



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA
DEPARTAMENTO DE DANÇA**

ALFREDO BRABEC BARRETO DOS SANTOS

**DANÇA A PARTIR DE ESTÍMULOS SENSORIAIS:
UMA VIVÊNCIA PRÁTICA E SUAS REFLEXÕES
TEÓRICAS**

Aracaju-SE

2015.2

ALFREDO BRABEC BARRETO DOS SANTOS

**DANÇA A PARTIR DE ESTÍMULOS SENSORIAIS:
UMA VIVÊNCIA PRÁTICA E SUAS REFLEXÕES
TEÓRICAS**

Monografia apresentada à disciplina:
Trabalho de Conclusão de Curso, como
um dos requisitos à conclusão do curso
de Licenciatura em Dança, da
Universidade Federal Sergipe, para
obtenção do grau de Licenciado em
Dança.

Orientador: Prof. Msc. Fernando
Davidovitsch.

Aracaju-SE

2015.2

ALFREDO BRABEC BARRETO DOS SANTOS

**DANÇA A PARTIR DE ESTÍMULOS SENSORIAIS:
UMA VIVÊNCIA PRÁTICA E SUAS REFLEXÕES
TEÓRICAS**

Monografia apresentada à disciplina: Trabalho de Conclusão de Curso, como um dos requisitos à conclusão do curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal Sergipe, para obtenção do grau de Licenciado em Dança.

Aprovada em ____/____/____

Prof. Msc. Fernando Davidovitsch (Orientador)

Prof^a Msc. Jussara da Silva Rosa Tavares/DDA/UFS

Prof^a. Msc. Ana Carolina Frinhani /DDA/UFS

Aracaju-SE

2015.2

Dedico este trabalho a minha mãe, meu pai e minha irmã, que sempre me apoiaram no meu trilhar acadêmico, me dando suportes necessários e fundamentais. A meu mestre orientador Fernando Davidovitsch que confiou e me concedeu as direções para concluir este sensível trabalho. À minha professora/mãe Jussara Tavares, que com palavras e atitudes me ensinou a reconhecer o quão grande eu sou. Aos amigos(as) que fiz nessa jornada e levarei para a vida só tenho a dizer: “muito melhor, demorou”!

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Olorum, o eterno criador do mundo. Aos meus deuses que sempre me acompanharam e nunca me deixaram sentir-me só no universo (em mim vive um deus)!

Obrigado, mãe natureza e a toda sua extensa sabedoria que flui ao meu caminhar.

Agradeço especialmente à minha mãe Katia, uma mulher guerreira, firme e de carinho e alegria incomparáveis.

Meu pai Gesse que me ensinou a força do amor e de enxergar fé e tranquilidade em meio aos temporais do dia-dia.

À minha irmã Letícia, que sempre esteve comigo em momentos únicos e surpreendentes e sempre acreditou e lutou pelos meus ideais. Obrigado, Gertrudes!

Muito obrigado aos meus irmãos que fiz na UFS e que com certeza levarei para além dessa jornada. Obrigado, bonecas por me render inúmeras alegrias e experiências, que dificilmente viverei tão intensa novamente!

Obrigado, Marclésia e família, sei que sempre terei uma família em Laranjeiras-SE!

Agradeço ao meu orientador Fernando Davidovitsch por gentilmente ter me auxiliado e me guiado no belo e sensível processo desse trabalho, me dando todo apoio necessário!

Obrigado, Jussara, a primeira professora no curso que parei para pedir uma informação e acabou me mostrando o caminho do educar sensível!

Obrigado, Ana São José, Ana Angélica, Thalile Sampaio, Carolina Naturesa e a todos os professores que diretamente ou indiretamente contribuíram para meu desenvolvimento na vida acadêmica.

Obrigado ao curso de teatro da UFS pelo forte elo e relacionamento construído!

Obrigado aos alunos que participaram da minha aula que sucedeu esse trabalho. A Daniela, amiga/irmã que ajudou no registro fotográfico e nas alegrias compartilhadas.

Obrigado mãe Leticia, tia Guiomar e tio Tinho por sempre cativarem em mim a criatividade e a honra em ser um BRABEC!

*Dançar é, antes de tudo,
estabelecer uma relação ativa
entre o homem e a natureza,
é participar do movimento cósmico
e do domínio sobre ele.*

(Roger Garaudy, 1980)

RESUMO

O presente trabalho abordará como a minha aula propõe um processo que utiliza ferramentas para estímulos sensoriais (incenso, sons ambientais, óleos essenciais, borrifador de água e leque) como mecanismo principal para construir um estado de corpo para atividade em dança, que propicia um fazer criativo e autônomo do aluno. Busca-se trabalhar o entendimento do fazer criativo em dança através dos sentidos, tendo como suporte teórico Patrícia Leal (2012). O processo proposto nesta aula não busca um resultado imediato ou um produto, mas sim uma vivência particular, processual e única para cada aluno. Esta ação pedagógica se faz relevante ao passo que ela possibilita ao aluno se perceber não exclusivamente como reprodutor de determinada técnica de dança já formatada, mas como criador de sua própria dança. Como metodologia para este trabalho foram feitas revisões bibliográficas e uma aula prática para fins de análise.

