



Licenciatura em Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Ágatha Nogueira Oliveira e Matias Santiago

DANB26 | DANB28

Módulo de Optativas III

Módulo de Optativas III

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

Ágatha Nogueira Oliveira

Matias Santiago

Módulo de Optativas III

Salvador
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho
Escola de Dança
Diretora: Dulce Lamego Silva e Aquino

Superintendência de Educação
a Distância -SEAD

Superintendente
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

Licenciatura em Dança

Coordenador: Prof. Antrifo R. Sanches Neto

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico
Haenz Gutierrez Quintana
Imagem de capa:

Equipe de Revisão:
Julio Neves Pereira; Simone Bueno Borges

Equipe Design
Supervisão:
Haenz Gutierrez Quintana | Danilo Barros

Editoração / Ilustração:
Bruno Deminco; Davi Cohen; Luana
Andrade; Michele Duran de Souza Ribeiro;
Rafael Moreno Pipino de Andrade;
Amanda Soares Fahel; Amanda dos
Santos Braga; Ingrid Barretto.

Design de Interfaces:

Danilo Barros

Equipe Audiovisual

Direção: Haenz Gutierrez Quintana

Produção:

Daiane Nascimento dos Santos;
Victor Gonçalves.

Câmera, teleprompter e edição:

Gleyson Públio; Valdinei Matos.

Edição:

Maria Giulia Santos; Adriane Santos;
Alan Leonel.

Videografismos e Animação:

Camila Correia; Gean Almeida;
Mateus Santana.

Edição de Áudio/Trilha Sonora:

Mateus Aragão; Filipe Pires Aragão.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e

criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

O48 Oliveira, Agatha Silva Nogueira e.

Módulo de optativas III / Agatha Silva Nogueira e Oliveira, Matias Santiago. -
Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2022.

64 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Dança na
modalidade EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-066-4

1. Dança - Estudo e ensino (Superior). 2. Dança - Técnica. I. Santiago, Matias.
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Universidade Federal da
Bahia. Superintendência de Educação a Distância. IV. Título.

CDU: 793.3

Sumário

Apresentação do Módulo	6
Sobre a Autora e o Autor	8
Disciplina DANB26 - Configurações Em Dança	10
Apresentação	10
Unidade 01 - A dança e suas inúmeras configurações e modos de construção	11
1.1 A diversidade da Dança como área de conhecimento	11
1.2 Como se faz? Métodos e técnicas existentes na dança.	21
Revisão da Unidade 01.	25
Unidade 02 – Analisando os modos de dançar	27
2.1 Crítica genética: A dança e seus rastros.	27
2.2 Obra e processo: fluxos da criação.	28
2.3 Análise de obras e processos: aprofundando o modo de ver a dança e o mundo. .	30
Revisão da Unidade 02.	32
Referências	34
Disciplina DANB28 - Abordagens e Técnicas Corporais	35
Apresentação	35
Unidade 01 - Estudos das técnicas corporais: da cultura à arte da dança.	37
1.1 O corpo e sus técnicas numa perspectiva sociocultural (sociológica).	38
1.2 Técnica, método e abordagens corporais na dança cênica teatral	41
1.3 O corpo e a dança: algumas técnicas clássicas e modernas	47
Unidade 02 - A Dança em Abordagens Contemporâneas	55
2.1 Educação Somática: Bartenieff Fundamentals	57
2.2 Abordagens contemporâneas na Dança de Expressão Negra	60
2.3 Considerações Finais: nossas práticas pedagógicas.	61
Referências	63



Imagem: Octa Lopes - Equipe CTE | SEAD | UFBA

Apresentação do Módulo

Querido Estudante,

Você está recebendo um material didático elaborado por dois professores-autores que apresentam aqui os conteúdos das disciplinas optativas oferecidas no sétimo semestre de nosso curso. Este livro foi feito com grande empenho e dedicação e esperamos que ele seja mais uma ferramenta de articulação entre a Universidade e as práticas em Dança desenvolvidas por você.

No primeiro capítulo o Prof. Matias Santiago apresenta o componente Configurações da Dança, que propõe mergulhar na diversidade de obras de dança e seus processos de criação, mostrar os diversos caminhos e características que emergem de uma infinidade de modos de fazer, na perspectiva de entendermos melhor quais aspectos colaboram para a construção das danças presentes no mundo e como tais elementos atravessam os corpos tanto de quem dança, como de quem cria.

No segundo capítulo, a Profa. Ágatha Silvia Nogueira e Oliveira apresenta o Componente Abordagens e Técnicas Corporais, que propõe investigações sobre referências teóricas e práticas relacionadas com estudos do corpo e de técnicas e métodos envolvidos no processo de aprendizado de determinados movimentos e do desenvolvimento de habilidades para a dança. Apesar de termos como principal foco as técnicas corporais ligadas ao ensino e preparação para uma dança cênica teatral, iniciaremos nossa jornada observando e procurando entender corpo, movimento e dança de uma forma ampla.

Estamos muito felizes de poder lhe oferecer este material. É muito importante que estejamos conscientes da grande oportunidade que é produzir e estudar com um material bibliográfico específico, produzido por professores-artistas, que atuam ativamente no campo da Dança, e, portanto, conhecem suas particularidades e necessidades. O material

didático de nosso curso vem sendo adotado também pelos cursos presenciais da Escola de Dança, constando como bibliografia básica em seus componentes curriculares, o que atesta sua grande qualidade e aprofundamento. Sendo assim, convidamos você a utilizar e difundir este e os outros livros produzidos pela Licenciatura em Dança EAD da UFBA, juntando-se a um fluxo de democratização do acesso ao conhecimento, um dos pilares sobre os quais a Universidade pública e gratuita se alicerça.

Grande abraço e sigamos juntas!

Sobre a Autora e o Autor

Ágatha Nogueira Oliveira

Professora-Autora

Professora substituta na Escola de Dança da UFBA desde o semestre 2019.2, dançarina, preparadora corporal, diretora de movimento e pesquisadora da dança na diáspora negra. Doutora em Performance como Prática Pública pelo departamento de Teatro e Dança da University of Texas at Austin – EUA com especialização (Portfolio) em Estudos de Gênero e da Mulher e Estudos Africanos e da Diáspora Africana (2019) com o trabalho intitulado “Black Brazilian Female Dancer-Choreographer-Educators: Creating Alternative Axes of Action in the African Diaspora” (Dançarinas-Coreógrafas-Educadoras Negras brasileiras: criando eixos alternativos de ação na diáspora africana). Mestra em Artes pelo departamento de Estudos Africanos e da Diáspora Africana da University of Texas at Austin - EUA (2014) e em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense – RJ (2013) com o trabalho intitulado “Do popular ao artístico: o performer da cena negra brasileira no espelho do samba de roda”. Graduada em Dança (Dançarino Profissional e Licenciatura) pela Universidade Federal da Bahia, possui também qualificação profissional em Sistema de Avaliação e Treinamento Corporal baseado na Técnica de Pilates pela UNYHANA-BA e especialização em Sistema Laban/Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna-RJ. Dentre as companhias de dança com as quais atuou desde 1996 estão: Arquitetura do Movimento (RJ) (2007 – 2014); Dance Brazil (1997 – 2006); Jorge Silva Cia de Dança (1995-2006), Viladança (1998-2000) e BBB (Balé Brasileiro da Bahia) (1992 -1995) com os quais explorou diferentes estilos de dança, tendo trabalhado com pesquisa entorno das danças afro-brasileiras contemporâneas, do samba (dança do mestre-sala e porta bandeira; samba de partido alto; samba de roda e de coco) e da Capoeira, tendo treinado com o grupo Capoeira Brasil com Mestre Jelon entre 1997 e 2005. Dentre coreógrafos e coreógrafas com os (as) quais trabalhou estão: Edileusa Santos, Jelon Vieira, Carlos Morais, Rosângela Silvestre, Tânia Bispo, Rita Rodrigues, Durval do Santos, Matias Santiago, Jorge Silva, Cristina Castro, Marcelo Evelin, Andrea Jabor, dentre outros.

Matias Santiago

Professor-Autor

Matias Santiago é professor, bailarino, coreógrafo e gestor cultural. Exerce atividade didática nas áreas da arte e educação, pensando o corpo e suas variantes de movimento na dança. Tem conhecimento de variados tipos e técnicas de dança. Foi coordenador dos Cursos Livres da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, instituição pela qual é formado como Bailarino Profissional. Trabalhou com diversas companhias de dança, dentre elas a Jorge Silva Cia de Dança, Cia Viladança, Dance Brazil, Balé do Teatro Castro Alves, Grupo Corpo (MG), Cia de Dança do Palácio das Artes, Andanza (EUA), Brazzdance (EUA), Balé da Ilha (ES), e Sem Cia de Dança – Ambiente de criação coreográfica, tendo exercido as funções de bailarino e coreógrafo. Suas obras coreográficas podem ser vistas no repertório da Dance Brazil, Cia de Dança do Palácio das Artes, Andanza (EUA), Balé da Ilha (ES), Contemporânea Ensemble (BA), e Balé Jovem de Salvador, companhia que dirige desde 2007. Em 2011 assumiu a Coordenação de Dança da Fundação cultural do Estado e ocupou este cargo até 2015. Foi Diretor de Fomento da Superintendência de Promoção Cultural da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia entre abril de 2016 e abril de 2017. Foi Professor substituto da Escola de Dança da UFBA entre novembro de 2017 e novembro de 2019. Atualmente é Mestre em Dança pelo PPGDança-UFBA, Professor do curso de licenciatura em Dança na modalidade à distância da UFBA, Diretor Artístico do Balé Jovem de Salvador e Doutorando pelo PPGDança-UFBA, sob a orientação da Prof. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos.



Imagem: Octa Lopes - Equipe CTE | SEAD | UFBA

Disciplina DANB26 - Configurações Em Dança

Autor: Matias Santiago

Apresentação

Caro estudante, seja bem-vindo ao componente Configurações da Dança!

Nesta disciplina iremos, juntos, mergulhar na diversidade de obras de dança e seus processos de criação, mostrar os diversos caminhos e características que emergem de uma infinidade de modos de fazer, na perspectiva de entendermos melhor quais aspectos colaboram para a construção das danças presentes no mundo e como tais elementos atravessam os corpos tanto de quem dança, como de quem cria.

O que é Dança? Como a dança é situada no mundo das artes? Quem são seus criadores? Como se cria uma dança? Essas perguntas irão nos guiar no universo de coreógrafos e obras de dança dos mais variados estilos, em que consideraremos os diversos contextos nos quais se faz presente a linguagem da dança. E para isso iremos também contar com o seu olhar e a sua experiência, seja como dançarino, criador ou espectador para juntos descobrirmos como os processos de criação em dança se configuram.

Dentre os aspectos a serem abordados para esta nossa investigação, tomaremos as noções de método e técnica como elementos que constituem o fazer da dança, bem como a crítica genética como modo de pesquisa dos seus processos criativos, além das percepções da criação em dança tanto no ambiente da produção artística de grupos, companhias e artistas independentes quanto no ambiente acadêmico, onde já podemos obter um número considerável de pesquisadores que se debruçam sobre a criação de obras e seus processos de construção.

Vale ressaltar que a criação em dança é um fenômeno que está em constante transformação, sofrendo assim todas as possíveis intervenções sociais, econômicas e políticas, o que muda o perfil de suas configurações no tempo e no espaço. Portanto, não iremos aqui elaborar verdades absolutas sobre como se faz uma dança ou como se comportam seus criadores. A partir da análise dos artistas e obras apresentados, pretendemos discutir a noção de configuração de processos em que movimentos (ou não?!) são organizados enquanto dança.

Quantas danças! Que sejam dançadas!

Preparados? Então vamos!

Unidade 01 - A dança e suas inúmeras configurações e modos de construção

A linguagem da dança possui inúmeras formas de expressão que variam de acordo com o contexto no qual se desenvolve. A etnia, o clima e os costumes são alguns dos fatores que evidenciam singularidades do corpo que dança. Traremos aqui um breve panorama da dança realizada no Brasil, a partir de seus aspectos mais significantes, conhecendo sua diversidade e relevância cultural.

1.1 A diversidade da Dança como área de conhecimento

A dança é uma manifestação do humano que nos acompanha desde a pré-história até os dias de hoje. Historiadores e antropólogos afirmam a sua existência através de hieróglifos, pinturas rupestres, e outros tantos vestígios que comprovam que a humanidade sempre dançou, seja em seus ritos religiosos, celebrações e eventos sociais. Se olharmos para os povos originários de nosso país, veremos que a dança se faz presente em seus rituais e festas onde o movimento do corpo e sua organização no espaço traduzem sentimentos, ideias e emoções. Já visitou uma comunidade indígena? E uma festa do candomblé afro-brasileiro? Já acompanhou um grupo de maracatu pelas ruas de Olinda em Pernambuco? Estes são exemplos onde a dança se faz presente nessas culturas e que possuem características distintas e comuns entre si. Mas como essas danças se formam no espaço? Como são produzidos seus movimentos nos corpos?

Existem no mundo inúmeros exemplos da dança como manifestação cultural de povos e etnias das mais variadas, em que podemos identificar diferenças e semelhanças nos seus modos de representar a vida e os costumes de cada grupo social. Faremos um recorte

dessas manifestações, considerando os povos que deram origem à sociedade brasileira, mas entendendo que tais fenômenos ocorreram e ainda ocorrem em todo o planeta.

Nas comunidades indígenas brasileiras, são vários os exemplos de danças que celebram o nascimento, a maturidade, a morte e tantas outras fases da vida. Na região amazônica do Alto Xingu encontraremos o ritual do *Kuarup*, festa em que são cultuados os espíritos de pessoas que já morreram e que ocuparam lugar importante na tribo. Nesta celebração, dança, canto, música e luta se fundem de maneira a homenagear tais espíritos, em que o movimento repetitivo produzido por todos da comunidade parecem evocar a volta dos entes queridos ao mundo dos vivos. O sentimento coletivo de seus membros toma forma nos movimentos que todos executam em uníssono, caminhando com passos fortes que parecem acordar os espíritos da terra, entreabrindo os braços num ritmo constante, entoando cantos e tocando instrumentos musicais. Os movimentos repetitivos são executados, em sua maioria, em grandes filas de maneira contínua e hipnotizante, como num transe coletivo.

Para a realização deste ritual, além da dança, vestuários, pinturas e instrumentos musicais compõem um conjunto de elementos para a saudação aos mortos. Toras gigantes de madeira são cortadas, ornamentadas com tecidos e entalhes, para representar essas ilustres figuras da tribo que partiram. Tanto os homens quanto as mulheres se dividem em ações específicas de momentos ritualísticos, respeitando as hierarquias sociais definidas pelas tribos. Podemos identificar nesses momentos a importância do corpo e do movimento produzido por ele durante todo o rito. Importante também notar a relação entre música e dança existente como propulsora nos vários momentos da celebração. A dança nos povos indígenas, e veremos que tal fato ocorre também nos povos africanos, faz parte de um sistema indissociável onde o canto e a música se encontram num mesmo grau de relevância e colaboram para as manifestações ligadas à vida dessas comunidades.



