

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

ELAINE CRISTINA ROQUE



LAÇOS E ENTRELAÇOS: UMA INVESTIGAÇÃO CORPÓREO-
SENSITIVA

VIÇOSA - MINAS GERAIS

2018

ELAINE CRISTINA ROQUE

LAÇOS E ENTRELAÇOS: UMA INVESTIGAÇÃO CORPÓREO-
SENSITIVA

Monografia, apresentada ao Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de bacharel em Dança.

Orientadora: Laura Pronsato

VIÇOSA - MINAS GERAIS

2018

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa

M

R7861 Roque, Elaine Cristina, 1988-
2018 Laços e entrelaços : uma investigação corpóreo-sensitiva /
Elaine Cristina Roque. – Viçosa, MG, 2018.
112 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Orientador: Laura Pronsato.
Monografia (graduação) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f. 109-111.

1. Dança. 2. Anatomia artística. 3. Memória. 4. Jogos.
5. Identidade (Psicologia) na arte. I. Universidade Federal de
Viçosa. Departamento de Artes e Humanidades. Graduação em
Dança. II. Título.

CDD 22. ed. 792.8

DEDICATÓRIA

*À minha mãe por confiar em mim...
Para todos os amantes da Arte.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me suster nesta caminhada.

À minha amada mãe por acreditar e me apoiar incondicionalmente.

À Laura Pronsato, que me impulsionou e acompanhou meu processo de empoderamento e por todas as experiências, suporte, ensinamento e confiança em mim.

Ao Jose, meu namorado, por me apoiar, se dedicar, ser paciente, ouvir minhas chatices, por cuidar de mim e me dizer que iria dar tudo certo, mesmo quando eu não acreditava, incentivando a querer mais e reclamar menos.

Aos amigos Nando, João, Nailanita que mesmo sem saber o rumo certo, deram conselhos, por vezes me carregaram, por agüentarem cada minuto de estresse, choradeira, falta de dinheiro e compartilharam de risos, conquistas, descobertas, desesperos, faltas de paciência se tornando muito mais do que amigos aqui nessa viciosa Viçosa.

À amiga que Viçosa me deu para morar, Paula, mesmo que agora longe, por sempre estar ao meu lado durante esses anos, por rir, brigar, incentivar, chorar, escutar e partilhar das vivências comigo. Sinto sua falta.

A todos que partilharam dos momentos dos “Encontros”, por produzir saber, dança, empatia e respeito pelo o universo do outro e por confiarem e receberem abertamente meu fazer artístico.

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte deste processo aqui em Viçosa, seja por meio de palavras, gesto concreto ou não, uma mensagem de carinho, um doce, um conselho, um abraço.

Serei eternamente grata pelos momentos compartilhados e crescimento que cada um de vocês me proporcionou.

Obrigada por ampliarem meu mundo!

*E de mim atravessou Ti e de Ti floresceu nós. Como vento que
carrega, leva e trás, que floresce e cresce, e se alimenta; do doce, do
amargo, da terra, do chão, das raízes, das folhas que convidam a cura.
Inflorescência! Eu trouxe as frutas. Comi, joguei e aí nasceu!
(Release Espetáculo BACUPARI)*

RESUMO

Para descobrir um corpo potencial – tendo como dado de análise o meu próprio corpo – se faz necessário imergir em si mesmo, nas histórias pessoais, coletivas e nas vivências para que a partir do autoconhecimento toda expressividade e potência aflorem. Este trabalho evidencia uma exploração pessoal vivida da qual se suscitou o desejo de tentar compreender elementos envolvidos no processo de ensino/aprendizagem de corpos que não possuíam contato ou experiência com dança cênica – composições de coreografias, apresentações –, e/ou modalidades de dança (balé, jazz, afro, etc). A investigação parte do âmbito das oficinas denominadas “Encontros para Dançar e Dialogar” parte integrante do projeto de extensão Procultura “Poéticas Corporais em Danças Brasileiras” no período de agosto de 2015 a agosto de 2017. A discente começa a atuar como voluntária nesse projeto de extensão até constituir-se como bolsista proponente de oficinas. Nestas páginas discorre-se sobre o corpo, a memória e o jogo como aspectos que fundamentaram o planejamento das oficinas. Nesse ínterim, encontra-se na concepção de corpo não-objeto construído culturalmente, na resignificação da percepção e conseqüente valorização de si, nos atravessamentos da memória e no universo fértil e fascinante do jogo, possibilidades para o fazer/fomentar a expressividade e potencialidades desses corpos para além de habilidades ou experiência com dança. No decurso, todas as informações adquiridas foram vitais para transmutar a essência do fazer artístico e adquirir saberes quanto à percepção do próprio corpo e do corpo do outro.

Palavras-chave: Dança. Corpo. Memória. Jogo. Identidade.

ABSTRACT

To discover a potential body – having as analysis data my own body – It is necessary to immerse yourself in yourself, on personal stories, collectives, on experiences so that from self-knowledge all of expressive and potential come out. This study evidences a personal exploration experience where has aroused the desire to try to comprehend the elements involved in the process of teaching/learning bodies without experiences with dance. The research is based on workshops called “Encounters for dancing and dialogue”, which is part of the extension project of the Procultura program “Body Poetics in Brazilian Dances” from August 2015 to August 2017. The student begins to volunteer in this project until becoming the scholarship proponent. These pages discourses about the body, the memory and the game as a light that guide the workshop planning. In the meantime, this study found in the conception of the non-object body culturally constructed, in the re-signification of the perception and consequent yourself valuing, in memory crossings and the fertile and fascinating universe of the game, possibilities to make and promote the expressiveness and potentialities of these bodies beyond the experience and skills with dance. In course of this, all the information acquired were essential to transmute the essence of the making art and to acquire knowledge about the perception of the other’s bodies.

Keywords: Dance. Body. Memory. Game. Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: MEMORIAL.....	15
CAMINHOS TRAÇADOS	22
1 CORPO.....	29
1.1 Um corpo brasileiro	34
2 MEMÓRIA.....	43
3 JOGO.....	51
4 METODOLOGIA	56
5 DA TEORIA À PRÁTICA: O ÂMBITO DOS “ENCONTROS”	63
5.1 Integração e diversidade: Dos participantes dos “Encontros”	65
5.2 Entender-se a si, para entender ao outro	67
5.3 Dos fundamentos dos “Encontros”	77
5.4 Da construção dos “Encontros”	82
6 ASPECTOS CONSTITUTIVOS DAS AULAS	97
6.1 O corpo fala: Desconstruir para construir.....	97
6.2 Nos meandros da memória	101
6.3 No novelo do jogo	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113



Apresentação Solo Disciplina Folclore e Danças Brasileiras I

INTRODUÇÃO: MEMORIAL

Para iniciar essa monografia convido o leitor a submergir em minhas memórias e vivências a fim de compreender meus anseios como mote fundamentador desta monografia. Nascida e criada no sul de Minas Gerais na cidade de Pedralva - MG, lugar onde vivi a maior parte da infância, passei a frequentar com seis anos de idade uma igreja evangélica, e a partir daí tudo mudou. Digo isso, pois foi na igreja que tive meu primeiro contato com a dança¹ e a percepção de que os movimentos através do meu corpo me causavam sensação de prazer e alegria.

Tardiamente eu saberia que aquela arte de se expressar livremente,² nos momentos que nos era proporcionado e minha necessidade de dançar, possuía uma complexidade maior e elementos muito mais profundos que a compunham. Porém, ainda muito criança não entendia o que isso significava.

A escola pública também desempenhou papel importante para o meu apreço por essa arte. Além das ditas tradicionais “dancinhas”³, a partir da 5ª série do Ensino Fundamental (hoje Ensino fundamental I) desenvolvíamos coreografias como trabalho escolar em grupo, onde tínhamos a liberdade de coreografar, de escolher a música, o figurino. Esse trabalho era apresentado em sala de aula e posteriormente aquele escolhido – a critério da professora – , como o melhor era apresentado para toda escola em um dia festivo.

¹A partir da participação em um chamado *Ministério de Dança* (meninas, na sua maioria) que participam e montam coreografias para dançar nas celebrações e festas da igreja além de dançar espontaneamente ou improvisação estruturada nos louvores dos cultos semanais. Porém esta improvisação se resumia em mexer membros como pernas, braços e mãos, pois era uma ‘dança gospel’, ou seja, mover-se com partes do corpo como quadril, cabeças e determinados movimentos não eram bem vistos.

² Hoje conhecida como improvisação (estruturada ou não).

³ Quadrilha, danças do dia das mães e dos pais, entre outras.

Tudo isso me dava enorme prazer e uma vontade de saber mais sobre o universo da dança, mas as questões financeiras e também de localização, por morar em uma cidade pequena, dificultavam o acesso a outros espaços de dança. Naquela época, em 2000, em uma cidadela do interior, nem se ouvia falar em aulas, academias ou graduação em dança.

Desse modo, a igreja era minha base sólida de onde extraía conhecimento sobre a dança, ela era minha fonte. Todo o contato que eu tinha vinha dela, embora na igreja também não houvesse muitos recursos. Esses se limitavam ao que víamos em vídeos, DVDs de companhias evangélicas grandes, além de Congressos de Dança⁴ que ocorriam fora (Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte) e que algumas meninas⁵ tinham a oportunidade de ir⁶.

Com quinze anos fui a um desses congressos e fiquei maravilhada com o trabalho corporal que todas possuíam, devido às aulas de balé e jazz que faziam. Em paralelo a essa alegria, sabia que as possibilidades para mim de fazer tais aulas eram quase nulas, devido aos fatores já esclarecidos aqui.

Em 2006, quando formei no ensino médio, aos dezoito anos de idade, tive vontade de cursar algo relacionado à dança. No entanto, sem informação nenhuma ou modelo para seguir eu desisti dessa ideia, porém, continuava

⁴É um evento que reúne diversas igrejas evangélicas com intuito de abordar questões relacionadas à dança enquanto técnica. Nele há workshops direcionados sobre balé, dança livre (que seria a improvisação), composição de coreografias, etc além de questões ligadas à religião.

⁵Na minha época, com seis anos de idade, o Ministério de Dança era formado apenas por meninas; pode ser que havia meninos que quisessem participar, porém os pastores em sua maioria eram contra. Isso porque para eles, a dança era ‘negócio de meninas’ (obviamente que há um preconceito formalizado até hoje sobre a questão, porém não me atei a essa discussão). Mais tarde, já na adolescência nos Congressos que ia havia participação de homens.

⁶Fui a alguns desses congressos e fiquei impressionada com o trabalho corporal existente. Eram também realizados repasses do que acontecia.

meus trabalhos na igreja, cada vez mais engajada, pois era minha vida, eu amava quando dançava.

Mesmo em outra cidade, não mais na que eu nasci, continuei vinculada ao Ministério de Dança. Não fazíamos aulas com profissionais por não haver como pagar para todas as integrantes do ministério e nem como contratar um que fosse para a igreja, o que acontecia nas igrejas referências que eram nossas fontes.

Em 2009, quando já morava em Itajubá, conhecemos uma professora de balé. Eu e mais quatro integrantes do ministério de dança demos início as aulas de balé; o valor da mensalidade para nós era menor, por sermos da igreja. Nesse momento, vivenciei fisicamente o que meu corpo precisava para fazer os lindos passos que via nos DVDs. E comecei a perceber as dificuldades do meu corpo para encaixar no balé. Pensava já que a dança não era pra mim. Que os aspectos que achava belos como abrir espacate⁷, fazer o cambré⁸, como as lindas bailarinas do DVD não poderiam ser desenvolvidos em mim. Eu mal sabia como estava errada.

Com pouca informação ainda sobre a área da dança ingressei no curso de ensino superior em Administração no ano de 2010. Ressalto que o curso foi uma escolha feliz que eu fiz e não me arrependo de tê-lo feito. Mesmo com a faculdade sendo em outra cidade (Santa Rita do Sapucaí-MG), eu continuei a fazer balé. Mais tarde, por questões de horários, porque já trabalhava, eu mudei para a turma de jazz. Eu adorava fazer as aulas e precisava também, mas com o tempo e com pesar tive que deixar, pois o curso de Administração requeria mais de mim.

⁷Importante ressaltar que naquela época ainda não tinha conhecimento de terminologias corretas.

⁸Idem 7.

Meu conhecimento sobre dança e corpo passaram a uma dimensão maior. Houve uma abrupta mudança em minha vida, quando mudei para outra igreja evangélica cuja sede ficava em Volta Redonda - RJ. Nessa igreja a relação das artes e dos ministérios de dança, louvor, teatro eram muito fortes e já consolidadas. Todos faziam aulas, alguns faculdade de dança. Desejava tudo o que via para mim, para meu corpo, a desenvoltura, virtuosismo, porém não tinha tempo para fazer aulas.

Em 2013, quando estava para formar em Administração meu desejo latente em me aprofundar na área da dança me encaminhou a fazer pesquisas sobre Graduações em Dança no Brasil. Encontrei a Universidade Federal de Viçosa – UFV/MG, uma cidade muito parecida com a minha, na qual eu via possibilidade de entrar.

Novamente outra mudança abrupta de cidade, de pessoas - larguei tudo. Após ingressar no Curso de Graduação em Dança da UFV e conhecer o universo da dança, comecei a me indagar: “O que vim fazer aqui?”. Esses questionamentos partiram da primeira impressão que tive: apenas pessoas que já possuíssem códigos, ou seja, somente quem tivesse se inserido nesse mundo desde cedo (com aulas de alguma modalidade de dança: balé, jazz, etc) poderiam cursar dança. Constatar que esse universo é maior do que o senso comum costuma rotular foi um caminho longo pelo qual percorri.

Fantasiava que o Curso de Dança se resumia a aulas de alongamento e flexibilidade, dificuldades com as quais me defrontei fazendo as poucas aulas de balé e jazz. Essa percepção do meu corpo, e seu não encaixe no balé, modalidade de dança que mais me chamava à atenção até o momento, me desnortearam.

A princípio, ainda no primeiro período e com impressões externas sobre a dança e meu corpo, identifiquei, com as aulas de Educação Somática,

diversos fatores que me faziam indagar sobre minha escolha pelo curso: encurtamento nos músculos, hiperlordose e retificação na coluna, a falta de respiração para me movimentar, a quebra do fluxo nas sequências, execução de movimentos partindo apenas das extremidades, etc.

Quanto mais tinha aulas, mais me questionava se era de fato possível um corpo como o meu ter um desempenho eficaz na dança. Essa eficácia até o segundo período do curso se resumia para mim em aumentar meu potencial corporal, ou seja, trabalhar as dificuldades que encontrei. Não me permitia enxergar outra coisa que não fosse as limitações que meu corpo possuía, ao invés de me centrar em suas potencialidades e possibilidades.

Por essa razão, justificava que a falta de técnicas me barrava e meu único objetivo era descobrir como alcançar competências e capacidades corporais. As aulas foram me trazendo tais conhecimentos, porém ainda estava desmotivada por achar impossível me enquadrar em alguma modalidade de dança, ou que meu corpo não poderia se desenvolver plenamente em relação a quem já fazia aulas desde criança. Com o tempo, com aulas sobre improvisação e composição de pequenas células, comecei a descobrir meu corpo e perceber que movimentar outras partes do corpo era extremamente difícil.

Nesse momento, minha ideia de interação do corpo com a dança sofreu alterações e comecei a percebê-lo e compreendê-lo. O balé que eu tanto gostava passou a ter outro lugar na minha vida, criei pavor, por me achar incapaz de aprender a técnica.

Entre o 2º e 3º período com disciplinas como Anatomia, Dança Contemporânea, Danças Brasileiras, Arte do Movimento, Fisiologia, etc eu comecei a compreender melhor o meu corpo e a me depreciar menos. Passei

assim a discernir as dificuldades e ver a dança com outros olhos, não como meras execuções estéticas perfeitas de movimentos.

Logo, percebi que a dança era muito mais do que aulas de balé, que todos os corpos podem dançar, que o movimento é dança e que a dança é simultaneamente produto e ação corporal, e sua propriedade pode estar em produzir significações no contexto que se insere e assim ir se transformando.