Palavras-chave: Dança. Estímulos sensoriais. Educação. Processos criativos. Autonomia do aluno.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. ARCABOUÇO CONCEITUAL DA PRÁTICA	14
2.1. A dança pelos sentidos	14
2.2. Pensamentos contemporâneos para a educação em dança	17
3. DANÇA A PARTIR DE ESTÍMULOS SENSORIAIS: UMA VIVÊNCIA PRÁTICA E SUAS REFLEXÕES TEÓRICAS	21
3.1. Prática de dança a partir de estímulos sensoriais	21
3.2. Aula “Floresta” – improvisação dirigida	22
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
5. REFERÊNCIAS	32

1. INTRODUÇÃO

*Sinto o aroma doce de uma xícara de café.
O ar perfumado expande minhas narinas,
a nuca, o coração e o ventre.*

(Patrícia Leal, 2012)

Abordarei no presente trabalho como a minha proposta de aula se desenvolve a partir dos estímulos sensoriais do olfato, da audição e do tato para a investigação do movimento em dança. Busca-se abordar o entendimento da dança pelo sentido e matriz corporal, sugeridos por Patrícia Leal (p.83, 2012). Apropriando-se de Damásio, Leal (2012) detalha a matriz corporal como o movimento em seu princípio, o impulso criador/gerador que resultará em um determinado movimento. Matriz corporal é, então, o pensar/sentir para o movimento. Ou seja, diversos movimentos podem ser resultantes de determinadas sensações.

Aplico em minhas aulas a experiência de movimentações através dos sentidos corporais (utilizando o olfato, a audição e o tato), trazendo esses meios sensoriais como elemento impulsionador para o fazer criativo e para o processo de trocas de informações com outros corpos e com o ambiente. Trata-se de uma compreensão não de corpo receptáculo, que absorve as informações e depois as restitui ao ambiente, mas de um corpo que já tem um histórico, com conhecimentos prévios e que dialoga e troca com as informações ao seu redor. Segundo Damásio, sentimentos dependem da capacidade de representação de estados do corpo (LEAL, p.91, 2012). Entende-se como estados do corpo a forma que o mesmo se encontra no ambiente no momento imediato, juntamente com o seu próprio histórico corporal.

O processo proposto neste trabalho não busca um resultado imediato ou um produto, mas sim uma vivência particular e única para cada aluno: “A chave para entender esta ideia está em compreender que o movimento emerge de

uma relação com o ambiente (é uma tentativa de adaptação ao ambiente)” (DOMENICI, p.44, 2004). Damásio traz uma ideia de corpo não sendo este constituído por uma mente que se adentra ao corpo (como um fantasma), mas sim que este se constitui por uma integração natural entre corpo e mente. Para o autor uma imagem (entendendo imagem não apenas visual, mas imagem que pode ser também produzida pelos demais sentidos corporais, como olfato, paladar, audição e tato) atribui ao ser lugares ou sensações já vividas, ou conhecidas corporalmente. O corpo e sua subjetividade (razão e emoção) usa a imagem como uma ferramenta sensorial que o afetará integralmente em sua totalidade, ativando uma memória que o levará a experimentar sensações, sentimentos e lugares variados. Cada corpo absorverá a experiência de forma conveniente, dando sua própria razão e particularidade.

Dá-se assim uma relevante atribuição não somente ao corpo, mas à emoção/razão corporal como principal ferramenta do fazer criativo. Evidencia-se desta forma que o ser é dotado de todas as ferramentas possíveis para um fazer criativo, e a proposta é somente um ativador dessa consciência existente.

Muito se tem discutido, acerca do pensamento contemporâneo sobre educação em dança. Paulo Freire (1996), considera a importância de ser educado enquanto se educa, sendo assim, um processo de trocas constantes resultando no desenvolvimento tanto do educador quanto do educando.

“O educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos, assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os ‘argumentos de autoridade’ já não valem.” (FREIRE apud JOSÉ, 2015, p. 16).

Coloca, assim, o professor não como detentor do saber, mas sim como um mediador que considera a liberdade desse saber e do conhecimento. Do mesmo modo, leva em consideração não somente o produto do saber e sim o processo atribuído ao produto. Como pensa Marques, (apud FREIRE, 2001), ao se referir à metodologia utilizada na “Dança Criativa”, o processo se torna mais importante que o produto.

Percebe-se, então, a importância da criatividade na minha proposta educacional em dança. Apropriando-se da fala de Paulo Freire, “[...] ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, p.12, 1996). Procuo não vincular “fórmulas metodológicas prontas”, e sim propor interferências através dos sentidos corporais, como forma de ativação do fazer criativo.

Tavares e Oliveira (p.26, 2015), em relação ao corpo sensível e à importância da prática criativa, mencionam que:

[...] o professor é um mediador no processo educacional, que ele deve ser um mobilizador para uma aprendizagem significativa, que se dá na relação com o desejo. Dessa forma, uma ação criativa pode nos levar para um lugar que faz sentido para nós, evidenciado por nossas escolhas subjetivas.

Decerto, considerar a capacidade criativa e imaginativa do aluno no ambiente de ensino é de grande importância, resultando na liberdade e valorização desse aluno. Vale notar a contribuição de Strazzacappa (p.69, 2001), que afirma que o movimento é um veículo de diálogo com o mundo que se dá através do corpo, possibilitando a comunicação, o trabalho, o aprendizado e o sentir o mundo e ser sentido. Esse diálogo, essa comunicação, torna o corpo fonte de conhecimento, possibilitando-o compreender o mundo de diversas formas.

A despeito disso, trago a importância da prática proposta como um afirmador do aluno como corpo/sujeito e não como corpo/objeto (FORTIN, 2003), imbuído das próprias afirmações ao fazer criativo, explorando o corpo subjetivo e sensível como fonte de resistência e emancipação, ocasionando a liberdade do mesmo. Vale notar a contribuição de Strazzacappa (p.76, 2001):

[...] focamos o desenvolvimento da consciência corporal utilizando os conceitos oriundos da educação somática. Grosso modo, a educação somática é entendida como atividades onde o corpo é trabalhado de modo a integrar todos os aspectos que o compõem: social, espiritual, psíquico, físico etc.

