

**COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA: MOVIMENTO HUMANO,  
EXPRESSIVIDADE E TÉCNICA , SOB UM OLHAR FENOMENOLÓGICO.**

por

Marlini Dorneles de Lima

---

Dissertação de Mestrado Apresentado ao Programa de Mestrado em Educação  
Física da Universidade Federal de Santa Catarina como Requisito para  
Obtenção do Título de Mestre em Educação Física

Florianópolis, SC.  
Abril, 2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE DESPORTOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA

A Dissertação: **COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA: MOVIMENTO  
HUMANO, EXPRESSIVIDADE E TÉCNICA , SOB UM OLHAR  
FENOMENOLÓGICO**

Elaborada por:

E aprovada por todos os membros da banca examinadora foi aceita pelo Curso de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina e homologada pelo Colegiado do Mestrado como requisito à obtenção do título de

**MESTRE EM EDUCAÇÃO FÍSICA**  
**Área de concentração: Teoria e Prática Pedagógica em Educação Física**

Data: 24 de abril de 2006

---

**Prof. Dr. Juarez Vieira do Nascimento**  
**Coordenador do Mestrado em Educação Física**

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Elenor Kunz (Orientador)

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Maria do Carmo Saraiva Kunz (Membro)

---

Prof. Dr. Silvino Santin (Membro)

## AGRADECIMENTOS

Somos sujeitos históricos e na coreografia da vida, muitas experiências nos marcam .

Estes dois anos que tive a oportunidade de dançar a coreografia do *conhecimento*, muitos foram os acontecimentos, os desafios, medos, ansiedade, coragem, alegrias, descobertas, amigos.....Então para que eu pudesse dançar essa coreografia preciso agradecer a algumas pessoas:

Meus pais Elizeu e Marli , irmãs Lisiane, Lisiele e Adriane, a fonte de luz que ilumina meus passos.

Agradeço aos amigos e colegas de muitas coreografias que levarei para os palcos da vida como uma linda descoberta, são eles: Verônica, Eliza, Luciana, Aninha, Patrícia E Bruno; A minha amiga Cris pela sua parceria em muitas coreografias .

Agradeço aos meus colegas e amigos da Unochapecó, Fabiana, Carla , Ricardo , Pozzo , Altamir e Lílian pela força e incentivo durante este período.

Agradeço enormemente as professoras, Ana Márcia Silva e Maristela Fantin , mestras que sempre serão fonte de inspiração e admiração;

A Maria do Carmo Saraiva Kunz, mestra e amiga que além de engrandecer os estudos da Dança e Educação Física, também é uma grande amiga, fonte inspiradora de lindas coreografias para se dançar na vida.

Aos professores membros da banca, Prof. Silvino Santin e Mauricio R. da Silva, os quais sempre foram exemplos na dança em que se propuseram a coreografar, ou seja, na construção de uma Educação Física, mais humana, sensível e crítica.

Meu orientador Prof. Elenor Kunz, Coreógrafo que me possibilitou olhar sem medo para um palco ainda desconhecido, que mediou uma coreografia com passos livres, mesmo estando presente. Muito obrigado pela sua confiança e ensinamentos.

Sem dúvida , muitas pessoas eu teria para dividir essa coreografia, essa aventura, uma etapa acadêmica que foi construída com todos eles, mas como a dança sempre nos surpreende, minha coreografia foi lindamente abrilhantada pela maternidade, experiência única e infinita com a chegada de um ser lindo que mudou minha vida.

Tenho muito a agradecer ao meu melhor *parthener* de dança, que meu deu força para chegar até aqui, meu muito obrigado ao meu filho:

VINICIUS "Luz da minha vida"

## RESUMO

### **COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA: MOVIMENTO HUMANO, EXPRESSIVIDADE E TÉCNICA , SOB UM OLHAR FENOMENOLÓGICO.**

Autor: Marlini Dorneles de Lima  
Orientador: Prof. Dr. Elenor Kunz

Na composição coreográfica em dança observa-se um diálogo entre os elementos técnica, movimento humano e expressividade, implicando numa situação paradoxal entre uma concepção dicotômica de movimento e expressão, o uso vulgar e reducionista de técnica e a concepção fenomenológica da expressividade humana e do se-movimentar. Diante dessa problemática apresentada, o objetivo deste estudo se dá justamente em analisar a cerca dos elementos constituintes da composição coreográfica em dança: movimento humano, a expressividade e a técnica numa perspectiva fenomenológica. Para atingir tal propósito foram exploradas algumas proposições conceituais já tecidas por autores a respeito da composição coreográfica, na tentativa de compreender como estes elementos se inter-relacionam, identificando os papéis dos sujeitos envolvidos na composição coreográfica enquanto uma possibilidade de educação estética. Este estudo se caracterizou numa investigação teórica bibliográfica. De forma geral, verificou-se a dicotomia e polarização que impera no ensino e nas etapas da composição de uma coreografia, neste sentido, o olhar fenomenológico, permitiu transcender essa visão abrindo outras possibilidades de compreensão para esse fenômeno, como a relação de fundação a qual evidencia a experiência do sujeito no mundo presente na composição coreográfica, cujos elementos que compõe este fenômeno artístico se articulam num diálogo conflituoso e harmônico, nos demonstrando sua complexidade.