Figura 01: Tribo Kuarup

Fonte: [Wikimedia](#) | Marcello Casal Jr. - Agência Brasil



Atividade

Assista ao documentário “KUARUP - Ritual de homenagem aos mortos ilustres” de Olivier Boels e Associação Yawalapiti Awapa através do link:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=226&v=VYuRF15FJh0&feature=emb_logo

Depois escreva um pequeno texto respondendo as seguintes perguntas:

- Onde a dança se faz presente no ritual do Kuarup?
- Como podemos descrever o movimento produzido pelos corpos?
- E como tais movimentos são dispostos no espaço da aldeia?
- Você consegue identificar outras danças que se aproximam das formações espaciais e dos movimentos produzidos no Kuarup? Quais?

Nos cultos afro-brasileiros também podemos identificar as formações de fila e roda dos filhos e filhas de santo que reproduzem movimentos referentes aos orixás, entidades

espirituais africanas. Aqui também temos o transe dos corpos como característica presente além de uma quantidade de movimentos codificados que se relacionam a cada orixá e as lendas que retratam passagens da história dos povos de África. Fruto do processo de colonização no Brasil e da escravidão das diversas etnias africanas pelos países europeus, sobretudo Portugal e Espanha, muitas manifestações culturais deste continente migraram para nosso país e aqui se desenvolveram. Assim como os indígenas, os povos negros tratam a dança como elemento constitutivo de suas manifestações festivas e religiosas. Segundo Zeca Ligiéro (2011):

As danças africanas são incontáveis em seus estilos, variando conforme os grupos étnicos, ambientes e trocas mútuas através da história das migrações. Em todos os casos a dança ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes. (LIGIÉRO, p.133. 2011)

As diversas etnias africanas que chegaram ao Brasil puderam, após algumas conquistas do processo de luta e resistência que persiste até os dias atuais, manter suas tradições religiosas e de festas, onde a dança é caracterizada por movimentos do tronco, pés e braços de maneira simultânea, de forma frenética e vibrante, executada ao som percussivo dos tambores, numa representação dos elementos da natureza e dos orixás que se relacionam com o fogo, o vento, o mar, as folhas. Em um terreiro de candomblé ou de umbanda é possível assistir a muitos dos ritos mantidos por comunidades negras, onde as filhas e filhos de santo (iniciados da religião) em estado de transe dançam sob a cadência dos ritmos musicais e cantos entoados pelos membros do grupo.



Atividade

Sobre o transe como elemento presente nos cultos afro-brasileiros, vale a pena ler o artigo “Reflexões acerca do transe religioso e sua relação com as religiões afro-brasileiras” do psicólogo Ernani Francisco dos Santos Neto em:

<https://periodicos.ufff.br/index.php/numen/article/view/29620/20197>

Mais adiante veremos que as danças afro-brasileiras que envolvem além do corpo de seus dançarinos os toques rítmicos que acompanham seus movimentos, a partir dos processos de resistência do povo negro no Brasil, vêm ganhando terreno tanto na produção artística desenvolvida por grupos, companhias e coletivos, quanto na pesquisa de acadêmicos do campo da dança. Mesmo ainda insipiente, esta relevância tem colaborado para a transformação de currículos educativos e para a consideração da complexidade existente nas danças negras. Sobre a importância da dança nas tradições africanas Ligiéro reitera:

Para o africano, o céu está sob a terra – o mundo dos ancestrais, mas as forças da natureza estão em volta e devem ser incorporadas pelos dançarinos. A tradição da dança africana é tão importante e sofisticada quanto a do balé clássico e, quando desenvolvida profissionalmente, ela requer do dançarino as mesmas horas de treinamento. Nas comunidades negras esse treinamento é geralmente informal, acontecendo metodicamente durante os rituais e festas, em que os conhecimentos e segredos são repassados de geração a geração. Nos seus primórdios, o samba tinha um restrito léxico de gestos e passos criados pelos mestres do samba que organizavam os desfiles e que brilhavam nas tradicionais festas familiares promovidas pelas famosas tias. Nessas festas, diversas modalidades de dança-canto-batuque afro-brasileiros eram praticadas e, assim, transmitidas aos mais jovens membros das comunidades. (LIGIÉRO, p. 141, 2011).

Também a colonização portuguesa em nosso país provocou o surgimento de muitas celebrações de cunho religioso católico que aqui se mesclaram com as culturas indígena e negra, gerando, assim, os festejos de cortejo como o maracatu, congadas, jongos, Folias de Reis e o carnaval. Nessas festas, podemos identificar os mesmos traços de movimentos tanto indígenas quanto negros juntamente com as tradições advindas da Europa pelos colonizadores portugueses em sua maioria. É comum vermos a miscigenação ocorrida entre os povos que formaram a sociedade brasileira, gerando configurações diversas, seja nas cores, nas vestimentas, nas músicas e nos movimentos corporais produzidos pelos dançarinos destas celebrações. A memória de reis e rainhas africanos se misturam a tradições de santos católicos e geram novas configurações dessas manifestações no Brasil.



Figura 02: Maracatu Rural

Fonte: [Wikimedia](#)

No decorrer deste livro, iremos perceber que a relação entre o homem e a dança foi se modificando a partir das transformações sociais, políticas e econômicas, e tais mudanças provocaram o surgimento de novos modos de ocorrência que se agregaram ao grande número já existente de configurações, colocando a dança como uma das linguagens artísticas mais propagadas. No Brasil, por exemplo, segundo o censo de 2010 realizado pelo IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a dança é a segunda linguagem desenvolvida.

Vale a pena perceber que a dança nesses contextos se configura como parte da vida dos grupos, como elemento constitutivo de manifestações do convívio social, relacionado a tantos outros aspectos ligados à vida como a alimentação diária, as colheitas, o casamento, funerais, festejos etc. A arte não se dissocia da vida e se manifesta inserida no dia a dia destes grupos, em que inexistente qualquer “separação entre o que era característico desses lugares e operações e as artes que neles introduziam cor, graça e dignidade.” (DEWEY, 2010, p.65). A dança compõe uma manifestação cultural, unida ao canto, à música, à escultura e a outras linguagens da arte para traduzir a ideia de uma cultura, de um povo. Mas quando a arte da dança se distancia da manifestação e gera outras configurações dela própria?

Podemos demarcar de maneira restrita esta mudança do caráter da dança no mundo a partir do que ocorreu na Europa entre os séculos XVIII e XIX, quando as primeiras companhias de balé surgiram, saindo dos salões da corte para os palcos dos teatros, dando origem a um rol de profissões necessárias para a sua realização. Antes a dança nesse contexto se encontrava como mero ornamento dos desejos da realeza europeia,

sobretudo na França, onde foi criada a Academia Real de Dança pelo rei Luís XVI. A partir do surgimento desses grupos começou-se a pensar na produção artística destas danças, nas maneiras de se criar cenas específicas e numa dramaturgia característica deste fazer.

Pereira (2003) nos fala deste período na Europa, sobre o surgimento de diversas escolas de balé após o fim das monarquias:

Paris, a partir da segunda metade do século XIX, começa a perder lentamente sua posição de capital mundial do balé. Suas estrelas iniciavam turnês pelo mundo, divulgando assim sua estética e, sobretudo, sua técnica. Até então o balé era construído a partir de suas duas nacionalidades: a francesa e a italiana, bastante diferentes entre si. A partir do período mencionado e com base nessas escolas, duas outras se formaram: a dinamarquesa com August Bournonville, e, um pouco mais tarde, a russa. (PEREIRA, 2003. p. 73)

A partir deste ponto, percebe-se que há uma necessidade de investigação sobre a maneira de criar danças e de sistematizar seus movimentos. Assim como na Europa, também no Brasil houve mudanças marcantes nesses processos de deslocamento da dança manifestação para uma dança produzida nos teatros, ruas e espaços alternativos, gerando uma quantidade enorme de grupos brasileiros que se dedicam à criação de obras e sua fruição. Inicialmente, seguindo o modelo imposto pela hegemonia europeia, muitas companhias foram criadas seguindo a lógica de uma excelência do dançar, sendo de responsabilidade do Estado a sua manutenção e desenvolvimento. Pereira apresenta como se deu este processo de deslocamento do modelo imperial de companhias de dança e suas mudanças ocorridas em território brasileiro:

Como estas forças atuaram nos diferentes países onde o balé ainda não existia até o fim do século XIX, parece ser a próxima e principal questão a ser tratada em um caso específico: o do Brasil. As turnês de companhias russas pelo mundo, como os Balés Russos de diaghilev, a Companhia de Anna Pavlova e as companhias pós-Diaghilev representam uma implantação gradual do balé nesses países, por meio tanto de suas apresentações como dos bailarinos que ali ficavam, ensinando e coreografando. (PEREIRA, 2003. p. 83)



Figura 03: Bailarinas

Fonte: [Pixabay](#)

Segundo Hercoles (2010) essas mudanças ocorreram quando um “massivo investimento na codificação dos passos e no desempenho técnico do bailarino gerou a distinção profissional entre aquele que ensina e aquele que coreografa”. Começa-se, assim, um pensamento sobre as funções necessárias para a construção de obras de dança de maneira mais definida, colocando em distintos lugares os dançarinos, coreógrafos, figurinistas, cenógrafos, enfim, todos aqueles que trabalham no campo da dança. Hercoles reitera esta afirmação:

Enquanto os *balés de corte* se ocupavam quase que exclusivamente com o que fazer para cumprir seu papel ornamental e educativo, as múltiplas possibilidades de significação do movimento, que já havia sido especializado, foram negligenciadas. Mas, com a queda dos regimes monarquistas, os caminhos pavimentados por vários bailarinos/mestres puderam ser trilhados. Assim, emerge com grande vigor a investigação das qualidades formais inerentes ao **como fazer**. (HERCOLES, 2010, p. 200)

A história das danças no Brasil é marcada significativamente pelos aspectos de configuração da produção de danças realizada pela Europa em decorrência do processo de colonização que sofremos. Ainda hoje podemos identificar estas configurações no modo de organização e de prática dos grupos e companhias brasileiras, que remontam desde a criação do Balé Municipal do Rio de Janeiro e da Escola de Bailados. O modelo imperial de companhia de dança oficial ainda persiste em existir e vem se transformando na medida em que novos modos e novas lógicas de organização vão surgindo no tempo. Sobre isso Hercoles afirma que:

Pressupostos universais ainda vigoram entre nós, quando se entende que há um tipo de preparação técnica que antecede e atende as demandas de toda e qualquer linguagem. Isto, talvez, se deva ao fato do balé ter se difundido, hegemonicamente, por todo Brasil, como modelo do que é fazer dança. (HERCOLES, 2010, p.200-201)

Por isso ainda é comum encontrarmos grupos e companhias de dança no Brasil e no resto do mundo que se utilizam de estéticas e práticas europeias como o balé clássico. Com o passar do tempo, nosso país sofreu ainda influências de outras danças como o jazz americano e a dança moderna, aumentando mais ainda o grau de complexidade das danças produzidas, criando, assim, uma diversidade de modos de fazer. No Brasil, além desta influência hegemônica do balé clássico europeu, devemos considerar as danças já mencionadas aqui dos povos indígenas e africanos. É dessa amálgama de culturas que emergem as danças brasileiras, com uma diversidade de estilos e de práticas.

Encontramos no Brasil uma infinidade de grupos e companhias de dança que trabalham diversos estilos e temas em suas obras, algumas com alcance internacional em festivais espalhados pelo mundo. Dentre as companhias que se destacam no cenário brasileiro temos o Ballet Stagium (SP), o Grupo Corpo (MG), a Cia. Deborah Colker (RJ), a Quasar Cia de Dança (GO), o Balé Folclórico da Bahia (BA), a Lia Rodrigues Cia. de danças (RJ), além das companhias oficiais subsidiadas por governos estaduais e municipais como o Ballet Municipal do Rio de Janeiro (RJ), o Balé Teatro Castro Alves (BA), o Balé da Cidade de São Paulo (SP), a São Paulo Cia. de Dança (SP), o Ballet Guaíra (PR), dentre outras.



Sabendo um pouco mais

Assista ao documentário “Dance Rebel” da BBC no link

<https://www.youtube.com/watch?v=IasPpe1BZ2o>

que conta um pouco da diversidade de estilos da dança nas idades moderna e contemporânea.



Figura 04: Balé Folclórico da Bahia. Espetáculo Samba de Roda.

Fonte: Acervo privado de Vinícius Lima



Atividade

Realize uma pesquisa sobre grupos/companhias de dança existentes em sua cidade, escolha uma delas e procure identificar:

1. Que tipo de dança é produzida?
2. Como se organizam as funções (bailarino, coreógrafo, técnico de som etc.)?
3. Quais obras se destacam em seu repertório?
4. Qual a rotina de trabalho do grupo/companhia?
5. Faça uma análise sobre as influências sociais, políticas e econômicas que interferem no trabalho do grupo/companhia (ex. um grupo que trabalha as questões de gênero na dança, realizando suas obras a partir de projetos contemplados em editais públicos etc.)

1.2 Como se faz? Métodos e técnicas existentes na dança

Vimos que há uma infinidade de danças sendo produzidas no mundo, com estilos e modos de fazer distintos, que compõem um grande conjunto de configurações. Vimos também que essas danças sofreram influências sociais, políticas e econômicas que colaboraram para suas composições e para o desenvolvimento da linguagem, que provocaram o surgimento de grupos e companhias que difundem suas obras em teatros, praças e ruas. Se aguçarmos nosso olhar para uma dança específica, podemos identificar nela as influências que a atravessam, a composição de seus movimentos, a trajetória destes movimentos no espaço. Podemos inclusive pensar como aprender seus passos e por fim dançá-la! Mas como se aprende a dançar?

Desde o surgimento das primeiras companhias de dança, foram desenvolvidas maneiras de aperfeiçoar os movimentos que auxiliavam os dançarinos a executarem de forma mais precisa os passos de cada dança criada. A estas maneiras de aperfeiçoamento chamamos de técnica. Na dança, a técnica seria então uma prática corporal que qualifica o movimento a ser executado pelos dançarinos. Um aspecto importante a ressaltar é a divisão existente nesta lógica, imposta pela técnica, de que o corpo desenvolve a capacidade de movimentar sem uma racionalização deste movimento. Este pensamento que considera o corpo separado da mente foi bastante difundido por René Descartes, filósofo, físico e matemático francês do século XVII e que ainda é percebido não somente na dança, mas também em outras áreas de conhecimento. Na dança, por muito tempo acreditou-se que a simples repetição da técnica por si só levaria um determinado corpo a desenvolver aptidão e destreza para sua execução. Segundo Katz(2009),

No caso da dança, a técnica reuniria um conjunto de instruções na forma de passos de dança, que estariam congelados na sua forma mais perfeita, além de organizados sequencialmente, do mais fácil para o mais difícil (KATZ, 2009.p. 28)

“Nossa! Que técnica maravilhosa ela tem!”, “Gostei do trabalho, mas falta técnica!”, “Você precisa melhorar tecnicamente!”. Todas estas frases que povoam o universo da dança entre grupos, academias e artistas são reflexos desse entendimento que coloca o corpo a serviço de uma performance perfeita, sem considerar outras possibilidades de se pensar sobre os fazeres da dança e suas implicações no contexto social e político de seus fazedores, igualando o corpo a uma máquina capaz de exercer trabalhos específicos com destreza. É preciso entender que o passo, ou a coreografia enquanto um conjunto de passos organizados no espaço, são elementos que constituem a dança, não resumindo-a

simplesmente a uma mera execução, mas considerando-a como um discurso do corpo para o mundo.