Desta forma, não somente leva em consideração o corpo físico, mas o corpo em seu contexto.

Considerando todos esses pensamentos, em minha proposta pedagógica busco desenvolver uma vivência/prática onde procuro ampliar a autoridade do corpo/ser no fazer criativo do indivíduo o conduzindo a ambientes e estados nos quais o indivíduo tem o completo domínio da situação corporal em sua totalidade e subjetividade.

Sendo assim, no primeiro capítulo explicarei o que conceitualmente seria a dança pelo sentido, abordando matriz corporal, tendo como base o pensamento de Leal (2012). Discutirei ainda neste capítulo o conceito sobre educação contemporânea em dança tendo como base a ideia de que o ensino hoje em dia não é somente com o professor como detentor do saber absoluto, mas que este pode servir como mediador na relação entre aluno e conhecimento, levando em consideração a valorização do histórico corporal e conhecimento prévio de cada um.

No segundo capítulo, detalharei a abordagem prática da minha aula, na qual eu procurava desenvolver a relação entre “dança a partir dos sentidos”, fazendo uma análise sobre como se deu essa prática e como ela se relaciona com os conceitos discutidos.

2. ARCABOUÇO CONCEITUAL DA PRÁTICA

2.1 A dança pelos sentidos

A percepção sensorial pode ser utilizada como uma grande aliada para o processo criativo e investigativo do movimento. O olfato, audição, visão, tato e paladar podem servir como estímulos primeiros à criação do movimento. A qualidade do movimento pode se dar no corpo em diversas formas (como, por exemplo, contida ou livre, forte ou fraca, lenta ou rápida, focada ou desfocada, pontuada ou torneada, etc.) a partir da proposta construída da percepção do corpo para com os sentidos.

O processo criativo através dos sentidos abarca a relação concreta desse corpo com o mundo, propiciando que o movimento se desenvolva na relação do indivíduo com as informações do ambiente em seu entorno. Um determinado sentido, como o paladar, por exemplo, deve ser entendido não apenas como um gosto em si, mas como algo que ativa outros lugares emotivos, que transformam o modo de ver, pensar e sentir o mundo.

Em “Chocolate” (2000), filme do sueco Lasse Hallström, Vianne e sua filha Anouk chegam a uma cidade conservadora do interior da França para abrir uma chocolateria. A cidade, meio sem vida, é bastante tradicionalista, todos sabem o que se espera deles e agem de acordo com esses padrões. Vianne e Anouk já fora dos padrões, andarilhas, sem uma família convencional, chegam com o vento, vestidas de vermelho em contraste aos trajes cinzentos dos moradores. A cidade, a princípio, reprova a abertura de uma chocolateria, principalmente na época da quaresma. E não faltam obstáculos, fofocas e intrigas feitas no sentido de expulsar a ameaça da produtora de cheirosos e saborosos chocolates. A reprovação e a ameaça revelam o medo diante do novo, do inusitado, do prazer, do proibido. Contudo, os chocolates vão, aos poucos, transformando as pessoas. Aproximam, dão coragem, retiram o ranço. Vianne tem o delicioso costume de procurar o chocolate preferido de cada pessoa. E, mesmo aos que se recusam a ir à loja, vai oferecendo pequenos mimos saborosos, que transformam lentamente as pessoas. Enamoram casais, trazem coragem à mulher que apanha do marido a sair de casa, reaproximam a avó do neto e da filha... O perfume e o sabor dos chocolates são associados a prazer, liberdade, movimento, encontro, aproximação, amor, vida. Da mesma forma, o permitir-se este saborear também é associado a caos, pecado, desordem. (LEAL, p.27, 2009)

Isso é um ponto importante para pensar o estímulo do sentido para o movimento em dança. O movimento é o resultado de um conjunto de fatores atribuídos ao corpo, não determinando um fator único, visto que uma imagem pode gerar várias respostas ao corpo. O sentido é a primeira ferramenta do corpo no relacionamento com o mundo, incorporando do mundo elementos e atribuindo-os a si mesmo em seu histórico.

A sensibilidade corporal está ligada intimamente com o modo em que o corpo atribui significados às lembranças das experiências vividas através dos sentidos corporais. A forma em que o corpo recorda em seu íntimo uma experiência já vivida, usando os sentidos corporais como ferramenta para tal ato, torna presente aquele momento passado.

As mudanças corporais derivadas de uma determinada emoção diferenciam cada indivíduo, tornando-o único em seu modo de agir em sua ação física. Um sentimento ocasionará em uma determinada emoção um estado corporal único, singular e subjetivo de um indivíduo. Leal (2012) considera sentimentos de fundo como sentimentos originários de emoções, sendo de grande valor em inúmeras atitudes corporais. A percepção do sentido tem como base a subjetividade em si, na qual cada ser atribuirá uma emoção/razão em sua totalidade ao receber determinadas informações.

Cotidianamente utilizamos nossos sentidos para nos relacionarmos com o mundo. Porém, poucas vezes temos consciência deste movimento de vida. Muitas vezes o intérprete criador busca uma idealização externa para sua dança, o que mais o aprisiona do que desenvolve. Sem reconhecer seu próprio corpo, ao intérprete criador resta uma couraça muscular de tensões profundas e gestos mecanizados, condicionamentos. (LEAL, p.39, 2009)

Conforme fala Leal (p.34, 2012), a improvisação a partir dos sentidos abre um leque de possibilidades que abarca outras técnicas e metodologias, como é o caso do contato-improvisação, criado por Steve Paxton, que utiliza o sentido do tato como forma de trabalho investigativo do corpo, ambientando uma prática não racional e integralmente intuitiva.