Não é difícil compreender como minha mente operava dado onde minhas concepções tiveram fomento, na igreja. O corpo na igreja é considerado como um corpo sagrado e dançar frente às pessoas deve ser um ato de respeito e santidade. Na época em que comecei a dançar as possibilidades de execução da dança na Igreja eram muito mais rígidas do que atualmente. Movimentos com quaisquer partes do corpo como quadril, tronco, ondulações eram vistos como sensuais e então, proibidos.

As experiências no Ministério de Dança da igreja foram importantes para formular meu apreço pela arte de dançar, porém me inviabilizou de conhecer meu corpo mais a fundo. Passado esses questionamentos e com a mente aberta comecei a expelir todo o preconceito, repressões e ideias que eu possuía sobre a dança e a estabelecer uma nova abordagem de meu papel, agora, como artista, discente e formadora de opiniões sobre o conceito de dançar.

Cada disciplina me desafiava e me impulsionava. Os conhecimentos em cada semestre se somavam e não eram mais divididos em disciplinas a serem cursadas, mas um compartilhamento com o que se era produzido aqui e ali. Com efeito, as disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras – ministradas pela professora e hoje minha orientadora Laura Pronsato –, me reformulou. Foi no espaço das aulas, metodologias e simbologias que ressignifiquei meu corpo a ponto de conhecê-lo e descobri-lo.

Fazer uma pesquisa familiar para descobrir aspectos desconhecidos sobre si, tratando da ancestralidade; entender minimamente de qual corpo se fala – o corpo contido nas manifestações populares brasileiras e muitas vezes silenciado –, adoção de uma organização corporal base para essa corporeidade; criar a partir da abstração com o uso do imagético, perceber-se a si e ao outro; desafiar minha própria intenção e encontrar a essência do meu fazer artístico (potencializar o movimento: técnica, simbólica e energeticamente obter a construção dessa essência); a partir de então constituir uma dança intuitiva, própria de si, que vinha de dentro, simultaneamente, entender como os aspectos externos me impactam.

Durante os três semestres da disciplina, essas concepções e valores foram se transformando dentro de mim. Encontrei-me! Meu corpo, meu espaço, minha dança! Minhas concepções referentes ao corpo e à dança mudaram completamente. A partir de então houve um interesse pela cultura negra, pela história que também é minha, por aspectos que antes pensava como o senso comum, repensei meu lugar. Como artista, pesquisadora e universitária compreendi-me como negra, como parte de uma maioria da sociedade brasileira que tem sua história segregada. Essa descoberta foi processual e importante para despertar o desejo de alargar as fronteiras.

Uma frase que ecoa em meus pensamentos e que jamais poderei esquecer é: “Use de suas limitações e não as coloque como barreira para seu processo criativo”. Essa frase foi dita por vários docentes do Curso de Dança e em momentos diferentes, talvez porque vissem em minha turma uma preocupação quanto a como resolver os ‘problemas’ em relação ao corpo e não por entender de fato o que nos era proposto. Cada corpo tem sua especificidade e saber usá-lo parte do seu autoconhecimento sobre o mesmo. O meu ainda está em processo e, enquanto isso, passo vagarosamente a partir

de mim, a tentar entender outros corpos e a proporcionar-lhes os meus ou novos sentimentos e conhecimentos sobre a reflexão de si.

CAMINHOS TRAÇADOS

As descobertas foram processuais e importantes para despertar o desejo de alargar as fronteiras e, assim, culminar nos semestres seguintes de experimentação e pesquisa em um Projeto de extensão do Procultura denominado “*Poéticas Corporais em Danças Brasileiras*”. O projeto de extensão em questão se caracterizava pelo objetivo principal em articular processos criativos e versar sobre nossas origens identitárias e heranças, a partir das matrizes e matizes afro-amerídeas-brasileiras e do diálogo com as comunidades rurais locais.

Como parte integrante desse projeto de extensão ofereciam-se oficinas denominadas “Encontros para Dançar e Dialogar”, uma hora por dia, duas vezes na semana, abertas a todo o público, nos quais se promovia a prática corporal da dança brasileira e reflexões sobre autoconsciência corporal e identitária na relação com a cultura brasileira.

Começo a atuar como voluntária nesse projeto de extensão até constituir-me como bolsista proponente de oficinas. No decurso, todas as informações adquiridas eram vitais para transmutar no que me concebo hoje como pessoa.

É esta minha vivência, anterior e durante a Graduação em Dança na UFV, que abre questionamentos e possibilidades para as reflexões que se desenvolverão neste texto de monografia. As experiências que obtive dentro e fora da universidade se associaram. Compreendi que o corpo possui suas maneiras de falar e se expressar e isso pode ser enfatizado a partir de

referências às histórias pessoais e coletivas e às potencialidades corporais que cada indivíduo possui e que o concebe como corpo presente.

Portanto, para descobrir um corpo potencial – tendo como dado de análise o meu próprio corpo –, o processo de imersão em si, as informações do cotidiano e a experiência como corpo foram aspectos relevantes que, como bolsista do projeto de extensão Procultura, identifiquei a priori.

Uma vez que o processo de ensino-aprendizagem da dança passa pelo corpo e, que, para mediar processos em outros corpos o mais adequado é de antemão ter experienciado no próprio corpo, esse trabalho reflete também uma exploração pessoal vivida. Só assim, o processo de ensino-aprendizagem se torna pleno e eficaz, quando se vive a priori no corpo o que se deseja fecundar.

Nesse ínterim, o interesse deste trabalho, em aliança ao meu processo, está em entender quais elementos ou o que estava contido no processo das oficinas – “Encontros para Dançar e Dialogar” – que permitiu com que corpos que não possuíam contato ou experiência com dança cênica – composições de coreografias, apresentações –, e/ou modalidades de dança (balé, jazz, afro, etc) se sentissem a vontade para dançar.

Nestas páginas discorro sobre os aspectos que fundamentaram o planejamento das aulas, os quais foram identificados por mim como potencializadores desses corpos. Entendo que mediante todo memorial aqui descrito foi possível identificar esses aspectos.

O modo como organizei os capítulos desta monografia reflete a maneira que julgo permitir que o leitor se adentre ao universo dos “Encontros para Dançar e Dialogar” e se integre a ele imageticamente.

No primeiro, segundo e terceiro capítulos realizou-se uma revisão de literatura pertinente aos temas: corpo, memória e jogo, cujos fundamentos concebem a construção dos “Encontros para Dançar e Dialogar”.

O capítulo sobre corpo se desenvolve a partir de alguns autores como Daolio, Mauss, Romero, Medina com a ideia de que as noções sobre o corpo são construídas culturalmente, e que cada sociedade concebe o corpo a sua maneira, de modo a tratar sobre percepção e estereótipos. Também se explana sobre o corpo brasileiro, sua construção, pluralidade e da necessidade de reaproximar-nos de nossa cultura a partir de Rodrigues e Santos considerando, ainda, suas metodologias para fundamentar a estrutura dos “Encontros”.

No que concerne a memória, trata-se de sua concepção não só individual, mas também coletiva; sobre sua temporalidade por meio da qual nos possibilita viajar a tempos passados, para significar, nos lembrar, reavivar, reconstruir, entender, etc o tempo presente, por ser retenção da experiência vivida. Assim, as considerações dos autores Halbwachs, Bósi, Delgado e Chauí foram relevantes ao apontar para memória como fundamento de nossa existência, revelando nossa identidade.

O capítulo sobre jogo traz as ideias dos autores Huizinga, Freire, Chateau os quais encontram características similares na esfera do jogo, sendo algumas delas: a liberdade, seriedade, autonomia, etc. O encontro com o território do imaginário, do mundo subjetivo-arrebatador e o caráter de desinteressado para se ter acesso ao mundo do jogo foram conteúdos desse capítulo.

No quarto capítulo, apresenta-se a metodologia utilizada para o desenvolvimento dessa pesquisa, a partir da análise de minha trajetória

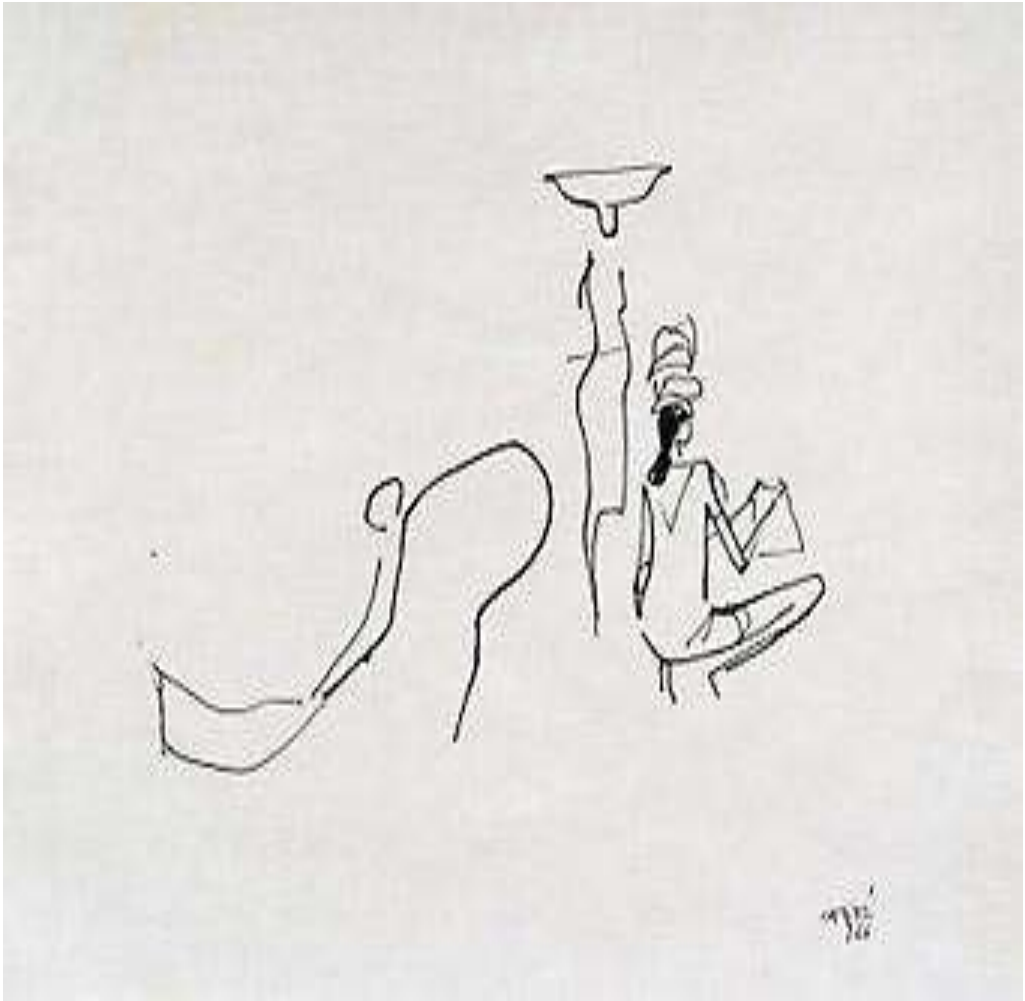
pessoal e dos diários, relatórios, fotos e vídeos referentes aos “Encontros para Dançar e Dialogar”.

No quinto capítulo, torna-se evidente o âmbito da prática dos “Encontros” permeado principalmente pelas metodologias de Santos e Rodrigues, com uma visão geral do que seria abordado para ambientar o leitor.

Nesse capítulo foram realizadas subdivisões: na primeira, caracterizaram-se os participantes, e refletiu-se o modo como os espaços dos “Encontros” abrigavam diferentes repertórios corporais. Na segunda, um breve trajeto pessoal concernente as fases como voluntária, bolsista e bolsista proponente de oficinas que me propiciaram aprendizados sobre a forma de fomentar as oficinas. Na terceira, trata-se dos aspectos que nortearam as aulas, da importância da escuta sensível como mediadora de práticas corporais e percepção acerca de dificuldades e necessidades apresentadas pelos participantes dos “Encontros”. Na quarta, evidencia-se a construção da estrutura dos “Encontros” estabelecendo as etapas de: acolhimento inicial, aquecimento, jogo de experimentação corpóreo-sensitivo, envolvimento final e diálogo. Em todo esse capítulo foram interpostos trechos retirados do diário e relatórios para ampliar a compreensão do leitor sobre a prática que se desenvolvia.

No sexto capítulo, propõe-se uma imersão prática nos aspectos constitutivos das oficinas: corpo, jogo e memória aliando-os às referências teóricas dos autores selecionados neste trabalho.

As considerações finais apresentam a síntese do caminho que possibilitou ampliar o conhecimento sobre o outro.



Carybé - Fonte: Google (Acesso: mar 2016)

1 CORPO

A concepção de corpo é constantemente modificada pela sociedade. A depender dos padrões e contexto social, cultural, econômico, religioso e político, o corpo é encarado sobre perspectivas diferentes. “A história do corpo humano é a história da civilização” (BARBOSA *et al.*, 2011).

Ao sintetizar algumas premissas na forma de tratar o corpo ao longo da história percebe-se uma mudança na noção do mesmo conforme bem servir. Segundo Daolio (1995) cada sociedade “treina” o indivíduo conforme sua percepção e sentidos de mundo, enfatizando ou limitando um ou alguns sentidos. Assim, “existe um conjunto de significados que cada sociedade escreve nos corpos dos seus membros ao longo do tempo, significados estes que definem o que é corpo de maneiras variadas” (DAOLIO, 1995, p. 37).

Na mesma linha de pensamento Romero (2005) faz uma retrospectiva e elenca algumas visões sobre o corpo ao longo da história da sociedade: o corpo tido como belo, o corpo visto como vil e desprezível, dócil, obediente, disciplinado; o corpo martirizado; o corpo enfermo; o corpo sexuado.

Em síntese, Barbosa et al. (2011) evidenciam essa construção de corpo. Na Grécia antiga, o corpo, evidenciado na sua nudez (em geral o masculino) era objeto de apreciação, admiração, uma expressão de beleza e vitalidade. As grandes estatuetas gregas revelam esse pensamento. O corpo era para ser “exibido, adestrado, treinado, perfumado e referenciado”. Na era cristã ou cristianismo o corpo ascende como fonte de pecado, passa a ser reprimido e hostilizado.

Na Idade Média, ainda com influências do cristianismo, além da punição, a percepção de corpo está ligada a lógica de ser a prisão da alma (separação entre corpo e alma). O corpo necessita de purificação, assim o autoflagelo como forma de alcançar a redenção marca esse período.

O panorama oferecido pela autora se desdobra até os dias atuais cuja representação é de um corpo dito em crise, sendo que:

[...] o corpo é a própria fragmentação, parte-se em pedaços, divide-se e adquire sentido próprio (ROSÁRIO, 2006 apud BARBOSA et al., 2011). O físico agora decompõe-se em músculos, glúteos, coxas, seios, boca, olhos, cabelos, órgãos genitais, etc. A publicidade ou os avanços da medicina, parecem transformar cada um destes pedaços num potencial alvo de consumo e de tratamento (ex. reconstrução do nariz, implantação de cabelo, preenchimento de rugas, cirurgia correctiva das mamas e já decorre uma fragmentação maior – a descodificação do código genético do corpo humano). (BARBOSA et al., 2011, p.30).

Com efeito, em nossa atualidade, parece que já não é mais uma questão de aceitar esse corpo como ele é, mas sim de corrigi-lo e reconstruí-lo constantemente. Barbosa et al. (2011) denunciam uma crise do próprio sujeito, de sua identidade expressa como “frágil, instável, descentrada, mutante, processual e inconstante à qual corresponde um corpo fragmentado” (TUCHERMAN, 2004 apud BARBOSA et al., 2011).

Essa crise do sujeito vem atrelada a percepção que o indivíduo tem de si em relação ao que a sociedade e o outro valoram. Chauí (2000) aponta que a percepção envolve uma totalidade: nossa personalidade, história pessoal, afetividade, desejos e paixões, sendo, portanto um modo dos seres humanos estarem no mundo. É importante, nesse sentido, assimilar que:

A percepção depende das coisas e de nosso corpo, depende do mundo e de nossos sentidos, depende do exterior e do interior, e por isso é mais adequado falar em **campo perceptivo** para indicar que se trata de uma relação complexa entre o corpo-sujeito e os corpos-objetos num campo de significações visuais, tácteis, olfativas, gustativas, sonoras, motrizes, espaciais, temporais e lingüísticas. A percepção é uma conduta vital, uma comunicação, uma interpretação e uma valoração do mundo, a partir da estrutura de relações entre nosso corpo e o mundo. (CHAUÍ, 2000, p. 154).