Palavras Chaves: Composição coreográfica, fenomenologia, educação estética.

## **ABSTRACT**

### **CHOREOGRAPHIC COMPOSITIO IN DANCE: HUMAN MOVEMENT, EXPRESSIVITY AND TECHNIQUE, OVER A PHENOMENOLOGICAL VIEW.**

Authoress: Marlini Dorneles de Lima

Advisor: Prof. Dr. Elenor Kunz

In the choreographic composition in dance is observed a dialogue among the elements technique, human movement and expressivity, implicating in a paradoxical situation among a dichotomous conception of movement and expression, the ordinary and reductionist use of technique and the phenomenological conception of the human expressivity and the motion. In front this problematic presented, the aim of this study is to analyze about the constituent elements of the choreographic composition in dance: human movement, the expressivity and the technique over a phenomemological perspective. To reach such purpose some conceptual propositions were explored, which were already made by authors related to the choreographic composition, in the attempt to understand how these elements interrelate themselves, identifying the roles of the subjects involved in the choreographic composition as a possibility of aesthetic education. This study characterized itself in a theoretical library research. In a general way, it was verified the dichotomy and polarization that rule in teaching and in the phases of a choreography composition, in this sense, the phenomenological view permitted to transcend this view, opening other comprehension possibilities for this phenomenon, like the foundation relation, which evidences the subject's experience in the present world in the choreographic composition, whose elements which compose this artistic phenomenon articulate themselves in a conflicting and harmonious dialogue, showing us its complexity.

Key words: choreographic composition, phenomenological, aesthetic education

## ÍNDICE

### **CAPITULO I**

A gênese da aventura:

Contextualizando o problema.....	09
Traçando um caminho metodológico.....	16

### **CAPITULO II**

A aventura: Os primeiros passos rumo ao pensamento fenomenológico.....	19
O elemento: Movimento Humano.....	27
O elemento: Técnica.....	35
O elemento: Expressividade.....	51

### **CAPITULO III**

O palco dessa aventura:

Dança: na busca de compreensões.....	60
A aventura: Composição coreográfica.....	66
Os personagens: Sujeitos envolvidos na composição coreográfica.....	71

### **CAPITULO IV**

Uma aventura rumo a educação estética e ao processo criativo.....	77
---	----

### **CAPITULO V**

Reflexões a cerca da aventura: uma breve pausa.....	85
---	----

<b>REFERÊNCIA.....</b>	<b>89</b>
------------------------	-----------

*Convite: A coreografia*

*...dance comigo no silêncio e no som das pequenas palavras  
cotidianas,  
sem que eu me responsabilize no fim do dia por nenhum de nós  
...E quando o som de todas as declarações das nossas mais  
sinceras  
intenções tiverem desaparecido no vento,  
...dance comigo, nessa aventura, na pausa infinita do  
desconhecido, na emoção intrínseca da vida que nos sopra a  
todos na existência, Então diga sim, dance comigo...*

*Marfina de Lima*

## CAPÍTULO I

### INTRODUÇÃO

#### **A gênese da aventura: Contextualizando o problema**

Muitas foram às inquietações que me acompanharam ao longo de minhas experiências enquanto bailarina, professora de balé clássico e atualmente como docente da disciplina de Dança no Curso de Educação Física. Tais questionamentos surgiram na medida em que me interrogava a respeito da gênese do movimento significativo em dança, do paradoxo entre o movimento configurado por um determinado estilo de dança e à expressividade humana enquanto uma experiência originária/ perceptiva do mundo vivido, como também a relação dialógica do se-movimentar presente entre os sujeitos envolvidos no processo de criação artística.

Em vários momentos em que a dança esteve presente na minha vida, vivenciei um diálogo tenso e conflituoso, em outros harmoniosos e agradáveis, entre a questão do *saber fazer*, dentro de uma visão reducionista e vulgar da questão técnica e o *saber sentir e expressar*, implicando numa situação paradoxal entre uma concepção dicotômica de movimento e expressão e a concepção fenomenológica da expressividade humana.

Calichio (2005) enfatiza que ao se questionar a respeito das possibilidades de investigação sobre as fases do processo criativo na composição coreográfica, depara-se com um vazio, um senso de desordem onde a incoerência entre a lógica racional e a sabia lógica do corpo se camufla nos movimentos.

Assim, o desafio deste estudo se dá justamente em compreender alguns posicionamentos a respeito da composição coreográfica aproximando os elementos constituintes do mesmo, como o movimento humano, a expressividade e a técnica com alguns pressupostos da fenomenologia.

Tal aproximação justifica-se por acreditar que este pensamento filosófico não pretende encontrar verdades no caminho da construção dos conhecimentos, mas sim visualizar possibilidades permitidas através da densidade reflexiva (BARRETO, 2002).