Dá-se, assim, ênfase ao não estabelecimento de “passos de danças”, mas da magnitude na relação desse corpo com os movimentos próprios, que

surgirão a partir dessa afinidade com o fazer criativo através dos sentidos, valorizando a autonomia do corpo quando dança. Leal (2012) fala sobre a abordagem da dança a partir dos sentidos e da consciência corporal, convergindo o pensamento com os estudos da educação somática.

A educação somática relaciona sinergicamente a consciência, o biológico e o ambiente, ou seja, considera o corpo do indivíduo contextualizado às suas especificidades e à sua relação com o espaço onde se encontra. Neste sentido, os aspectos motores, sensoriais, perceptivos e cognitivos são considerados simultaneamente e há uma maior valorização do processo corporal do que de um resultado formal final. (LEAL, p.55, 2012)

A autora leva em consideração as características de cada indivíduo em seus múltiplos aspectos, prezando pelo corpo preparado e pronto para o processo criativo. “Pronto no sentido de prontidão, não no sentido de receitas ou formulas pré-estabelecidas” (LEAL, p. 55, 2012).

No que se refere à improvisação, Leal (2012) a denomina como um fenômeno em constante mudança e não linear, por isso, apropriando-se de autores, ela descreve a linguagem verbal como algo inadequado para falar de improvisação. Reforça que o movimento não tem, necessariamente, um equivalente em palavras, sendo necessário o aprendizado da improvisação em sua linguagem própria. Apesar disso, a autora analisa a improvisação em três aspectos: o sinestésico (levando em consideração as sensações, a experiência e a percepção física do intérprete criador), a individualidade de quem improvisa (considerando o tipo físico, a autoimagem, escolhas estéticas, seus aspectos históricos, sociais e culturais) e a forma decorrente da estrutura desenvolvida. (LEAL, p.60, 2012)

Eu utilizo em minha prática pedagógica o formato de improvisação definido por Blom e Chaplin (apud LEAL 2012), denominado de “*Contínua alimentação*” (quando um líder direciona a improvisação sugerindo a todo o momento estímulos para os participantes), mantendo as informações e direcionando os alunos a um propósito que resultará na experimentação corporal.

Improvisar depende da capacidade de envolvimento consciente, de entrega ao momento presente e de uma imensa habilidade para a transformação. A improvisação sempre envolverá riscos, regras abandonadas e diretrizes que levarão a respostas livres e irrestritas, porém envolvendo elementos de evolução (SMITH-AUTARD, p. 91, 1996, apud LEAL, 51).

Para o processo improvisativo em minhas aulas eu utilizo o princípio de matriz corporal que, como explica Leal (2012), é o movimento (mínimo) gerado por um aspecto inicial da percepção. Perceber a matriz corporal é ampliar a consciência mais singela, se tratando do sentido corporal abordado. No ato de sentir (olfato, paladar, tato, audição, visão) determinado elemento, acontece o reconhecimento do mesmo, causando lembranças (mente e corpo) agradáveis, ou não, ao indivíduo. Esta ação irá fazê-lo formular comparações entre o momento imediato e suas memórias passadas. Construir a matriz corporal é a habilidade de perceber o impulso inicial que determinado sentido desperta para desenvolver e desdobrar os movimentos em dança.

Leal (p.87, 2012) sustenta que “a consciência traz sinestesticamente o desenvolvimento da matriz em linguagem corporal”. Optar pelos sentidos corporais como ferramenta no fazer criativo é acionar sentimentos. Conclui-se que “De uma maneira ou de outra o sentimento envolve consciência em relação a estados corporais, associações com situações, bem como pensamentos relativos a esses acontecimentos.” (LEAL, p.91, 2012).

Trabalhar a partir de estados corporais para uma aula de dança valoriza a subjetividade do indivíduo em sua singularidade e autonomia para o fazer criativo. Leva em consideração todos os fatores que permeiam o indivíduo, o tornando consciente de seu histórico e da relação com o mundo, como ser ativo quanto corpo/mente.

2.2 Pensamentos contemporâneos para a educação em dança

Dar ênfase ao corpo como uma máquina, ou um objeto para ser preenchido por um conhecimento, barra a autonomia do indivíduo, podendo-o em sua totalidade. Este tipo de entendimento trazido por determinados

professores causa o bloqueio da criatividade e do movimento espontâneo do aluno no aprender e no fazer criativo (MARQUES, 1997). O aluno, nesta circunstância, comumente acaba sendo visto como um ser que não carrega conhecimentos prévios, mas que está ali para simplesmente aprender com o seu professor, que não leva em consideração que o mesmo possui um histórico de aprendizado anterior junto ao seu contexto (casa, bairro onde mora, família, escola, ciclo de amizades, experiências físicas do dia a dia, religiosas, sociais, políticas e etc). A educação formal, tradicionalmente, costumou excluir por diversas vezes históricos corporais dos alunos, com a visão deles como seres que não podem se expressar através do corpo, visto que este tipo de educação era utilizado como uma ferramenta de controle: “o corpo quieto é o corpo educado”.

A educação formal assim se dava de forma mecânica e autoritária, tendo o professor como o detentor do saber e o aluno somente como um receptáculo, preparado e pronto para ser preenchido de saberes impostos. Muitas vezes esse processo se dava de forma grosseira e indiferente aos prazeres do corpo/mente do aluno, não levando em consideração os quereres e a autonomia deste. Era inadmissível o confronto do aluno aos saberes impostos pelo professor, já que o mesmo estava no lugar como o detentor do conhecimento.