As relações entre o corpo e o mundo envolvem uma inter-relação com ambiente e as vivências do indivíduo numa associação com o campo perceptivo, ou seja, com tudo o que acontece em seu entorno. A percepção segundo Ostrower (2003, p.57) envolve apreender o mundo externo e interno, concomitantemente, a uma interpretação daquilo que se apreende de modo a deixar um lastro dentro de nossa experiência. Assim, “no que se percebe, se interpreta; no que se apreende, se compreende”.

Chauí (2000, p.157) compreende que essa relação entre as coisas e nós e nós e as coisas, só é possível porque “elas são corpos e nós também somos corporais”. Assim:

O mundo percebido é um mundo intercorporal, isto é, as relações se estabelecem entre nosso corpo, os corpos dos outros sujeitos e os corpos das coisas, de modo que a percepção é uma forma de **comunicação** que estabelecemos com os outros e com as coisas. (CHAUÍ, 2000, p. 154).

Ademais, esse corpo dito em crise se refere justamente à percepção que se tem de si ao observar o outro. O modo de enxergar a si mesmo e o próprio corpo é influenciado pelas constantes propagandas e referências a imagens de corpos estereotipados, aludindo que o corpo e suas potencialidades nunca são suficientes/apto há sempre que adquirir ou melhorar em questão de estética, tratamentos corporais.

Medina (1998, p.22) aduz que “há de uns tempos para cá, entre nós, uma verdadeira explosão de discursos e propagandas que procuram induzir as pessoas a certas práticas corporais e a certos comportamentos em relação ao corpo”. O autor ainda defende a necessidade de compreender que oculto à busca por um corpo “bonito e saudável” existem interesses de um sistema capitalista cuja meta é o lucro e alienação de todos. Isso porque, com a exibição e indução às inúmeras técnicas e tratamentos corporais, as pessoas

colocam-se a passar a vida rumo a modificações na aparência, a perder peso, a comer corretamente, etc e nunca é o bastante.

Dessa forma, essa crescente necessidade de encaixe em padrões estéticos e apelo a intervenções e alterações na aparência, as concepções e respectivas mudanças a respeito do corpo revelam a necessidade do homem, como ser social, tentar conhecer-se e entender a si mesmo, como esse corpo se porta/coloca no mundo.

A noção de corpo produzida nos devaneios e realidades da sociedade em cada contexto histórico firma a ideia de que “no corpo estão inscritos todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca” (DAOLIO, 1995, p. 39). Logo, a noção de corpo se dá a partir de regras e padrões, normas e costumes, portanto sobre cultura. Depreende-se então que essa noção do corpo é construída culturalmente, e, conseqüentemente “a experiência do corpo é sempre modificada pela experiência da cultura” (BARBOSA et al., 2011, p.31).

As técnicas corporais compreendidas por Marcel Mauss (1974) esclarecem essa afirmação. Entender esse conceito que está para além da aprendizagem sistematizada de algo a qual o termo “técnica” se refere corrobora, portanto, para a ideia de corpo que se constrói aqui. Ele classificou por essa expressão – técnicas corporais – “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (p.211).

Mauss (1974) empenha-se em dar exemplos de como uma técnica sofre constantes transformações e que uma mesma técnica aprendida em determinada cultura (país) pode não servir ou significar o mesmo para outra de modo que “cada sociedade tem hábitos que lhes são próprios” (p.213).

Chauí (2000) também se relaciona com a ideia ao dizer que cada sociedade percebe os significados e valores das coisas de um modo assim, “objetos que para nossa sociedade não causam temor, podem causar numa outra sociedade (p.155)”. Ela traz como exemplo que em nossa sociedade o espelho é um objeto funcional ou artístico, um meio para ver nossa imagem; entretanto, para muitas das sociedades indígenas verem-se no espelho é ver a alma desse alguém, e, portanto, apavorante.

Mauss (1974) afirma como é fácil reconhecer o indivíduo por sua maneira de agir, andar, comer, correr, os seus gestos, os costumes e determinados comportamentos corporais. Essas atitudes corporais, segundo Mauss (1974, p.218), “é uma série de atos montados, e montados no indivíduo, não simplesmente por ele mesmo, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade do qual ele faz parte, no lugar que ele nela ocupa”.

Nesse sentido, uma posição das mãos, pode ser conveniente ou inconveniente. Uma criança inglesa come com os cotovelos junto ao corpo e quando não está comendo coloca as mãos sobre os joelhos; já um francês abre os cotovelos, apóia-os sobre a mesa. (Mauss)

Há, portanto, especificidades incutidas no caráter de todas as técnicas. Esse termo também representa para Mauss (1974) “um ato *tradicional eficaz*”. Ou seja, para ele não há técnica e tampouco transmissão se não houver tradição. Na sua visão as atitudes corporais, cada gesto são compreendidos como expressões simbólicas parte de uma tradição social.

Importa, assim, decifrar o corpo presente em nossa sociedade, o corpo brasileiro, baseando-se nos conceitos, hábitos e ideias sobre esse corpo que indicam que “a nossa existência corporal está imbuída num contexto, relacional e cultural, sendo este o canal pelo qual as nossas relações são construídas e vivenciadas” (BARBOSA et al., 2011). E, ainda, que há leituras

diferenciadas sobre o corpo de acordo com os diferentes grupos sociais e que “cada sociedade elege um certo número de atributos que configuram o que e como o homem deve ser, tanto do ponto de vista intelectual ou moral quanto do ponto de vista físico” (DAOLIO, 1995, p.39).

De acordo com Medina (1998) o corpo – verdadeiramente humano – não é aquele que é visto como objeto de consumo e produção, nem tampouco como uma máquina, pelo contrário, é como um sistema bioenergético-dialético-transcendental, ou seja, “o corpo é o próprio homem e como tal não pode ser somente um objeto, mas sim o sujeito, o produtor e o criador” (p.23-24).

1.1 Um corpo brasileiro

Ao compreender, a partir dos argumentos de Medina (1998, p.61) que “não há história sem o corpo”, acreditamos na necessidade de tratar do brasileiro e seu corpo ou do corpo brasileiro. Neste corpo brasileiro manifesta-se uma corporeidade que nem sempre é ou foi ouvida. Assim como Romero (2005, p. 90) evidencia em seus argumentos sobre a relação corpo e história:

O corpo, embora com visões diferenciadas se fez presente ao longo da história. O homem não fez a história sem seu corpo. O corpo fala o tempo inteiro. Sua voz silenciosa manifesta-se através da corporeidade de cada um, porém nem sempre é ouvida.

Em sua obra, “O Brasileiro e seu corpo”, Medina (1998) se debruça em compreender a realidade da sociedade brasileira em que esse corpo se constrói. Ele traz assim alguns dados da formação e evolução histórica do Brasil onde considera a dinâmica de dominação e dependência em que se dão

as relações sociais que se estenderam (ou ainda se estendem?) por um longo período da história de nosso país.

Sobre isso, Fernandes (1981, p. 30 apud MEDINA, 1998, p. 35) comenta: “o processo de transplantação da cultura (aculturação) metropolitana no Brasil se dá através de traços de brutalidade sobre as comunidades primitivas e escravas”. Dessa maneira, a formação étnica brasileira se faz “a partir destes três elementos: o branco português, o indígena nativo e o negro africano” (MEDINA, 1998, p.36).

Esse argumento é importante para embasar a questão desse corpo brasileiro que aqui se fala. Um corpo construído culturalmente sobre a história de dominação, sobre a luta de classes e que constantemente tenta subsumir em padrões que não os de sua própria identidade. (MEDINA, 1998)

Por meio desse processo de aculturação, a valorização aos padrões e tentativas de associações com uma cultura euroamericana fez-nos suprimir uma parte da identidade em nós. Isso acontece, pois, “o homem por meio do seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração” (DAOLIO, 1995, p.39).

Faz-se necessário encontrar a essência que nos constitui como povo brasileiro, advindos de nossa miscigenação e não só de padrões hegemônicos e externos. Santos (2006, p.48) amplia a perspectiva ao dizer que há necessidade de se conscientizar e respeitar a diversidade plural da qual fazemos parte, e com isso:

Desmistificar estereótipos, ampliando horizontes, apontando assim, pacientemente, para um novo espaço. O ser humano brasileiro precisa trabalhar sua auto-estima, sua plenitude, além de modelos exteriores. Se ficarmos apenas no que existe, não haverá inovação; copiar modelos é negar a criação.

Neste sentido, Rodrigues (1997) e Santos (2006) evidenciam que há uma necessidade de reaproximação com a nossa própria cultura e história, com os nossos próprios caminhos e com os lugares e pessoas que encontramos nessa trajetória. A história que o corpo carrega deve e precisa ser compreendida para que este corpo se desenvolva em sua totalidade.

Para Silva (2010) também é importante que não haja negação do próprio corpo carregado de sua historicidade e ancestralidade para se alcançar qualquer forma idealizada. Entretanto, “a necessidade de desmistificar certos modelos de corpo, propostos ideologicamente em nossa sociedade, precisa ser acompanhada de uma outra que avance em direção a uma visão mais revolucionária do corpo” (MEDINA, 1998, p. 23).

Torna-se relevante, passar, então, a compreender esse corpo dotado de sentido em si mesmo, não como instrumento para algo, mas como matéria inacabada, o corpo é como um “nó de significações” internas e externas (MERLEAU-PONTY, 1975 apud PRONSATO, 2003). Um corpo que vive no presente, mas transita no passado o tempo todo: se seja para visitar situações e tirar delas lições, seja nas memórias felizes ou tristes de dias já esquecidos como forma de reavivar algum sentido ou sentimento, seja nos valores e conceitos adquiridos.

No âmbito da dança, Rodrigues (1997) e Santos (2006) possuem estudos que estão relacionados às manifestações populares na qual se identifica um corpo presente na cultura popular brasileira, um corpo vívido e que se faz necessário observá-lo para poder aprender com ele. Estes estudos são importantes para a construção das práticas nas oficinas “Encontros para Dançar e Dialogar”.

1.1.1 Corpo presente na cultura popular: metodologias de Rodrigues e Santos

As abordagens metodológicas de Rodrigues (1997) e Santos (2006) coadunam ao buscar uma forma de expressão no seio de nossa cultura. Ambas têm como um de seus fundamentos a pesquisa de campo.

Rodrigues (1997, p.27) considera que “falamos de um corpo que se encontra à margem da sociedade brasileira”. Do mesmo modo, Santos (2006, p.35) argumenta que seu objeto de investigação:

Tem sido a tradição cultural e a criatividade, porém devidamente compreendidas como expressão da diversidade corporal dos povos que vivem no Brasil e que tem colaborado para este tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido.

Nesse sentido, além de retratar o corpo brasileiro, tem importância para a presente monografia retratar da Anatomia Simbólica de Rodrigues (1997) e a metodologia que Santos (2006) emprega dentro da proposta de “Corpo e Ancestralidade”.

Rodrigues (1997) identificou nas manifestações populares brasileiras, características em comuns e marcantes referentes à estrutura e organização corporal dos corpos as quais lhe permitiram uma sistematização o que denominou de “Anatomia Simbólica”. Assim, cada parte do corpo envolvida, cada movimento gerado por estas partes se configuram em símbolos que significam esse corpo e permite sua construção. O simbólico traduz por meio de analogias e metáforas, cada detalhe que representa algo importante sobre esse corpo.

Chauí (2000, p. 206) aponta que:

Analogias e metáforas formam símbolos, isto é, imagens carregadas e saturadas de sentidos múltiplos e simultâneos, servindo para explicar coisas diferentes ou para substituir uma coisa por outra. Assim, por exemplo, o fogo pode simbolizar um deus, uma paixão, como o

amor e a cólera (porque são ardentes), o conhecimento (porque este é uma iluminação), a purificação de alguma coisa (como na alquimia), o poder sobre a Natureza (porque permite o desenvolvimento das técnicas), a diferença entre os animais e os homens (porque estes cozem os alimentos enquanto aqueles os comem crus), etc.

Desse modo, a autora argumenta que o símbolo encarna o que simboliza. É o que acontece na *Anatomia Simbólica* de Rodrigues (1997), a autora faz uso de metáforas para chegar à estrutura física observada nas manifestações: o corpo-mastro com a bandeira, o cóccix-rabo, pés possuem raízes, etc. Nessa relação, “a sensibilidade na apreensão dos símbolos faz com que o corpo chegue a ganhar esta estrutura” (RODRIGUES, 1997, p. 43).

Os pés com a posição paralela, base da estrutura, devem penetrar o solo, como se dele saíssem raízes. O corpo representa o mastro votivo com a parte inferior ligando-se à terra e a superior interligando-se ao céu simboliza o estandarte. O tronco deve alcançar sua máxima verticalização, a partir da coluna vertebral que se alonga. O externo centraliza o estandarte; os braços e mãos representam a bandeira; os joelhos e tornozelos apresentam-se semiflexionados e sustentados; o cóccix possibilita uma terceira base. (RODRIGUES, 1997).

Rodrigues (1997) encontra neste corpo uma qualidade altamente expressiva. Do mesmo modo Santos (2006) procura retratar questões que se referem ao universo brasileiro e compreende que “a homogeneidade de expressão é destruidora, sendo, por isso, indispensável compreender a pluralidade cultural brasileira” (SANTOS, 2006, p.35). Dessa forma, sua pesquisa leva em conta o aspecto cultural de cada um, e está relacionada à valorização da singularidade, sensibilidade e criatividade do sujeito.

Santos (2006) em seu livro “Corpo e Ancestralidade” concebe alguns procedimentos metodológicos nos seus processos de criação em dança, dentre eles, os ‘exercícios criativos’, os quais sejam: “a partir de estímulos

auditivos, visuais, táteis e literários, os estudantes criavam movimentos de acordo a sensibilidade de cada um” (p. 40).

A autora expõe que considerar a sensibilidade, a história individual, os aspectos histórico-culturais permitem uma autodescoberta do indivíduo, além de que “a integração do ser possibilita, ao indivíduo, o imaginar, o criar e o executar” (SANTOS, 2006, p. 42).

Ostrower (2003) corrobora com a ideia ao dizer que “os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição”, dessa forma, buscar a compreensão dessa identidade interior.

Por conseguinte, Santos (2006, p.78) afirma que “torna-se imprescindível, pois, irmos, mais a fundo nas buscas de informações e de nós mesmos, ir além dos espaços corriqueiros, imutáveis, desgastados, permitindo o surgimento do ‘novo’”. Ir ao encontro de nossos vínculos ancestrais, de nossas tradições e culturas como forma de revisitação, resgate e valorização dos traços que constitui nossa existência como corpo.

Retrato do Poeta Quando Jovem

*“Há na memória um rio onde navegam
Os barcos da infância, em arcadas
De ramos inquietos que despregam
Sobre as águas as folhas recurvadas.*

*Há um bater de remos compassado
No silêncio da lisa madrugada,
Ondas brancas se afastam para o lado
Com o rumor da seda amarrotada.*

*Há um nascer do sol no sítio exacto,
À hora que mais conta duma vida,
Um acordar dos olhos e do tacto,
Um ansiar de sede inextinguida.*

*Há um retrato de água e de quebranto
Que do fundo rompeu desta memória,
E tudo quanto é rio abre no canto
Que conta do retrato a velha história.”*

(José Saramago)

2 MEMÓRIA

Elemento importante e indissociado do indivíduo a memória se nos apresenta como algo íntimo e individual. Nos recônditos dela nos lembramos de nossa constituição como pessoas, de nossa identidade e de fatos que reconstituirão histórias passadas e se colocarão como pontes para as construções presentes e futuras. Entretanto, Maurice Halbwachs (2003) aponta a concepção de uma memória que é não só individual, mas também coletiva.