Vale salientar, que aproximar a arte da fenomenologia possibilitou abraçar duas proposições que serviram de pano de fundo para esta reflexão. Chipp apud Frange (1995, p.75) diz que a arte não reproduz o visível, mas sim torna visível, trazendo o inédito, o inusitado. Considera-se, também, que a fenomenologia, conforme Kunz (2000) proporciona uma “nova maneira de ver o mundo de admiração frente ao mundo” (p.05).

Outro ponto de vista importante que pretende ser ressaltado neste estudo refere-se ao entendimento de que o ser humano é um ser de possibilidades e estas são visualizadas na própria existência, na criação e construção, não somente no campo da filosofia, da arte ou da ciência, mas como modo de existir, diante de uma realidade que, segundo Pombo (1995), não é nem totalmente opaca tampouco translúcida.

Assim o fenômeno da composição coreográfica, visualizado enquanto um potencial na educação estética, traz à luz do pensamento fenomenológico, aspectos como a intuição, intencionalidade e a percepção, fundamentalmente a importância na experiência vivida pelo sujeito que participa desse fenômeno.

Conforme Muller (2001) é a capacidade da arte de demonstrar sua expressividade que instiga e interessa Merleau-Ponty. Este acreditava que no comportamento artístico se potencializava as possibilidades de expressão, que através da experimentação e contemplação vivencia-se o poder do corpo na criação, pois para o artista as significações artísticas não se distinguem das significações existenciais, desta forma, também das operações que as revelam originalmente.

Neste sentido, pode-se vislumbrar uma situação paradoxal na composição coreográfica, podendo apontar para a vivência original, cujo sujeito se move de forma singular e inédita nisso o processo de criar e o expresso são inseparáveis

se relacionando de forma intensa e significativa. Também a composição coreográfica pode ser conduzida de forma unilateral, cujo coreógrafo/professor dirige a construção pela reprodução de movimentos configurados e formatados, sem articulação nenhuma com o processo de significação/ sentido para quem representa e, ainda, enfatiza a apreensão de uma determinada técnica<sup>1</sup> de dança. A esse respeito Fiamoncini (2003,p.30) assinala que “a apreensão da técnica da dança, desta forma impõe um estado de submissão; não apresenta outras possibilidades, e aquele que não se encaixa aos ditames da técnica e de vigor físico condizente com a mesma é “azarado” .

Exemplificando essas considerações, podemos citar fatos comuns que acontecem no ambiente escolar com as atividades de dança , seja nas aulas de educação física ou em grupos de dança da escola, que comumente realizam suas práticas voltadas para a cópia de coreografias veiculadas na mídia, e cujo processo de imitação acaba anulando os sujeitos que a reproduzem .

Outra possibilidade de pratica trata da ênfase exagerada no movimento em si, ou seja, na realização, no controle, no resultado desses movimentos, anulando mais uma vez o sujeito que tem um potencial para criatividade e expressividade.

De acordo com estas considerações é possível dizer que a dança apresenta diferentes possibilidades de representação expressiva, segundo a relação entre o que rege o enigma da dança, que é o movimento humano e a proposta estética desta arte.

Faz-se necessário salientar que no campo conceitual dos fenômenos, a dança e a composição coreográfica possuem diferenças; Entretanto, elas se complementam e inter-relacionam no sentido de que a segunda representa uma possibilidade de manifestação e de um processo de aprendizagem do fenômeno dança.

A concepção de dança que este estudo adotou, vai ao encontro da proposição descrita por Saraiva Kunz (2003) a qual considera esta um fenômeno cultural complexo, assim sua abordagem necessita de um entrecruzamento de suas trajetórias históricas e diferentes esferas do conhecimento, caso contrário seu entendimento corre o risco de ser tendencioso e reduzido.

---

<sup>1</sup> Vale salientar que o conceito de técnica que será abordado no trabalho tem como intuito ultrapassar o conceito desta ser preponderantemente um mecanismo para atingir um determinado fim, como está expresso nesta proposição (Heller, 2003).

Assim o foco desse estudo pretende, a partir de um conceito de dança numa perspectiva fenomenológica, lançar um olhar a composição coreográfica, visto que essa apresenta elementos importantes a serem refletidos na tentativa de ultrapassar alguns pontos conflitantes que surgem no ato de coreografar, como a ênfase dada no produto final, a coreografia, e a soberania dos movimentos codificados e técnicos, em detrimento da gênese do movimento significativo para o sujeito que dança.

Tendo em vista que a composição coreográfica refere-se a uma possibilidade do fenômeno dança se manifestar, o que normalmente contemplamos é justamente a coreografia, como o produto final de um processo artístico e educacional, riquíssimo de fenômenos, ou seja, de momentos que marcam a formação dos dançarinos. Talvez esta constatação seja fruto das armadilhas de uma sociedade capitalista e neoliberal que não se questiona quem fez, como fez, quais as problemáticas enfrentadas, mas sim, quanto custa o produto em si. A esse respeito Rodrigues citado por Calichio (2005) diz que “O processo coreográfico é um processo político”, ou seja, neste percurso o sujeito que dança é estimulado a tomar consciência de algumas questões que muitas vezes se encontram adormecidas pela relação sujeito –objeto presente numa sociedade que predominantemente é regida pela lógica racional e cartesiana; Essa relação de despertar para uma experiência sensível, vai depender exclusivamente do diálogo entre professor/coreógrafo, dançarinos e proposta de dança adotada pela escola ou grupo.

