estamos acostumados, ao mesmo tempo em que nos divertimos, absorvemos dicas e informações e ainda apresentamos ao público um trabalho de excelência, deixando então gritante a maneira em que ocorreu a produtiva articulação entre o planejamento e o produto artístico.

Neste viés, tornava-se quase palpável a organização e composição de inúmeras demandas pedagógicas e metodológicas externas e internas, mas, em momento algum, afetou negativamente ao ensino-aprendizagem dos dançarinos, ao contrário, otimizou e tornou eficaz o que um ensino sem planejamentos e estruturas, talvez, não fosse capaz de realizar com concisão e presteza.

Afirmo, com segurança, que essa experiência levou-me a engajar esta pesquisa, por meio de alguns caminhos os quais contribuem em demasia para o desenvolvimento destas propostas preliminares referendada em autores e pensadores da área, juntamente do levantamento de teorias, linhas de pesquisas as quais poderão nortear e dar iniciativa para minhas investigações. Tornou-se de interesse pessoal, posteriormente, a realização de uma investigação em campo, com um grupo de bailarinos em desenvolvimento como sujeitos da pesquisa; tal contribuição se deu na escola de dança da qual já sou integrante, o SDLA, localizado na rua Boaventura da Silva, onde este espaço é certificado internacionalmente pelo Conselho Internacional de Dança – CID.

Neste trabalho de campo, pude ter a possibilidade de trabalho e experimentos, como participantes de pesquisa, os bailarinos integrantes do GD (Grupo de Danças; um modelo diferenciado e apresentando como base, uma companhia profissional de dança) os quais, por serem compostos de um nível técnico mais avançado, têm ensaios e uma carga horária muito mais intensa dentro da escola, onde observei e desenvolvi problemáticas as quais motivaram-me a começar tais estudos, seguindo com eles em observações, interações, levantamentos particulares, entrevistas e, principalmente, práticas-ações de experimentações para um parcial aprofundamento destes estudos acerca de memórias corporais.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha.

Merleau-Ponty.

CONSCIÊNCIA CORPORAL E SEUS DINAMISMOS.

CENA VIII

SALTO ALTO

Enquanto tomada de consciência, o corpo orgânico apresenta inúmeros tipos e variações desta, visto que todo seu sistema biológico necessita deste funcionamento consciente e ativo para que um conjunto maior apresente, em tamanha consequência, um resultado macro, seja para acessar tais repertórios de movimentos e/ou disponibilizar espaços para novos experimentos corporais transitarem neste recheado celular.

No que se refere a um corpo ativo, baseado nos conceitos primordiais merleou-pontyanas, esta proatividade corporal torna-se a abertura inicial para o contato de ‘Ser-no-mundo’, para uma vivência a qual é propiciada pelo próprio corpo e, longe das famosas dicotomias, dará acessibilidade à sua ‘Inter externa’ subjetividade, como reitera a autora Maria Ferreira: “É ele o responsável pela tomada de consciência de tudo o que nos rodeia, ou seja, “... não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca”. (Ferreira apud Ponty, 2010, p. 54).

Em carregada bagagem pontyana, o processo inicial dá-se pela própria tomada de consciência, de um trabalho mental o qual jamais será apenas racional e independente, mas intrínseco ao corpo que dança e se movimenta, necessitado de alimentação artística. Portanto, seguindo pela disponibilização consciente da atividade observatória, um imaginário potente capaz de submergir a informações internas e fundamentais para a eficácia destas experimentações, as quais resultarão no seguimento da produção e criação, consequentes de uma genuína abertura corporal e de interligação de consciências, fundamentais para o preparo deste corpo recheado de novos espaços para novas leituras do fazer a dança.

No entanto, tais tomadas de consciências são aspectos presentes no consciente corporal artístico da contemporaneidade? Vale ressaltar como é impreterível lembrar como estes processos, não generalizados, geralmente se dão em espaços não formais de dança como academias, estúdios e escolas de artes, espaços os quais apresentam suas vertentes de dança disponíveis e, por um sistema obrigatório de gestão, acabam por diminuir naturalmente as possibilidades de uma maior participação nas variadas turmas existentes.

Certamente tal sistema é normal e precisa se fazer funcional para que determinado espaço venha a funcionar e dar sempre novas oportunidades dentro do mundo da dança (como a participação em viagens, festivais/competições e/ou curso de dança). No entanto, em contraponto, podem (de) formar artistas habituados em suas ‘zonas de conforto’ visto que apresentam contato com apenas uma vertente de dança e isto os leva a crer, geralmente, que apenas aquela vertente será necessária para seu completo desenvolvimento corporal e artístico.