Halbwachs (2003) constata que podemos nos apoiar no testemunho de outros para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias relativas a ele não estejam esclarecidas; ou seja, podemos nos basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, de modo que essa última nos trará maior confiança e exatidão naquilo que se recorda. O autor exemplifica que ao encontrarmos um amigo, um fato que na nossa lembrança era vago e incerto começa a se corporificar na medida em que juntos nos colocamos a lembrar, recordando em comum e assim passamos a reviver o fato com maior intensidade. Deste modo:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. (HALBAWCHS, 2003, p. 30)

Se lermos em um livro ou pesquisarmos sobre um dado lugar que se quer visitar, eu me coloco a pensar a partir do que pesquisei e li antes, ao visitar o tal lugar, as impressões que dantes tive se materializam e se juntam as minhas impressões reais no momento; por esse motivo não estamos sozinhos, pois em pensamento trago essas informações.

Halbwachs (2003, p.30-31) ainda argumenta que “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”. Isso quer dizer que podemos nos transpor à memória, seja por meio de um objeto ou pessoa concreta, seja por imagens e representações.

No que concerne a esses testemunhos exteriores a nós o autor afirma que temos de trazer uma espécie de semente da rememoração, para que esses se tornem uma consistente massa de lembranças, desse modo, “a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias” (p. 32). Lembramo-nos, de certo modo, porque houve determinados acontecimentos marcantes.

Para Delgado (2006) é comum lembrarmos-nos de uma época passada que não vivemos e sentir saudades. Isso se deve ao fato de que muitas recordações e lembranças são passadas para nós por meio de tradições, lembranças familiares, histórias escutadas, músicas, filmes, etc. Além disso, “trata-se de imagens disseminadas e registradas pelo senso comum, por livros, por amigos, por familiares e, também, muitas vezes, pela própria história institucional” (p. 17). Portanto, uma memória coletiva.

Ela cita como exemplo que a geração atual de jovens podem se referir a um período em que o Brasil teve amplo crescimento, como a fase desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubstichek; ou ainda épocas mais sombrias do país, como a ditadura militar, que é uma visão de passado não vivido por esses jovens, mas identificado por eles como um período bom ou ruim. Ou seja, essa visão de passado foi integrado à história de cada pessoa por meio da memória coletiva, que identificou nessas épocas fatos significativos e, por isso, esses são transmitidos.

Com os autores acima citados, compreende-se, a necessidade do relato oral na constituição da memória coletiva. Bósi (2004) é outro autor que concorda com o exposto e, ao ressaltar a importância da coletividade no suporte da memória, afirma que quando um fato nos é contado, é possível revivê-lo de maneira mais íntegra – mesmo que não o tenha vivenciado.

O contador nos dá detalhes, de tempo, espaço, sons, gestos, etc que nos torna possível imaginar e nos transpor para a cena contada. O contador se pauta em algo de onde retira o que está sendo memorizado, assim “a memória escolhe lugares privilegiados de onde retira sua seiva” (BÓSI, 2004, p.71).

O relato oral, provindo das lembranças do contador, é muito mais expressivo do que “a página de um livro, unívoco testemunho do passado”. Deste modo, a memória atua como um intermediário cultural, na medida em que cada geração tem a memória de acontecimentos que são pontos de amarração de sua história. (p. 70)

A memória coletiva se constrói, portanto, social e coletivamente e é constantemente submetida a mudanças e transformações. Segundo Bósi (2004, p.36) essas flutuações da memória se concebem visto que:

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando com as percepções imediatas, como também empurra, “descola” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Delgado (2006) afirma que é um desafio para o ser humano ativar a memória uma vez que ela é mutante e plena de significados de vida que podem se confirmar ou se renovar. Através dessa ativação da memória, espontânea ou não, a autora, reportando a Paul Thompson, diz que podemos inferir sobre o ato de lembrar que é possível: reacender e reviver utopias e sonhos de um tempo anterior que marcou suas vidas individuais ou

comunitárias; reconstruir a atmosfera de outros tempos, lembrando hábitos, valores, e práticas da vida cotidiana; reacender emoções de diferentes naturezas: individuais, sociais, políticas, culturais; lembrar convivências mútuas que se constituíram na dinâmica da História; representar e reativar correntes de pensamento; reviver embates políticos e ideológicos; reconstituir climas de religiosidade, de lazer, de companheirismos, de lutas.

Nesse sentido, a autora relaciona elementos como tempo, história com a memória que são para ela, processos interligados. Assim, ela fala que no processar da memória estão presentes as dimensões do tempo individual, que seria a vida privada e do tempo coletivo (social, nacional e até mesmo, internacional).

Embora nos atenhamos às considerações referentes à memória, há de se confirmar, nesse sentido, uma constante interferência do tempo nos fazeres da memória, pois essa é marcada pela temporalidade – passado, presente e futuro, como também menciona Chauí (2000): “a memória é, pois, inseparável do sentimento do tempo ou da percepção/experiência do tempo como algo que escoou ou passa” (p.159) e Bósi ao se referir que ela “é, sim, um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo” (p.53).

Bosi (2004, p. 36) acredita na atribuição de uma função decisiva na nossa existência à memória, “já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações”. Delgado (2006) corrobora com o contexto ao dizer que pela memória se firma a identidade do sujeito, pois a memória revela os fundamentos da existência, e dá sentido e significado a experiência de vida presente. Ela é retenção da experiência vivida e dos sentimentos preservados estando em permanente curso e construção. (p.60)

A memória é base construtora de identidades e solidificadora de consciências individuais e coletivas. É elemento constitutivo do auto-reconhecimento como pessoa e/ou como membro da comunidade pública, como uma nação, ou privada, como uma família. A memória é inseparável da vivência da temporalidade, do fluir do tempo e do entrecruzamento de tempos múltiplos. A memória atualiza o tempo passado, tornando-o tempo vivo e pleno de significações no presente. (DELGADO, 2006, p. 38).

Chauí (2000) vai mais adiante ao mencionar a memória como introspecção, ou seja, que é interior a nós, pois na memória encontramos a nós mesmos, os reflexos de nossas ações – nosso passado, os conhecimentos que recordamos sejam pela experiência própria ou pelos relatos de narrativas contadas por outrem. Logo, para Chauí, a memória também revela uma das formas fundamentais de nossa existência salientando que para Proust e alguns filósofos “a memória é a garantia de nossa própria identidade o podermos dizer ‘eu’ reunindo tudo o que fomos e fizemos a tudo que somos e fazemos” (p.158).

Essa constante revisitação ao passado seja por meio da memória, conceito aqui discutido ou da história, revela a necessidade do homem se reconhecer, pois ele “é um ser permanentemente em busca de si mesmo, de suas referências, de seus laços identificadores” (DELGADO, 2006, p. 51). Deste modo, a memória é mais do que um simples ato de recordação ou lembranças. Ainda de acordo com esta autora, o ato de relembrar perpassa por sinais exteriores.

A memória, portanto, traduz registros de espaços, tempos, experiências, imagens, representações. Plena de substância social, é bordado de múltiplos fios e incontáveis cores, que expressa a trama da existência, revelada por ênfases, lapsos, omissões. É ressignificação do tempo [...] (DELGADO, 2006, p.61).

Ela está para além da habilidade de recordar ou lembrar, não sendo “repetição, mas criação”⁹. A memória transpõe-nos ao nosso passado ancestral, constrói pontes e aponta para significação de nossa existência; seja por atualizar o passado, aquilo que está invisível, ausente e distante ou a sua presentificação, ou ainda, pelo registro do tempo presente (interferindo nele ou não).

⁹Sobre assunto ver: DE FÁRIA, Maria Lucia Guimarães. Memória e Infância: “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa. **Revista Garrafa**, v. 18, n. 1. 2009. Disponível em: <http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa/garrafa18/memoriaeinfancia_marialuciaguimarae_s.pdf>. Acesso em: abril de 2018.

*O tempo de brincar nunca passa, lembrando que o humano é sempre
criança, e o futuro é o espaço de crescer, de ir adiante.*
(Freire, 2005)

3 JOGO

“Antes de mais nada, o jogo é uma atividade voluntária.” Em sua obra “Homo Ludens” Huizinga (1971) traz um profundo estudo do jogo, tomado-o como um fenômeno cultural. O fascínio que envolve o jogo atrai muitos autores na tentativa de entender ou encontrar aspectos significantes de sua natureza. Há no jogo algo de poético e lúdico.

Sua definição, como coloca Huizinga (1971), está para além de se enquadrar em qualquer termo lógico, biológico ou estético. É mais do que um fenômeno fisiológico ou reflexo psicológico e tão mais antigo que a própria cultura afirmando que “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve” (p.29).

Há concordância entre os autores aqui pesquisados quanto a algumas características e aparições do jogo. A primeira delas é ser ele próprio liberdade. Por ser uma atitude voluntária, o jogo é desprovido de imposição e, uma vez que é imposto ou obrigado, ele deixa de ser jogo e perde sua natureza de diversão. A pessoa e/ou pessoas que jogam sentem-se livres para jogar. A segunda refere-se à possibilidade do jogo ser um faz de conta, não é vida “corrente”, nem vida “real” “tratando-se de uma fuga da vida real para um campo temporário de atividade com orientação própria” (PRONSATO, 2003, p. 94).

Nesse sentido, Freire (2005) atesta a ideia de faz-de-conta ao reconhecer que no mundo jogo há um caráter de simulação, pois ao ver alguém ou um grupo jogando, sabe-se que jogam pela representação ou ainda autorrepresentação. O mesmo autor amplia essa ideia ao afirmar que “essa autorrepresentação pode vir a ser a mais completa tradução, para o mundo exterior, que o jogo fornece” (p. 67). No caso da criança, ela pode não saber

que está fingindo, pois para ela a representação e/ou brincadeira, o faz-de-conta é levado a sério.

Essa seriedade presente no jogo da criança revela o puro caráter dele ser divertimento e ao mesmo tempo, sério. O jogo é, então, capaz de absorver e arrebatá-lo inteiramente qualquer jogador. É fascinante, cativante. Mesmo no adulto, há uma tensão que envolve o jogo, por ele ser um ato sério, orientado por marcações que permitem que “ele se torna seriedade e a seriedade, jogo” (HUIZINGA, 1971, p.11).

Chateau (1987) observa o caráter de seriedade contido no jogo, em especial o jogo na infância. Para citar um exemplo o autor explica que não se pode zombar quando uma criança brinca de médico; ela adentra esse universo de ilusão que criou o levando a sério. Existe, portanto esse caráter ilusório do jogo, onde há um distanciamento daquilo que é real – do mundo real –, para um mundo à parte, um mundo criado e imaginado pela pessoa que joga. Nesse tal mundo o jogador tem autonomia.

À medida que amadurecemos e nos tornamos adultos, perdemos pouco a pouco essa qualidade de imaginar, de ser lúdico. Os autores aqui citados evidenciam isso ao concordarem que o adulto pode jogar, por exemplo: para escapar do dito mundo real, a procura por relaxar ou sair do tédio, ou ainda, o jogo ser evasão ou compensação podendo ser dispensado. Acontece, entretanto como argumenta Freire (2005, p.67), que “é preciso estar livre de obrigações objetivas para ter acesso ao jogo”. Entender assim segundo ele que:

O jogo não é um caso à parte das demais atividades humanas. Como todas, é vida manifestando-se e, como elas, manifestando-se de maneira típica, apenas quando encontra ambiente fértil para isso. E, tudo indica, é o mundo do espírito humano, da subjetividade que acolhe o lúdico e o faz crescer. Quando o homem volta-se para si, livre das amarras da objetividade, pode jogar. (FREIRE, 2005, p.65)

Com efeito, o território/universo do imaginário impera no jogo. O jogo se dá no caso em que nos despimos e dispomos ao mundo subjetivo, quando nele podemos decidir o que fazer visto que, “no mundo interno, as construções imaginárias podem não ter limite e transgredir todas as regras da realidade” (FREIRE, 2005, p.66). Requer assim, uma entrega total, ou pelo menos essa ideia de entrega. As crianças, por exemplo, adentram mais intensamente ao universo do jogo, ao vestir suas roupas, inventar suas regras e acreditar fielmente que o que se passa no seu imaginário é inteiramente verdadeiro. (Freire, 2005, p.69)

Por esse motivo Huizinga (1971) considera que a essência do jogo não é material. Seu poder de fascinar e ser intenso, o divertimento, a sensação de prazer, tensão e alegria é aí que reside sua essência. O jogo é irracional, e por conter uma “forma significante”, ou seja, encerrar um determinado sentido em si mesmo e possuir uma realidade autônoma, ele implica/evoca a presença desse elemento não material. O qual se apresenta, principalmente, na forma de imagens ou da imaginação, e, portanto, “a esfera do jogo é a esfera das imagens e, com isso, a esfera das possibilidades e da fantasia” (BUYTENDIJK, 1974, p. 68 apud FREIRE, 2005, p.66).

Freire (2005), então caracteriza de ‘ambientação do jogo’ esse ambiente interior, o mundo da fantasia e da imaginação. Nele o jogo acontece. E ainda acrescenta que o jogo só pode suceder na esfera do não necessário, da não obrigação, no ambiente de sobras e afirma: jogamos quando apenas jogamos (p.69).

O autor conta a experiência de sua infância: quando os meninos e ele se reuniam para jogar, era uma atividade organizada, com camisas de times, diretoria; supondo que o jogo começasse às oito horas da manhã, os meninos levantavam-se às sete horas, com enorme disposição, andavam ou corriam a

pé cinco ou seis quilômetros sem se importar se o jogo ia durar apenas uma ou duas horas.

Decorre-se, portanto que há na criança uma energia disponibilizada para o jogo que não provém da necessidade para algo e sim da satisfação e prazer que se incorre dessa atividade, assim “o jogo só pode ser reconhecido como tal quando o jogador está livre de toda privação, quando a energia transborda nele” (p.28). A mesma energia se ordena nos adultos quando se dispõe ao ato do jogo; o jogador entregando-se ao jogo desliga-se da realidade aparente e dos compromissos imediatos, de modo a participar de um momento infindo.

De modo semelhante Huizinga (1971) ressalta que o jogo tem um caráter desinteressado e se apresenta, a princípio, como um intervalo da vida cotidiana. Ele explica que o jogo se processa exteriormente às necessidades imediatas e desejos e fora da vida “comum”, pois a satisfação se encontra na própria realização do jogo.

Ao retomar as características comuns encontradas pelos autores referenciados, vê-se que a terceira se refere justamente a essa separação espacial do jogo em relação à vida cotidiana. Sendo assim, o isolamento e limitação, por ocorrer em certos limites de tempo e espaço. Logo, dentro do jogo há uma delimitação de espaço (material ou ideal/imaginário), sendo no interior desse espaço que ele se processa e onde se respeitam determinadas regras. Para Huizinga (1971, p.13), todo jogo tem suas regras, ele completa ao dizer que:

Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. [...] ele cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a essa regra “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor.

Em suma, compreende-se que o jogo: é uma atividade voluntária em que é necessário que os jogadores estejam disponíveis e receptivos a ele; ele encerra um sentido em si mesmo, escapa a realidade, é regrado e processa-se dentro de limitações de tempo e espaço. Sua essência reside nos sentimentos de tensão, alegria, divertimento e incerteza de modo a permitir um território de imaginação e fascínio o qual rompe com as fronteiras da vida cotidiana. Assim, “parece que o jogo devolve no ser momentos de liberdade, invoca o imaginário mantendo-se as âncoras na realidade por meio das regras que o delimitam” (PRONSATO, 2003, p. 95).

4 METODOLOGIA

A estratégia metodológica utilizada para investigar a problemática central deste trabalho – “os elementos envolvidos no processo de ensino e/ou aprendizagem para que corpos que não tinham contato ou experiência com dança cênica – composições de coreografias, apresentações –, e/ou modalidades de dança (balé, jazz, afro, etc) dançassem” – valeu-se de uma abordagem qualitativa, por meio da pesquisa (auto) biográfica e pesquisa bibliográfica.

De acordo com Gil (1999 apud OLIVEIRA, 2011, p. 24):

o uso dessa abordagem propicia o aprofundamento da investigação das questões relacionadas ao fenômeno em estudo e das suas relações, mediante a máxima valorização do contato direto com a situação estudada, buscando-se o que era comum, mas permanecendo, entretanto, aberta para perceber a individualidade e os significados múltiplos.

Ainda, na abordagem qualitativa o processo recebe maior atenção do que o produto, pois, segundo Oliveira (2011, p.25) “o interesse do pesquisador ao estudar um determinado problema é verificar como ele se manifesta nas atividades, nos procedimentos e nas interações cotidianas”.