Uma outra maneira de sistematizar as práticas da dança é o método. Mais abrangente que a técnica, o método trataria de princípios e orientações básicas de como se ensinar/aprender uma determinada dança, um jeito de mover, se aproximando, assim, da possibilidade criativa da arte em se reinventar em procedimentos dos mais variados. Dentre os métodos e técnicas criadas na dança podemos citar, na dança clássica, os métodos de Vaganova, da Royal Academy of London e o método Cubano de balé, na dança moderna as técnicas de José Limon e de Martha Graham, e a técnica Silvestre que agrega princípios e procedimentos inspirados na cultura afro-brasileira, dentre outros.

Essa forma de sistematização da educação em dança pautado na técnica e no método é reflexo da imposição cultural sofrida pela hegemonia europeia sobre os corpos, e no Brasil a disseminação dessas maneiras de dançar foi fruto dos processos de colonização e de influências já citadas anteriormente. Vemos que pouco foi sistematizado das danças africanas e indígenas, haja visto que além destes povos terem sido oprimidos historicamente no Brasil, a forma de conhecimento nestes universos seja pautada mais na oralidade, onde as danças e os costumes são passados de geração a geração.

Porém, hoje já podemos encontrar algumas pesquisas que registram práticas ligadas a estas etnias. Por exemplo, a história de Mestre King, precursor da dança afro na Bahia, tem sido objeto de estudo de artistas pesquisadores que trazem aspectos das danças afro-brasileiras desenvolvidas por este importante artista baiano. O Professor e Mestre em dança Bruno de Jesus, em sua dissertação de mestrado, apresenta a relevância do Mestre King e sua contribuição para os estudos das danças negras na Bahia:

Mestre King inaugura um modo de fazer dança, a dança dos orixás. Para uma sociedade racista ele rompe estruturas desde configurações estéticas coreográficas às questões de intolerância religiosa, e/ou racismo religioso. Ao longo da história, de modo hegemônico, a igreja católica desempenhou uma função institucional que promoveu, segundo ela própria, com uma política civilizatória em benefício do projeto colonial no país e vigente quando se trata de violências, equívocos e a tentativa de não existência de sujeitos negros de direito na sociedade. Manter o opaxorô se configura como princípio explicativo de criação de outros mundos na dança. Tira-nos, em certa medida, do aprisionamento de dominação colonial e ocidental. Mestre King desbravou caminhos com uma dança que se expandiu e profissionalizou muitas pessoas com outras perspectivas de conhecimento. Fez como um cajado, sustentáculo de suas caminhadas e das caminhadas de seus pares e alunos. (SILVA, 2019, p. 61)

No campo da dança temos uma teoria que amplia os conceitos de técnica e método. Elaborada por Katz & Greiner (2005, p.07), a teoria corpomídia inaugura a possibilidade de aprendizagem na qual o corpo é considerado como resultado de fluxos e não como recipiente de informações, em um “processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo”. Assim, a partir de conhecimentos mais atualizados sobre a noção e entendimento de corpo, rompem-se as linhas que dividem práticas, técnica e método, considerando estas formas de organizar as estratégias de ensinar e aprender danças como elementos constitutivos de sistemas abertos. Vale ressaltar que tais informações foram inseridas no contexto da dança recentemente, após o advento dos estudos sobre percepção, consciência e cognição na década de 90.

Katz explica a noção de técnica e sua nova configuração a partir dos estudos que embasam a teoria corpomídia e os estudos sobre a cognição:

Com essa bibliografia, compreende-se que tudo ganha forma no corpo. E que, sendo assim, a escolha entre método e técnica pode ser substituída pela compreensão de que o que está em jogo não é, de fato, a questão do passo, mas sim, se começar pelo passo (técnica) ou encontrá-lo mais adiante (método) faz alguma diferença. Afinal, sabe-se que dominar bem uma técnica não significa dançar bem, pois a técnica é aceita como condição necessária, mas não suficiente. Depois da técnica, há que ‘superá-la’, no jargão tradicional. (KATZ, 2009. p. 31)

Podemos ver que ao considerarmos esta nova compreensão, há uma ampliação dos conceitos de técnica e método que se aproximam muito dos processos desenvolvidos por artistas contemporâneos, em que o passo de dança se relaciona com outros elementos a depender das escolhas estéticas e de modos de fazer as danças. Procure por exemplo observar as danças que ocorrem na sua cidade e como são abordadas as diversas práticas corporais existentes. Como é praticado em sala de aula as técnicas de balé clássico? E do jazz? E das danças contemporâneas? E quanto aos grupos de dança e suas pesquisas para criação de obras, quais processos criativos consideram o corpo como um sistema aberto, sem a pretensão da criação de passos estabelecidos, mas também de organizações espaciais, relação com a música ou com outros aspectos que surgem em suas pesquisas?

Na modernidade, muitos foram os artistas que iniciaram suas pesquisas pautando as noções de corpo e de movimento, dentre os quais podemos citar Rudolf Laban como grande referência na análise do movimento na dança. A partir dele tivemos no Brasil uma corrente de coreógrafos e bailarinos que se debruçaram sobre os elementos da sua pesquisa, que considerava fatores essenciais que compunham o movimento: tempo, espaço, fluxo e peso. Maria Duschenes, Lia Robatto, Lenira Rengel são exemplos

de criadoras/pesquisadoras que trataram os modos de se organizar estratégias de aprendizagem em dança numa perspectiva mais abrangente, fruto do trabalho de Laban.



Sabendo um pouco mais

Assista ao documentário “Laban Movimento” no link

<https://www.youtube.com/watch?v=ptU4HQx8oeY>

que nos conta um pouco da trajetória deste artista e suas pesquisas em torno do movimento.

Veja também o depoimento de Lia Robatto sobre o trabalho de Maria Duschenes no Brasil no link:

https://www.youtube.com/watch?v=ie_4zeWeqMQ

Outro exemplo marcante dessa ampliação dos conceitos de técnica e método na dança é o trabalho desenvolvido por Angel e Klauss Vianna, referências da dança no Brasil, que elaboraram através de suas pesquisas de movimento princípios gerais que abordavam o corpo na sua singularidade, relacionando ossos, articulações, músculos, bem como aspectos subjetivos como a atenção, a consciência, as emoções. Nesta perspectiva, não há um padrão estabelecido que propicie eficiência corporal ou construção de um estilo específico de dança. Cada sujeito, a partir da sua experiência termina elaborando saberes singulares que colaboram para um entendimento alargado de corpo, ambiente e movimento.

Após toda essa viagem pelas danças e seus modos de fazer, concluímos que, em diversos contextos, muitos dos artistas e criadores tem desenvolvido novas estratégias de aprendizagem em dança e que estas práticas vão se adaptando na medida em que novos estudos sobre técnicas, métodos e sistemas de movimento vão surgindo na contemporaneidade e que colaboram para a criação de obras, grupos e companhias. Veremos na Unidade 02 como podemos perceber mais minuciosamente as influências sofridas por artistas da dança em seus processos de criação de obras.

Revisão da Unidade 01

Nesta Unidade 01, vimos que:

- A dança compõe uma manifestação cultural, unida ao canto, à música, à escultura e a outras linguagens da arte para traduzir a ideia de uma cultura, de um povo.
- Existem no mundo inúmeros exemplos da dança como manifestação cultural de povos e etnias das mais variadas, onde podemos identificar diferenças e semelhanças nos seus modos de representar a vida e os costumes de cada grupo social.
- A contribuição dos povos indígenas, africanos e europeus contribuíram e muito para a diversidade das danças brasileiras, a partir das suas manifestações culturais onde a dança possui lugar relevante. O Kuarup, as danças de orixás, e os cortejos religiosos são exemplos de como a dança é elemento constitutivo da vida destes grupos sociais.
- Com o surgimento das primeiras companhias de dança na Europa (cujo modelo se expandiu por todo o mundo) a dança migrou para os teatros, dando origem a um rol de profissões necessárias para a sua realização. Surge então a necessidade de investigação sobre a maneira de criar danças e de sistematizar seus movimentos.
- Há hoje no Brasil uma infinidade de grupos e companhias de dança que trabalham diversos estilos e temas em suas obras, algumas com alcance internacional em festivais espalhados pelo mundo.
- Na dança, entendemos técnica como uma prática corporal que qualifica o movimento a ser executado pelos dançarinos.
- O método trata de princípios e orientações básicas de como se ensinar/aprender uma determinada dança, um jeito de mover, gerando procedimentos dos mais variados.
- O passo, ou a coreografia enquanto um conjunto de passos organizados no espaço, são elementos que constituem a dança, não resumindo-a simplesmente a uma mera execução, mas considerando-a como um discurso do corpo para o mundo.
- A teoria corpomídia “trabalha o corpo como um estado sempre em transformação, em codependência com os ambientes por onde transita”.
- A ampliação dos conceitos de técnica e método nos processos desenvolvidos por artistas contemporâneos passa a considerar a relação do passo de dança com novos elementos, escolhas estéticas e modos de fazer as danças.

- Na modernidade, muitos foram os artistas que iniciaram suas pesquisas pautando as noções de corpo e de movimento, dentre os quais podemos citar Rudof Laban como grande referência na análise do movimento na dança. A partir dele tivemos no Brasil uma corrente de coreógrafos e bailarinos que se debruçaram sobre os elementos da sua pesquisa, que considerava fatores essenciais que compunham o movimento: tempo, espaço, fluxo e peso.
- Angel e Klauss Vianna, referências da dança no Brasil, que elaboraram através de suas pesquisas de movimento princípios gerais que abordavam o corpo na sua singularidade, relacionando ossos, articulações, músculos, bem como aspectos subjetivos como a atenção, a consciência, as emoções.



Atividade

Procure um professor de dança da sua cidade e realize uma pequena entrevista contendo as seguintes questões:

1. Que tipo de dança você leciona?
2. Qual o seu entendimento de técnica? E de método?
3. Quais técnicas e métodos influenciam a sua prática docente?
4. Como você definiria corpo?
5. Quais artistas/grupos de dança você destacaria no cenário da dança realizada no Brasil?

Após realizada a entrevista, faça uma escrita relacionando a prática deste professor com os conteúdos tratados nesta unidade. Faça uma análise sobre tudo que foi discutido aqui no livro com a realidade deste profissional e sua atividade no campo da dança.

Unidade 02 – Analisando os modos de dançar

2.1 Crítica genética: A dança e seus rastros

Na Unidade 01, identificamos a natureza diversa das danças, seu trânsito do campo das manifestações culturais para a produção artística, definindo, assim, papéis específicos do seu fazer, além de práticas, métodos e sistemas de educação. Agora que conhecemos tal diversidade e suas estratégias de ensino/aprendizagem, cabe nos debruçarmos sobre elementos referentes aos processos de criação de obras de dança, a partir de referências ligadas a seus artistas e suas escolhas estéticas e políticas. Para compreendermos melhor sobre estes processos, tomaremos como base os estudos de uma estratégia de pesquisa que vem sendo adotada por estudiosos da dança e artistas criadores: a crítica genética.

Iniciada em 1968 na França por Louis Hay e Almuth Grésillon, a crítica genética pautou-se primeiramente nos processos de criação no campo da literatura, tentando decifrar, através de diversas teorias, como escritores elaboravam seus textos através da observação de seus rascunhos, denominados de “manuscritos modernos”. Este modo de investigar surgiu com o desejo de melhor compreender a criação tendo como ponto de partida os possíveis rastros deixados pelos artistas durante a elaboração de suas obras.

Neste sentido, seus pesquisadores acreditam que, analisando os documentos gerados durante a criação de uma obra, é possível identificar os procedimentos de produção realizados, entendendo, de maneira mais específica, todos os passos tomados pelo artista criador. Nas palavras de Salles (2008), “O crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra.” (SALLES, 2008, p.28).

Vamos fazer um pequeno exercício. Assista ao vídeo da obra “Receita” do coreógrafo Henrique Rodovalho, interpretado pelo dançarino Rui Moreira, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=Q05uEDSqS6Y> e procure responder as seguintes perguntas:

1. Quanto tempo levou para o processo de criação da obra?
2. Quantos profissionais colaboraram para sua criação?
3. Quais as referências artísticas do seu criador? E do seu intérprete?
4. Quais estratégias de composição coreográfica o criador utilizou?

Feito o exercício, dá para perceber que na busca de responder às perguntas vemos que se faz necessário uma aproximação mais aprofundada ao trabalho dos artistas envolvidos na obra, para que sejam colhidas informações sobre o processo. Esse é o trabalho que pesquisadores geneticistas buscam decifrar: os processos criativos desenvolvidos e os aspectos existentes antes, durante e depois da obra.

O estudo da crítica genética chega ao Brasil somente em 1985 no I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições, na Universidade de São Paulo, através de seu organizador, o pesquisador Philippe Willemart. Em meados dos anos 90, seus pesquisadores passaram a considerar um número maior de teorias de outros campos de estudo, ampliando assim a atuação desta maneira de pesquisar, sobretudo no campo das artes. Vale ressaltar que este é apenas um dos caminhos onde podemos identificar, historicamente, a crítica genética, pois mesmo antes de Hay e Gresillion na Europa e Willemart no Brasil outros pensadores trataram o estudo de processos criativos de artistas, como Rudolf Arnheim sobre a obra “Guernica” de Picasso e mais tarde Ítalo Calvino sobre os manuscritos de Leonardo da Vinci.

Na medida em que pesquisadores avançavam nos estudos dos processos criativos de obras, artistas começaram a se interessar pelos estudos da crítica genética para compreender melhor seus processos. Talvez isso tenha se dado especificadamente pelo que Daniel Ferrer (2002) chamou de “vocação transartística” deste modo de pesquisar, que, além de perceber a necessidade de explorar outras manifestações artísticas, ao evidenciar os processos de criação, terminam por dar uma natureza inacabada às obras, ou seja, passaram a considerar o livro, a dança, a peça de teatro, a pintura como momentos de um processo contínuo de desenvolvimento de uma linguagem específica.

Esta consideração da obra como marco de um processo e o interesse pelo reconhecimento das características desta operação avança num estudo que não se limita somente ao processo de criação de um determinado produto artístico, mas também trata do percurso do artista criador, os caminhos traçados por ele para alcance de um resultado artístico. Assim, Salles esclarece que “Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos”. (SALLES, 2008, p. 25).

2.2 Obra e processo: fluxos da criação

A partir do entendimento de que obra e processo são fenômenos distintos que se (co) implicam no percurso criativo de artistas, a crítica genética passa a sistematizar seus estudos sobre os diversos aspectos ligados aos processos de criação de obras e o histórico de seus criadores. Essa nova maneira de apreender a arte também termina por colocar o

pesquisador como participante dos objetos artísticos. A história das obras é um desses objetos que embasa as pesquisas, levando a um mergulho nas indagações, ideias e desejos criativos dos artistas.

Nesse processo de interligação dos campos artísticos, na crítica genética, alguns termos foram se atualizando devido a identificação de vestígios de diversas linguagens no processo investigativo dos objetos, postos numa determinada pesquisa. Por exemplo, na dança sabemos que é comum seus criadores buscarem inspiração em outras linguagens, como o cinema, fase criativa de um determinado pintor, músicos etc. A partir disso, o termo “manuscrito”, herdado da literatura, não era mais suficiente para conceituar os rastros da criação. Logo, foi substituído por “documentos de processo”, na tentativa de abarcar a diversidade de rastros existentes na feitura de obras artísticas.