A educação contemporânea hoje em dia é uma questão muito discutida na área das licenciaturas. Esse modo de educação possibilita a valorização do indivíduo e sua subjetividade, atribuindo ao ser liberdade e autonomia nos processos de aprendizagem em sala de aula (FORTIN, 2003).

A educação, segundo autores contemporâneos, traz uma ética que afirma a consciência do professor no plano horizontal diante do aluno e não superior a ele. Segundo Ponty (apud Chauí, 2010):

“somos seres espaciais e nos correlacionamos com o ambiente, sendo assim, não somos uma consciência cognitiva pura, somos uma consciência encarnada no corpo. Somos seres temporais, ou seja, somos tempo e o tempo existe porque existimos”.

O complemento do ensinar e do aprender se dá no diálogo entre o professor como mediador de um ensino, sendo o professor/mediador um ser consciente sobre o aluno quanto seu histórico.

A mente não é apenas pensamento. O pensamento é corpo também, então razão e emoção estão ali, relacionadas a todo instante. O conhecer é uma construção que se faz de forma imediata com os estados de corpo, de acordo com o ambiente e suas relações corporais/ambientais (MERLEAU-PONTY, 1999).

Viver a estética é viver o sensível e o subjetivo, viver não o óbvio que idealiza o racional. Aciona lugares abstratos que não necessariamente podem se verbalizar, sendo uma experiência única e uma interação completa (corpo/mente) do indivíduo (PORPINO, ALMEIDA, NÓBREGA, 2003). É um processo educacional que não findo em um espetáculo, sendo que a finalidade deste processo é o movimento contínuo da transformação a cada aula, tornando a aula única e singular.

A exploração sensível da pessoa por ela mesma é uma fonte de saber complementar à dos professores e professoras. Do mesmo modo que uma autoridade estética se inscreve em nossa carne através de práticas corporais nas quais nos engajamos, essas diferentes práticas corporais podem também ser utilizadas como fonte de resistência e emancipação. (FORTIN, 2003, p.168)

Quebrando o parâmetro da educação formal, minha proposta de aula vem carregando a liberdade do corpo/aluno no fazer criativo, dando-lhe autonomia suficiente para questionar o próprio corpo e o ambiente através do movimento e dos estímulos propostos na prática.

A forma tradicional na educação ocidental se caracterizou por muito tempo como sendo uma educação que esquecia o corpo em sua totalidade. Apesar dessa forma tradicional de educação ter podado o corpo durante tanto tempo, a dança se apropria de meios para uma possível libertação e expressão da corporeidade.

Passados alguns anos desde que pesquisadores começaram a estudar e analisar a situação das artes no país, percebo que a dança todavia parece representar um risco muito grande para a educação formal, pois ela continua sendo uma desconhecida da/para a escola. Propostas com dança que trabalhem seus aspectos criativos, portanto imprevisíveis e indeterminados, ainda "assustam" aqueles que aprenderam e são regidos pela didática tradicional. (MARQUES, 1997, p.21)

Assim, minha proposta vai contra esse princípio da formalidade educacional, possibilitando uma educação que viabilize a diversidade corporal e de informações existentes nos indivíduos. A educação nesta circunstância visa valorizar o indivíduo em sua integridade (cultural, psicológica, social, filosófica, biológica e outras), articulando, criando e recriando sentido na existência do ser criativo. Já dizia Rezende (1990, p.53 apud PORPINO, ALMEIDA, NOBREGA, 2003, p. 224) que o aprender não se limita no aprender e pensar, mas amplia no aprender e sentir. O aprender surge, assim, da curiosidade e do entusiasmo do indivíduo, diante de inúmeras possibilidades do conhecimento. Quebra a barreira da relação de que mente vem a ser somente uma simples relação do pensamento. Mente é corpo e corpo é mente!

3. DANÇA A PARTIR DE ESTÍMULOS SENSORIAIS: UMA VIVÊNCIA PRÁTICA E SUAS REFLEXÕES TEÓRICAS

3.1 Prática de dança a partir de estímulos sensoriais

A aula que eu ofereci foi ministrada no dia 10 do mês de Março de 2016, no Departamento de Dança, da Universidade Federal de Sergipe (UFS), situado na Avenida Anísio de Azevedo, nº 80, bairro 13 de Julho, Aracaju-SE, com uma turma de alunas do curso de Dança-Licenciatura, com a duração de duas horas por aula, no horário das 17h às 19h.

O tema da mesma era “Dança pelos sentidos: uma vivência sensorial” e tinha como objetivo geral propor uma experiência corporal em dança a partir de estímulos sensoriais (audição, tato e olfato). Como objetivos específicos, posso destacar: ampliar uma consciência corporal a partir da percepção dos sentidos; ativar o fazer criativo através de ferramentas improvisativas em dança; acionar os estados de corpo a partir dos estímulos sensoriais para o movimento; trabalhar as possibilidades singulares que o corpo tem para o desenvolvimento de movimentos em dança; construir uma relação entre corpo e ambiente (físico, espacial, imaginativo e entre corpos) durante a prática; trabalhar com o contato-improvisação para desenvolver relações interpessoais entre os alunos da classe; valorizar a autonomia dos alunos no fazer criativo em dança.