Considerando essa individualidade e a relevância do processo, se fez necessário, em primeiro, uma análise de minha trajetória e experiências, expostas na apresentação deste trabalho, com referências anteriores e durante a Graduação em Dança na UFV. Essas vivências desencadearam o interesse dessa pesquisa. Em segundo, passou-se a investigação dos aspectos envolvidos na concepção das oficinas denominadas “Encontros para Dançar e Dialogar” que aconteciam dentro do projeto de extensão Procultura “Poéticas Corporais em Danças Brasileiras”, do qual fui bolsista.

Para essa investigação considerou-se a pesquisa (auto) biográfica visto que ela “potencializa o processo de autoformação, por possibilitar que os sujeitos se coloquem como protagonistas desse processo formativo, com vistas a um pensar sobre sua própria prática” (CAVALCANTE, et al., 2017). Além disso, Morais et al., (2016) considera que a pesquisa (auto) biográfica ou método biográfico:

atende a especificidades e exigências da pesquisa qualitativa, oferecendo caminhos para a exploração dos fenômenos pesquisados. Nessa perspectiva, utilizam-se as memórias, diários, memoriais, autobiografias, relato de vida, história de vida e história oral de vida, como procedimentos metodológicos de coleta de dados. O uso desta metodologia possibilita um processo de formação do próprio investigado. Este se torna, ao mesmo tempo, pesquisador e pesquisado na investigação.

Ainda, outra característica que pontua a escolha da pesquisa autobiográfica é por considerar os elementos subjetivos como métodos para investigação e conhecimento, o que permite recorrer à memória, além de que se utilize de diários, relato de vida, memoriais, etc como procedimentos metodológicos para coleta de dados.

Os diários, como técnica de pesquisa, permitem “garantir a maior sistematização e detalhamento possível de todas as situações ocorridas no dia e das entrelinhas nas falas dos sujeitos durante a intervenção.” (DE LIMA, 2007, p.99) E, ainda, segundo Falkembach (1987 apud GERHARDT e SILVEIRA, 2009) como instrumento, o diário possibilita que:

[...] nele se anotam todas as observações de fatos concretos, fenômenos sociais, acontecimentos, relações verificadas, experiências pessoais do investigador, suas reflexões e comentários. Ele facilita criar o hábito de escrever e observar com atenção, descrever com precisão e refletir sobre os acontecimentos.

Esta pesquisa, assim como esclarece Gil (2010, p. 27), teve caráter exploratório, visto que houve a intenção de proporcionar maiores

informações sobre a problemática em questão, de modo “a considerar os mais variados aspectos relativos ao fato estudado”. Assim, os procedimentos para a coleta de dados se deram mediante diários, relatórios, planejamentos, fotos e vídeos dos “Encontros” realizados no período de agosto de 2015 a agosto de 2017.

Também foi realizada a pesquisa bibliográfica que, de acordo Gil (2010, p.29) “é elaborada com base em material já publicado” permitindo segundo o mesmo autor a elaboração da revisão bibliográfica “com o propósito de fornecer fundamentação teórica ao trabalho, bem como a identificação do estágio atual do conhecimento referente ao tema” (p. 30). Isso para que o pesquisador entre em contato direto com o que já foi escrito e dito sobre aquele tema e não desperdice tempo.

Realizou-se, portanto, a pesquisa bibliográfica a partir da escolha dos temas que norteiam esta monografia: corpo, memória e jogo os quais permeiam a construção dos “Encontros para Dançar e Dialogar”.



GRUPO de PESQUISA em DANÇA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Coordenação: Laura Pronsato

ENCONTROS
para dançar e
dialogar

Segundas e Quartas-feiras
de 11:40hs às 13:00
No DAH

**CONVITE PARA PARTICIPAÇÃO ABERTO
A TODOS OS INTERESSADOS!**

DAH
Departamento de
Artes e
Humanidades

Curso de
Dança

PEC
Pró-Reitoria de
Extensão e
Cultura

CCH
Centro de Ciências
Humanas e Letras

Minha Ciranda
“Essa ciranda não é minha só
Ela de todos nós
A melodia principal quem tira
É a primeira voz

Pra se dançar ciranda
Juntamos mão com mão
Fazemos uma roda
Cantando essa canção”.
(Lia de Itamaracá)

5 DA TEORIA À PRÁTICA: O ÂMBITO DOS “ENCONTROS”

O objeto deste trabalho tem como análise os corpos que, em sua maioria, não possuíam contato ou experiência com dança com dança cênica – composições de coreografias, apresentações –, e/ou modalidades de dança (balé, jazz, afro, etc). Essa análise parte da experiência durante dois anos e meio envolvida com o projeto de extensão Procultura “Poéticas Corporais em Danças Brasileiras”. Nesse projeto, as atividades desenvolvidas eram voltadas para articular processos criativos a partir das matrizes brasileiras. Dentre as atividades, promoviam-se oficinas nomeadas “Encontros para Dançar e Dialogar” com dois encontros semanais no horário de almoço e duração de uma hora cada. O espaço para realizá-las foi o estúdio do Departamento de Artes e Humanidades da UFV.

Outras ações do projeto em questão incluíam: participação em diversos eventos¹⁰ com intervenções coreográficas de dança e promoção de oficinas; integração com outros projetos (Dança como expressão cultural: Na valorização da Identidade Negra, Projeto Arca, Grupo de Agroecologia e Agricultura Orgânica – GAO, etc.); grupo para estudos coreográficos em junção com o grupo de Dança Micorrizas o qual efetivou apresentações artísticas em diversos lugares; produção cultural e apresentações artísticas¹¹ em diferentes lugares, etc.

Deste modo, o estudo dos temas apresentados no referencial teórico (corpo, memória e jogo) une-se à prática das oficinas por mim aplicadas para encontrar possíveis respostas ao presente questionamento levantado: quais elementos estavam envolvidos no processo de ensino e/ou aprendizagem para

¹⁰Alguns deles: Evento de Comemoração dos 15 anos da companhia de arte Núcleo Grupo Coletivo 22; “Entrelaçar Dança e Capoeira”; II Seminário Nacional de Educação em Agroecologia - II SNEA; Troca de Saberes etc.

¹¹Espectáculos: ‘Dançar pra elas’; ‘D’Água’, ‘Bacupari’, etc.

que corpos que não tinham contato ou experiência com dança – composições de coreografias, apresentações –, e/ou modalidades de dança (balé, jazz, afro, etc) dançassem?

Os “Encontros para Dançar e Dialogar” proporcionavam a prática corporal a partir da dança brasileira e reflexões sobre autoconsciência corporal e identitária na relação com as matrizes brasileiras, sobretudo a cultura negra devido ao diálogo desenvolvido com o projeto Pibex “Dança como expressão cultural: Na valorização da Identidade Negra”.

De posse de diários e relatórios das aulas sobre os “Encontros”, tentei perscrutar minha memória com relação a todo processo envolvido nas oficinas e na trajetória pessoal – relatada no memorial que dá início a esta monografia –, bem como o percurso no projeto de extensão. E, assim, refletir sobre o que já havia sido experimentado pelo meu próprio corpo para que pudesse entender o corpo do outro.

A construção das aulas permeia as práticas vivenciadas na graduação, principalmente as abordagens metodológicas vivenciadas nas três disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras (processo referido no memorial) e no projeto de extensão supracitado, ministradas por minha orientadora Laura Pronsato. Esta teve como formação duas das autoras referenciadas no aporte teórico deste trabalho as quais as metodologias nos interessam: Rodrigues (1997) e Santos (2006).

Além desta abordagem, vivenciei em algumas disciplinas como Arte do Movimento I e II, uma experiência com jogos para aquecimento e andamento da aula. Encontro também no fazer - artístico de minha orientadora a utilização de “jogos de improvisação” (PRONSATO, 2003) como aspectos das suas aulas dadas nas oficinas. Busco assim, destacar nos capítulos seguintes ações e elementos constituintes dos “Encontros” que

considero relevantes para compreender esse corpo que julga não dançar, mas que dança.

5.1 Integração e diversidade: Dos participantes dos “Encontros”

Os “Encontros para Dançar e Dialogar” eram abertos a todo público e por isso, frequentado pelos mais diversos corpos. Abrigavam maneiras de pensar, vivências e experiências diversificadas, originárias da diversidade regional. A maioria eram pessoas que, até então, não tinham qualquer vivência ou experiência com a dança – composições de coreografias, apresentações –, e/ou modalidades de dança (balé, jazz, afro, etc), sendo discentes dos cursos de: Ciências Sociais, Biologia, Física, Geografia, Arquitetura, Educação Física, Solos e Nutrição, Dança; pessoas do GAO e da comunidade viçosense.

Participavam, em média, vinte pessoas¹². Esse número variava conforme o dia, chegando a trinta no início do semestre, sendo a rotatividade uma característica dos “Encontros”. As oficinas permitiam uma abertura aos participantes, não exigindo que fossem frequentes.

No início de cada semestre o convite era feito aleatoriamente para as pessoas. Também era comum a divulgação nos grupos de facebook, postadas nas páginas no início do semestre e semanalmente. Justamente por ser aberto e não ter um público específico, as pessoas faziam o contato “boca a boca” chamando amigos e colegas para participar.

Nesse sentido, cada encontro era território de novas participações, com diferentes repertórios corporais e pessoas que passavam a se identificar

¹²Segundo as listas de frequência assinadas pelos participantes.

com a temática proposta. Alguns dos participantes também eram ligados ao grupo de Dança Micorrizas e Encruza, encontrando nesse espaço um momento para exercitar a prática ligada às danças brasileiras.



Fotografia 1 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

Ao abrigar a diversidade de corpos, o espaço dos “Encontros para Dançar e Dialogar” conferia um tom de liberdade aos envolvidos. Quando passo a ministrar as oficinas, dada sua característica de rotatividade, tento tornar o ambiente propício e receptivo a cada participante, o que me fez pensar na didática e planejamento diário das aulas. Para eles, por participarem do projeto livremente, buscava-se como objetivo proporcionar um momento único de expressão e liberdade do qual gozavam, para mover seus corpos a partir de suas características e corporeidade, destituindo-se de uma homogeneização e padronização de corpos.

Deste modo, o que se propunha era que os envolvidos se movessem com aquilo que dispunham no corpo: se tivessem alguma habilidade ou praticassem alguma atividade física (capoeira, dança do ventre, ligação com o teatro ou tocasse algum instrumento, etc), ou ainda que não tivessem experienciado nada parecido, o corpo tinha suas histórias e vivências. Que essas falassem mais do que qualquer outra coisa! Esse era o foco!

Além disso, o espaço dos “Encontros” considerava a formação cultural de cada indivíduo. Reiterando o que Mauss (1974) traz sobre o conceito de *técnicas corporais*, ao dizer que “cada sociedade tem hábitos que lhes são próprios” (p.213) e que os indivíduos possuem atitudes e determinados comportamentos corporais que lhes são transmitidas por meio da educação, da sociedade da qual faz parte e interage, sendo, portanto, por meio de nossa cultura.

Durante os anos dos quais participei do projeto, vi diferentes pessoas, com diferentes repertórios e que pareciam ver naquele espaço um ambiente no qual podiam ser eles mesmos. Por ser o homem um “ser permanentemente em busca de si mesmo, de suas referências, de seus laços identificadores”, como afirma Delgado (2006, p.51), os participantes pareciam se sentir à vontade, e então, seus corpos se moviam descontraidamente em resposta ao que lhes era proposto.

5.2 Entender-se a si, para entender ao outro

As relações que se estabelecem entre o corpo e o mundo são reflexos do que acontecem ao nosso redor e de nossas vivências como indivíduos, de nossa percepção de mundo. Chauí (2000) aponta que somos sujeitos

intercorporais. Portanto, as relações que transcorrem entre nosso corpo, o corpo dos outros sujeitos e o corpo das coisas deixam sempre um lastro dentro de nossa experiência, como elucidado por Ostrower (2003). Nesse sentido, foi possível identificar três fases norteadoras no qual meu corpo foi suscetível ao aprendizado, e do modo como percebi e apreendi essas relações com o mundo interno e externo.



Fotografia 2 - Espetáculo “Dançar pra elas”
Fonte: Emanuel Carvalho (2015)

A primeira fase se refere ao período como voluntária do projeto em questão. No segundo semestre de 2015 fui convidada pelo meu colega de turma João Paulo Petronílio para participar do projeto. As oficinas eram ministradas por minha orientadora e pelo João Paulo. Identifiquei nas aulas uma familiaridade com processo que vivenciei nas três disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras: versar sobre o corpo contido nas manifestações populares brasileiras, organização corporal por meio da Anatomia Simbólica

de Rodrigues (1997), percepção de si e do outro e assim por diante, como referido no memorial.



Fotografia 3 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

Senti-me a vontade para integrar o grupo. A organização das oficinas se dava também duas vezes na semana no horário de almoço, porém ainda não tinha o nome “Encontros para Dançar e Dialogar”. Assim, nós chegávamos ao espaço do estúdio e já nos dispúnhamos em círculo. Ali começava uma conversa informal sobre a semana, o curso, etc; no horário programado, quem fosse ministrar a aula já tomava a palavra e se apresentava ao que se seguia à apresentação de todos os participantes, de maneira rápida já que era frequente que tivessem sempre novos.

Enquanto nos apresentávamos e abríamos um pequeno diálogo, dava-se início a uma massagem nos pés. Identifico nas aulas orientadas por João algumas características pontuais que me despertam atenção: (1) indicação oral e corporal sobre o que deveria ser realizado; (2) a inserção de palmas

para acelerar o ritmo; (3) frequentes pedidos para que explorássemos sempre mais, o corpo, suas potencialidades e as possibilidades de movimento; (4) uma relação intensa com questões sobre a negritude e por fim (5) uso de simbologias.

Com suas aulas, vivenciei um maior trabalho com as articulações do corpo, ao ser incentivada a mover outras partes do corpo além das extremidades. Sugeriu, por exemplo, deitados no chão em decúbito dorsal, a sensibilização da coluna: deveríamos mover cada vértebra, cada músculo, sentir as sensações geradas. Em seguida, nós nos levantávamos e passávamos a nos mover no nível médio¹³ e depois no nível alto, com os mesmos princípios e indicações. Isso tudo acontecia em conjunto, com as verbalizações sendo efetuadas para reverberar no corpo toda a sensibilização inicial da coluna.

Ao versar mais intensamente sobre as questões relacionadas à negritude suas aulas suscitavam à questão do corpo marginalizado pela sociedade. Em uma aula, por exemplo, ele trouxe um trecho do texto de Darcy Riberio, “O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil” e por meio dele provocou questões corporais como tensão e relaxamento, desequilíbrio e peso, ao refletir sobre o infortúnio que os negros passavam quando eram transportados nos navios e posteriormente a travessia.

¹³Os níveis na dança se referem às passagens possíveis que o corpo pode realizar o movimento. Segundo Pronsato (2003, p.55) os níveis “indicam o lugar, o espaço onde o movimento poderá ocorrer ou ocorre e não para onde ele deve se dirigir”. Ainda, indica que pode acontecer no chão (deitar, sentar, ajoelhar, etc) que seria o nível baixo; o médio seria os joelhos semiflexionados com flexão do tronco, sem ficar totalmente ereto; e o nível alto, que inclui elevações, saltos, pulos, etc.



Fotografia 4 - Roda de conversa 'Exu e a cultura dentro do Candomblé'
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

O uso de simbologias aplicadas ao corpo era habitual, assim como proposto nas disciplinas de Folclore e Danças Brasileiras. Para tratar desta questão, uma bacia que era colocada no meio da sala e que servia como recurso para a formação do círculo inicial, mas também metodológico, é um exemplo.



Fotografia 5 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

Na cultura popular a bacia é utilizada como objeto para que as mulheres carreguem e lavem roupas, para colocar água, ou para lavar a comida, entre outras tantas funções; serve como utensílio na manutenção do lar; toda casa tem uma bacia. É bem comum a figura de mulheres carregando a bacia sobre a cabeça sem deixá-la cair.