Esses documentos de processo ocupam as funções de armazenamento de objetos referentes à criação, ou seja, elementos que compõem a memória do histórico dos criadores, assim como a experimentação, onde são descritas as metodologias aplicadas durante o desenvolvimento da criação. O conjunto desses vestígios leva o pesquisador a entender melhor os procedimentos acessados pelo criador até o momento da configuração de uma obra de arte. A obra, então, se configura “como um sistema complexo e não como uma coleção de dados isolados.” (SALLES, 2008, p. 59).

Em seu desenvolvimento, a crítica genética tem vislumbrado a hipótese de uma generalização do processo de criação, a partir dos estudos das inúmeras singularidades existentes que emergiram das diversas pesquisas realizadas até então. A observação de características comuns nos diversos processos de criação estudados, tem levado pesquisadores a pensar numa teoria geral da criação que não limite a pesquisa, elaborando verdades absolutas sobre o criar, mas sim, ampliando a complexidade dos processos através de comparações entre os modos de criar.

Sobre uma teorização do processo de criação, Salles (2008) afirma:

Percebemos, assim, que essa teorização sobre a criação, ao oferecer uma abordagem processual, adiciona ao olhar retrospectivo da Crítica Genética uma dimensão prospectiva de uma crítica de processos criativos, ou seja, um modo de se discutirem objetos em movimento, ou uma forma de acompanhar os processos em ato, como vimos em “Crítica Genética em Ação”¹. (SALLES, 2008, p. 130)

1 Capítulo de “Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística” (SALLES, 2008).



Atividade

Diante de tudo que foi visto até aqui, que tal escolher uma obra artística de um grupo da sua cidade e experimentar uma análise sobre seu processo de criação? Experimente começar com uma pequena entrevista com o coreógrafo ou intérprete e procure pistas que te orientem a descobrir os caminhos escolhidos para a criação. Você pode utilizar as perguntas feitas no início da unidade sobre o solo “Receita” para dar um começo ao trabalho, ou tentar coletar documentos de processo da obra (desenhos, pinturas, textos, gravações em áudio e vídeo).

Vamos experimentar?

2.3 Análise de obras e processos: aprofundando o modo de ver a dança e o mundo

Neste livro, vimos as transformações ocorridas no campo da dança, desde sua natureza ligada ao homem e sua cultura, bem como sua transição para a produção artística e a diversidade de fazeres que se agregaram em seu desenvolvimento como linguagem. Também pudemos identificar, através da crítica genética, como pesquisadores passaram a se debruçar sobre as obras produzidas e o reflexo das inúmeras pesquisas no trabalho de artistas criadores, que, assim como os geneticistas, passaram a buscar melhor entendimento sobre seus processos de criação, bem como sobre sua atuação e percurso artístico no próprio campo.

Nesta perspectiva podemos ver que são diversas as maneiras de se pesquisar e analisar os inúmeros aspectos que compõem as danças produzidas no mundo. É necessário considerar na análise de obras e criadores o contexto social e cultural em que a dança se faz, as condições econômicas existentes que propiciam ou dificultam o trabalho de artistas, a relação entre agentes do campo com outras linguagens que se interagem nos processos de criação, e primordialmente o corpo na relação com as técnicas corporais aplicadas, estéticas e discursos que emergem dessa produção.

O modo de ver tal complexidade das configurações da dança está em constante transformação sobretudo a partir de pesquisas realizadas sobre seu fazer, colaborando assim para um reconhecimento da dança como área de conhecimento. As especificidades

que constituem a produção de obras de dança terminam gerando para pesquisadores e artistas uma grande quantidade de possibilidades de ver, rever e analisar criticamente os processos de criação, produção, fruição e formação que contribuem significativamente para esta validação. Sobre a contribuição da pesquisa para uma compreensão da dança como área de conhecimento, Veloso (2012) pontua:

Artistas e pesquisadores organizam suas experiências e estudos os formatando como pesquisa em dança a partir de indagações constantes e de distintas especificidades de ação e de estratégias visando gerar nexos de sentido e contribuir com discussões na Área da Dança. (VELOSO, 2012, p.2)

Quanto à dança como área de conhecimento, vale ressaltar que no Brasil a sua consideração se inicia sobretudo no ambiente acadêmico, ou seja, nos cursos de graduação e pós-graduação em dança existentes em universidades públicas, tendo como instituição pioneira a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Tendo mais de 60 anos de existência, esta escola inaugurou no Brasil as bases para uma discussão sobre a importância da dança na sociedade desde a sua criação em 1956, através de seus cursos de graduação e bacharelado em dança e, mais tarde, do programa de pós-graduação criado em 2005. Molina (2008) aponta para esta relevância do papel da academia na construção e validação de conhecimentos em torno de um campo de estudo:

A capacidade de problematizar a fundamentação filosófica e epistemológica geradora e alimentadora de teorias constitui um desafio que faz do ambiente acadêmico um local apropriado para a produção e sustentação de uma área de conhecimento. Esta proposição localiza a discussão aqui pretendida no sentido de colaborar com a afirmação da Dança enquanto área autônoma de produção de conhecimento. (MOLINA, 2008, p.19-20)

Além da Escola de Dança da UFBA, Molina (2008), num breve mapeamento do surgimento de cursos de graduação em dança no Brasil, cita também o curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em 1984, o curso de Licenciatura em Dança do Centro Universitário da Cidade (UniverCidade) e os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ambos em 1985, como marcos da importância do espaço da academia no processo de fortalecimento do campo da dança em seus aspectos de pesquisa e de produção artística:

Estas quatro Instituições de Ensino Superior (IES) foram responsáveis por uma mudança significativa no cenário da Dança produzida no Brasil, não só na produção acadêmica como também na produção artística. Antes deste acontecimento, muitos profissionais da área

buscavam suas formações superiores em cursos da área da Saúde como Educação Física e Fisioterapia ou ainda nas áreas das Ciências Humanas, como: Pedagogia e Psicologia. Ademais, a formação em outras áreas de Artes (Música, Teatro e Artes Visuais) no Brasil ainda era uma realidade tão tímida quanto a própria formação em Dança. A possibilidade de sistematizar informações e gerar conhecimento na área alavancou também as reflexões sobre as produções artísticas da época. Isto não significa que antes da criação destes cursos de Dança não houvesse produção significativa e de qualidade, a questão é quanto ao tipo de ambiente onde este conhecimento é produzido. (MOLINA, 2008, p. 38)

A pertinência dessa valorização da dança se intensificou com o advento dos inúmeros marcos legais da educação básica no Brasil, sobre o ensino da arte da dança e de projetos instituídos para a ampliação do acesso à universidade propostos em 2007², durante o governo do Presidente Lula, dentre os quais se destaca o REUNI - Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, que promoveu a ampliação do número de cursos de licenciatura em Dança, além da inovação de práticas pedagógicas, dentre outras metas. Essas iniciativas colaboraram para o aumento do número de licenciados em Dança no âmbito das escolas, ampliando assim as possibilidades de desenvolvimento da dança na sociedade.

Todos esses movimentos contribuíram para que o campo da dança se expandisse significativamente, apesar de ainda ser um desafio diante das políticas educacionais e culturais no Brasil. No entanto, tais contribuições fortaleceram artistas e pesquisadores da área a continuar seus estudos e produções, validando as inúmeras configurações estéticas existentes na dança, gerando espaço para seu desenvolvimento.

Revisão da Unidade 02

Nesta Unidade 02, vimos que:

- Iniciada em 1968 na França por Louis Hay e Almuth Grésillon, a crítica genética pautou-se primeiramente nos processos de criação no campo da literatura, tentando decifrar, através de diversas teorias, como escritores elaboravam seus textos através da observação de seus rascunhos, denominados de “manuscritos modernos”.
- O estudo da crítica genética chega ao Brasil somente em 1985 no I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições, na Universidade de São Paulo, através de seu organizador, o pesquisador Philippe Willemart.

2 Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007 que Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI.

- Na medida que pesquisadores avançavam nos estudos dos processos criativos de obras, artistas começaram a se interessar pelos estudos da crítica genética para compreender melhor seus processos.
- A consideração da obra como marco de um processo e o interesse pelo reconhecimento de suas características avança num estudo que não se limita somente ao processo de criação de um determinado produto artístico, mas, também, trata do percurso do artista criador, os caminhos traçados por ele para alcance de um resultado artístico.
- A partir do entendimento de que obra e processo são fenômenos distintos que se (co)implicam no percurso criativo de artistas, a crítica genética passa a sistematizar seus estudos sobre os diversos aspectos ligados aos processos de criação de obras e o histórico de seus criadores.
- O termo “manuscrito”, herdado da literatura, não era mais suficiente para conceituar os rastros da criação, sendo substituído por “documentos de processo”, na tentativa de abarcar a diversidade de rastros existentes na feitura de obras artísticas.
- Os documentos de processo ocupam as funções de armazenamento de objetos referentes à criação e experimentação das metodologias aplicadas durante o desenvolvimento da criação.
- A observação de características comuns nos diversos processos de criação estudados, tem levado pesquisadores a pensar numa teoria geral da criação que não limite a pesquisa elaborando verdades absolutas sobre o criar, mas sim, ampliando a complexidade destes processos através de comparações entre os modos de criar.
- O modo de ver tal complexidade das configurações da dança está em constante transformação sobretudo a partir de pesquisas realizadas sobre seu fazer, colaborando assim para um reconhecimento da dança como área de conhecimento.
- No Brasil a consideração da dança como área de conhecimento se inicia sobretudo no ambiente acadêmico, tendo como instituição pioneira a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.
- Iniciativas no âmbito das políticas educacionais colaboraram para o aumento do número de licenciados em Dança no âmbito das escolas, ampliando assim as possibilidades de desenvolvimento da dança na sociedade, apesar de ainda ser um desafio para artistas e pesquisadores a propagação da sua importância social.

Referências

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: **Fronteiras da criação**: VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito. São Paulo, Annablume. 2000.

HERCOLES, Rosa. **Epistemologias em Movimento**. Revista Sala Preta v. 10, PPGAC, São Paulo, 2010.

KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana. (Org.). **Angel Viana: sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

KATZ, Helena. GREINER, Cristine. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Proyecto Autonomía y Complejidad. Metodologías para la investigación en danzacontemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía. Archivo Artea. 2005.

LIGIERO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar**: desenho das performances africanas no Brasil. Revista Aletria - jan.-abr. - n. 1 - v. 21. 2011.

MOLINA, Alexandre José. **(Im)pertinências curriculares nas licenciaturas em dança no Brasil**. Dissertação de mestrado. 2008. 132 fl.

PEREIRA, Roberto Wagner. **A formação do balé brasileiro**. Tese de doutorado. PUC SP, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SILVA, Bruno de Jesus da. **Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva**. Repositório UFBA– 2020.

VELLOSO, Marila. **Configurações estéticas na pesquisa em dança**. II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA. Anais. 2012.

Sites e links:

Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007 que Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6096.htm



Imagem: Octa Lopes - Equipe CTE | SEAD | UFBA

Disciplina DANB28 - Abordagens e Técnicas Corporais

Autora: Ágatha Silvia Nogueira e Oliveira

Apresentação

Olá a tod@s! Sejam bem-vind@s aos nossos estudos sobre Abordagens e Técnicas Corporais!

No decorrer das próximas semanas iremos nos debruçar sobre referências teóricas e práticas relacionadas com estudos do corpo e de técnicas e métodos envolvidos no processo de aprendizado de determinados movimentos e do desenvolvimento de habilidades para a dança. Apesar de termos como principal foco as técnicas corporais ligadas ao ensino e preparação para uma dança cênica teatral, iniciaremos nossa jornada observando e procurando entender corpo, movimento e dança de uma forma ampla. Entendemos aqui que o corpo está diretamente ligado ao movimento; ou melhor, que quando existe corpo vivo existe movimento, sejam eles mínimos ou expandidos, visíveis ou invisíveis. Nesse sentido, você encontrará muitas vezes nesse texto a sugestão do termo corpo-movimento como um reflexo da perspectiva de corpo que abraçamos; a de corpo intrinsecamente ligado ao movimento. Partimos, então, de referências de estudos sociológicos que reconhecem a existência de técnicas corporais no aprendizado de movimentos que fazem parte do nosso cotidiano e no corpo como primeiro meio de expressão da cultura.

Num segundo momento, vamos conhecer algumas possibilidades e técnicas de dança criadas ao longo da história. São técnicas que visam a preparação corporal cênica teatral e que tem em vista determinada estética. Vamos observar a existência de diferentes estilos na dança clássica e de algumas vertentes da dança moderna norte americana e brasileira. Observaremos, também, como vertentes não-ocidentais da dança teatral e o olhar pós-moderno ampliaram as possibilidades não somente em relação às

codificações específicas ou mais ligadas a um gestual cotidiano, mas também em relação aos processos criativos que passam a ganhar maior atenção que o resultado cênico ou o produto. Além disso, observaremos como a fusão de técnicas e as mudanças no modo de tratamento do corpo, na visão sobre a dança cênica e no desenvolvimento de habilidades corporais, explorando caminhos perceptivos e autoreferenciados abriram espaço para novas pesquisas e explorações corporais metodológicas e criativas nesse campo de estudos. Se o tratamento e entendimento de corpo movimento mudam, outras possibilidades estéticas e metodológicas surgem.

Por fim, chamamos a atenção para o fato de que, ao longo das duas unidades, buscaremos o entendimento das práticas com as quais temos acessado o treinamento corporal para a cena teatral, seja ela de caráter profissional ou não. Acreditamos que teoria e prática estão interligadas e buscamos aqui criar espaços para que as conexões entre tudo sobre o que refletimos e discutimos durante o semestre esteja diretamente ligado às suas práticas, desejos e demandas em dança. Como pensar o ensino da dança hoje? Que técnicas tenho trabalhado e como tenho abordado elas? Vamos deixar o caminho aberto para novas reflexões e um olhar amplo para o pensamento sobre corpo-movimento, a cena da dança e o corpo e as culturas.

Aproveitem o curso!

Unidade 01 - Estudos das técnicas corporais: da cultura à arte da dança

Os mais importantes procedimentos e formas de comunicação com o sagrado [nas religiões de matriz africana] ocorrem na linguagem corporal, sendo o *paô* um dos mais notáveis sinais dessa fala. O corpo deverá estar no chão ou uma postura de reverência, com o rosto sempre voltado para o *aiê* – terra -, e tudo é formalmente compreendido, pois o corpo sempre fala nas muitas ações de matriz africana. (SABINO e LODY, 2011, p. 108)

Mesmo na aparente imobilidade, as variáveis de movimento estão ativas. Em nenhum lugar isso é mais discernível do que nos movimentos do corpo humano, pois eles flutuam entre estabilidade e mobilidade. As variáveis de movimento nos permitem lidar com nossos temperamentos e nosso meio ambiente para sobreviver. Somente na morte, talvez, a experiência do movimento cesse.

(Imgard Bartenieff e Doris Lewis em *The Moving Body*, 1980, p. xii)

Todo corpo vivo se movimenta. Como percebemos na fala de Imgard Bartenieff e Doris Lewis (1980), na segunda epígrafe acima, existe movimento mesmo naqueles momentos em que parecemos imóveis. Nossos órgãos internos continuam ativos para manter-nos vivos. O coração pulsa, o sangue e os fluidos circulam por toda dimensão corporal, os pulmões se enchem e se esvaziam de ar enquanto o diafragma se expande e se contrai para que a respiração aconteça, e até as múltiplas células que formam estes órgãos internos se multiplicam em micromovimentos. Como as autoras da epígrafe acima observam, apenas após o final da vida, “talvez, a experiência do movimento cesse.” E essa experiência do movimento ganha diferentes proporções e valores em cada cultura e tempo.