Apesar da obra coreográfica ser considerada um conhecimento empírico, o processo de coreografar estabelece uma relação entre forma<sup>2</sup> e conteúdo<sup>3</sup>, estruturada numa interpretação não decodificável semelhante ao princípio da totalidade na dança proposta por Sheets-Johnstone apud Saraiva Kunz (2003). Esta relação estabelecida entre o conteúdo e a linguagem estética deve ser

---

<sup>2</sup> O conceito adotado neste estudo para a expressão “forma”, conforme Ostrower (1999) volta-se a criação, sendo uma possibilidade de dar uma forma a algo novo, nossos movimentos são formas. Já na questão artística, mais especificamente na dança Dantas (1999) coloca que “forma” pressupõe uma preocupação sem interesse fora da própria forma, “Formar em arte, é fazer, inventado, concomitantemente, o modo de fazer; é realizar- procedendo por ensaio, por experimentação” (p.26).

<sup>3</sup> Conforme Robatto (1994) o termo “conteúdo” remete à temática a ser abordada, expressada pela coreografia . numa perspectiva macro e para cada bailarino numa perspectiva micro, segundo autora “ a abordagem do conteúdo temático influenciará no tratamento da linguagem da dança e vice-versa, e essa interação Forma X Função X Conteúdo determinará a concepção da proposta coreográfica” (p.151)

observada, pois existem diferentes possibilidades de ser estruturada pelo coreógrafo.

Segundo Robatto (1994), o coreógrafo pode optar pôr ter um compromisso com a linguagem da dança deixando em segundo plano o tema, ou então ter o foco central na temática e buscar nas estruturas coreográficas esta ligação.

Entretanto, é necessário salientar que a relação estabelecida entre a forma e os conteúdos devem ser mais explorados e refletidos, pois conforme Langer apud Saraiva Kunz (2003) a forma em arte não se trata de uma estrutura vazia, abstrata, devido ao fato de que as formas artísticas têm a condição de símbolos significantes para cada obra em sua singularidade, ou seja, seu conteúdo em específico.

Langer (2003) também aponta a respeito desta problemática que trata do paradoxo normalmente instituído entre forma e conteúdo. Segundo ela merecem uma atenção, porque ao refletirmos a cerca do sentimento e forma, nos deparamos com diferentes interpretações.

Sentimento está associado com a espontaneidade, a espontaneidade com a informalidade, ou a indiferença à forma e, assim, (por raciocínio desmazelado) com *ausência* da forma. Por outro lado, a forma conota formalidade regras, repressão do sentimento e (através do mesmo desmazelamento) ausência de sentimento (LANGER, 2003,p.18).

Na verdade foi difícil traduzir em reflexões conceituais o que experienciei empiricamente a respeito da composição coreográfica, pois esta representa o caminho, ou seja, o processo de formulação de uma manifestação que é construída de formas, símbolos, expressão imbuída de significados e sentidos não traduzíveis verbalmente para quem dança, coreografa e assiste.

Destaco aqui outra inquietação, a ênfase dada ao produto final, ou seja, a coreografia, que acaba encobrindo o caminho percorrido pelos sujeitos envolvidos no processo, bem como as relações que se constituem enquanto ato de educar;

assim, percebe-se a importância em questionar como se estabelece esse diálogo estético<sup>4</sup>, entre os alunos/interpretes e o professor/ coreógrafo.

Como exemplo desta consideração, podemos citar os concursos competitivos de dança, que nada mais são do que uma forma de avaliar o produto, a coreografia, ou seja, o processo de imitação descarado por parte dos professores/ coreógrafos que nada mais fazem do que imitar as danças já configuradas e presentes na mídia.

Em nossa 'sociedade civilizada', se é que ainda podemos denomina-la assim, a dança, como quase tudo, passou a ser valorizada como produto comercializável, tão rapidamente elaborado quanto consumido e de fácil digestão (ANDRADE citada em Ossana,1988,p.09).

Um estudo a respeito da composição coreográfica realizada em 2004 como Trabalho final de Conclusão do Curso (TCC) de Educação Física da Unochapecó, investigou a cerca do sentido e significado da composição coreográfica para os professores de Educação Física que desenvolvem trabalhos com dança nas escolas estaduais, municipais e privadas do município de Chapecó- SC. Como considerações finais à investigação apontaram para a problemática da coreografia ser focalizada apenas enquanto fim, sem reconhecer e explorar o meio, o diálogo entre a temática, as formas e a expressividade vivenciada pelos alunos na elaboração dela. Mais uma vez fica demonstrado a necessidade de apontar subsídios teóricos na pretensão de ultrapassar essa proposta reducionista e dicotômica que é o ato educativo vislumbrado na composição coreográfica.