O trabalho desenvolvido juntamente dos coordenadores de tais espaços, é mais que fundamental os docentes reiterarem a importância experimental destes artistas para com outras vertentes de dança e de como estes contatos apenas reforçarão seu crescimento prático e mental nas variadas atividades propostas para si. Ainda que inúmeras áreas dançantes não sejam seu foco de estudos e práticas, tais fundamentos diversificados prosseguirão com a potencialização de suas próprias linhas de pesquisa, criação e formação. Uma verdadeira rede rica de aquisições enquanto movimentos e aspectos de desenvolvimento.

Nessa perspectiva, enquanto caminhos para um corpo o qual agrega e ressignifica, sinergia é o termo mais que presente para auxiliar em tais descobertas corpóreas, um fenômeno corporal o qual resultará na cooperação orgânica dos funcionamentos sensoriais e musculares, bem como estímulos externos, internos, a ativação de puros transmissores de informações os quais carregam todos estes códigos presentes e responsáveis por afetar, diretamente, tais comportamentos observatórios.

Sendo assim, por meio da junção de inúmeros estímulos entrando em contato num só instante, tal prática assemelha-se ao que diz respeito às adequações ou até mesmo reproduções do que se vive e do que se vê, porquanto muitos códigos sugerirão movimentações já pré-estabelecidas. Contudo, pensar no acesso ao estado de próprio/exteropercepção é acionar o estado de criação, subjetividades complementares e autonomia corporal/artística.

Tal estado, assim acionado, alargará um denso leque na tocante autonomia corporal/artística e esta tomada de consciência corporal abrange categoricamente não apenas novas movimentações, mas também, inovadores fundamentos da dança impreteríveis para um fazer arte de qualidade, conseqüentemente trazendo um virtuosismo como resultado de determinado rico processo estudado e eficaz.

Verdades que são verdades ou apenas projeções?

Um ser que constrói ou se deixa construir?

Simple assim, encontras aqui os devaneios diários de um caos ordenado.

Maria Eduarda Soares de Oliveira.

A VERSATILIDADE CORPORAL NO CENÁRIO DA DANÇA.

CENA IX

PÉS DESCALÇOS

Este estudo, embasado nas criações e das novas concepções de movimentar-se corporalmente, tais dinamismos carregam consigo a demasiada magnitude do artista profissional inserido no mercado. O mercado artístico, no atual âmbito contemporâneo, é um dos principais pontos focais de qualquer artista, para além de sentir e experimentar dentro de um espaço, elevando tais resultados processuais para a cena e para sua exposição completa. Um corpo maduro como o espaço de diversos panoramas e padrões, bem como afirma a autora Terezinha Nóbrega:

Merleau-Ponty (2000) reafirma a importância do corpo como esquema corporal que redefine o nosso ponto de vista sobre o mundo. Não se trata de um mecanismo ou de um grupo permanente de sensações cinestésicas, mas um centro de perspectiva. (Nóbrega, 2016, p. 50).

No entanto, estes corpos recheados de percepções apresentarão vantagens para sua imersão nestes espaços profissionais da dança atual, da dança que ‘vende’, a qual possui repertórios grandemente apreciados pelo mundo a fora. Grandes companhias e grupos de dança, com seus trabalhos e processos já formados há décadas, geralmente tornam-se o anseio do grande número dos praticantes de dança.

No entanto, o entendimento dos quais muitos artistas ainda não possuem é de como tais espaços mundialmente desejados demandam de corpos maduros e previamente experimentados para além de apenas uma vertente de dança. Corpos versáteis e presentes de atravessamentos, experiências e maturidade significativos para agregar aos repertórios já prontos e de tamanha excelência e aptos a outras experimentações.

O mercado da dança, principalmente no cenário internacional, engloba tais requisitos com tamanho afinco, a fim de tornar-se de conhecimento geral a funcionalidade de suas práticas enquanto vivências profissionais na dança e, portanto, ressaltar este cenário enquanto realidade e uma experiência pessoal. Quando se decide, em algum instante da carreira, trilhar por caminhos da dança de inúmero renome, é carregar em si o genuíno entendimento da existência de alguns padrões pré-estabelecidos e, neste viés, o aspecto de um corpo ativo e receptivo torna-se o foco para tais práticas. Um corpo de

súbita resposta a qual potencializa trabalhos profissionais e alavanca a excelência de um repertório já existente.