Fotografia 6 - Exemplo de mulheres com a bacia na cabeça
Fonte: Google (Acesso: abr 2016)

É a partir desta última imagem que meu colega João Paulo delinea sua proposta metodológica para trabalhar a organização estrutural do corpo que dança. Assim, leva os participantes das oficinas a compreenderem que, para se locomover no espaço com a mesma, assim como essas mulheres que a colocam sobre a cabeça, é necessário manter o tronco na máxima verticalização, soltar o quadril mantendo-o alinhado com os joelhos (que estão semiflexionados) e com os pés.¹⁴

Com um interesse crescente, fui convidada pelo meu colega João a integrar – juntamente com outras participantes do projeto que tivessem interesse –, um grupo de pessoas que se reuniam em horário extra, com o fim de potencializar o trabalho corporal desenvolvido nas oficinas no horário de almoço, para assim, configurar uma composição cênica a ser apresentada.

Nesses encontros extras, fazíamos laboratórios de criação e começamos a conceber processos criativos os quais culminaram em uma primeira apresentação artística, o espetáculo “Dançar pra Elas”.



Fotografia 7 - Espetáculo “Dançar pra elas”
Fonte: Emanuel Carvalho (2015)

¹⁴Trecho retirado de um plano de aula referente ao “Encontro”.

O interessante foi que a maioria das pessoas que participaram da composição e apresentação do referido espetáculo não tinha experiência com dança cênica, ou seja, apresentar no palco. Eram pessoas com outras vivências, alguns em capoeira, outros com alguma vivência com teatro ou música e instrumentos e, ainda, outros que não possuíam nenhum contato mesmo.



Fotografia 8 - Espetáculo “Dançar pra elas”
Fonte: Emanuel Carvalho (2015)

Em 2016, já como bolsista do projeto, cria-se o nome “Encontros para Dançar e Dialogar” e começo lentamente a planejar e ministrar as oficinas em conjunto com João. Eu ainda não me sentia segura de ministrar uma oficina

sozinha e com isso, no princípio, João dava início à condução e aos poucos íamos abrindo espaço para a minha condução. Compreendo que esta foi a segunda fase, imbricada com a terceira, na qual eu me colocava timidamente.

Quanto mais eu me inseria na condução das aulas, mais percebia que, embora, houvesse características similares as aulas do João, eu possuía outras que diferiam. Eu estava me descobrindo!

A terceira fase então, se refere ao encontro com a essência de meu fazer artístico no processo de ensino-aprendizagem. Não era nem a maneira do meu colega nem o da minha orientadora, mas uma soma de todas as vivências dentro e fora¹⁵ da Graduação em Dança.

Eu possuía uma dinâmica mais lenta, minhas orientações verbais também eram constantes, mas a transição entre um comando e outro e o uso do imagético se dava em uma dinâmica mais intensa sobre a percepção de si durante o movimento, sendo mais introspectivo.



Fotografia 9 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2017)

¹⁵ No Ministério da Igreja do qual fazia parte, eu dava aulas e ajudava nas composições de dança. Por vezes ensaiava o grupo.

As aulas ministradas por mim passaram a ter como forte elemento a percepção do outro e de si no movimento a partir de imagens, histórias, memórias, poesias e principalmente na esfera do jogo. Uma aula escrita em meu diário pode trazer maior elucidação:

[...] hoje, já aquecidas as musculaturas e ocupando todo o espaço do estúdio, pedi para que se movimentassem a partir da percepção do movimento do outro. Anteriormente, eu havia orientado que a partir das movimentações individuais, eles próprios identificassem alguns movimentos que se repetiam, com qualquer parte do corpo. Se for uma ondulação do quadril, uma flexão com o tronco, um mexer dos dedos, que esses movimentos se repetissem. Em seguida, quando já conscientes desses movimentos, pedi que procurassem observar o outro e que em dado momento incorporassem o movimento do outro no seu corpo; ora voltassem no seu movimento, ora copiassem o do outro. Como seria esse movimento do outro no meu corpo? Seria igual? Sinto-me confortável nesse movimento? Como percebo meu corpo no movimento do outro? [...] (Trecho do diário de aulas, 2016.)

Entendo que, ao lançar esses questionamentos enquanto se realizava a atividade os participantes, passavam a compreender o seu próprio corpo e movimentos e o dos outro. Deste modo, ao mesmo tempo em que proporcionava aos envolvidos experiências com o próprio corpo, meu corpo e modos de orientar as aulas também se delineavam.

Quando passamos a compreender a nós mesmos, somos capazes de saber traçar uma rota e nela conectar pontos que façam sentido para quem está na condição de aprendiz, de modo a tentar proporcionar-lhes alguma experiência parecida com a qual vivenciamos. Para propiciar um caminho à experiência sensível supõe-se primeiro ter experienciado em si, pois “enquanto identificamos algo, algo também se esclarece para nós e em nós, algo se estrutura. Ganhamos um conhecimento ativo e de autocognição, uma noção que, ao identificar as coisas, ultrapassa a mera identificação.” (OSTROWER, 2003, p.57).

As aulas, os integrantes, a reciprocidade na relação com o outro, as evocações em que éramos convidados a participar em cada encontro; a junção de potencialidades diferentes que se assemelhavam por entender que “o ser humano tem múltiplas raízes: familiares, étnicas regionais, nacionais, partidárias, ideológicas, culturais. Sua vida é uma totalidade, na qual processos diversificados conformam a dinâmica do viver” Delgado (2006, p. 51) foram configurados em aprendizados.

Essas etapas me oportunizaram estar segura e convicta sobre o que potencializava nas oficinas. Assim, “as idéias, trazidas pela experiência, isto é, pela sensação, pela percepção e pelo hábito, são levadas à memória e, de lá, a razão as apanha para formar os pensamentos.” (CHAUÍ, 2000, p. 88)

5.3 Dos fundamentos dos “Encontros”

A essência dos “Encontros” estava nos elementos norteadores das aulas que tinham o objetivo de retratar algo de nossa cultura e estimular a imaginação para obtenção de sensações reais no corpo. Esses eram inseridos de diferentes maneiras: leitura de uma poesia, história, trecho de um livro, texto ou letra de uma música; ouvir a própria música; imagens impressas para observar; uso de objetos e elementos concretos: bolas, tecidos, espelho, água, pedras, folhas, areia etc; vídeos.



Fotografia 10 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

Não havia uma ordem para que esse aspecto norteador fosse inserido. Podia ser no início, meio ou para fechar a aula, de acordo com o que se almejasse dos corpos ali envolvidos. Em uma oficina trouxe a poesia que dá início a esse capítulo em outra a música “Minha Ciranda”, em outra uma imagem, etc.



Fotografia 11 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

É importante ressaltar que as músicas selecionadas também desempenhavam papel importante neste processo. Elas abrangiam ritmos variados relacionados à temática da cultura brasileira. Por vezes, optava-se pelo silêncio ou pelas sonoridades produzidas pelos próprios participantes sejam no corpo, por meio da percussão corporal ou na própria voz – não necessariamente uma música cantada, mas emissão de sons (onomatopéias), sílabas, palavras, frases, declamações de parte de um poema, etc.

Eu, como ministrante, estava aberta a colocações dos participantes. Se houvesse alguém que tocasse algum instrumento, cantasse, declamasse,

enfim, tivesse qualquer habilidade e quisesse partilhar era lhes dado liberdade.

Na aula de hoje, um dos participantes disse que tocava pandeiro e perguntou se poderia trazê-lo no próximo “Encontro”. Respondi prontamente que sim, e ainda ressalttei que aquele espaço, embora tivesse aulas previamente estruturadas, era um lugar aonde partilharíamos de nossos conhecimentos e saberes sobre nossa cultura, nosso povo, nossa identidade e corpo. (Trecho do Diário de aulas, 2016.)

Desse modo, mesmo as oficinas sendo previamente preparadas conforme os corpos se apropriavam do que lhes era oferecido, elas se transformavam. À medida que fossem encontrando liberdade, os corpos, mesmo que inconscientes, passavam a propor e interferir na dinâmica da aula e, portanto, eu aproveitava desses acontecimentos do momento para enriquecimento das mesmas. Os participantes eram tidos como co-produtores do que se ensinava ali.

Estava, nesse sentido, sempre sensível a perceber a necessidade de mudar o rumo ou mesmo a aula. Para tanto, conforme fui ministrando as oficinas, e também direcionada por minha orientadora passei a pensar em estratégias para esses momentos.

Em virtude disso os “Encontros” eram elaborados de acordo com a minha percepção acerca das necessidades e/ou dificuldades apresentadas pelos participantes, observadas em cada oficina. As aulas se sucediam, portanto, de forma gradativa e interligada com o propósito de estar atenta às devolutivas apresentadas pelos corpos dos participantes.

Para o desenvolvimento das oficinas adotei o modo de condução oral constante e demonstração corporal. Não havia pausas para explicar o que deveria ser feito; eu pedia para que tentassem compreender no corpo, deixando o corpo absorver. Essa aplicação reflete o modo como minha orientadora direcionava os laboratórios de criação nas disciplinas de Folclore

e Danças Brasileiras. Além disso, outro modo de intervir eram toques, sutis e precisos, durante o processo a fim de promover maior compreensão do movimento.

As demonstrações corporais eram necessárias no início para que os participantes se familiarizassem com a estrutura corporal de Rodrigues (1997) que eu estava abordando. Após esse contato e familiaridade, eu passava a evitar essas demonstrações para deixar que os participantes criassem partindo de suas percepções e sensações pessoais, não sendo influenciados por um modelo externo.



Fotografia 12 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2017)

Além disso, havia o cuidado de inserir na proposta quem iniciava pela primeira vez. A seguir, conforme a descrição da construção das oficinas, o leitor entenderá como um principiante conseguia acompanhar o processo sem dificuldades.

5.4 Da construção dos “Encontros”

Estabeleço cinco etapas¹⁶ para realização da prática dos “Encontros” para fins de compreensão didática, mas que por vezes, mesclam-se umas as outras. Deste modo:

- Acolhimento Inicial.
- Aquecimento:
 - Sensibilização/Associação.
- Jogo de experimentação corpóreo-sensitivo.
- Envolvimento final.
- Diálogo.

5.4.1 Acolhimento Inicial

A primeira etapa essencial para compor o ambiente receptivo da aula, de modo a proporcionar um espaço em que as pessoas se sentissem acolhidas, refere-se ao **acolhimento inicial**, no qual realizávamos o círculo. Este permite o contato visual e percepção corporal de si e do outro. Apreciado por mim nas aulas de minha orientadora Laura Pronsato – referidas no memorial –, o círculo é vital para integração e transmissão de energias¹⁷. Um elo no qual se tem a conexão e interação coletivo-individual no qual o universo da linguagem corporal pessoal é afetado¹⁸. Nele os participantes estabeleciam relação uns com os outros através de conversas informais sobre assuntos variados.

¹⁶ Essas etapas se basearam em Pronsato (2003) ao estabelecer uma trajetória para aplicação prática da proposta de laboratórios do qual a dissertação versa.

¹⁷Trecho retirado de meu relatório final da disciplina de Folclore e Danças Brasileiras III.

¹⁸ Idem.

5.4.2 Aquecimento

A partir do círculo iniciava-se o processo de **aquecimento** que visava preparar o corpo para se movimentar, além de ser o momento de percepção, de minha parte, como facilitadora do processo, sobre as facilidades e dificuldades individuais. Esta consistia na segunda etapa. O início se dava igualmente em todos os encontros: com massagem nos pés.

Os pés, na simbologia de Rodrigues (1997) são o contato do indivíduo com o mundo, considerado como importante veículo do corpo que deve ser trabalhado e descoberto. Prepará-los, tomar consciência de sua estrutura ósseo-muscular permite maior mobilidade e habilidade para o trabalho em dança.



Fotografia 13 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2017)

Organizados em círculos os participantes eram estimulados a olhar para os pés, e percebê-los, já que em nosso dia-a-dia, nossa relação com ele é apenas de instrumento para viabilizar a caminhada e sustentação de peso do corpo. Nessa etapa, a **sensibilização** consistia então em tocar e perceber os

detalhes de cada uma das partes do corpo, identificando e preparando essa estrutura ósseo-muscular. Além disso, inseria-se paulatinamente, a **associação** de cada parte do corpo, com o corpo presente nas manifestações populares por meio da simbologia de Rodrigues (1997) de modo a facilitar esse processo de percepção do próprio corpo.

Partindo dos pés eu conduzia gradativamente esse aquecimento (sensibilização/associação) de cada parte do corpo: joelhos, quadril, tronco, a cabeça, rosto, etc. Assim, sintética e simbolicamente: pés paralelos e enraizados (intenso contato com o solo, como se dele saíssem raízes), joelhos semiflexionados, sacro que cede a gravidade através do cóccix como prolongamento, servindo-se de uma terceira base para o corpo e o tronco verticalizado (buscando a verticalização de um mastro).¹⁹

As associações poderiam ser: a fluidez no movimento associada ao um rio que corre constantemente, ceder o corpo ao chão ou flexão do tronco com uma cachoeira batendo no corpo, o contato dos pés com o solo lembrando-se de como é pisar em um chão com pedras, na areia, na lama.

Por vezes, conforme a elaboração da aula, eu dava um foco maior a alguma parte do corpo. A fim de esclarecer essas etapas para o leitor, cito um trecho de meu diário relatando uma aula:

Com as pernas estendidas para o centro do círculo, com a máxima verticalização do tronco e sentado em cima dos ísquios, o movimento proposto foi para trabalhar a articulação coxofemoral. [...] movia-se lentamente para frente [...] e depois para trás. [...] Para alcançar maior eficiência nos possíveis movimentos que a coluna vertebral pode realizar foi feito trabalho de contração com respiração. Ainda sentado sobre os ísquios, porém com as pernas dobradas, (ênfaticamente se que cada um devia realizar o exercício em seu tempo), inspirava - verticalizando o tronco ao máximo - e logo após, expirava, com as mãos postas próximas ao joelho, ia soltando o ar com contração máxima do abdômen com a

¹⁹Parte retirada de relatório de aula.

coluna formando um C (a ideia é pensar como se o umbigo fosse encostar nas costas formando um C côncavo). (Trecho do Diário de aulas, abr de 2016.)

Alguns exercícios, usualmente realizados, de maneira a exercitar articulações e outras partes do corpo incluíam: posição de cócoras; posição de quatro apoios (apoios das mãos e joelhos inteiramente no chão) movimento da pelve (ligada à sexualidade) - frente, lado, trás, lado, transformando em um movimento circular, associando com o número oito deitado ou a imagem do infinito; recrutamento do centro de força – abdômen; sair da posição de cócoras colocando-se sobre os pés; se levantar em um desenrolar com o mínimo de esforço possível do corpo (natural), além de se atentar a respiração (cabeça última a chegar), etc.



Fotografia 14 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2017)

Outro exemplo de uma oficina cujas associações tornavam mais compreensíveis as execuções dos movimentos por parte dos envolvidos:

verticalizados e em pé, eram estimulados a alcançar o chão, e ceder à gravidade de forma a utilizar o peso dos próprios membros, iniciando da cabeça e usando as articulações como caminho, com o mínimo de dispêndio de energia. Ao desenvolverem esta atividade era visível, inicialmente, a dificuldade de execução. Porém, ao ser inserido verbalmente a imagem da lama dentro da narrativa, os movimentos ganhavam fluências e pesos diferentes alcançando outras qualidades.

Primeiramente a partir da cópia de movimentos realizada por mim, como ministrante e progressivamente, para que desvendassem possibilidades diversas de executar os movimentos, instigava-os a pesquisa daquela articulação e/ou parte do corpo de maneira pessoal (sem demonstrar com meu próprio corpo) a fim de que eles próprios encontrassem novas propostas de movimento.

Assim, por exemplo, iniciávamos na posição estática de cócoras; em seguida, se mantendo nessa posição, em movimento de pendulado em todas as direções (frente, costas e lados direito e esquerdo) utilizando de trocas de peso, experimentávamos outras partes dos pés (bordas internas e externas, calcanhar, metatarso) e isso fazia surgir uma infinidade de movimentações.

5.4.3 Jogo de experimentação corpóreo-sensitivo

Com o corpo ósseo-muscular sensibilizados e aquecidos, e associações gradualmente sendo in(CORPO)radas, a terceira etapa compreendia o momento do **jogo de experimentação corpóreo-sensitivo**. Saindo da configuração de círculo, por meio do que Santos (2006) chama de ‘exercícios criativos’ previamente estruturados, orientações corporais demonstradas a partir do meu próprio corpo como ministrante, articulações

em duplas ou grupos, comandos verbais que indicavam um caminho para o corpo fruir e o próprio corpo dos participantes culminavam em poética dançada.