Outra problemática que já foi salientada se refere aos procedimentos adotados na composição coreográfica, pois estes acabam insistindo num processo mecanicista onde um determinado efeito é obtido através de determinado recurso, representando um movimento, reproduzido através do corpo mediante uma técnica. A idéia que permeia esta problemática é que existe uma diferença entre executar os movimentos e movimentar-se na dança. “Esta diferenciação implica nos diferentes usos do termo técnica, pois a utilização

---

<sup>4</sup> A expressão “diálogo estética”, adotada pela pesquisadora emerge da concepção de estética, ou seja um diálogo pautado na sensibilidade dos sentidos, conforme Fiamoncini (p.14) a arte como um processo pressupõe a compreensão de estética não apenas como “ uma forma ou modelo de beleza mas como uma possibilidade de desenvolver/expandir a sensibilidade como auxiliares do pensamento, partindo de um sentido pessoal, oportunizando a observação do mundo de outras perspectivas” .

reduzida do termo implica na alienação em função da separação provocada pela distinção entre quem faz e aquilo que é feito entre meio e fim, pois onde impera a causalidade ocorre a divisão perde-se o todo” (Heller,2003, p. 56).

Langer (2003) igualmente chama a atenção para essa problemática enfatizando que a repetição automatizada e o excesso de decodificação, de análise, interpretação, geram uma espécie de desidratação, comparando o sujeito que se movimenta como uma “casca de ovo vazia” .

A respeito da mentalidade tecnicista questionada por Santin (1996), em uma de suas obras a qual desenvolve a idéia da Biomecânica, através da análise entre a vida e a máquina, permeada por uma reflexão filosófica, este ressalta que a ciência e a técnica adotaram uma postura que por muito tempo detinha a explicação do mundo e suas ferramentas para domina-lo, assim pode-se assinalar que o critério de valor era estabelecido pela prática, pelo resultado.

Santin (1990) ainda propõe que para criar idéias humanizantes, o cientista deve refletir como o artista que, segundo ele, exprime seus próprios sentimentos e não transfere sua preocupação para o espectador; já numa visão tecnicista, que infelizmente também é visualizada no mundo da arte, acaba preestabelecendo os resultados, sufocando ou eliminando os espaços para a participação na construção da obra.

Apesar de alguns institutos culturais e companhias de dança contemporânea estarem investigando a cerca desse fenômeno, dessa aventura estética na tentativa de levar para o palco muito mais que habilidades corporais, visualizando inquietudes e as descobertas significativas para o ser que dança e do espectador, ainda são incipientes os estudos a cerca da composição coreográfica, da concepção de movimento humano no processo de criação como também a influência do coreógrafo na iniciação do dançarino .

Considerando, também, que estes estudos estão no campo de conhecimento da semiótica, da psicanálise e da semiologia, torna-se relevante este estudo no momento em que se propõe refletir a respeito de pressupostos teóricos, que voltam-se para descobrir a essência da composição coreográfica, numa visão de totalidade e comunhão entre o ser que é naturalmente expressivo, a dança enquanto uma manifestação artística, que também tem como um de seus pressupostos a expressividade humana e o mundo que constrói e é construído por essa comunhão.

Diante destes fatos e questionamentos justifico a importância em explorar esta temática que apresenta situações dicotômicas entre seus elementos, gerando questões que dizem respeito ao diálogo existente entre os mesmos, como a gênese do movimento expressivo na arte, como a transposição das experiências simbólicas para o movimento (forma), como o papel dos sujeitos envolvidos na criação. Assim para uma melhor compreensão deste fenômeno, esta investigação tem como objetivo geral:

Refletir a cerca dos elementos constituintes na composição coreográfica em dança: movimento humano, a expressividade e a técnica numa perspectiva fenomenológica.

Objetivos Específicos:

- Explorar algumas proposições conceituais já tecidas por autores a respeito da composição coreográfica;
- Compreender como o movimento humano, a expressividade e a técnica se inter-relacionam na composição coreográfica;
- Identificar os papéis dos sujeitos envolvidos na composição coreográfica;
- Ampliar o entendimento na composição coreográfica, enquanto uma possibilidade de educação estética;

### ***Traçando um caminho metodológico***

A arte de pesquisar possibilita a façanha de descobrir e criar verdades, embora esta criação e ou descoberta esteja intimamente ligada a um caminho, um processo metodológico. Tem-se em vista que existiram ao longo dos tempos diferentes vertentes para o objeto pesquisado. Berticelli (1997) descreve que nos tempos pós-modernos o grande desafio do pesquisador está justamente nas rupturas visualizadas, que desbancaram em certa medida a ciência positivista, se antes as repostas eram verdades absolutas, medidas, mesuradas, agora o pesquisador a partir de seus questionamentos pode vislumbrar uma pluralidade de respostas, decorrente de novas formas de pensar e investigar.