Excelência. O termo principal e exigido neste ponto, onde tratamos da versatilidade em diferentes camadas existentes. Passando pelas esferas supracitadas nesta pesquisa, a percepção de ser um ser subjetivo no atual mercado da dança tende a desequilibrar as práticas iniciais para um ser corpo-escuta-observação-recepção, visto que, teoricamente, estas experiências já devem estar intrínsecas em determinados corpos para agilizar seus resultados.

Assim, o ‘apressar’ destes resultados corpóreos implica em inúmeras inquietações. *Será que devo acionar constantemente minhas sensações? Meu ser corpóreo já fora treinado para isso, devo requerer de novos estímulos?* O sistema corpóreo memoriza e guarda, constantemente, informações das quais nós o apresentamos e/ou colocamos em contato e, por este motivo, tendemos a armazenar inúmeros códigos enquanto movimentos de dança. Logo, há a existência destas práticas, no entanto, o modo como priorizamos umas às outras é o que define este trajeto. O autor Reinaldo Furlan adverte sobre:

Ora, resgatar o valor expressivo do corpo me parece fundamental para resgatar a própria presença do outro e do mundo, em nós e para nós. Em outros termos, nós temos o hábito de valorizar as ideias ou pensamentos, e, ao mesmo tempo, olhar para as coisas como objetos de um ponto de vista causal. Isso favoreceu e favorece o desenvolvimento da técnica, mas por outro lado coloca à margem todo um campo de experiência de sentidos que tecemos com as coisas e os outros, e que encontramos, de forma privilegiada, nas artes, em particular na pintura e na literatura. Na verdade, é aí que a maior parte de nossas vidas se passa. Então, destacar o aspecto sensível dessas relações é uma forma de apreender melhor o sentido das nossas experiências, o que, aliás, era o mote inicial da fenomenologia, “voltar às coisas mesmas”. (Furlan, 2011, p. 31).

Daí que reiterar e acionar antigas experiências para um novo fazer artístico é sempre uma maneira eficaz de potencializar aquilo que se deixou esquecido, bem como de acessar informações as quais, pela prioridade demandada dentro de um espaço profissional da dança, poderão dar novas perspectivas de um ato criativo e primordial de sua identidade/identificação artística. Nesta perspectiva, reforço a grandiosidade de um contato fenomenológico nas relações de ensino-aprendizagem na dança, seja em âmbito do cenário profissional, para crescimento pessoal e/ou refinamento de técnicas embasadas e reforçadas pela homeostase de um corpo transitório, um corpo o qual se escuta, se permite e se vê, tal como é e sempre em (re) configuração.

É curioso o modo em que monto e me desmonto conforme se passam as estações de meu ser arte.

É curioso como, em simples instantes, tais personas divergem e emergem para se firmar dentro da infinda consequência artística que sou;

Caótico.

É ainda mais curioso como temo perdê-las em tantos transbordes, aqui, frequentemente presentes.

No entanto, com tamanho carinho, vou acolhendo-as como o ser único que restou.

Maria Eduarda Soares de Oliveira.

DIÁLOGO COM OS PARTICIPANTES DA PESQUISA.

CENA X

COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

Enquanto enriquecedores de determinados apontamentos e pensamentos, pude experienciar de perto tais processos corpóreos, em alguns dos corpos em formação para com a propriocepção, tais desenvolvimentos imbricados e envoltos em outras nomenclaturas e dinâmicas, no entanto, apresentando a mesma trajetória de sensações e transformações.

Visto que a versatilidade sempre esteve presente enquanto potente caminho opcional para os artistas e seu ‘florescer’ criativo, torna-se necessário analisar como requeridas transformações se dão em corpos tão distintos e repletos de informações, em um mesmo espaço, porém, coberto de inúmeras possibilidades e formas diversas de um ‘ser’ bailarino. Por isso, enquanto material fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, reforço tais conceitos com alguns depoimentos de alunos (as) com faixas etárias distintas, esses (as) participantes da pesquisa foram entrevistados, a fim de agregar diferentes perspectivas de um mesmo dinamismo enquanto percepção corporal e como tais contatos, ainda que em caminhos singulares, puderam contribuir ou não em seus fazeres artísticos.