A metodologia com a qual eu trabalhei foi desenvolvida a partir de estímulos sensoriais para ativar a movimentação dos alunos. Foi realizado um desenvolvimento a partir de um processo de improvisação dirigida, em dança. Os conteúdos abordados foram os seguintes: improvisação em dança; percepção sensorial (tato, olfato e audição); habilidades criativas; consciência corporal; percepção espacial; relação corpo ambiente; ativação de estados de corpo para o movimento; trabalho com a habilidade interpessoal dos alunos através da percepção do tato para a prática do movimento.

3.2 Aula “Floresta” – improvisação dirigida

Descrição da aula: dia 10 de março de 2016.

O início da aula se deu com um som de mantra para oferecer uma atmosfera tranquila e acolhedora. Eu ficava sentado ao chão da sala, direcionando (implicitamente) que todas (compareceram apenas alunas) se colocassem na sala em forma de círculo. Procurei não forçar um começo, mas fiquei esperando, deixando-as à vontade para chegar, ajeitar seus objetos pessoais e se colocar na posição confortável para o início da aula. Esperava que elas coletivamente criassem sozinhas essa consciência para o início da aula. Desta maneira, a minha proposta oferece, já desde o começo, uma autonomia às alunas, estabelecendo uma horizontalidade entre docente e discente, propiciando uma tranquilidade e bom desenvolvimento na relação entre ambos. Afirma Freire (1987 apud JOSÉ, 2015) que no processo de educar ambos crescem juntos e os “argumentos de autoridade” já não possuem efeito.



Roda de conversa do início da aula.

Assim que percebi todas dispostas no círculo, eu iniciei dando informações do que vinha ser a experiência da aula: uma experiência sensorial que iria lidar com o íntimo de cada uma. Expressei, então, que eu estava propondo que elas não se sentissem presas ao “certo” ou ao “errado”, visto que o que eu queria é que elas deixassem o corpo fluir nas sensações e estados produzidos pelos estímulos que eu as traria. Assim como Leal (2012) expõe, a improvisação se dá através de uma continua transformação do movimento, não seguindo uma forma pré-definida ou certa. Para tanto eu as expliquei da seguinte forma:

... deixe ele (o corpo) tomar a iniciativa... se essa iniciativa não acontecer, então não se sintam pressionadas a forçar a iniciativa do movimento! É o corpo quem deve movimentar por si só! Então se o movimento não acontecer, “relaxem” e aproveitem aquilo que o corpo deseja, seja o movimentar ou o não movimentar. Peço que se houver algum desconforto ou empecilho no meio da vivência, não simplesmente parem ou saiam da sala, ou tomem atitude brusca, pois a experiência é contínua e uma parada brusca seria conflitante para o processo. Então recomendo que levantem as mãos como indicativo de pedir auxílio, ou se possível falem “oi”, ou outra palavra de alerta.

Depois das explicações, comecei a fazer movimentos circulares e contínuos, para que elas copiassem, como forma de aquecimento e preparo para a improvisação. Ainda com todas sentadas, utilizei como base movimentos da yoga. Foi imediata a reprodução dos meus movimentos pelas alunas, sendo que cada uma reproduzia de forma própria e no tempo que seus corpos pediam. As práticas corporais orientais desenvolvem uma determinada consciência sensível no indivíduo de forma bastante diferente das práticas corporais tradicionais ocidentais. De alguma forma, se pode perceber que algumas propostas contemporâneas de práticas para o corpo, ocidentais, como, por exemplo, a educação somática, acabam convergindo com algumas propostas orientais no trabalho com o corpo, pois se concentram na qualidade do que é vivido interiormente.

As práticas associadas à experiência do corpo preferem se concentrar na qualidade do que é vivido interiormente como no *tai chi*, na *yoga*, na bioenergia ou na educação somática. Essas duas categorias não são evidentemente exclusivas, mas são úteis na medida em que questionam os valores subentendidos nas novas práticas corporais e, no caso, no que elas ameaçam a ortodoxia da formação tradicional em dança. (FORTIN, 2003 p.165).

Com as alunas ainda sentadas, comecei a colocar as vendas em cada uma, para bloquear o sentido da visão e assim tornar intenso outros sentidos, principalmente o olfato, o tato e a audição. Após todas vendadas, dou direcionamentos para que elas percebessem o estado dos seus corpos e como os mesmo se encontravam no espaço. Acendi um incenso de óleos e resinas naturais e passei por entre as alunas (vendadas) como estímulo para gerar um determinado estado de corpo em cada uma. Como explica Leal (2012), a utilização de estímulos sensoriais (incenso, neste caso) serve como modo para a ativação de lugares e consciências corporais diversas, propiciando, assim, processos em dança que diferem de modos já pré-formatados e estruturados, trazendo novas/outras possibilidades para o movimento.



Exercício de reconhecimento do ambiente (de olhos vendados).

Feito isto, eu as direcionei para que caminhassem pela sala de olhos vendados, percebendo de outras formas o espaço do ambiente (a proximidade da outra pela audição, pelo calor do corpo da outra, etc). Pedi que, enquanto caminhavam, se seus corpos quisessem realizar um determinado movimento em resposta de um estímulo qualquer, que assim o fizessem. Pedi também que no ato de toque com o corpo da outra, que cada uma começasse a tentar despertar a percepção e consciência tátil. Durante esse exercício uma aluna me pediu para se retirar pelo fato da mesma ter sensibilidade a incenso.



Estímulo do incenso

Interessante notar o que houve em alguns contatos corporais durante essa parte da investigação com os olhos vendados no ambiente. Uma aluna somente respondia aos contatos quando os mesmos eram firmes e intensos. Outra aluna respondia a todos os contatos, mas impondo os próprios movimentos corporais. E, no geral, todas procuravam o contato como forma de perceber quem era o indivíduo a ser tocado. Uma das alunas diferiu-se das demais, preferindo fazer movimentos minuciosos no plano baixo, assim obtendo pouco contato com outras, limitando-se ao seu espaço pessoal. Essas

relações de contato com os corpos são importantes para o indivíduo como forma de autoconhecimento quanto histórico e repertório corporal, além de prepará-lo para o relacionamento com outros corpos e o ambiente.