Este autor ainda ressalta que essas rupturas em termos de métodos investigativos nos permitem olhar para o objeto sobre o qual se almeja construir novos conhecimentos, não de uma forma linear, mas sim admitindo perturbações da continuidade, ou então, utilizando a expressão de Heidegger apud Berticelli (1997) de “estranhamento” de desconfiança frente ao fenômeno. O pesquisador já não estabelece um monólogo frente ao objeto de pesquisa, mas propõe um diálogo dinâmico no seu estudo.

Diante destas reflexões preliminares a cerca da relação estabelecida entre método, pesquisador e objeto, o autor ainda destaca que “o método é a mediação dialógica entre o sujeito pesquisador e o fenômeno pesquisado” (p.48). Assim justifica-se a escolha do método em decorrência do fenômeno delimitado neste estudo, tendo em vista que o olhar fenomenológico proposto neste estudo se traduz numa maneira de ver o mundo de admiração frente ao mundo a partir do visível e invisível. Para tanto, foi traçado um diálogo elencando elementos como o movimento humano, expressividade e técnica, além de aspectos que foram surgindo no referencial teórico oriundo da dança, educação estética e do processo de criação.

No momento em que se propôs refletir a cerca dos elementos constituintes da composição coreográfica em dança, optou-se por desenvolver um estudo de caráter bibliográfico-teórico, por considerar necessário explorar o que já existe de trabalhos realizados no campo da dança, mais especificamente da composição coreográfica, como também, considerar relevante seu diálogo com os estudos e obras fundamentadas nos pressupostos filosóficos da fenomenologia.

Quer-se propor novas compreensões a cerca desse fenômeno, não somente para subsidiar novas produções teóricas, como também possibilitar novas perspectivas de intervenção educativa visualizando a composição coreográfica no ensino da dança na escola, enquanto uma ação pedagógica pautada no pressuposto da emancipação dos sujeitos.

Tal escolha está pautada no princípio da pesquisa teórica que, segundo Demo (1996), orienta-se para a (re) construção de teorias, explicações da realidade, compreensões por meio de referenciais, polêmicas e discussões. O autor descreve também que a pesquisa de caráter bibliográfico tem por finalidade conhecer as contribuições científicas que se efetuaram sobre o assunto pesquisado. Este autor ainda aponta que “a pesquisa teórica, embasa, cria

condições abre possibilidade e caminhos, não só para novas produções teóricas, mas também subsidia e aperfeiçoa as intervenções” (DEMO, 1991, p27).

Demo (1996) enfatiza que uma pesquisa de cunho teórico nem sempre implica uma imediata intervenção na realidade, entretanto esta pode representar um conhecimento que venha ser decisivo nas intervenções empíricas.

Já Rezende (1990) destaca que “a fenomenologia se interessa pela história dos fenômenos e a lógica que existe na própria gênese do sentido e na articulação de suas diversas manifestações” (p.19).

Para Kunz (2000) a fenomenologia não é um método de investigação sistemática, mas sim “(...) uma forma de *ver* a realidade de Ser-mundo” (p.5). Neste sentido Dartigues apud Kunz (2000) também enfatiza que este pensamento filosófico se interessa pelos dados imediatos da consciência, quer dizer, da constituição de mundo na consciência.

Neste estudo o fenômeno estudado deve ser compreendido nos aspectos da subjetividade e objetividade, pois o mesmo se apresenta na experiência vivida, não separando o sujeito do mundo, mas auxiliando na reflexão e ampliação dos elementos que apresenta o fenômeno central, a composição coreográfica, enquanto uma experiência educacional.

Kunz (2000) destaca que a fenomenologia é um campo aberto de investigação, ela ensina como redescobrir as coisas encobertas pela teorização excessiva a abstrata, contribuindo para uma filosofia de ordem a formação humanística do ser humano.

Este estudo possui uma estrutura com cinco capítulos:

**No primeiro capítulo-** Reflexões preliminares e contextualização do estudo;

**No segundo capítulo\_** Considerações preliminares a respeito do pensamento fenomenológico, explorando os elementos movimento humano, técnica e expressividade;

**No terceiro capítulo** - Explora os conceitos de dança e composição coreográfica;

**No quarto capítulo** - A composição coreográfica enquanto possibilidade de Educação Estética;

**No quinto capítulo\_** Síntese reflexiva do estudo.

## CAPÍTULO II

### ***A aventura:***

#### ***Os primeiros passos rumo ao pensamento fenomenológico***

Escrever a respeito da fenomenologia representa a aventura de mergulhar em um oceano de conceitos, pois ela ainda se esconde por entre as rochas firmes da ciência positivista e do pensamento dicotômico; em outras palavras, o movimento filosófico inaugurou um modo de ver, perceber e pensar o mundo e suas relações. A fenomenologia no seu fundamento último refere-se a uma faculdade de sentir, de receber e perceber (POMBO, 1995).

Kunz (2000) considera que a fenomenologia interessa-se pelo mundo das experiências um mundo desenvolvido pelas percepções, e que se apresenta como um horizonte de possibilidades; ela se interessa pelos dados imediatos da consciência, da constituição de mundo na consciência.