Iniciando com Bianca Sofia Cunha de Araújo, atual bailarina do SDLA, aos seus 15 anos de idade e praticante das vertentes de dança clássica, jazz, dança contemporânea e sapateado, acaba por carregar tais apontamentos:

Ter corpo versátil é um privilégio que ajuda sim em várias questões de expressividade dançando, na mobilidade e na memória corporal, mas além de ter essas vantagens, tem um pequeno problema de às vezes não conseguir sair de um corpo, ou de alguns corpos pra poder entrar em outro, por exemplo, quando eu faço ballet, eu penso na fluidez do contemporâneo pra poder deixar um movimento mais limpo, mas acaba sendo tão memorável o movimento fluído que acaba não sendo consistente, como tem que ser na outra modalidade que é o ballet. (Araújo, 2023). (Entrevista realizada em agosto de 2023).

Torna-se interessante, portanto, o modo como além de trazer benefícios e possibilidades de realizar uma nova aquisição corpórea, a própria possibilidade igualmente carrega a pressão, cobranças e questionamentos deste fazer tão acessível e disponível. Afinal, tais pontos refletem igualmente de como muitos bailarinos-artistas, falando, especificamente, dos clássicos os quais demonstram a maior dificuldade para

permitirem essa abertura à autopercepção e exercitarem outros movimentos, outras técnicas, diariamente sofrem com estas brigas internas de aceitação, seja corporal, de gênero, mental ou outro.

No entanto, por quais razões há tais conflitos? Torna-se válido pontuar como o clássico carrega, historicamente, determinada cobrança do chegar próximo ou à perfeição, de como viver a dança clássica é viver padrões e muitos destes bem rígidos para estes corpos em processos de habilidades e desenvolvimento, ou corpos ainda frágeis demais para o que o clássico tem a oferecer.

Contudo, essa perfeição existe? Nem todos conseguem perceber que não, até chegarem ao ponto dos conflitos internos os quais são, constantemente, a causa da construção de paradigmas, imaginários, estereótipos, etc. Neste sentido, a bailarina Sofia prossegue:

(...) Mas também eu acho que ter esse corpo versátil ajuda muito mais ainda na hora de querer entrar em alguma escola de dança que deseja só pelo fato de ter um conhecimento amplo, e uma visão aberta, do que pode aprender a mais com outros estilos. (Araújo, 2023). (Entrevista realizada em agosto de 2023).

Porém, tal corpo trabalhado está tão disponível quanto e suficiente o bastante para receber novas informações de um fazer artístico? Pontos e contrapontos sempre existirão e o modo em que estes bailarinos lidam com tais questões, é o que lhes dá sua autonomia corporal. Portanto, Bianca reforça tal pensamento quando diz:

O que vem na minha cabeça muitas vezes é a frustração de achar que não é bom numa modalidade tanto quanto é bom em outra e isso acaba gerando uma ansiedade monstruosa e um desespero mais pra conseguir ganhar uma competição que só é comigo mesma e que na maioria das vezes eu perco. (Araújo, 2023). (Entrevista realizada em agosto de 2023).

Outra bailarina, igualmente integrante do SDLA e, atualmente, ingressada em uma turma de dança cujo nível técnico é menos dificultoso, porém, apresenta conteúdos de dança desenvolvidos e trabalhados de modo semelhante e com o mesmo intuito de uma turma mais avançada, chama-se Andressa Pantoja, a qual aos 13 anos de idade é praticante das linguagens de dança clássica, jazz, dança contemporânea e sapateado. Andressa reforça o seu pensamento enquanto ‘versatilidade’ do seguinte modo:

No começo, foi difícil me acostumar a fazer outras modalidades que eu nunca tinha praticado, como sapateado e contemporâneo, porém com o tempo eu fui me acostumando. (Pantoja, 2023). (Entrevista realizada em agosto de 2023).

Interrelação artística é como chamo o ato de transitar por diversas técnicas das atuais vertentes de dança, uma vez que tal interação gera o propício ato do pensar o corpo em uma área de dança com perspectivas e habilidades adquiridas em outro espaço-tempo de práticas de uma vertente distinta. Neste raciocínio, Andressa complementa:

É muito interessante ter um corpo que, pra cada modalidade, funciona de um jeito. Ter um corpo versátil para cada modalidade me ajuda muito para executar alguns movimentos na hora da aula. (Pantoja, 2023). (Entrevista realizada em agosto de 2023).