Na organização espaço-temporal da dança, o ser humano revela sua relação com o mundo: a dança constitui, então, além de um instrumento para o autoconhecimento, um instrumento para o conhecimento do outro em seu espaço, para a compreensão vivencial da natureza (aqui incluída a natureza cultural humana) e, conseqüentemente, para a compreensão da própria sociedade. (ORIENTAÇÕES CURRICULARES PARA O ENSINO MÉDIO, p. 197, 2006)

Enquanto ainda ocorria a atividade de descoberta e pesquisa espacial (com olhos vendados), fiz a troca de música para um som natural de floresta, em que se ouvia cantos de pássaros, sons de bichos na natureza e barulho de água de um rio. O uso de estímulos sonoros como forma para moldar uma ideia de ambiente a partir de imagens (imagens auditivas, neste caso), teve como proposta aqui ocasionar aos corpos das alunas sensações, memórias e lugares já vividos ou conhecidos pelas mesmas. Domenici (2004) explica que todo indivíduo ao receber qualquer estímulo advindo do ambiente do qual faz parte, o receberá levando em consideração toda a sua experiência e histórico pessoal, fazendo as transformações necessárias ao próprio corpo, adaptando-se ao contexto no seu entorno.

Assim, eu as direcionei, verbalmente, ao ambiente imaginário que seria uma floresta e as pedi para aos poucos, cada uma em seu tempo, voltarem ao chão no plano baixo, até chegar à posição fetal, sugerindo a imagem de uma semente.

Sintam-se agora como sementes prestes a adentrar o solo. Sintam esse solo se abrir e acolher teu corpo por completo, em uma cúpula. Lembrem-se do útero. Em qual outro momento o seu ser foi absorvido e envolto em uma atmosfera de afago e cuidado? Essa semente está tão envolvida que cessa o movimento. O que está aqui de necessário é o contato. Como é este ambiente? O que meu corpo/semente sente desse ambiente? Essa terra que te envolve é fria? Molhada? Cheira à terra?

Nesse momento, borrifo água sobre as alunas como estímulo para moldar um ambiente acolhedor e tranquilo, a partir do contato dos corpos com a água, acomodando os indivíduos e trazendo a imagem de situações semelhantes como o útero, um abraço, ou uma simples banheira com água morna. A resposta ao estímulo do borrifar foi diferente a cada aluna: algumas procuraram expandir-se no chão, enquanto outras ficaram retraídas, buscando a contração por completo. Uma aluna expressou ter sentido frio e ter se remetido ao ambiente de uma cachoeira. Outra aluna expressou ter se sentido como tomando banho de chuva, quente e acolhedora.

“Cada corpo responde ao estímulo de uma determinada forma, isso porque cada corpo é único em seu histórico de vida, não sendo máquinas programadas para viver e responder de uma forma única e geral. Cada corpo é singular e essa especificidade e história é um dos pontos de partida do trabalho criativo”. (STRAZZACAPA, 2001; SOTER, 1998 apud LEAL, 2012, p. 45)

Após este momento, eu pedi que elas evoluíssem da forma da semente para uma forma de árvore, não havendo o deslocamento e sim movimentos no lugar, trabalhando assim apenas sobre o seu espaço pessoal. Nesta busca pela forma do “ser árvore”, eu uso o leque com gotas de essência de morango, abanando-o próximo às alunas como uma leve brisa, doce e sutil. Preocupava-me em passar por todas as alunas, uma de cada vez. Repetia o processo e, se fosse necessário, provocava mais estímulos a partir dos movimentos resultantes de cada uma. Uma determinada aluna, por exemplo, respondeu com movimentos e formas suaves e tranquilas ao estímulo da brisa, e eu, diante dessa resposta agradável, o prolonguei. Todo o ser é detentor de suas próprias ferramentas para as experiências criativas e os estímulos utilizados por mim buscavam criar os ambientes pessoais (subjetivos) de cada aluna para sua movimentação.



Estímulo do óleo essencial e do leque.

Em seguida, ao procurar e moldar um “ser árvore”, eu pedi que todas procurassem um movimento para sair do lugar, não perdendo a consciência desse estado de corpo construído. Como essa árvore se movimenta? Como ela busca conhecer o ambiente em que se encontra? Assim direcionei-as ao contato-improvisação, explicando que se houver o contato, que seja intenso e contínuo. Aqui eu trago a questão do contato-improvisação como ferramenta para a criação. Como este estado de corpo/árvore reage quanto movimento ao toque e interação com os outros (também em estados de corpo/árvore)?

Assim, eu direciono as alunas ao contato intenso umas com as outras, abrindo um leque à criação não somente individual, mas ampliando para a criação coletiva. A ideia era que essas “seres árvores” se reconhecessem ao mesmo tempo como seres singulares e coletivos, visto que nessa relação de contato e confiança entre elas, seus corpos se contaminavam e eram contaminados pelos estímulos táteis. Nesse determinado momento os corpos juntos viravam um corpo único.