Merleau Ponty (1999) refere-se à fenomenologia como uma filosofia na qual o mundo está sempre ali (antes da reflexão), presença inalienável, onde o pretendido é reencontrar o contato ingênuo com o mundo.

A fenomenologia mostra que não se pode compreender o homem e o mundo a não ser a partir da sua facticidade, onde são manifestadas todas as experiências antepredicativas, situando-se no início de toda a reflexão. Merleau Ponty (1999), igualmente, considerava que esta é uma filosofia que repõe as essências na existência, e que se pode compreender o homem e o mundo a partir de sua facticidade.

Para Pombo (1995), a fenomenologia também pretende captar o sentido íntimo das experiências, sendo a partir das experiências iniciais que o processo fenomenológico capta as essências e assim através dessas experiências chegar ao sentido e significados, ou seja, na essência.

A fenomenologia representa um dos panos de fundo teórico deste trabalho, busca dissolver a dicotomia entre sujeito que conhece e objeto conhecido, destaca-se nesse pensamento a tensão entre exterioridade e interioridade constituída na condição humana, que se manifesta corporalmente no mundo, não como um objeto, mas como uma organização, como uma consciência perceptiva, que organiza as aparências perceptivas resultantes da freqüência que se estabelece com o mundo (POMBO,1995).

Considerando estas reflexões introdutórias a respeito da fenomenologia, faz-se necessário apontar para a intenção deste capítulo, aborda breves considerações a respeito do pensamento filosófico, partindo de um olhar fenomenológico para as temáticas centrais deste estudo, ou seja, movimento humano, técnica e expressividade.

Desta maneira, o pensamento fenomenológico assume uma atitude epistemológica e conceitual, possibilitando dialogar com posicionamentos que originam-se da arte, da estética e da educação.

Outro fator importante a ser salientado refere-se ao ângulo conceitual traçado neste estudo, que não pretende se aprofundar nos campos e componentes pragmáticos do pensamento fenomenológico, pois este requer uma densidade teórica, que este estudo não se propõe neste momento. Assim, a intenção não foi traçar paralelos com os autores, mas sim, realizar uma reflexão sobre os fundamentos importantes desse pensamento filosófico que venham a corroborar com os propósitos deste estudo.

Para auxiliar nesta reflexão iniciaremos com uma breve contextualização da gênese desse pensamento, bem como, de sua pretensão inicial e seu pensador, Edmund Husserl (1859-1938); num segundo momento, abordaremos alguns fundamentos presentes no pensamento fenomenológico, como: intencionalidade, intuição e percepção.

O movimento fenomenológico foi inaugurado por Edmund Husserl, um filósofo criterioso, ao observar a crise na conjuntura do mundo cultural e das teorias, no qual o sentido da objetividade das ciências formais começava a ser questionado, pois a descrição dos fenômenos obedecia às exigências do positivismo, este autor lançou um olhar questionador sobre: o que e como o homem conhece, como se constitui o conhecimento na nossa consciência, ou

seja, Husserl questionou "... o conhecimento que o ser humano possui antes da tomada de consciência filosófica de mundo" (KUNZ, 2000,p 03).

Conforme Zitkoski (1994), o ideal de Husserl era fazer da fenomenologia uma ciência primeira, almejando um conhecimento verdadeiro que servisse de base para toda e qualquer ciência. Assim, estruturou o método fenomenológico com o intuito de construir uma ciência filosófica absoluta e primeira em si, com a intenção de manter a atitude transcendental e superar o fundamento da consciência em si mesmo, a partir da abertura para a dimensão intersubjetiva.

Desta forma, o problema central de Husserl era o de alcançar um conhecimento radicalmente livre de pré-julgamento e retornar ao que é verdadeiramente vivido, no que se apresenta a nós em nossa consciência.

Husserl defende a idéia que a fenomenologia não depende de qualquer tomada de posição sobre a realidade, ela é anterior e independente de qualquer metafísica, por outro lado, admiti como fundamento da validade objetiva do conhecimento a experiência, considerando apenas a experiência como susceptível de fundamentar a validade de conhecimento singular(ZITKOSKI ,1994,p. 52).

A função fenomenológica, para Husserl, compreendia "(...) captar e explicitar as estruturas da consciência transcendental, realizada a partir da análise intencional que na sua dinâmica revela tanto a consciência em suas estruturas constitutivas como os objetos nela constituídos num continuo fluxo intencional" (ZITKOSKI, 1994,P.55).

Segundo Pombo (1995), a filosofia fenomenológica de Husserl teve várias fases e desdobramentos e apresentava uma radicalidade pela sua pretensão, ou seja, a radicalidade consistia em aportar - se para lá do "primeiro". Na obra de Husserl "Meditação Cartesiana", pode ser considerada como meditações de primeira filosofia, sendo objetivo husseliano conseguir a sistematização da sua filosofia como ciência rigorosa.

Husserl insiste no caráter desse radicalismo e na crença de poder começar desde a origem, conquistando uma relação nova com "as coisas mesmas", sua intenção era clarificar termos de significação, essência, método (POMBO, 1995,p.22).