Ou seja, este mecanismo constrói um corpo hábil para pensar e praticar inúmeras potências de diversas áreas da dança ao mesmo tempo. Como exemplo a dança clássica, em uma aula mais específica da utilização das sapatilhas de pontas, por trabalharem com mais enfoque nos pés e tornozelos, podem ter o auxílio potente de fundamentos do sapateado visto que determinada área trabalha especialmente com os pés.

Para contribuir com esta pesquisa e mais perspectivas pessoais no que diz respeito à versatilidade corporal, Fernanda Queiroz Tocantins, igualmente integrante do SDLA, atual praticante de dança nas turmas de contemporâneo e dança clássica avançada, possui 25 anos e aborda seu corpo versátil, anteriormente nunca pensado ou acessado, da seguinte forma:

Corpo versátil – Quando eu iniciei o Ballet clássico, eu tinha 17-18 anos, então a minha consciência conseguia distinguir as mudanças de antes e depois da dança. Cada vez mais eu fui percebendo que meu corpo podia fazer um único movimento de diferentes formas, mais especificamente de uma forma mais organizada ou com uma postura melhor, eu digo isso no meu caso porque eu fui uma adolescente com péssima postura, e por isso que comecei o ballet. Acho que é o primeiro momento que a gente percebe que o corpo pode adquirir uma versatilidade, mas fechada no nicho único do Ballet clássico. Mas, quando eu comecei a testar e praticar outros tipos de dança, além do clássico, eu tive que aprender a quebrar esse único tipo de desenvoltura, que seria o clássico, e adaptar pra outros tipos, como o contemporâneo. (Tocantins, 2023.). (Entrevista realizada em agosto de 2023.)

Igualmente a esta situação reforço a dança contemporânea, como sendo uma das linguagens mais abrangentes e abertas e, por natureza, possuidora destas relações, é a mais genuína forma de fazer arte, a qual poderia, facilmente, utilizar de práticas e dinâmicas que a força e a intencionalidade da dança urbana possui. Por essas especificidades, saliento tamanha necessidade de compreender a prática da dança não como uma prática excludente e fechada em quadrados, mas sim, possuidora de recursos enriquecedores para um desenvolvimento corpóreo potente, criativo e capaz. E nesta linha de raciocínio, prossegue Fernanda:

Saber que em uma hora, eu tenho a postura e o encaixe perfeito, mas na outra o mesmo corpo tem que desconstruir e movimentar de forma totalmente diferente, mostra as inúmeras possibilidades que existe em um único ser, a partir da prática diária. Acho que isso vale não só pra dança, mas pra todos os tipos de movimentações, esportes, terapias. Tudo aquilo que o corpo pratica e estuda, ele aprende e se adapta. Ter agregado o contemporâneo na rotina aumentou a minha visão de movimentos no próprio Ballet clássico, expandiu a minha forma de pensar em executar, e a mesma coisa o contrário, o ballet me faz procurar finalizar os movimentos do contemporâneo mesmo sendo uma desconstrução do corpo. A experiência, independente do gênero da dança ou esporte, ela te faz descobrir um novo movimento, sensação, músculo, e poder do corpo humano. (Tocantins, 2023.). (Entrevista realizada em agosto de 2023.).

Pensar na arte da dança fenomenológico é ter plena ciência de como este debate é ainda mais complexo e ramificado do que pensamos ou julgamos, de como estar totalmente acessível para submergir neste mundo é essencial para que se faça presente um entendimento íntimo do *que é a dança da versatilidade? E como trazê-la ao aspecto do ensino-aprendizagem para os que nunca tiveram contato?* De fato, esses questionamentos se fazem constantes em minhas práticas ao decorrer dos anos ou durante as aulas, cursos e debates dos quais participo atualmente, de como estar em sala de aula atuando tanto como aluna ou como professora, trazem inúmeras observações e experiências coletivas e/ou individuais.

E como temática deste trabalho de conclusão de curso, pude salientar algumas reflexões acerca do praticar a dança com uma perspectiva corporal de versatilidade, de como esta prática/análise, pode emergir aspectos de movimento essenciais para um conhecimento corporal rico em poéticas, possibilidades e acessibilidades, sejam estas interiores ou exteriores do praticante. Portanto, desde muito nova atuando como aluna e praticante curiosa desta linguagem, muitas reflexões tornaram-se frequentes em minha rotina que, pelo contato com diversos estilos e modos divergentes de professores nacionais, apenas reforçavam estas perguntas e dúvidas, como: *qual o método da dança versátil? Quais desses estilos são o certo para se seguir? Há mesmo apenas um estilo? Precisa, necessariamente, ter um estilo para se ministrar a aula?*

E com todos esses devaneios sendo tão notáveis, pude ter a oportunidade de ministrar uma aula em dança contemporânea, a qual também me exigiu mais alguns anos de estudos para chegar ao que chamo de processos temporais, estes que adquiri com muita paciência, permissão e acessibilidade ao meu próprio corpo, um universo ainda a ser desvendado e experimentado.