Apesar da cultura ocidental ter sido por décadas orientada pelo entendimento de corpo físico distanciado do entendimento de mente e espírito, e ter entendido a condição existencial do “homem” diretamente ligada ao pensamento e não ao movimento, a premissa filosófica cartesiana e racionalista que orientou por muito tempo as sociedades ocidentais, “Penso, logo existo” não tinha o mesmo valor em culturas não-ocidentais como a Iorubá, por exemplo (Oyewumi, 1997; Sodré, 1988; Drewal, 2005). Observando a cultura Iorubá no Brasil, como esta se apresenta através das religiões de matriz africana, o modo de perceber o mundo e de entender corpo-mente-espírito-movimento orientam costumes e pensamentos que se distanciam daquele pensamento cartesiano. Como exemplo disso, trago aqui a primeira epígrafe, em que Jorge Sabino e Raul Lody mencionam a importância do corpo na comunicação dentro do sagrado. Os autores descrevem o *paô*, enfatizando a postura corporal neste gesto de reverência. O *paô* consiste

no movimento de palmas sincopadas e repedidas que, para além das palmas requer uma postura específica do corpo, que se coloca à disposição e na reverência a entidade ou entidades aos quais estiverem se referindo. O corpo e os movimentos falam e comunicam por si. Além do exemplo do *paô*, trago aqui também, uma fala da Iyalorixá Nlá Beata de Iyemonjá (1931 - 2017) que uma vez enfatizou, numa entrevista para um jornalista do RJ TV: “movimento as minhas mãos enquanto estou falando pra mostrar a Exú que estou viva.” Nessa fala, a Iyalorixá pontua a importância existencial do movimento dentro daquela comunidade. E este pensamento orienta muitas práticas e rituais quotidianos dos praticantes da comunidade de terreiro e rituais religiosos. É através da dança que se reza e cultua os Orixás, Caboclos e/ou Inquices. Através das palmas ritmadas no *paô* que se demonstra devoção, levando a cabeça ao chão se demonstra respeito aos mais velhos e aos ancestrais. O movimento é parte da filosofia de vida naquela cultura. Nesse sentido, o “penso, logo existo” de Decartes seria claramente substituído pelo “Movo, logo existo”, um entendimento que na atualidade já permeia muitos modos de vida e fundamentos mesmo nas culturas ocidentais e que queremos que nos guie nesses estudos sobre técnicas, abordagens e métodos corporais (OLIVEIRA, 2019). Somos corpo-mente-espírito em movimento.

1.1 O corpo e sus técnicas numa perspectiva sociocultural (sociológica)

Em torno da sétima ou oitava semana de gestação começamos a nos mover e, é a partir do movimento de empurrar o crânio em direção oposta aos pés, contra a cavidade pélvica da mulher que nascemos. Apesar desses movimentos que realizamos enquanto feto acontecerem de forma involuntária, pelo tamanho e complexidade que o nosso cérebro alcança ao longo da vida, temos a capacidade de aprender (FELDENKRAIS, 1988). Grande parte dos movimentos que realizamos após o nascimento são aprendidos. Aprendemos a nos virar no berço, a rolar, a engatinhar, a balbuciar, a andar, a correr, a levantar, a falar, a sentar, a nadar, a dançar, dentre muitas outras coisas. Como afirma Mohen Feldenkrais (1988, p. 28) “a aprendizagem é essencial”, principalmente para os seres humanos que necessitam de um grau de aprendizagem muito grande, quando comparados a outros animais.

A partir do momento em que somos capazes de aprender também desenvolvemos a capacidade de perceber os detalhes e minúcias daquilo que aprendemos, experimentamos novas formas de fazer a mesma coisa, e, à medida em que temos alternativas, fazemos nossas próprias escolhas. Esse aprendizado e experimentações acerca das diferentes formas de fazer a mesma coisa, de acordo com Feldenkrais, nos possibilitam a livre escolha e autonomia ao mesmo tempo que seguem tendências culturais. Ou seja, temos

livre escolha e autonomia dentro daquilo que conhecemos e internalizamos como parte de uma cultura. Aprendemos padrões de movimento e comportamento que dependem do contexto no qual vivemos em relação ao tempo e espaço. Em contrapartida, também interferimos nos padrões culturais através de um processo de troca constante com o meio. Ao falarmos do aprendizado e dos diferentes possíveis caminhos para executar uma mesma ação ou movimento, entendemos que estes processos configuram treinamentos corporais, que Marcel Mauss descreve como técnicas corporais ou “maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 401).

Nos estudos sociológicos de Mauss, a partir da observação de variações e mudanças nos hábitos de determinados grupos ao longo da história e em diferentes culturas, ele percebe como diversas técnicas corporais são aprendidas seguindo determinadas tradições. O autor usa exemplos de práticas como nadar, marchar, correr e até andar e dormir para revelar que existem diferenças, tanto nos modos de se ensinar e aprender movimentos quanto nos próprios padrões de movimentos. Tais particularidades são aprendidas e seguem normas sociais. Como o autor descreve, a marcha inglesa se diferencia da francesa, bem como as técnicas de nado que ele aprendeu se diferenciam das atuais. Mauss afirma:

Outrora nos ensinavam a mergulhar depois de ter aprendido a nadar. E, quando nos ensinavam a mergulhar, nos diziam para fechar os olhos e depois abri-los dentro d'água. Hoje a técnica é inversa. Começa-se toda aprendizagem habituando a criança a ficar dentro d'água de olhos abertos. Assim, antes mesmo que nadem, as crianças são treinadas sobretudo a controlar reflexos perigosos, mas instintivos dos olhos, são antes de tudo familiarizadas com a água, para inibir seus medos, criar uma certa segurança, selecionar paradas e movimentos. Há, portanto, uma técnica do mergulho e uma técnica da educação do mergulho que foram descobertas em meu tempo. E vejam que se trata claramente de um ensino técnico, e que há, como para toda técnica, uma aprendizagem do nado. (MAUSS, 2003, p. 402)

Do mesmo modo que Mauss chama atenção para o processo educativo na transmissão das técnicas do nado e mergulho não apenas com uma preocupação físico-mecânica, mas com o envolvimento psicológico e social durante este aprendizado, ele o faz na descrição de um aprendizado que seria “natural”, mas que ainda assim sofre influência do meio. O andar balançado, como aprendido por meninas Maoris, na Nova Zelândia. De acordo com o autor, existe um balançado do quadril no andar que pareceria inapropriado na cultura europeia, mas que é ensinado e valorizado entre os membros da cultura Maori. Esses padrões ou forças sociais acabam por ditar regras sobre certos comportamentos corporais que são propagados e contribuem para a difusão de ideias e ideais de uma

sociedade através de uma lógica simbólica que aparece e “se faz presente nas menores ações humanas” (GOMES, 2003, p. 80).

Sobre isso, as observações da intelectual Nilma Lino Gomes (2003) são importantes para pensarmos nessas técnicas corporais e aprendizado delas de uma forma mais crítica. Gomes afirma:

Nas diferentes culturas, as práticas que, a princípio podem parecer insignificantes, traduzem mensagens, normalmente inconscientes, sobre o que é certo e o que é errado, o que é considerado “coisa dos homens” e o que é “coisa dos bichos”, o que é igual e o que é diferente, o que é respeitoso e o que é profanação, o que é nobre e o que é indigno, o que é considerado feio e o que é bonito, entre outros. (GOMES, 2003, p. 81)

Em seu texto sobre cultura negra e educação, Gomes revela a importância de refletirmos de forma mais profunda sobre as pedagogias corporais sociais na relação com a cultura porque o que ensinamos reflete e ao mesmo tempo tem seus reflexos no contexto e vida dos/as/es alunos/as/es.

Partindo do contexto social para o contexto mais específico da dança, enquanto área de estudos, as técnicas, métodos e abordagens que ensinamos estão diretamente ligadas com todos os hábitos corporais num sentido mais amplo (sociocultural) e com as ideologias que as atravessam. Se entendemos que o corpo que dança ou o sujeito dançante carrega na sua prática as marcas de um aprendizado diário de padrões de movimento e valores sociais que são vinculados a eles, percebemos que o aprendizado de qualquer técnica de dança será atravessado por esses valores. Em outras palavras, as diversas técnicas de dança, métodos e abordagens dialogam diretamente e recebem influências do tempo e sociedade em que foram inicialmente organizados, sofrem transformações através do tempo e espaço e dos olhares específicos de quem facilita o processo de aprendizado desses conhecimentos.

Enquanto pedagogas/os/es é importante que deixemos isto evidente e levantemos questões acerca dessas associações, estimulando pensamento crítico e uma autonomia que transcende os limites do que nos é imposto culturalmente numa lógica simbólica que seguimos muitas vezes sem perceber. Como Mauss coloca, não é só pelo aprendizado físico-mecânico que o aprendizado das técnicas corporais se dá, mas também pelo aprendizado psicológico e sociológico.

Fiquemos atentas/os/es, então, ao contexto histórico, político, e social das técnicas que iremos abordar para pensar criticamente sobre o porquê de certos valores e códigos corporais, bem como sobre como determinadas estéticas e padrões nos processos de

criação assumiram determinados formatos e direcionamentos. Entender os códigos de movimento e certos padrões corporais não significa apenas saber como física e mecanicamente aquele movimento é executado, mas saber também que o modo de o executar poderá facilitar o desenvolvimento de habilidades específicas para uma dança com uma determinada estética.



Reflexão

Pensando a relação entre tempo, espaço e cultura, procure lembrar de uma dança que você tenha aprendido ou tido contato durante sua infância. Pode ser uma dança que você tenha aprendido informalmente. Numa pesquisa rápida, procure se informar sobre quando esta dança começou a ser praticada entre as pessoas que te ensinaram esta dança e, num contexto mais amplo (na sua cidade, estado e país). Procure se informar sobre o lugar de onde esta dança vem, como as pessoas que te ensinaram a dançar aprenderam-na e, pense também nos processos que você passou quando aprendeu a dançá-la. Para concluir, procure observar se da sua infância até hoje você consegue perceber mudanças no modo como esta dança é executada. Você já ensinou alguém a dançar esta dança? Se você já ensinou alguém a dançá-la, como o fez? Você utilizou as mesmas estratégias que usaram com você para ensiná-la a alguém?

1.2 Técnica, método e abordagens corporais na dança cênica teatral

Antes de iniciarmos um olhar mais direcionado a algumas técnicas corporais específicas desenvolvidas para o processo de treinamento corporal e desenvolvimento de habilidades para a execução de movimentos particulares, iremos refletir sobre os conceitos ou termos: *técnica, métodos e abordagens*.

Os termos são definidos no Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis como no glossário abaixo:



Glossário

Técnica

Conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou ciência.

Método

Processo organizado, lógico e sistemático de pesquisa, instrução, investigação, apresentação etc.

Abordagem

Ato ou efeito de abordar; qualquer tipo de aproximação.

Iniciaremos nossa reflexão acerca do uso dos termos técnica e método a partir da perspectiva de intelectuais da dança como Inaicyra Falcão dos Santos (2006), Helena Katz (2009), Giuliano Souza Andreoli (2017) e Jussara Côrrea Miller (2010). Apesar de perceber que cada autor/a/e aqui mencionado/a/e enfatiza aspectos específicos relacionados com os pensamentos sobre técnicas corporais e a dança cênica teatral, que se diferenciam entre si, vale ressaltar que todas/os/es caminham no sentido de questionar visões dicotômicas que posicionam técnica e método ou certas técnicas em oposição a outras e que consideram de um lado as práticas mais codificadas, prontas, formatadas, mecânicas e que desconsideram as subjetividades e, do outro lado, as práticas livres, criativas, não-prontas e não-mecanicista que consideram fatores ligados aos sujeitos e suas subjetividades. Esta visão é problematizada por essas/es e outras/os/es autores/as que reconhecem a complexidade dessas relações e que abordam técnicas e métodos percebendo e considerando esta complexidade. Neste sentido, a partir desses olhares sobre técnicas e métodos, abordagem é aqui entendida como **o modo de** tratar e se aproximar do corpo-movimento e das técnicas e métodos; como **modos de** abordar o corpo-movimento.

Em *Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, Inaicyra Falcão dos Santos (2006) desenvolve um vocabulário de movimento durante suas aulas de corpo que aplica como parte dos exercícios técnicos. São movimentos fundamentados nas suas experiências corporais, tanto junto a comunidade com a qual conviveu e cresceu no Brasil, de matriz africana Iorubá, quanto durante seus estudos formais da dança. Movimentos como arrebanhar, sentar-se, e pilar compõem alguns dos exercícios técnicos que ela elabora, sempre com espaço para cada corpo investigar modos de se expressar

e criar dentro deste vocabulário. Para Santos, a criatividade faz parte do processo de aprendizado técnico corporal. Em seu livro, ela traz palavras de Medina para observar que:

Qualquer técnica corporal que se aprende apenas como modelo, tende à alienação, pois deixa de lado o manancial criativo da práxis, fator fundamental do desenvolvimento humano e igualmente importante à criticidade necessária à formação de uma sociedade livre e desreprimida. (Medina apud Santos, 2006, p. 104)

A fala acima nos ajuda a pensar no processo de aprendizado das técnicas corporais para além da sala de aula de dança e a reconhecer que, neste espaço, algumas formas de abordagem podem alienar e reprimir, como acontece no contexto social.

Tal reflexão sobre técnica apenas como modelo é também questionado por Katz, Andreoli e Miller. Katz (2009) propõe pensar na relação entre técnicas e métodos ao refletir problematizando ideias sobre movimento pronto e não-pronto e sobre os pensamentos que orientam comparações entre os dois. A autora afirma que técnicas e métodos “dizem respeito à capacidade de fazer bem as coisas, todas as coisas, inclusive dançar” (2009, p. 26). À medida em que Katz vai aprofundando seu olhar sobre esses conceitos, ela identifica uma ligação entre o modo que a técnica é pensada e descrita e o pensamento cartesiano, que mencionamos anteriormente e que entende que corpo, mente e espírito são partes separadas do mesmo ser.

Vamos ler o que a autora fala sobre técnica:

O senso comum designa como técnica uma atividade prática, associada ao aprimoramento de alguma habilidade do corpo que, de imediato, é tratada como uma atividade mecânica, a ser repetida e sem associação com a vida mental. (KATZ, 2009, p. 26)

Katz acrescenta que, como consequência do entendimento da cisão entre o corporal e o mental, ou seja, entre corpo e intelecto, nasceu a crença de que algumas atividades são associadas apenas ao corpo enquanto outras são associadas apenas a mente. Nesse caso, andar de bicicleta, nadar e dançar são atividades associadas exclusivamente ao corpo e estudar matemática, ler e fazer discursos são atividades associadas exclusivamente ao pensamento ou intelecto (KATZ, 2009, p. 27). Como consequência desta divisão, no campo da dança foi criada uma ideia em relação à técnica que a coloca num lugar de reprodução de códigos rígidos, previamente estruturados e definidos em sua forma aparente, mecânica e funcional; o lugar do modelo a ser seguido. Desse modo, a técnica é comumente imaginada em oposição às atividades criativas e ao desenvolvimento de

uma autonomia e liberdade expressiva, aspectos comumente relacionados aos métodos (KATZ, 2009; ANDREOLI, 2017).