Fotografia 15 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

Os participantes então, se atentavam aos estímulos dados que possuíam o intuito de trabalhar variados elementos para compor a dança: as articulações e musculaturas do corpo, respiração, fluidez, relaxamento, tensão, leveza, força, percepção corporal e do espaço (de si e do outro), transição entre os níveis (baixo, médio, alto) desenvoltura de membros inferiores e superiores.

Nessa etapa levava os participantes para a atmosfera do jogo. Encontrava liberdade para agir ao mesmo tempo em que eles se sentiam também livres já que o próprio jogo era liberdade (HUIZINGA, 1971). Ao adentrarem ao mundo do jogo, se dispondo a ele, os participantes passavam a

elaborações de ações corporais a partir da ludicidade, porém, permeado por regras, propostas por mim ou por eles próprios, as quais se inseriam de modo descontraído e de acordo com a receptividade dos participantes.

A essa altura encontrava-se a dança despretensiosa, livre, pura e autoral. Reconhecia, nesse processo e nesses corpos que julgavam não dançar, o que meu próprio corpo vivenciou durante a graduação.



Fotografia 16 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

Descodifico-me! Ao mesmo tempo em que me desconecto da realidade aparente, conecto-me com um mundo imaginado por mim e passo a encontrar livremente outros corpos que não o meu, ou o deles próprios, de quem se encontrava ali, pois também se transfiguraram na atitude e novelo do jogo.

Nesta fase de experimentação corpóreo-sensitiva tudo se integrava. Corpo, memória e jogo atravessavam-se. Lembro-me de uma atividade quando pedi para que os participantes expressassem por meio de sons o que

certa lembrança lhes causava. No início, tímidos, alguns exprimiam esses sons, outros em um tom baixo quase que imperceptível. Incisivamente pedia para que deixassem soar mais alto esse som, aliado a um movimento característico da lembrança. Dava-lhes indicações para que esse movimento fosse feito com outras partes do corpo.

Ao ouvirem o som de outros colegas os participantes começavam a rir. Mas não paravam. Lentamente, conforme as orientações, eles iam se soltando, por perceber que os outros colegas estavam envolvidos. Os sons se mesclavam. Do mesmo modo o movimento, ia se configurando. Em círculo brincamos com essa ideia de som e movimento ao que um a um iam se apresentando no meio do círculo. Seguidamente, pedi para que cada um mostrasse o seu som em junção ao movimento em cânone. Solicitei que escolhêssemos coletivamente quatro pessoas cujos movimentos e sons mais agradaram ao coletivo. Essas pessoas mostrariam o seu movimento e som e nós aprenderíamos. Após fixação dos sons e movimentos, saímos pelo espaço.

Primeiramente, apenas eu repetia a sequência dos quatro sons mais movimentos na ordem que havia aprendido. Logo que entenderam a ideia os próprios participantes começaram a trocar a sequência. Por fim, propus uma diagonal com todos bem juntos e repetindo as sequências em diferentes direções. Isso ocorria em concomitância, eu não parava para explicar, os envolvidos realizavam conforme o próprio entendimento e percepção do outro.



Fotografia 17 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

As segundas e terceiras etapas têm respaldo nos procedimentos utilizados por Santos (2006) ao trabalhar a singularidade, sensibilidade e criatividade dos educandos, considerando o aspecto cultural de cada um, ou seja, sua história de vida.

5.4.4 Envolvimento Final

Ao chegar ao clímax, os corpos experimentavam de sentimentos que envolviam risos, choros, pertença, acolhimento, tristeza, alegria extrema, relaxamento, dentre outros. O cuidado estava, portanto, em não quebrar as sensações e experimentações proporcionadas. Por isso, a quarta etapa estava para além do encerramento das atividades corporais, era o **envolvimento final**.



Fotografias 18 e 19 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

Nessa fase, não apenas para encerrar o processo, mas com o intuito de perpetuar nos envolvidos tudo o que havia sido explorado e aprofundado no corpo e através do corpo, comumente, a partir da condução verbal pedia para irem ralentando os movimentos. Também, para não perderem o que estava sendo feito ou se dispersarem – pois era também parte do processo –, e realizava estas e outras finalizações, conforme o decurso das aulas:

- Voltar ao círculo e efetuar massagens uns nos outros; ou poderia se massagear individualmente.

- Encontrar uma posição (deitados, em pé ou sentados) que lhes fosse confortável e se pôr a escuta de uma poesia, letra de uma música, leitura de uma história, etc.

- Aproximar de modo a ficarem bem pertinho uns dos outros e solicitava que: se abraçassem; que despendessem um tempo olhando atentamente para cada envolvido observando suas características e se sentissem vontade de rir, chorar, fitar ou cumprimentar o outro que não tivessem vergonha; que fechassem os olhos e sentissem a respiração coletiva e que tentassem chegar a uma unicidade dessa respiração; que déssemos as

mãos e já com a música iniciada dançávamos uma ciranda com o mesmo princípio de chegar a uma unicidade (de ritmo, de tempo de movimentação, etc); se colocar a escuta de uma poesia, letra de uma música, leitura de uma história, etc; de se colocarem em silêncio, etc.



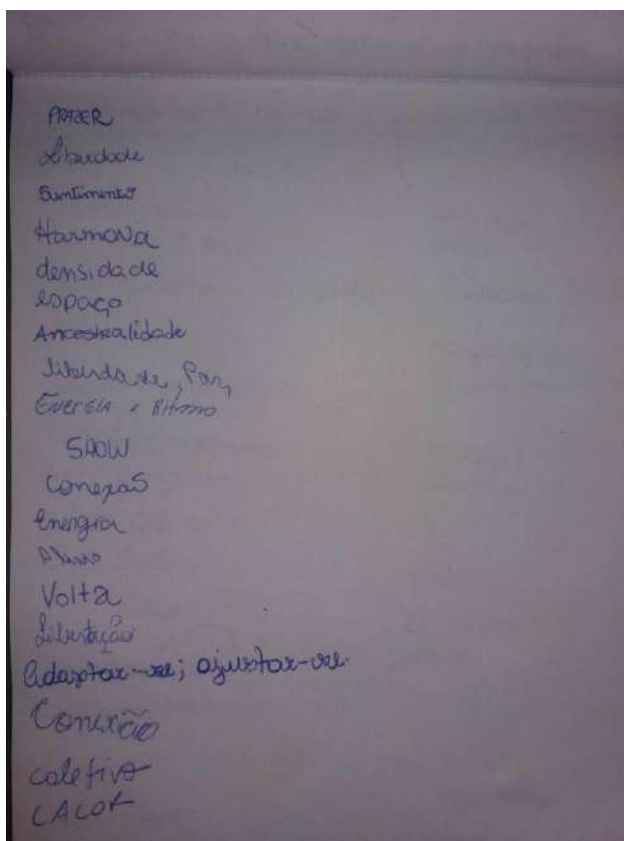
Fotografia 20 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2016)

5.4.5 Diálogo

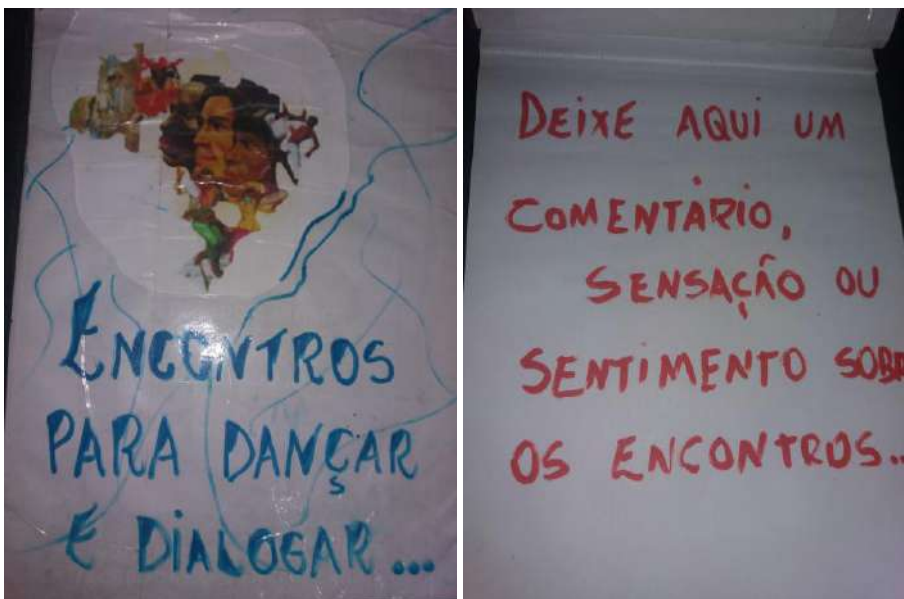
Por fim, de posse de sentimentos e sensações diversas eu abria para o **diálogo** e possíveis dúvidas e perguntas. Quem desejasse comentar ou dizer uma palavra/frase ou discorrer sobre o que o corpo experienciou podia se colocar. Por vezes, dependendo do desenrolar da aula sentia, intuitivamente, que precisávamos apenas de silêncios então não dizia nada e já dispensava a todos agradecendo a troca.

Outras vezes, eles próprios já se colocavam sem eu falar nada; ainda, para me aprimorar e receber feedbacks eu os provocava com perguntas incisivas sobre o processo: Como se sentem? Qual imagem ou memória veio à cabeça? Qual a sensação? E conforme respondiam: Por que essa imagem ou memória? Tem significado pra você?

Poderia também pedir para que eles escrevessem em uma folha uma palavra que resumia tudo. Em uma aula seguinte eu utilizava dessas palavras para aprofundar ou causar outros tipos de sensações. Nesse sentido, a cada oficina eu encontrava nuances criativas instigadas pelos movimentos dos corpos dos participantes as quais alimentavam minhas ideias para propor novas aulas.



Fotografia 21 – Palavras sobre a oficina “Encontros para Dançar e Dialogar”.
Fonte: Arquivo pessoal (2017)



“Adorei ter esse espaço de formação. Conhecer pessoas novas.”

“Obrigada por fazer parte do meu empoderamento! Próximo semestre estarei com vocês de novo!”

“Foi um momento rico de percepções, de escuta, que a partir das temáticas construídas em aula e das metáforas tornaram o momento pleno de descobertas e abertura a diferentes caminhos.”

“Nos encontros que eu fui eu consegui soltar mais meu corpo, me senti mais íntima do povo todo. [...] Mudou também minhas opiniões em relação a algumas coisas, como a religião dos outros.”

6 ASPECTOS CONSTITUTIVOS DAS AULAS

“Não há como chegar aos recônditos da arte sem levar a si mesmo”.
(RODRIGUES, 2003)

A estruturação aqui descrita é relevante para versar como os corpos, em si, plurais, com ou sem habilidades de dança, encontraram ambiente propício, identificaram em si potencialidades e reconheceram seu material corporal para conceber a poesia da dança.

Ao compreender a configuração das aulas passo então a imergir nos elementos peculiares das estratégias traçadas para as oficinas. Essa reflexão foi possível a partir das visões sobre as temáticas abordadas no presente estudo no que concerne ao corpo, memória e jogo. Empenho-me em esmiuçar esses conceitos, de modo a trazer a perspectiva da abordagem dos mesmos na construção dos “Encontros”.

6.1 O corpo fala: Desconstruir para construir

Lembro-me da sensação percorrida em mim, quando, ainda como voluntária do projeto aqui referido, minha orientadora me encorajou a continuar uma oficina que ela ministrava no Curso de Dança. Sem algo previamente preparado ou combinado ela me olhou e disse: “Continua!” Seu rosto estampava um olhar encorajador e eu lhe devolvi um olhar de interrogação e, insegura, mas tomada de coragem, dei prosseguimento a oficina.

Naturalmente ela já percebia em mim, maturidade para me enveredar por esses caminhos, só faltava um “empurrãozinho”, como dizia. Ela não

podia estar mais certa! Ostrower (2003) indica que perceber-se a si mesmo “é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana” (p.10). Quando o indivíduo valora-se e entende a si mesmo, passa a integrar-se ativamente com o mundo que o cerca. Relembramos que a percepção é uma valoração do mundo, na constante relação entre nosso corpo, o corpo do outro e das coisas como bem argumenta Chauí (2000).

Ao observar as aulas, e principalmente no momento final no qual dialogávamos sobre as sensações, percepções e sentimentos gerados nas oficinas, entendia que, assim como eu, no início, os participantes não compreendiam o potencial criador inculcado neles próprios.

É fato que, ainda hoje, impera a ideia de que não é qualquer corpo que dança. Isto tem a ver, direta ou indiretamente com a construção de uma sociedade impregnada por valores e conceitos sobre o corpo que dança, sobre os estereótipos ligados a esse corpo e uma busca por técnicas que prezem pela virtuosidade.

Ao se conceber a ideia de Romero (2005), Barbosa et al. (2011) e Daolio (1995) sobre as noções que o corpo teve ao longo da história da sociedade, de modo a verificar que cada sociedade “treina” o indivíduo, é possível analogamente se pensar na construção dessa visão do corpo que dança. Durante a minha experiência mediando as oficinas, foi interessante evidenciar, um primeiro fascínio de quem participava sobre a possibilidade de se mover e encarar o que o corpo fazia como dança, contrariando a ideia que prevalece na sociedade.

Habitualmente, a visão da sociedade sobrepuja a nossa própria visão e percepção de corpo, “porque todo e qualquer homem que se possa considerar será sempre influenciado pelos costumes de lugares particulares, não existindo um homem sem cultura” (DAOLIO, 1995, p.34). O modo como a

sociedade e cultura concebe o corpo é o modo com o qual nós enxergamos nossos corpos. Isso nos impossibilita de ver por trás das cortinas e nos incapacita de enxergar nossas potencialidades como corpo.

Era exatamente o que eu conseguia observar na maioria dos participantes nas oficinas. Era frequente a expressão deles de satisfação e alegria por conseguirem ‘dançar’; o que também era evidenciado nas suas falas no momento do **diálogo** ao partilharem a experiência.

Havia um estereótipo construído que emergia ao dizerem que para dançar era necessário ter corpos magros, com preparação física, ou ter vivenciado alguma modalidade de dança. Deste modo, tornou-se um dos objetivos das aulas desmistificar esse estereótipo construído sobre o corpo, sobre a percepção de si e do outro.

Entendo que, trazer a identidade do sujeito à tona e desmistificar a ideia de estereótipos ligados ao corpo e a sua conseqüente falta de habilidade imposta pela sociedade, conforme expresso por Medina (1998), só foi possível ao trabalhá-lo não como um objeto, ou produto de uma cultura consumista expressa por uma identidade fragilizada, mas, sobretudo, por reaproximar e promover a valorização da identidade e a da memória cultural dos participantes das oficinas.

Nessa perspectiva, se promovia um diálogo sobre nossa pluralidade como corpos brasileiros. Esse diálogo se dava a partir dos temas norteadores de cada aula, da proposta musical e, de modo abstrato, quando os participantes ao ouvirem a letra ou trecho de uma música, uma poesia, um texto; ouvirem a história, memórias e perceber a dança do outro, dançavam.

As oficinas eram assim preparadas refletindo que o corpo presente na cultura brasileira, um corpo híbrido – considerando suas origens e diversidades presentes para a formação do país – é um corpo socialmente

marginalizado. A estima por modelos exteriores, hegemônicos, conforme coloca Santos (2006), nos distancia de nossa própria identidade como povo, de nossa história, de nossa ancestralidade.

No momento em que os corpos dos participantes estavam envolvidos com a proposta para a oficina, os estímulos norteadores das aulas eram planejados de modo a que os participantes se reaproximassem e rememorassem a historicidade brasileira reapropriando-se dela corporalmente.

É nesse sentido que Rodrigues (1997) diz da necessidade de observar o corpo presente nas manifestações populares, compreendê-lo de forma integral, a história que carrega, para então passar a expressar-se integralmente e chegar a compreensão de que “a questão não é refutar as técnicas e as linguagens oficializadas, mas reavaliar sua imperativa utilização em detrimento dos demais aspectos do corpo” (1997, p.23).