Logo, a prática do ensino-aprendizagem no que concerne à auto percepção corporal, principalmente para aqueles que nunca tiveram contato com este dinamismo ou apresentam certa ‘rejeição’, trouxeram-me observações curiosas acerca de como artista da dança mantém um pré-conceito deveras estereotipado desta experimentação, opiniões fortes e muito bem formuladas as quais, aos poucos, foram mudadas com seus contatos àquele novo tipo de descoberta para além da dança. E, como ministrante dessas aulas, pude apreciar tal emersão de processos ricos em satisfação e ainda mais curiosidade sobre seus próprios corpos, em questão: a estética, a permissão e o controle.

- **A estética:** geralmente, antes mesmo de virem à aula, principalmente bailarinos clássicos, suas bagagens corporais totalmente codificadas tendem a limita-los de aproveitar das vivências no início, por insinuarem que a dança versátil é somente ‘jogar-se no chão e se machucar, com movimentos estranhos e tortos’, tornando seus bloqueios ainda maiores do que normalmente são. O medo, juntamente à todas estas sensações, junta-se ao combo de pensamentos de que ‘essa dança não é para mim’ e, claro, como ministrante da aula tendo a ter diálogos iniciais como fundamentais para este processo.

Por já estarem imersos em códigos clássicos da dança, des(re)construir torna-se um grande desafio para que tudo se faça possível; é como aprender andar, novamente. São muitas falas, conversas, experimentos até entenderem que está tudo bem um pé fazer sua rotação para o centro do corpo, ou o tronco não estar ereto o tempo todo, que não existe ‘bonito’ e ‘feio’, mas sim existem caminhos, estratégias que seu corpo pode oferecer ou ser oferecido, que todas aquelas linhas muito bem firmadas podem ter outras curvas, ondas e ainda ajudarem a complementar o repertório deste corpo, dando-lhe mais formas, mais desenhos e flexibilidades de estar apto a mudanças e novas informações. É como alimentar-se de outras fontes para firmar o que acredita ser sua dança.

- **A permissão:** após todas as tentativas durante as aulas, de jogar com suas diversas versões de ser ‘eu’ e deleitar-se de seu próprio feito na dança, com outro ângulo de vista, outras dinâmicas e inúmeras possibilidades de ser, é o momento em que estes alunos deixam-se desprendidos(as) de todos aqueles preceitos que um dia os disseram ser a única verdade, quando estes praticantes da dança podem e devem descobrir seus próprios conceitos, de deixar a curiosidade guiar seus movimentos

em pontos os quais não imaginariam que poderiam ser utilizados durante suas descobertas. De modo onde esse permitir é capaz de apresentar olhares em lugares suaves e ponto-chaves para uma melhor qualidade de trabalho, desempenho em cena e/ou na vida, emergindo-se até mesmo em rodas de conversas, bate-papos para explanar tudo aquilo o que sentiam e agora sentem, com essa liberdade corporal mais trabalhada e cuidadosa.

É uma etapa na qual, particularmente, interesse-me demais de partilhar e ouvir, para entender como estes corpos únicos e subjetivos são capazes de atravessamentos para seus próprios fazeres, sejam estes em dança clássica, jazz, sapateado, contemporâneo, ou para a vida além da dança, para seu autoconhecimento. E por fim, porém, não menos importante chegamos ao ponto da:

- **Consciência:** modo em que ir com calma e ouvir estes novos caminhos estudados e experimentados os trouxeram, conseqüentemente, mais acesso e muito mais consciência de seus movimentos, de como eles são executados, por onde vão e como podem ser melhor feitos em outros caminhos. Mas também como o controle e consciência de seus pensamentos, opiniões e práticas, numa grande junção do fazer dança, do fazer artístico em outras perspectivas, (re) construíram-se plenamente em bases teóricas e práticas com processos ricos em investigações e conversas, as quais trouxeram à tona grandes resultados como conseqüências destes processos, para finalmente contribuir àquele corpo, agora, acessível e disponível para novas informações, todas contribuintes ao seu fazer artístico-pessoal.