Nesta perspectiva, os métodos, têm sido entendidos como conjuntos de instruções mais abertas e associadas a um modo de orientar a experiência com os movimentos que vão sendo criados a partir da experiência, muitas vezes através de improvisações. Ou seja, os métodos em geral não envolvem reprodução de movimentos previamente codificados ou o olhar e copiar aqueles movimentos como são vistos. No entanto, essas oposições binárias não reconhecem as complexidades envolvidas nas experiências com ambos, técnicas e métodos, e acabam por estabelecer limites referentes as maneiras do corpo fazer movimentos (prontos e não-prontos).

Como Katz chama atenção, o método também envolve repetição de procedimentos e instruções e acaba por alcançar a criação de passos/movimentos que vão se codificando a medida em que começam organicamente a se repetir. A técnica, por outro lado, se inicia com a cópia e aprendizado dos códigos, mas à medida que cada corpo se apropria dela, ganha liberdade no modo de interpretá-la. Sendo assim, técnica iniciaria um processo de aprendizagem em que os códigos apareceriam logo e, em algum momento ganhariam interpretações que se diferenciariam pela execução em cada corpo e, o método, construiria um caminho que não se iniciaria com a aprendizagem de códigos e sim com a orientação de movimento a partir de princípios corporais, mas que também, em algum momento, chegaria aos códigos ou ao movimento “pronto”. O passo, ou o movimento “pronto”, vai existir em ambos apenas variando no sentido de aparecer antes ou depois da repetição.

Entendendo melhor o pensamento de KATZ

“A escolha entre método e técnica pode ser substituída pela compreensão de que o que está em jogo não é, de fato, a questão do passo, mas sim, se começar pelo passo (técnica) ou encontrá-lo mais adiante (método) faz diferença. Afinal, sabe-se que dominar bem uma técnica de dança não significa dançar bem, pois a técnica é aceita como condição necessária, mas não suficiente. Depois da técnica, há que “superá-la”, no jargão tradicional. O que seria “superação” senão a conquista do modo próprio de lidar com o conhecimento advindo da técnica? E o que seria o domínio dos princípios gerais senão a estabilização de formas do fazer – um correlato ao passo de dança, portanto?” (KATZ, 2009, p. 31)



Reflexão

A partir deste comentário de Katz, que nos faz pensar sobre dança no contexto artístico e na importância da expressividade e envolvimento criativo como componentes que estão para além da execução “perfeita” dos movimentos, vamos refletir sobre a Ginástica Rítmica, enquanto categoria desportiva. A Ginástica Rítmica envolve um treinamento e preparação coreográfica muito próximos ao que experimentamos em algumas aulas de dança. No entanto, enquanto esporte, para a ginasta, é fundamental a execução “perfeita” de determinados movimentos e precisão técnica. A execução técnica, neste caso, parece que é de extrema importância. Pensando neste caso específico da Ginástica Rítmica, existe também a ideia de superação da técnica como na dança? Será possível pensar em modos próprios de lidar com a técnica com liberdade? Qual o principal objetivo de um/uma ginasta em competição esportiva? Qual o objetivo de um/a/e dançarino/a/e numa apresentação cênica teatral?

Enquanto Katz (2009) enfatiza a questão do movimento pronto e não-pronto, Andreoli (2017), por sua vez, preocupa-se em problematizar ou pensar sobre a relação da técnica corporal e da noção de criação em dança. Em *A técnica corporal na dança: redimensionamentos epistemológicos* o autor procura denunciar a tendência a certas oposições como: reprodução de movimento x criação e condicionamento corporal x liberdade argumentando que os alicerces que sustentam a ideia de que processos criativos que estimulam e possibilitam autonomia, a exemplo dos métodos e técnicas ligadas a educação somática e às pesquisas corporais autobiográficas, tomam como referência o “indivíduo autocentrado e unificado”, um paradigma iluminista, ligado a construção de uma consciência corporal que acaba distanciando a ideia de sujeito dos coletivos e das estruturas sociais e retornando, de certa forma, a uma ideia de racionalidade ligada a criação e aprendizado corporal.

Retomando o pensamento de Mauss (2003) sobre técnicas corporais aprendidas tanto de forma consciente (nado, marcha, corrida) quanto inconsciente (criança que imita os adultos) e na vivência do contexto social, a noção de liberdade e criação estariam de certa

forma também ligadas a reprodução de movimentos, que viriam de uma “tradição”³ e ligadas a um certo condicionamento e *vice-versa*.

Entendendo melhor o pensamento de ANDREOLI

“Antes de se efetivar como movimento ou gesto dançado, de tornar-se físico em um corpo individual, as técnicas corporais já estão pré-estruturadas no campo mais amplo da aprendizagem cultural. O que significa que em qualquer contexto cultural haverá sempre um repertório limitado de possibilidades corporais. Quer o indivíduo esteja engajado em metodologias tradicionais de aula de dança, quer esteja realizando mais exercícios perceptivos ou de sensibilização e voltando-se para a criação em dança a partir da improvisação, essa dimensão normativa continuará existindo. O que não significa dizer que os indivíduos são determinados de forma definitiva por ela.” (ANDREOLI, 2017, p. 102)

Seguindo o entendimento da complexidade um pensamento complexo sobre entre os diferentes entendimentos das técnicas corporais que não permite as oposições rígidas entre elas (as técnicas de ensino-aprendizagem da dança mais tradicionais e as mais ligadas a percepção e sensibilização corporal) chegamos ao entendimento de que existem modos de abordagem que ampliam ou reduzem a relação entre reprodução, criação, expressividade, estrutura, tradição e liberdade. Nesta perspectiva, o termo empregado tem menos importância do que a forma como ele é entendido e aplicado. Miller (2010), por exemplo, nos apresenta um modo de entender ou de se aproximar da técnica que se diferencia das noções anteriormente associadas a mesma. É um entendimento que se confunde com noções sobre método. Ao referir-se ao trabalho desenvolvido e sistematizado por Klauss Viana, por exemplo, ela se refere como técnica, ao invés de método – mais usado por outras/os/es autoras/es.

Vamos ver como Miller descreve sua abordagem sobre a técnica Klauss Viana:

Quando falamos de ‘Técnica Klaus Vianna’, entende-se que estamos falando de processo de investigação que provoca e proporciona, a partir de procedimentos específicos, um caminho

3 “O conceito de tradição é um testemunho vivo do fato de que as duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente, já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento; e, além disso, exige criatividade e obediência ao mesmo tempo, porque não pertencemos a uma tradição se não a temos em nós, e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade, e não é possível agregar-se a uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante na sua real atividade. Como quer que se teorize o conceito de tradição, encontrar-se-á, no fim, um ato de obediência criadora que a continua e, ao mesmo tempo, a inova” (PARYSON apud MILLER, 2010, p.9).

de construção de um corpo cênico, e que estes procedimentos não se apresentam de forma cristalizada e estanque, são estratégias e ferramentas para disponibilizar um corpo que dança. Portanto, o pensamento de técnica deve ser reatualizado para que nos entendamos continuamente, pois, principalmente no território da dança, quando se fala em técnica, ela ainda pode ser entendida como treinamento físico mecanicista, dependendo da experiência e abrangência do olhar do bailarino. (MILLER, 2010, p.19)

Como destaca Miller, o olhar do bailarino/a/e e do professor/a/e ou facilitador/a/e no processo de ensino-aprendizagem de toda técnica ou método é fundamental no sentido de atualizar e manter vivo o que Santos descreve como sendo o “manancial criativo da práxis.” O modo de abordar determinados códigos e princípios corporais pode restringir ou ampliar as possibilidades de trabalho corporal tanto em termos de desenvolvimento de habilidades físicas e expressivas quanto em termos de práticas criativas. Desta forma, nas próximas sessões buscaremos pensar em algumas técnicas e abordagens corporais, lembrando que o olhar de cada praticante e facilitador/a/e é fundamental para o modo como estas são estudadas.

1.3 O corpo e a dança: algumas técnicas clássicas e modernas

Dentre as inúmeras técnicas corporais, incluindo tanto danças de expressão cultural quanto danças cênicas teatrais, observaremos imagens de corpos em movimento e observaremos alguns princípios e formas estéticas ligados a elas. E aqui reconhecemos que o termo técnica tem sido mais utilizado para referir-se às práticas que passaram por processos de estruturação e sistematização. No entanto, ampliando o entendimento e uso do termo, pensamos que existe sim certa técnica que é necessária de ser apreendida para a execução de determinadas danças, mesmo que seu ensino-aprendizagem aconteçam de forma mais informal e não sistematizada.

Vejamos dois exemplos de danças de expressão cultural para pensarmos em como o corpo se comporta e executa os movimentos em tais determinadas práticas. Iniciemos, então, pelo *butoh* e *kabuki*, ligados ao *nô*. O *nô* é uma expressão japonesa, um teatro de máscaras que mistura danças ritualísticas, com acompanhamento musical e de voz que abordam sempre temas ligados à melancolia, perdas, saudades e incertezas. O *nô* tem um estilo minimalista e utiliza gestos formais, que junto com as máscaras contribui para a criação de um distanciamento emocional (OIDA, 2001). Em contraste com o *nô*, o *kabuki*, que apareceu no século XVII, busca impacto e gestos espetaculosos que exibem as destrezas físicas, vocais e emocionais dos atores. Seus temas são eventos dramáticos e sentimentais. Pensando especificamente no trabalho de corpo, “o *nô* tem sido frequentemente definido

como a arte do andar” (SUSUKI, 1986, p. 6) e os movimentos dos pés criam um ambiente expressivo. Como Susuki descreve:

O uso básico dos pés do ator no *nô* consiste em um movimento de arrastar. O ator anda arrastando os pés, vira-se arrastando os pés e dá um ritmo com os pés da mesma maneira. As partes superiores de seu corpo estão praticamente imóveis; até mesmo os movimentos de suas mãos são extremamente limitados. Esteja o ator parado ou em movimento, seus pés são o centro de interesse. (SUSUKI, 1986, p. 6)

No *kabuki* esta ênfase e atenção aos movimentos dos pés é ainda mais acentuada. Entre os exercícios praticados pelas/os/es praticantes do *kabuki*, estão exercícios que envolvem pisadas rítmicas no chão com movimentos e pausas, explosão e controle da força corporal, com a queda ao chão quando a música para. Esses exercícios buscam desenvolver concentração de força no corpo. Para a atuação, que sempre envolve teatro, dança e canto como linguagens intrínsecas, é necessário muito preparo.

Vejamos algumas imagens de Tadashi Endo, um importante performer de *Butô*, uma técnica japonesa diretamente ligada ao *nô*.



Figura 01: Tadashi Endo, um importante performer de Butô

Fonte: [Flickr](#) | João Milet Meirelles

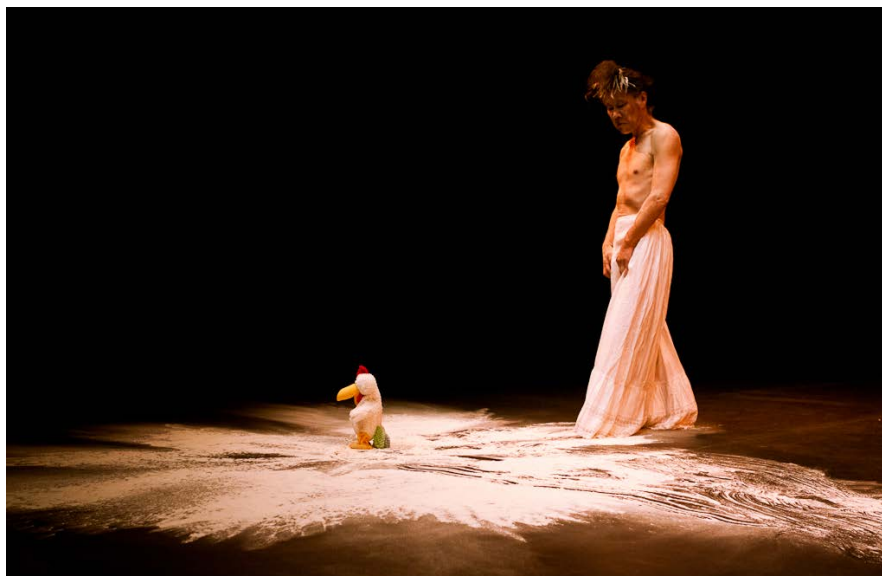


Figura 02: Tadashi Endo numa caminhada durante performance de Butô

Fonte: [Flickr](#) | Vivadança Festival Internacional

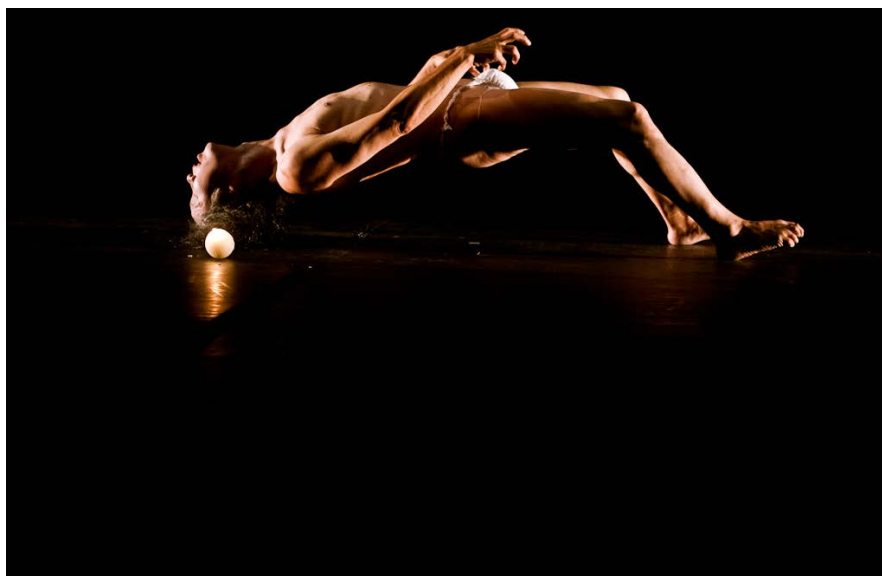


Figura 03: Tadashi Endo com o corpo em extensão no solo durante performance

Fonte: [Flickr](#) | Vivadança Festival Internacional

Observemos também, a dança do jongo, muito praticada na região sudeste do Brasil que explora o ritmo e uma marcação bastante particular dos pés no chão.

Forma de expressão afro-brasileira, o jongo integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. Acontece nos quintais das periferias urbanas e de algumas comunidades rurais do Sudeste brasileiro, assim como nas festas dos santos católicos e divindades

afro-brasileiras, nas festas juninas, no Divino e no 13 de maio da abolição dos escravos. O jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Ele tem raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada. (IPHAN, 2005, p. 14)

Em alguns grupos, como o Jongo da Serrinha – RJ, o pé que marca o ritmo chega a brincar num jogo entre calcanhar e ponta dos pés que criam um contratempo (ê pisa) seguido de dois passos. Além disso, o princípio do aproximar e afastar os umbigos é fundamental nesta brincadeira.