A organização corporal expressa pela Anatomia Simbólica de Rodrigues (1997) tinha função vital para que os participantes entendessem de qual corpo se falava. Não se tratava de técnicas, mas sim de entender o corpo brasileiro concebido no presente trabalho expresso pelas ideias dos autores Rodrigues (2003), Santos (2006) e Medina (1998). Esse corpo que mantém características comuns nas diversas manifestações populares é o mesmo corpo do cotidiano, que trabalha, estuda, leva o filho na escola, limpa a casa, vai à academia, a igreja, etc.

É um corpo ativo e vivo que se transforma constantemente pelo contato que mantém com o meio, espaço, tempo, princípios, morais, memórias, etc o qual, no momento de dançar, dispõe de toda essa historicidade que carrega. E por isso Romero (2005) e Medina (1998) afirmam não haver história sem o corpo, ele fala o tempo todo!

6.2 Nos meandros da memória

Para ampliar o conhecimento e conectar-se a essa ancestralidade presente no corpo pela sua história, além dos variados estímulos – já evidenciados aqui –, para o corpo se mover, e a corporeidade presente nas manifestações era imprescindível a evocação da memória dos participantes associada à esfera do jogo. A memória individual e coletiva, segundo conceitos apresentados por Halbwachs (2003), Delgado (2006), Bosi (2004) e Chauí (2000) é versátil e carregada de significados. Ela permite-nos a revisitação do passado, o que traz à tona: hábitos, valores, emoções de diferentes naturezas, histórias que marcaram nossas vidas, etc.

Solicitei que os participantes, no momento da **experimentação corpóreo-sensitiva**, parassem em algum lugar da sala e na posição que se-sentissem confortáveis, de olhos fechados e que buscassem uma lembrança que retratasse uma memória feliz da infância. Que lugar era esse? Quem estava lá? Vocês estavam sorrindo? Por que sorriam? E assim trazer sensações: o que sentiam? Havia objetos, brinquedos? Era uma brincadeira? Foi com alguém importante? Lentamente lhes dava indicações para começarem a se movimentar a partir de elementos dessa lembrança. Se for um parquinho e tinha nele um balanço, como esse balançar reflete no seu corpo? Era uma canção que lhe dava prazer? Qual era o ritmo da canção? O que te dá vontade de fazer? Qual parte do corpo que você sente que quer mover? Um sorvete que tomou com sua mãe em um dia de sol? Qual era a sensação que percorria no seu corpo? (Trecho do Diário das aulas, 2017.)

Pode parecer a você, caro leitor, um tanto abstrato o modo de como que a partir dessa lembrança os participantes dançavam. O convido a rememorar, da mesma forma que o trecho acima indica, e, então, a partir de todas as evocações, mover a parte do corpo que der vontade de acordo com essa memória ou aspectos contidos nela.

Com um estado de corpo envolto em sua memória pessoal ou coletiva e a condução sendo feita de modo verbal os participantes, gozando de liberdade, saltavam, jogavam os braços, conduziam o movimento a partir da cabeça, faziam movimentos com o quadril, perna, joelhos, etc, os quais podiam ser ondulações, passagens pelos níveis baixo, médio e alto, uma caminhada, etc.

Logo, por meio da memória, revisitando-a, os indivíduos compreendem sua identidade, suas ações, certos desejos e vontades, porque ela revela os fundamentos de nossa existência como apontado por Delgado (2006, p.38) ao dizer que “a memória é base construtora de identidades e solidificadora de consciências individuais e coletivas. É elemento constitutivo do auto-reconhecimento como pessoa [...]”.

Em certo “Encontro”, quando ainda meu colega João Paulo ministrava as oficinas comigo pedimos para que os participantes descrevessem o quintal da casa no qual cresceram. Isso abria um leque de possibilidades, tanto em questão de dialogar e dançar sobre as vivências, quanto na diversidade cultural de cada um. Uns haviam crescido na zona rural, outros em apartamentos, outros não na casa de parentes, principalmente, avós. Impulsionamos, a partir de então, os participantes, através de comandos verbais, a se transporem ao lugar memorado. Eles eram convidados a trazer para o presente os aspectos cujo lugar visitavam na memória passada (ambiente, cores, cheiros, objetos, etc) e assim as sensações derivadas do mesmo. E, seguidamente, os corpos entravam em movimento como relatado no exemplo anterior. (Trecho do Diário das aulas, 2016).

Logo, essa fusão de sensações e lembranças sobre aquele dado lugar gerava imagens que ainda no plano imaginário dos indivíduos causavam sentimentos diversificados: alegria, pavor, medo, saudade, etc. Os participantes eram provocados a externar em forma de movimento as imagens decorridas da memória a fim de usufruir de todos os elementos

(sensações, sentimentos, imagens) como materiais para potencializar os movimentos no corpo.



Fotografia 22 - Encontros para Dançar e Dialogar.
Fonte: Arquivo pessoal (2017)

Nesse aspecto a memória é tida como introspecção conforme alude Chauí (2000). Ela lhes era familiar, interior a eles, introspectiva. À medida que a memória era evidenciada, toda preocupação com a percepção de si (se estava feio, bonito ou se estava dançando) dava lugar ao sentimento de pertença e familiaridade, sendo possível a partir de então dançar.

Logo, evocava-se uma memória pela qual se passava ao ato de imaginar. Ao fazer emergir o tempo passado e trazer à tona essa memória, tornava-se mais atraente, ao mesmo tempo que instigante a criação de movimentos para transpor ao mundo da dança. Isso porque, mesmo que utilizando elementos externos (nesse caso tido como todas as verbalizações, organização corporal e incitações), a memória que é então pessoal passa a significar essa dança.

O que se rememora do passado se combina às questões presentes e por esse motivo o caráter mutável da memória como afirma os autores supracitados. Aquilo que dantes representava já não o é mais. Os envolvidos encontravam sentido e significação e passavam a acessar seu potencial criativo.

O poder criador do homem é sua faculdade ordenadora e configuradora, a capacidade de abordar em cada momento vivido a unicidade da experiência e de interligá-la a outros momentos, transcendendo o momento particular e ampliando o ato da experiência para um ato de compreensão. Nos significados que o homem encontra – criando e formando – estrutura-se sua consciência diante do viver (OSTROWER, 2003, p. 132).

Ao interligar a experiência de outrora com a atual, havia uma relação de significação, não só de si, mas também com o outro. Vale, portanto, reiterar o papel que a memória coletiva desempenha, pois, as recordações e lembranças, podem ter sido transcorridas por intermédio das tradições, família, amigos, livros, etc. (DELGADO, 2006). Por isso, era possível se reconhecer na memória do outro.

Além disso, segundo Bósi (2004) sucede-se isso, pois que, ao contar uma história ou fato, se torna possível imaginar e transpor para a cena contada, revivendo o momento de maneira mais íntegra. Podia ser o quintal da avó, o que se via da janela do quarto, como se brincava com o amigo, o ônibus que levava até a escola, são visões ao mesmo tempo individuais e coletivas, devido a nossa natureza como seres culturais.

Nesta perspectiva tem-se a possibilidade do emergir de uma dança proveniente de um corpo que entra em contato com as suas próprias origens culturais, que co-habita com outros corpos - pois se encontra em condições de suportar as dualidades afetivas - e que integra os conteúdos vivenciados, dando um nome a eles e que possibilita a pessoa que dança assumir-se por inteiro no ato de dançar. (RODRIGUES, 2003, p.6).

Na ressignificação de si pelos meandros da memória os participantes passavam a estimar seu lugar de pertença, valorizando não só a sua história pessoal como também a coletiva, que é a história como povo brasileiro ao reviver cantigas, jogos, vivências – comuns ou não –, que aconteciam no seio da cultura.

6.3 No novelo do jogo

Ao significar a si, conscientes de potencialidades, integrando ao corpo toda a sua historicidade, os integrantes dos “Encontros”, no curto período de tempo, passaram a enaltecer o que produziam. Encontrei através do universo do jogo uma aliança a tudo o que estava sendo vivenciado. A possibilidade de criar conforme o imagético e/ou imaginário dos próprios participantes, pois nisso reside sua forma arrebatadora como emprega Huizinga (1971).

Nesse mundo, o participante na qualidade de jogador criava, recriava, se libertava, era o que diziam que não podia ser; ia aonde o barravam de ir; reencontrava e revivia o que já passou ou inventava o que ainda não havia acontecido; se desprendia das amarras e limitações do mundo que o circunda. Como atividade voluntária, o jogo permitia o aprofundamento nas sensações e uma exploração do que poderia ser construído corporalmente.

Por meio dos constantes comandos verbais emitidos por mim, os participantes se mantinham ligados a realidade. O que me permite inferir que mesmo com o divertimento e distanciamento, no mundo no qual eu instigava-os e eles se entregavam, os participantes se mantinham vinculados à realidade e encaravam todo o envolvimento com seriedade.

Afinal, mesmo que permeado por regras e delimitações de tempo e espaço, o jogo possuía uma realidade autônoma; tornava-se atividade séria

sem compromisso aparente com a realidade, permitindo o distanciamento em concordância com as palavras de Chateau (1987), Freire (2005) e Huizinga (1971).

Assim, a ideia de faz-de-conta atestado por Freire (2005) e Huizinga (1971) na qual o jogador se representa, em um mundo simulado era visível na relação com os participantes. Naquele momento dos “Encontros para Dançar e Dialogar”, se deparavam com um ambiente fértil, temporário e limitado para se expressarem no qual reinava a imaginação.

Nesse território da imaginação, quando os envolvidos se entregavam totalmente ao universo singular e vislumbrante do jogo, e do que lhes era proposto, ultrapassavam a barreira do constrangimento, da vergonha, do “não saber” e se permitiam dançar.

Na esfera do jogo, a imprevisibilidade é uma característica presente em todo o momento e não pode ser descartada, o que desafiava cada vez mais o meu modo de planejar/orientar as oficinas sendo necessário recorrer a intuição.

O que caracteriza os processos intuitivos e os torna expressivos é a qualidade nova da percepção. É a maneira pela qual a intuição se interliga com os processos de percepção e nessa interligação reformula os dados circunstanciais, do mundo externo e interno, a um novo grau essencialidade estrutural, de dados circunstanciais tornam-se dados significativos. (OSTROWER, 2003, p.57)

Adentrando a esse universo eu podia falar em tom mais alto ou baixo conforme a aura dos “Encontros”. Caso percebesse que alguns participantes estavam entrando em uma mesma movimentação corporal, ou estavam mais estáticos, não transitando entre os níveis; se estavam lentos quando a proposta era para serem mais rápidos ou vice-versa, eu mudava a dinâmica e logo inseria alguma regra para provocá-los, e assim se construía o jogo.

As respostas às verbalizações e percepções que obtinha dos participantes era material para conduzi-los. Por isso, mesmo de posse de planejamentos e planos para aula era importante essa escuta sensível.

Os participantes uniam os reflexos dados livremente pelo corpo expressos em gestos e movimentos significativos para si à prática corporal realizada no aquecimento e jogo de experimentação, transmutando em dança. Por relatos no final de cada “Encontro” percebia-se um olhar novo sobre a mesma.

*“Só tenho a agradecer e parabenizar a todos envolvidos nestes encontros.
Poder ouvir, falar, olhar, se ver, se entender...”*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei desenvolver neste trabalho uma análise referente aos elementos contidos nos “Encontros para Dançar e Dialogar” que permitiram a prática da dança por corpos sem contato direto ou experiência com a mesma. Foi um caminho de descobertas concernentes ao corpo. Corpos marcados por tantas vivências e experiências, mas que desconheciam suas potencialidades e capacidades de expressão.

Como consideramos, as referências que concernem ao corpo, jogo e memória são os aspectos instaurados nas oficinas que constituem o meu modo de perceber a sua construção e planejamento para que os corpos se apropriassem de seu potencial criador.

Assimilar que o corpo é agente e produto da cultura, e que a memória nos traspõe ao nosso passado ancestral, constrói pontes e aponta para significação de nossa existência propiciou que os participantes, dantes com uma percepção turva a respeito de sua identidade, com estereótipos construídos sobre o corpo, sobretudo o corpo para a dança, gradualmente se desnudassem.

Por meio do entendimento de corpo, como um corpo diverso e construído culturalmente como afirma Mauss (1974), Delgado (2006), atando a ideia de estereótipos construídos pela sociedade e chegando a corporeidade brasileira, com uma matriz composta pela história do negro, branco e índio, uma miscigenação e pluralidade que se misturam e se processam, foi possível a construção de uma nova percepção de si.

No decorrer das oficinas as relações que se estabeleceram não apenas no âmbito individual, mas também coletivo foram primordiais. Identifiquei que empoderar a identidade do indivíduo, está intimamente relacionado a

trabalhar com particularidades de sua história pessoal, memórias e percepções que possui acerca do mundo interno e externo.

Foi então possível ascender e acoplar o elemento do jogo para despertar maior liberdade e espontaneidade no que tange a dança e evidenciar os corpos sem habilidades específicas, adentrando às poéticas corporais a partir das matrizes e temáticas brasileiras.

O meu envolver nesse projeto, a forma como e me apropriei e criei, a partir de referências, meu modo de conceber as oficinas me oportunizou não só ressignificar a mim mesma, o meu fazer/ensinar, como compreender um corpo para além de modalidades de dança.

Nesse trajeto, coragem e empoderamento permitiram que eu aliasse toda bagagem que construí em minhas vivências anteriores, no decorrer dos anos de Graduação em Dança na UFV e, por fim, pontualmente, na experiência no projeto de extensão “Poéticas Corporais em Danças Brasileiras” para facilitar o encontro dos participantes com o próprio corpo.

Constatou-se, nesse corpo, aparentemente, sem habilidade corporal específica ou contato direto com dança, um potencial criador – que não deixava de lado a aquisição de habilidades – e expressivo que advém de sua própria historicidade.

Para vivenciar o novo é necessário se abrir, se permitir, erros e acertos sempre existirão! Se embrenhar por outros caminhos que não os mesmos que nossa rotina e vivência requer coragem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Maria Raquel; MENA MATOS, Paula; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia & Sociedade**, v. 23, n. 1, 2011.

BÓSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CAVALCANTE, Jeronimo Jorge; SILVA, Edilania Paiva; CAVALCANTE, Fabiana Lopes. Método (auto) biográfico e a pesquisa formação. **CIAIQ** 2017, v. 1, 2017.

CHATEAU, Jean. **O jogo e a criança**. 4. Ed. São Paulo: Summus, 1987.

Chauí, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000. 206 p.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papyrus, 1995. 96 p.

DE LIMA, Telma Cristiane Sasso; MIOTO, Regina Célia Tamasso; DAL PRÁ, Keli Regina. A documentação no cotidiano da intervenção dos assistentes sociais: algumas considerações acerca do diário de campo (The documentation in the daily life intervention of social workers: some considerations concerning the field diary). **Revista Textos & Contextos Porto Alegre**, v. 6, n. 1, p. 93-104, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/viewFile/1048/3234>>. Acesso em: Jun. de 2018.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 136 p.

FREIRE, João Batista. **O jogo: entre o riso e o choro**. 2. Ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2005.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projeto de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003. 224 p.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss. São Paulo: EPU, 1974.

MEDINA, João Paulo Subirá. **O brasileiro e seu corpo**. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

MORAIS, Francisco de Assis Marinho; DE OLIVEIRA, José Clovis Pereira; DE OLIVEIRA, Antonio Leonilde. O método biográfico e a formação docente: algumas contribuições. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 3., 2016, Natal. **Anais...**Rio Grande do Norte: CONEDU, 2016.

OLIVEIRA, Maxwell Ferreira de. **Metodologia científica: um manual para a realização de pesquisas em Administração**. Catalão: UFG, 2011. 72 p.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. 187 p.

PRONSATO, Laura. **Composição Coreográfica**: uma intersecção dos estudos de Rudolf Laban e da Improvisação. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2003.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Interprete) e o desenvolvimento da imagem corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. [s.n]. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2003.

ROMERO, Elaine. Do Corpo Docilizado na Aufklärung ao Corpo Generificado no Século XXI. In: DANTAS, Estélio H. M. **Pensando o corpo e o movimento**. Rio de Janeiro: Shape Ed, 2005. p. 35-94.

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

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas**: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. 2010. [s.n.]. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp) - Universidade Federal de Campinas, Campinas, SP, 2010.