CONSIDERAÇÕES

CENA XI

RETIRADA DAS VESTIMENTAS

Após considerações, indagações, conceituações e algumas assertivas preliminares, carrego e reitero enquanto reflexões a demasiada importância de como a percepção/subjetividade interna e externa andam sempre juntas e, apesar de apresentarem aspectos singulares em suas determinadas peculiaridades, são áreas de conhecimento as quais, entrelaçadas, nos dão a base necessária para nossas formações discentes, docentes e artistas-pesquisadores.

Dessa maneira, por meio das práticas de escuta sensível, de próprio/exterocepção, de paisagens sonoras, de técnicas musicais, ritmos, estímulos e criação, pude trazer para minha determinada prática de dança estruturas e maneiras de trabalhar a o corpo e a estes condicionamentos, de modo a reiterar como uma área sempre complementa e ajuda no que diz respeito no entendimento e engajamento da outra; como meio de nos fazer escutar e sentir em nosso corpo singularidades de ambos os lados.

Singularidades estas as quais farão não somente nós, mas igualmente quem assiste, a sentir em si cada parte de cada momento de uma determinada sensação corporal ou sensação auditiva. E determinadas experiências adquiridas em sala, sugeridas por mim, tendem a proporcionar um resultado visível nos corpos em cena e tomados de novos repertórios, novas informações enriquecedoras de um fazer a arte da dança com excelência.

E é válido ressaltar que, por se tratar de conceitos de auto-observação, intersubjetividades e, juntamente, a escuta pessoal – categorias um tanto específicas e com suas técnicas – apresentam dificuldades e também requerem um pouco mais dos estudantes de dança, bem como dos quais lecionarão todos esses conceitos e exercícios metodológicos, ou pelo menos a maioria deles, em futuras escolas, onde a arte já não é vista com tamanha complexidade. Assim, extraído de atravessamentos, como é imprescindível conectar determinadas áreas de conhecimentos juntamente da interação professor - aluno, onde haverá uma relação de horizontalidade e compartilhamento de conhecimentos infundáveis.

Enquanto resultados de um novo corpo dentro de sala de aula, apesar da dificuldade de alguns dos entrevistados, visto que seus condicionamentos eram guias

inconscientes de suas práticas diárias, tiro a grande importância do estar apto e disponível a novas experiências em transbordar o ensino-aprendizagem da arte, mais especificamente, o ensino-aprendizagem em dança; um modo de observação-atuante o qual gerou inúmeros e novos olhares para meu fazer daquele cenário, até então, costumeiro e habitual fora do âmbito de desafios, assim como para me encontrar e fortalecer meus próprios fazeres de uma futura-próxima docência licenciada.

Um pensamento longínquo do lugar de captar verdades de outras fontes de dança e práticas de outras áreas atuantes em dança, uma vez que sempre haverá infindas metodologias e técnicas com expansivas quantidades de fazer arte, inovadoras ideias de ser artista e gritantes identidades pessoais do estar em sala dentro de um coletivo de turma; longe do querer 'imitar', a fim de torná-las verdades conceituadas e únicas para si, mas sim trazer este período de experimentação para o pensar em gerar estratégias pedagógicas, didáticas e metodológicas em outros panoramas artísticos, conhecer outros ângulos os quais todos eles possam ajudar a encontrar o seu caminho identitário de docência.

Ressalto, igualmente, o trajeto enriquecido de referências, vivências, toques e linguagens fundamentais para este fazer eficaz do ensino na prática do âmbito não-formal. De como estes aspectos se tornam fundamentais para o desenvolvimento das turmas existentes e da formação sócio cognitiva das quais estão inseridas. Afinal, quando tratamos do mundo dança é necessário ter em mente o afeto, o zelo e captar dos detalhes para um fazer excelente e produtivo para seus alunos, em que estes captarão algo a mais de tudo e de todos em que tiverem algum tipo de contato.