A comunidade da Serrinha é a única a realizar sistematicamente o passo denominado tabeá, descrito por Edir Gandra (1995): o dançarino pisa o chão com o calcanhar do pé direito, em seguida repousa toda a planta do pé no chão, exatamente no tempo forte do compasso; com este apoio, dá um pequeno impulso para prosseguir (Gandra, 1995:68). Os dançarinos andam em círculo na cadência do tabeá, cantando e batendo palmas, e os solistas também se dirigem ao centro da roda executando o passo. Ao dançar um defronte ao outro, os dois solistas aproximam-se para dar a umbigada e logo se afastam um do outro com um giro do corpo. (IPHAN, 2005, p. 35)



Figura 04: Pés de dançarina e dançarino numa roda de jongo

Fonte: [Flickr](#) | Mídia NINJA



Figura 05: Dançarina e dançarino em uma roda de jongo

Fonte: [Flickr](#) | Robson B. Sampaio

Transitando pelo universo das danças cênicas teatrais e das técnicas da dança sistematizadas, vale ressaltar que, nas Américas, como consequência do processo de colonização, a dança cênica teatral sofre, ao longo da história, forte influência europeia. As danças clássicas, inspiradas nas danças de corte Italianas do período renascentista (séc. XV) e que mais tarde (séc XVII) se desenvolvem e são sistematizadas em países como a França, a Rússia, a Dinamarca e a Inglaterra, por exemplo, chegaram ao Brasil nos anos 1920 com a criação da Escola Maria Olenewa e o Teatro Municipal no Rio de Janeiro.



Figura 06: Bailarinas e bailarinos clássicos em performance

Fonte: [Flickr](#) | KCBalletMedia

Apesar de existirem variações nos estilos de ballet clássico, há princípios que atravessam todos eles como: a postura ereta em que a coluna opera como centro de onde os movimentos de braços e pernas são gerados, a verticalidade, o uso da rotação externa ou *en dehors*, movimentos leves de braços e mãos, simetria, dentre outros (GOTTSCCHILD, 1998). O treinamento técnico para o ballet clássico, em geral, envolve observação, reprodução e repetição de movimentos codificados, acompanhados de música clássica e executados inicialmente com o auxílio da barra e depois no centro e em deslocamentos diagonais, podendo encontrar variações que, como apontado na sessão anterior desse capítulo, fazem parte do processo de condução e escolhas pedagógicas de cada facilitador/a/e. As influências culturais e interesses particulares tem modificado esta dança, estética e metodologicamente.

O processo de “americanização” do ballet, movimento ligado ao bailarino e coreógrafo George Balanchine e ao trabalho que ele desenvolveu junto ao *Dance Theater of Harlem* (NY- EUA) pensando a técnica para e a partir da experiência com bailarinas/os/es negras/os/es estadunidenses, incorporando no movimento elementos de danças de matriz africana, caracteriza uma das possibilidades de atualizações e transformações estéticas e metodológicas do ballet. A intelectual negra Brenda Dixon Gottschild (1998) destaca como elementos que aparecem no ballet de Balanchine: “braços angulares, pernas em rotação interna, joelhos flexionados – elementos que certamente foram considerados feios pelo ballet instituído” (GOTTSCCHILD, 1998, p. 67).

Na observação das diversas linhas da dança moderna, percebemos que alguns princípios técnico-corporais e expressivos destacam-se principalmente pela passagem de uma dança que se inspirava no romantismo, em que os corpos em cena buscavam evidenciar o sobre-humano em personagens fantasiosos e narrativas que eram fábulas (ballet clássico), para um momento em que buscava-se expressar na dança cênica emoções, dilemas e conflitos existenciais e das diversas experiências humanas. Nos Estados Unidos, transitava-se entre movimentos leves e ligados a natureza, em que dançarinas/os/es descalças e usando túnicas de tecidos leves se moviam de forma mais livre pelo espaço, uma dança que carregava alguma influência das danças e mitologia Grega, com Isadora Duncan, até as densas contrações de tronco e mãos, torções, quedas e recuperações, em que o sofrimento vivido num momento pós-guerra era explorado através do movimento na técnica de Graham.

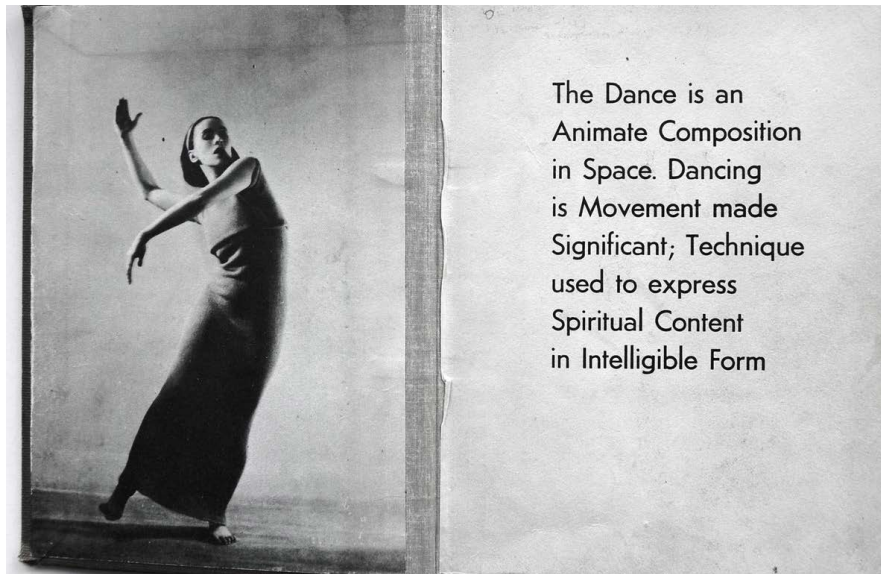


Figura 07: Dançarina em movimento da técnica de Graham

Fonte: [Flickr](#) | Crossett Library

Na imagem acima, Graham descreve: “A dança é uma composição animada no espaço. Dançar é dar significado ao movimento; técnica é usada para expressar conteúdo espiritual e forma inteligível.” (Tradução Nossa)⁴

Ainda nesta linha modernista estadunidense, Katherine Dunham se destaca pela criação de uma técnica de dança afro-diaspórica com influência do ballet clássico em fusão não somente com elementos das danças negras estadunidenses mas também caribenhas, cubanas e sul-americanas, inclusive brasileiras. A Técnica de Dunham é marcada por presença rítmica, balanços de tronco, sustentações e movimentos amplos e circulares de tronco e quadril. Alguns movimentos advindos das danças de expressão cultural como o frevo brasileiro, por exemplo, serviram de base para o desenvolvimento de exercícios técnicos no trabalho de corpo de Dunham.⁵

Cada uma dessas técnicas segue seus princípios particulares, mas, em geral, mantém uma ligação com métodos de ensino ligados a observação, reprodução de movimento e repetição, em alguns casos, abrindo espaços para improvisações, como é o caso das danças ligadas a tradições africanistas, e para as individualidades de cada intérprete, como na dança expressionista de Pina Baush.

4 “The dance is an animate composition in Space. Dancing is movement made significant; technique used to express spiritual content in intelligible form.” (GRAHAM apud ARMITAGE, 1978)

5 Tal informação é baseada em imagens do documentário *The Magic of Katherine Dunham*, um vídeo produzido por Celia Ipiots e Jeff Bush, que foca no período em que Dunham estava trabalhando com a companhia Alvin Ailey American Dance Theater.

No Brasil, algumas artistas se destacaram por organizar e sistematizar suas práticas e técnicas entre os anos 1940 e 1950 a exemplo de Nina Verchinina e Mercedes Baptista no Rio de Janeiro. Verchinina nomeou a sua prática como “dança moderna expressionista” através da qual ela buscava explorar não somente a relação do corpo no espaço, mas a expressividade do corpo em movimento (CERBINO, 2010). Beatriz Cerbino observa que Verchinina

elaborou um novo vocabulário, independente daquele da dança clássica, criando semântica e sintaxe próprias. O conjunto de aulas por ela elaborado – chão, centro, barra e joelho – continha as informações necessárias para que o corpo ali formado fosse capaz de dançar suas coreografias. (NINA VERCHININA apud CERBINO, 2010, p. 7)

A autora também ressalta o entendimento de Verchinina sobre as particularidades das técnicas ao trazer a fala em que ela afirma: “Em dança se diz que todo mundo que dança clássico pode dançar moderno, [mas] é completamente outra técnica, é outra maneira!” (NINA VERCHININA apud CERBINO, 2010, p. 7).

Mercedes Baptista também se destacou enquanto pioneira na sistematização de uma técnica de dança moderna que era fundamentada em elementos do ballet clássico, da técnica de Dunham – com quem estudou em Nova York –, da técnica desenvolvida por Nina Verchinina e das danças oriundas de manifestações culturais e rituais de religiões afro-brasileiras. De acordo com Joana Ribeiro da Silva Tavares e Cristina Machado Dias (2020):

As aulas de Mercedes Baptista eram estruturadas em duas etapas, com exercícios de aquecimento e alongamento realizados na barra, chão, ou em deslocamento pela diagonal da sala, seguidos da transmissão dos passos, principalmente aqueles dos orixás. As sequências coreográficas eram ensaiadas quando havia alguma apresentação em vista. Para o aquecimento, entre os “exercícios na barra”⁶ indicados por Mercedes Baptista, destacamos os *pliés*⁷, nas cinco posições do balé, e os *battements*⁸. Os exercícios fortaleciam e alongavam a musculatura da coxa, além de atuarem nas articulações dos joelhos, favorecendo a execução dos saltos. Ainda na barra, trabalhava o equilíbrio, utilizando ações que viabilizavam a transferência de peso de uma perna para a outra. Os exercícios de chão (ver fig. 1), realizados no nível baixo, que tinham como referência a técnica da dança moderna de Nina Verchinina, com quem Mercedes Baptista também estudara, alongavam o corpo e garantiam o fortalecimento de regiões como o abdômen, as coxas e os glúteos, além dos braços e músculos costais. (TAVARES e DIAS, 2020, p. 44)

6 Um grupo de exercícios executados pelo dançarino segurando a barra com uma das mãos. São a base do balé clássico, correspondem ao treinamento das escalas para os pianistas (Cf. ROSAY, 1980, p. 86).

7 Flexão dos joelhos na(s) perna(s) de apoio.

8 Movimento de uma perna que se afasta dinamicamente da perna de base deslizando o pé pelo chão, a partir de uma das cinco posições. Tradução nossa do original: « *Mouvement d'une jambe qui dégage vivement à partir d'une des cinq positions en brossant le sol.* » (LE MOALL, 2008, p. 697).

As técnicas de dança moderna deixaram seus legados e multiplicadores/as. Apesar da diversidade de propostas pedagógicas, estas danças se orientavam ainda na construção de corpos que pela repetição iam descobrindo modos de se expressar, mas que ainda tinham certa homogeneidade ou uniformidade dos movimentos como características nas companhias das quais faziam parte e nas composições coreográficas. A liberdade ali residia nas interpretações.



Atividade

A partir das leituras e experiências vividas até o momento, descreva, com suas palavras (entre dois e quatro parágrafos), o seu entendimento sobre técnicas, métodos e abordagens corporais, apontando descobertas, constatações e possíveis inquietações que tenham surgido. Compartilhe conosco suas impressões!

Unidade 02 - A Dança em Abordagens Contemporâneas

Apesar de reconhecermos que a complexidade e possibilidade de exploração da criatividade e liberdade expressiva encontram espaços nestas práticas nas práticas clássicas e algumas práticas modernas, é importante observar e reconhecer como a exploração de outros métodos ampliaram as possibilidades de desenvolvimento de habilidades corporais e criação. O foco na percepção e improvisação forneceram protocolos de investigação corporal que começaram a ser usados na dança contemporânea ampliando as possibilidades na dimensão do sensível e do imaginário. Esses novos protocolos permitiram que os dançarinos/as/es moventes investigassem trajetórias, qualidades e formas de movimento traçando seus próprios caminhos (CAVALCANTI 2019).

Como observa Heloisa Domenici, a exploração da percepção em contraste com a exploração da ação, “é um divisor de águas no reino das práticas pedagógicas na dança.” (DOMENICI, 2010, p. 78) A autora complementa:

Para o primeiro paradigma (mecanicista), a repetição é o principal método para se aprender um movimento. Para o segundo paradigma (que eu chamarei de dinamicista ou

sistêmico), a autopercepção é fundamental para obter maior competência no movimento e a melhora da performance. A repetição “mecânica” do movimento, ao contrário, pode levar a um automatismo que diminui a autopercepção. Assim, busca-se um tipo de repetição que estimule a aprendizagem da dança, capaz de manter os sentidos bem vivos (Fortin, 1998).

O entendimento é o de que ação e percepção são dois lados da mesma moeda. Existe ação na própria percepção, na medida em que a percepção é ativa. Busca-se uma repetição que estimule manter a atenção presente durante a ação. (DOMENICI, 2010, p. 78)

Nesta fala, Domenici sugere que as duas perspectivas são complementares e capazes de trazer diferentes dinâmicas ao corpo-movimento. Pensando mais especificamente em relação ao modo como as propostas pedagógicas na dança se apresentam em relação ao corpo-movimento, Domenici descreve:

Em termos da pedagogia da dança, passam a interessar a modulação do esforço e o estudo dos estados tônicos, como qualificadores do movimento. Isso significa que a aula de dança não se interessa mais apenas por padrões de movimento, mas também pelas qualidades tônicas do corpo, sendo estas consideradas um aspecto importante das estratégias que um corpo utiliza para apresentar a dança e comunicar-se [...]. Com todos esses novos pressupostos, o próprio entendimento do que seja movimento entra em xeque. Enquanto no ballet e na dança moderna, movimento era sinônimo de amplas viagens angulares dos segmentos corporais e/ou de grandes deslocamentos pelo espaço, agora a noção de movimento deve incluir também micromovimentos articulares ou a simples modificação dos estados tônicos do corpo. Modificações sutis provocadas pela modulação da musculatura tônico-gravitacional podem ser lidas como movimento, desafiando a percepção. (DOMENICI, 2010, p. 80)

Na observação dos diferentes modos de abordar corpo-movimento e as técnicas envolvidas nas danças particulares mencionadas por Domenici é possível notar que estamos falando de diferentes formas de engajamento muscular e amplitude de movimento. No entanto, vale lembrar que o trabalho com as técnicas clássicas e modernas na contemporaneidade também tem se transformado e que se constituem a partir da perspectiva de quem facilita o processo ensino-aprendizagem, em muitos casos, podendo explorar através destas práticas os dois lados da moeda – ação e percepção.

2.1 Educação Somática: *Bartenieff Fundamentals*

Entendendo um pouco melhor a proposta de trabalho corporal na dança a partir de uma mudança de interesses e investigações corporais e no modo como a educação somática surge e cresce enquanto campo de conhecimento recorreremos aqui as palavras de Domenici.

Entendendo melhor a relação da educação somática com a dança

“A educação somática é um campo emergente de conhecimento de natureza interdisciplinar que surgiu no século XX, protagonizado por profissionais das áreas da saúde, da arte e da educação. Esse campo surgiu inicialmente fora da academia e vem sendo trazido para as universidades paulatinamente, embora uma boa parcela da pesquisa seja ainda hoje realizada fora destas e de forma pouco sistematizada. Embora a natureza desse campo tenha como uma marca forte o empirismo, devido ao próprio início de sua história, a partir de um determinado momento, a sistematização e a reflexão tornaram-se fundamentais. Nesse sentido, o seu ingresso nas universidades vem contribuindo muito para a sua consolidação como campo de conhecimento.