Após propor essa experiência entre as alunas procurei direcioná-las a romper esse contato andando pelo espaço, não dando mais importância ao contato, mas sim ao estado corporal adquirido a partir dele. Pedi em seguida que elas buscassem uma forma estática, percebendo todas essas informações de estados de corpo construídos e trabalhados. Aos poucos peço que essa forma se dilua e que elas retornem à forma “semente”, buscando a posição fetal, mantendo sua permanência assim que a alcançarem. Depois as direciono para que, através de movimentos calmos e tranquilos, busquem uma posição no plano alto, percebendo como os estados de seus corpos se encontram ao final dessa aula. Que diferença será que elas sentiram em relação aos seus corpos do início da aula e do final da aula? E, assim, pedi para que elas retirassem as vendas dos olhos e formei uma roda de conversa para ter um retorno diretamente delas, de suas vivências.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal deste trabalho foi trazer as possibilidades dos estímulos sensoriais para o fazer criativo e do movimento na dança. Os estímulos sensoriais (LEAL, 2009, p. 123) usados como ferramenta para a prática de dança são de grande importância, não somente como instrumento para a criatividade do aluno, mas também para o seu desenvolvimento como indivíduo. A dança desenvolvida a partir de uma criação própria em uma aula leva em consideração a própria assinatura do aluno em seu movimento. Ele, neste caso, terá total responsabilidade para decidir o rumo da sua dança, assim como em sua vida.

Como cita Marques (1997, p.26):

Percebo que, como professora e pesquisadora, ainda estou no começo de um processo/trabalho de vida não para encontrar as respostas certas, mas para propor algo que seja compatível com as maneiras de meus alunos(as) de pensar, agir e viver o tempo, o espaço, o corpo, a dança no mundo contemporâneo. Acima de tudo, espero poder continuar trabalhando para que o ensino de dança que proponho seja significativo tanto para eles(as) quanto para o mundo em que vivemos.

O presente trabalho trouxe fatores importantes referentes ao método de utilização dos estímulos sensoriais como ferramenta que agrega o aluno e suas particularidades em um todo, sendo uma aula de dança democrática, abarcando qualquer tipo de corpo que queira dela participar. Como trouxe uma aluna durante a roda de conversa ao final da aula, ela expressou ter ficado entregue, livre e disposta e que se sentiu confortável porque em momento algum se sentiu pressionada a fazer algo. Trazendo as palavras da própria: “Quando você faz algo que está sentindo que vem de dentro, é melhor e verdadeiro. Talvez ninguém entenda, mas fará sentido para quem está fazendo”.



Improvisação através dos estímulos sensoriais.

Portanto, esta proposta pedagógica apresentada frisa o valor do indivíduo e seu desenvolvimento, não somente na criatividade, mas em inúmeros campos dele, como ser social, suas relações com o ambiente e os outros corpos no ambiente. Oferece liberdade ao indivíduo, podendo ele fazer o que quiser em seu movimento, não havendo certo ou errado, ou críticas julgadoras. É somente o seu corpo, o seu eu e a sua dança em relação com o seu entorno.

REFERÊNCIAS

BRASIL. **Orientações curriculares para o ensino médio**, volume1. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **A contração do tempo e do espaço do espetáculo**. 2010. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=X5d1TBpXrq0> Acesso em 28 de Mar. de 2016

DOMENICI, Eloísa Leite. **A experiência corpórea como fundamento da comunicação**. 2004. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Ida Mara. **Dança-educação: O corpo e o movimento no espaço do conhecimento**. Cadernos Cedes, ano XXI, no 53, abril/2001.

FORTIN, Sylvie. **Transformações de práticas de dança**. In: PEREIRA, R. Lições de dança 4. Rio de Janeiro: univercidade, 2003.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida/ Roger Garaudy; prefácio de Maurice Béjart; tradução de Antônio Guimaraes Filho e Glória Mariani.- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.**

JOSÉ, Ana São. **Processos de Criação: diferentes olhares e práticas**. In: TAVARES, Jussara da Silva Rosa; SILVA, Maicyra Teles Leão (Orgs.). **VIVEncenar: práticas criativas e de ensino em Teatro e Dança**. Curitiba, PR: CRV, 2015.

LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo perfume: a dança pelos sentidos**. São Paulo: Annablume, 2012.

LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo Perfume: a dança pelos sentidos**. 2009. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, – Campinas, SP, 2009.

MARQUES, Isabel Azevedo. **Dançando na escola**. In: MOTRIZ - Volume 3, Número 1, Junho/1997.

MARQUES, Isabel Azevedo. **Dançando na Escola**. 4 Ed. São Paulo: Cortez, 2007.

PORPINO, Karenine de Oliveira; ALMEIDA, Maria da Conceição de; NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética**. In: **Diálogos possíveis: Revista da Faculdade Social da Bahia**. FSBA – Vol2, Edição Especial (fev/ago 2003) Salvador, 2003.

SMITH-AUTARD, J. M. **Dance Composition**. London: A&C Black, 1996.

SOTER, Sílvia (ORG). A educação somática e o ensino da dança. In: **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro. Faculdade da Cidade, 1998.

STRAZZACAPPA, Márcia. **A educação e a fábrica de corpos**: a dança na escola. Cadernos Cedes, ano XXI, no 53, abril/2001.

_____. O corpo e suas representações: as técnicas de Educação Somática na preparação do artista cênico. **Cadernos CERU**, São Paulo, CERU/USP, n.12, 2001.

TAVARES, Jussara da Silva Rosa; OLIVEIRA, Sidney Leandro de. **Dança e educação evidenciados nos processos de antropofagia**: o caso do PIBID/DANÇA/UFS. In: TAVARES, Jussara da Silva Rosa; SILVA, Maicyra Teles Leão (Orgs.). **VIVEncenar**: práticas criativas e de ensino em Teatro e Dança. Curitiba, PR: CRV, 2015.