Por fim, destaco a grandiosa relevância desses estudos conceituados e olhares trazidos da disciplina de conclusão de curso para o praticar destas propostas preliminares enquanto observador-atuante no espaço não-formal. De como propor caminhos estratégicos de disponibilidade corporal a qual, se bem interligadas e corretamente aplicadas, criarão meios otimizados para processos demasiadamente ricos e proveitosos, com reverberações significativas aos indivíduos presentes em todos estes diversos processos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Renata Cristina e RIBEIRO, Martha de Mello. Repetição: Movimento e transformações. Revista **Poiésis** n 27, p.93-104. UFF. Julho de 2016.
- ARAÚJO, Bianca Sofia Cunha de. **Bianca Sofia Cunha de Araújo**: depoimento [ago. 2023.].
- BEYNNON B. D.; RYDER S. H.; KONRADSEN L.; JOHNSON R. J.; JOHNSON, K., RENSTRÖN, P.A. The effect of ACL trauma bracing on knee proprioception. **Am. J Sports Med.**, 27, pp. 150-155, 1999.
- CARDOZO, Guilherme Lima. O Pós-Estruturalismo e suas Influências nas Práticas Educacionais: A Pesquisa, O Currículo e a “Desconstrução”. **Pensares em Revista**, São Gonçalo-RJ, n. 4, pág. 128 – 129, 2014.
- CONDUTA, Fabrício Lopes. A importância da propriocepção. Uma revisão bibliográfica. Faculdades Integradas do Brasil, UNIBRASIL. **Revista Digital**, Buenos Aires, Año 16, Nº 165, Febrero de 2012. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/>. Acessado em agosto de 2023.
- CROCHÍCK, José Leon. Notas sobre a dicotomia corpo-psique. Revista **Interações**, vol. X, n.o 19, p. 103-122. São Paulo, jan-jun 2005.
- CLEMENTE, Fabio Di. MACHADO, Marina Marcondes. KLUTH, Verilda Speridião. Merleau-Ponty. Um pensamento emaranhado no corpo. **Instituto Humanitas Unisinos On-line**, São Leopoldo, edição 378, ano XI, 31 de outubro de 2011.
- DOVER G.C., POWERS, M.E. Reliability of joint position sense and force-reproduction measures during internal and external rotation of the shoulder. **Journal of Athletic Training**, 38, pp. 304-310. 2003.
- EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n.31, p. 25-61, 2018.2.
- FERREIRA, Maria Elisa Mattos Pires. O Corpo segundo Merleau-Ponty e Piaget. **Ciências & Congnição**, Rio de Janeiro, vol.15, n.3, dez. 2010.
- GHEDIN, Evandro. A epistemologia de Humberto Maturana e suas implicações à formação de professores para o ensino de ciências. **Polyphonía**, v. 32/1, jan-jun. 2021.
- KREJCOVÁ, Lane Viana. Disciplina **Ciência da Motricidade Humana**. Instituto de Ciências da Arte. Universidade Federal do Pará, UFPA. Licenciatura em Dança, 2019.

LEPHART, S. M., PINCEVERO, D. M., GIRALDO, J. L., et al. The role proprioception in the management and rehabilitation of athletic injuries. **Am. J Sports Med.**, 25, pp. 130-137, 1997.

LUCIANI, José Antonio Kelly. Fractalidade e troca de perspectivas. Revista **MANA** 7(2):95-132, 2001. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, **Éditions Gallimard**, collection 1976, aux chapitres IV, V et VI.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. **Estudos de Psicologia**, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Corporeidades...Inspirações Merleau-Pontianas**. Natal: Editora do IFRN, 2016.

PANTOJA, ANDRESSA. **Andressa Pantoja**: depoimento [ago. 2023.].

PESCE, L. **Teorias da Autopoiesis**: Maturana e Varela. P. 103. Disponível em: <http://www.slideshare.net/lucilapesce/teoria-da-autopoiese-maturana-e-varela> Acessado em: 12/10/2011.

RESENDE, Fellipe Santos; SILVA, Suzane Weber da. Principios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporanea de Eva Schul. **Revista da FUNDARTE, Montenegro**, ano 19, n° 37, p. 317-338, Janeiro/Março, 2019. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. Acessado em 7 de julho de 2023.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. Dossiê Dramaturgia da Dança. Dramaturgia na dança, no teatro e a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. **Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB**, Vol. 8, Ano 3. p. 45 – 71, 2018.

SOUZA, J. S. **Memória muscular**: um estudo interdisciplinar sobre a performance no violoncelo [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022, 186 p. ISBN: 978-65-5954-250-5. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9786559542505>. Acessado em 7 de julho de 2023.

TOCANTINS, Fernanda Queiroz. **Fernanda Queiroz Tocantins**: depoimento [ago. 2023.].

WAGNER, Roy. A Pessoa Fractal. In: Marilyn Strathern e Maurice Godelier (org.). **Grandes Homens e Grandes Homens: Personificações do Poder na Melanésia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.