O campo compreende diversos métodos de trabalho corporal, na sua maioria criados na Europa e nos Estados Unidos no início do século XX, propondo novas abordagens do movimento, a partir de pressupostos que divergem da visão mecanicista do corpo. Os seus criadores, muitos deles motivados pelo desejo de curar-se, rejeitando as respostas oferecidas pela ciência dominante, passaram a investigar o movimento nos seus próprios corpos (STRAZZACAPPA, 2006). Assim, esses pioneiros, Moshe Feldenkrais (Método Feldenkrais), Ingmar Irmgard Bartenieff (Método Bartenieff), Gerda Alexander (Eutonia), Matthias Alexander (Técnica de Alexander), Ida Rolf (Rolfing), Mabel Todd (Ideokinesis), Bonnie Bainbridge-Cohen (Body-Mind Centering), entre outros, criaram suas teorias baseadas em suas próprias experiências. Seus métodos mostraram-se eficientes e logo foram disseminados por seus discípulos nas décadas seguintes.” (DOMENICI, 2010, p. 69-70)

A dançarina e terapeuta do movimento, Imgard Irmgard Bartenieff, que estudou com Rudolf Laban e deu continuidade aos estudos desenvolvidos acerca do Corpo, uma das quatro categorias constituintes do Sistema Laban de Movimento (Corpo, Forma, Esforço, Espaço), iniciou um trabalho visando funcionalidade, expressividade e eficiência no movimento e buscando entendimento de princípios e padrões de movimento que ela entendeu como básicos para a saúde e harmonia corporal. Os *Bartenieff Fundamentals* ou princípios fundamentais de movimento de Bartenieff, podem ser observados em animais, crianças brincando, bebês aprendendo a se locomover e podem ser aplicados para a melhora nos hábitos corporais cotidianos como levantar-se, deitar-se, subir escadas, dentre outras ações, contribuindo na prevenção de lesões (FERNANDES, 2006). Dentre estes princípios destacamos:

- A respiração e as correntes de movimento – refere-se à conexão entre respiração e movimento e, na prática, relaciona a expiração com a ação executada, entendendo o momento da ação como o de maior esforço e observando que durante a expiração a contração da musculatura de suporte é mais eficiente.
- O engajamento do suporte muscular interno – refere-se ao engajamento de uma musculatura mais profunda e que ajuda na estabilização e equilíbrio corporal, permitindo menor tensão da musculatura superficial. No caso da região abdominal, por exemplo, volta-se o olhar para o trabalho do transversos para que este músculo trabalhe em conjunto com oblíquos e reto abdominal, diminuindo o protagonismo do reto abdominal.
- A dinâmica postural – refere-se a um alinhamento postural dinâmico que deve estar o tempo inteiro se modificando.
- As organizações corporais e os padrões neurológicos básicos (PNB) – refere-se a diferentes formas de organização corporal e os estágios para alcançar a coordenação em padrões mais complexos – os seis estágios que são trabalhados nos exercícios aplicados no método são: respiração celular, irradiação central, espinhal, homólogo, homolateral e contralateral.
- As conexões ósseas – refere-se a linhas imaginárias que conectam áreas do corpo como a cabeça e o cóccix, os ísquios e os calcanhares etc.
- A transferência de peso para a locomoção – refere-se ao uso da musculatura interna, principalmente do centro de força para mobilizar e transferir o peso do corpo em diferentes níveis.

- A iniciação e sequenciamento de movimentos – refere-se a um impulso que dá início e à continuidade do movimento no corpo.
- A rotação gradual – refere-se ao movimento que acontece no corpo no deslocamento contralateral.
- A expressividade para a conexão corporal – refere-se ao uso de qualidades expressivas para auxiliar a conexão entre partes diferentes do corpo.
- A intenção espacial – refere-se ao desejo de alcance de algo externo para a promoção e estímulo da locomoção corporal.

Os princípios descritos acima orientam exercícios que se iniciam no chão e que progridem para a posição em pé e o trabalho de deslocamento no espaço guiado pelo que Bartenieff chama de “intenção” espacial. Esse método de educação somática tem sido aplicado em aulas de dança para a harmonização corporal e pesquisas ligadas a re-organização e consciência corporal. Ele tem servido de base para o desenvolvimento de sequências de movimento e tem sido, também, aliado a outras técnicas para a prática corporal e processos de criação na dança. Além disso, existem práticas da dança que trabalham com percepção, mas que não se baseiam em métodos advindos da educação somática como veremos na próxima seção.



Reflexão

Para este momento, indico os vídeos abaixo para que você assista e perceba a presença dos princípios que mencionamos aqui, tanto na fala e experiência prática proposta por Marisa Lambert (vídeo 1) quanto nos movimentos da sequência 3 como proposto por Ana Bevilaqua e executado por Ana Paula Marques. Veja mais de uma vez e procure identificar um ou mais dos princípios que mencionamos acima.

<https://www.youtube.com/watch?v=851OTfUNVpQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=1EwvEjzSgdI&pbjreload=101>

2.2 Abordagens contemporâneas na *Dança de Expressão Negra*

Dentre as múltiplas abordagens da dança contemporânea, entraremos em contato aqui com a proposta metodológica de Edileusa Santos, a *Dança de Expressão Negra*, que engaja com percepção e improvisação, tendo como principal referência elementos explorados nas danças negras e afro-diaspóricas e a relação entre corpo e memória ancestral, especialmente pensando na relação corpo e tambor. O trabalho com a improvisação, interação entre dança e música, em particular, entre corpo e tambor, e de uma multipercepção são características de matriz africana que sempre fizeram parte das práticas ligadas as heranças negras e negro-indígenas. No entanto, a abordagem proposta por Santos e sistematizada numa proposta metodológica fundamentada na relação corpo/tambor tambor/corpo revela particularidades.

Destaco aqui duas particularidades ligadas à abordagem de Santos. Primeiro, o estímulo pela busca de uma dança e música que se formam no momento em que acontecem e emergem concomitantemente a partir da conexão movimento/sons corpos-dançantes/corpos- percussivos. Em suas aulas e oficinas de Dança de Expressão Negra Santos estimula a improvisação desde os momentos iniciais da experiência, convidando cada corpo-dançante a explorar movimentos a partir do som de cada instrumento e buscando investigar o que nasce no momento de resposta aos sons produzidos, ao invés de partir de um vocabulário de movimento pré-estabelecido ou proposto por ela. Do mesmo modo, ela pede aos músicos que busquem a composição e ritmo que venha a emergir na relação corpo-tambor mais do que o engajamento de ritmos pré-estabelecidos e marcados. Deste modo, ela incentiva a improvisação na relação. O segundo aspecto está relacionado com a inspiração e conexão criada entre os corpos-dançantes não apenas com os sons produzidos pela unidade músicos-tambores, mas também com os movimentos e os corpos dos músicos/percussionistas enquanto tocam. Neste caso, a improvisação dançada tem como referência para sua criação os sons dos tambores e os movimentos e corpos dos músicos.

Além destes aspectos, vale ressaltar que, em *Dança de Expressão Negra*, Santos (2015) propõe uma experiência de percepção multissensorial como forma de aprofundar a relação entre corpo e tambor. Segundo Santos, o tambor é fundamental para as aulas de dança de matriz africana – como nas religiões afro-brasileiras. Santos afirma:

O som do tambor emerge no corpo, estimula as vibrações e as sensações; propõe novas possibilidades, vivências corporais e novas atitudes, sobretudo uma nova maneira de organização, uma nova harmonia, uma nova identidade Corpo/Tambor. (Santos, 2015, p. 53)

Como descrevo no artigo publicado em inglês sobre a Dança de Expressão Negra, “The Dancer-drummer-drum body: Expanding corporeal experiences through improvisation in black dance” (2021), Santos apresenta o tambor e seus sons e música como elementos que facilitam o acesso do/a/e dançarino/a/e ao movimento e à experiência em termos vibráteis e sensoriais. Nesta perspectiva, os corpos-dançantes podem ser vistos como uma espécie de extensão do tambor, capaz de serem tocados pelas vibrações sonoras captadas do tambor e que, por sua vez, emitem seus próprios ‘sons’ através do movimento (OLIVEIRA, 2021). Esta noção prevê o envolvimento de uma sinestesia⁹ que pode nos permitir “ver a música, [e] ouvir a dança” (Balanchine em Lamp 2004: 15). Desta forma, o corpo dançante é entendido como um ‘tambor / corpo’ (SANTOS, 2015). Na metodologia de Santos, no entanto, o tambor não é apenas um objeto a ser tocado pelo músico percussionista; é também um corpo interativo que emite os sons que inspiram e impulsionam os dançarinos a se moverem, ao mesmo tempo em que respondem aos movimentos destes. Nesse sentido, pode ser entendido como um ‘corpo / tambor’ (SANTOS, 2015). Observo que a experiência proposta e mediada ou facilitada por Santos desperta o corpo para um modo expandido de perceber os tambores e encoraja investigações sobre o potencial do corpo para expressar vibrações sonoras por meio do movimento, ou seja, trabalha com ação e percepção.

2.3 Considerações Finais: nossas práticas pedagógicas

O surgimento, no campo da dança, de modos e maneiras de se pensar e trabalhar o corpo-movimento através de determinadas técnicas, métodos e abordagens e de seus estilos específicos acompanham as transformações de interesses e entendimentos sobre arte, cultura e sobre indivíduo num contexto amplo social. Nos Estados Unidos, por volta dos anos 1950, 1960 e 1970 os gestos cotidianos, as improvisações e a não-codificação, além do cruzamento das linguagens artísticas (dança, música, artes visuais) orientaram investigações artísticas e inspiraram criações cênicas que buscavam representar as diversidades corporais. Merce Cunningham é um dos exemplos na dança que engaja com esta proposta e tem uma repercussão grande no campo da dança.

Para além dos movimentos de culturas e artistas específicos que trouxeram contribuições no sentido de abrir outras possibilidades para os estudos sobre o corpo-movimento, as questões identitárias étnico-raciais, de gênero, sexualidade, habilidade física, idade, fenótipo e especificidades culturais contribuem para particularidades das abordagens corporais. A partir dos exemplos que observamos, entendemos também que cada

⁹ Henry John Drewal argumenta que a sinestesia permite “interação simultânea corpo-mente de múltiplos sentidos que tem um efeito profundo em como experimentamos as coisas neste mundo, e o que pode estar além” (Drewal 2005: 4)

pedagoga/o/e vai construindo suas propostas e práticas ancoradas/os/es em princípios e métodos que dialogam com as escolhas que fazem em relação a estética que buscam e os métodos que entendem como eficazes no sentido da transmissão daquele conhecimento. O aprendizado passa pelo consciente e inconsciente, como observamos no início desse capítulo, e prepara seus/uas aprendizes dentro de determinadas “tradições”.



Reflexão

A partir das leituras e experiências vividas ao longo deste semestre e, com base não apenas nos exemplos de técnicas, métodos e abordagens que apresentamos aqui, vamos fazer uma reflexão sobre nossas práticas pedagógicas e, não somente as técnicas e métodos engajados, mas também sobre como temos abordado os conteúdos que trazemos para nossas práticas. Elabore um plano de aula em que você inclua os princípios corporais que serão trabalhados e o tipo de exercícios que serão propostos, acrescentando uma descrição de como os exercícios serão transmitidos. Ao final, em uma lauda, compartilhe conosco o processo da construção desse plano e como você acredita que as reflexões e experiências do semestre afetaram de alguma forma a sua prática.

Referências

- ANDREOLI, Giuliano Souza. A técnica corporal na dança: redimensionamentos epistemológicos. **Revista Arte da Cena**. Goiânia, v. 3, n. 2, p. 86 – 107, jul – dez/2017. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>, acessado em 28 de Agosto, 2020.
- ARMITAGE, Merle. **Martha Graham: The early years**. New York: Da Capo, 1978.
- BARTENIEFF, Ingard, LEWIS, Doris. **Body Movement: Coping with the Environment**. Gordon and Breach Science Publishers, 1980.
- CAVALCANTI, Raquel Pires. A presença da Educação Somática no processo de ensino-aprendizagem em dança: transformações, desafios e perspectivas. In Carla Sabrina Cunha et. al (orgs) **Anais do I encontro internacional de práticas somáticas e dança: body-mind centering em criação, pesquisa e performance**. Brasília: Editora IFB, 2019, pp. 189 –200.
- CERBINO, Beatriz. Nina Verchinina e a Construção de um corpo expressivo. In: **O Percevejo**, v.2, n.2, 2010.
- DOMINICI, Heloisa. **O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo**. Pró-posições, Campinas, v. 21, n.2 (62), p. 69-85, maio-agosto 2010.
- IPHAN. Dossiê IPHAN: **Jongo no Sudeste**. Ministério da Cultura, 2005
- Ipiots, Celia; Bush, Jeffrey C.; De Loatch, Gary; Aikens, Vanoye. **The Magic of Katherine Dunham**. New York: ARC Videodance, 1987.
- DREWAL, Henry John. **Senses in Understandings of Art**. African Arts, v. 38, n. 2, 2005, pp. 1-6.
- FELDENKRAIS, Mohen. **Vida e Movimento**. Tradução Celina Cavalcanti, Revisão técnica Márcia Martins de Oliveira. São Paulo: Summus, 1988.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.
- GOMES, Nilma Lino. **Educação e Cultura Negra**. Revista Brasileira de Educação, n. 23, p. 75-85, 2003.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts**. Praeger, 1998.

KATZ, Helena. Método e Técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In Suzana Saldanha (Org.) **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, 2009.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, v. 39, p. 9-422, 2003.

MILLER, Jussara Côrrea. **Qual é o Corpo que Dança?: Dança e Educação somática para a construção de um corpo cênico**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OYEWUMI, Oyeronké. Visualizing the body: Western theories and African subjects. In **The Invention of Women: Making an African sense of Western gender discourses**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, pp. 1-30.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana: Antropologia do movimento**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Edileusa. **Dança de Expressão Negra: Um novo olhar sobre o tambor**. Repertório, v. 18, n.24, 2015, pp. 47 – 55.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: A Forma Social Negro-Brasileira**. Vozes, 1988.

SUSUKI, Tadashi. **The Way of Acting: The theatre writings of Tadashi Suzuki**. Tradução J. Thomas Rimer. New York: Theatre Communications Group, 1986.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva e DIAS, Cristina Machado. **A dança Negra de Mercedes Baptista e o Gesto Cênico**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 10, n.1, [18], p. 38 - 53, jan.- jul. 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8659011/22837>. Acessado em 12 de setembro de 2020.

OLIVEIRA, Agatha Silvia Nogueira e. **The Dancer-drummer-drum body: Expanding corporeal experiences through improvisation in black dance**. Performance Reserach, no 26.2, 2021, pp. 39 – 47.



Universidade Federal da Bahia

Módulo de Optativas III

Este livro tem por objetivo mergulhar na diversidade de obras de dança e seus processos de criação, mostrar os diversos caminhos e características que emergem de uma infinidade de modos de fazer, na perspectiva de entendermos melhor quais aspectos colaboram para a construção das danças presentes no mundo e como tais elementos atravessam os corpos tanto de quem dança, como de quem cria.

Também oferece referências teóricas e práticas relacionadas com estudos do corpo e de técnicas e métodos envolvidos no processo de aprendizado de determinados movimentos e do desenvolvimento de habilidades para a dança.



PROGRAD
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