Apesar de Husserl ter sido o fundador do movimento fenomenológico, foi acompanhado mais tarde, pelos filósofos Heidegger, com abordagem da fenomenologia hermenêutica e Merleau-Ponty que, em certa medida, contribuíram na evolução de muitos aspectos, ampliando suas reflexões para outras temáticas.

A fenomenologia ficou conhecida como a filosofia das essências, a fim de chegar na unidade de consciência e fenômeno, “verdadeira natureza da coisa”. Como afirmava Husserl, a fim de chegar as “coisas mesmas”, para elucidar o reino das essências, “o sentido a priori” é retornar ao mundo anterior ao conhecimento (KUNZ, 2000).

Kunz (2000), aborda a fenomenologia como o “Estudo das Aparências” e justifica sua posição argumentando que o próprio Husserl afirmava que o fenômeno é o que parece, portanto não se esconde por de trás da aparência. Para este autor, “... a aparência não esconde a essência, mas ela a revela: ela é a essência” (p.3).

Assim, deve-se considerar que todo o fenômeno possui uma essência, sendo formada através da relação da consciência com a realidade vivida e que não tem existência alguma fora do ato de consciência que se apreende pela intuição, “As essências não têm existência alguma fora do ato de consciência que as visa e do modo sob o qual ela os apreende na intuição” (DARTIGUES, 2003, p. 23).

Para Merleau-Ponty (1999,p.13), “buscar a essência de mundo não é buscar aquilo que ele é em idéia, uma vez que tenhamos reduzido o tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização”, diante destas considerações é pertinente afirmar que a fenomenologia precisa ser vivida, antes de ser compreendida visto que seu objeto central está relacionado ao princípio de fundação entre sujeito e mundo estabelecendo um vínculo inalienável e ambíguo.

Pombo (1995) também refere que a essência é um dado intuitivo a priori, objeto de uma intuição fenomenológica, estando diretamente ligada à experiência inicial.

Zitkoski (1994), ao abordar a questão da consciência em Husserl, enfatiza que ela se diferencia conceitualmente nas outras teorias, pois esta nada é se não em relação ao mundo, o dado da consciência é sempre a intencionalidade; assim

a intencionalidade deve ser compreendida como a vinculação entre a consciência e mundo, não pertencendo nem ao sujeito nem ao objeto.

Consciência retém em si mesmo o mundo (objetos intencionais) por outro lado, o mundo transcende a esfera imanente da consciência e está também em contínuo movimento de dar sentido e constituir realidades

Segundo Pombo (1995 p. 210), Husserl diz que:

O homem comum quer conhecer as coisas do mundo, quer conhecê-las para as usar, gozar, manipular, possuir... mas esse comportamento não é o mais adequado para conhecer a essência das coisas. Para conhecer a essência das coisas é necessário que o homem se liberte da esfera dos interesses práticos que regem a vida de todos os dias e da própria actividade científica, considerando as próprias coisas como puros objectos de contemplação.

Desta forma, pode-se afirmar que a essência está na correlação dialética entre as partes de uma totalidade almejada pela fenomenologia, que depende de uma intuição originária das vivências e das experiências da consciência corpórea. Conforme destaca Kunz (2000) a consciência a qual a fenomenologia se refere sempre é uma intencionalidade projetada e presente no mundo, o qual precisamos também enfatizar o princípio da totalidade, da relação de não independência das partes defendida pela fenomenologia.

Para Husserl intuição compreende um preenchimento de uma intenção significativa, conhecimento de natureza corporal e sensível. O fenômeno da intuição se desenvolve no corpo, na corporeidade (Leib) e não no intelecto e de forma abstrata, como algo natural do homem, somos seres de ação, reflexão e emoção e a intuição se faz presente nestas dimensões humanas (KUNZ, 2000).

Para Pombo (1995,p.23) a intuição eidética consiste numa das regras fundamentais do método fenomenológico, sendo necessário ir as coisas mesmas, quer dizer, "(...) é preciso ver intelectualmente essas coisas". Para os fenomenólogos todo o conhecimento verdadeiro possui uma intuição inicial, em que a intuição trata-se de fazer uma anunciação primária, interna do fenômeno.

Kunz (2000,p. 10) descreve intuição como um conhecimento imanente que tem presença direta ou espontânea em nós e do qual não temos dúvida. "Conhecimento a priori, sob o qual se desenvolve nossa percepção de mundo"

Já Merleau-Ponty (apud Heller, p. 39)., ressalta que:

Sem a intencionalidade, nosso corpo seria um objeto, e seus movimentos desprovidos de qualquer direção. A espacialidade do corpo não é, como a dos objetos exteriores ou a das “sensações espaciais”, uma *espacialidade de posição*, mas uma *especialidade de situação*, pois é na ação que a espacialidade do corpo se realiza

Pombo (1995, p.134) destaca que a intencionalidade é uma operação que abre o homem para o mundo, além de relacioná-la como práxis, obedecendo a uma relação dinâmica entre as partes sem imposições e sobreposições, proporcionando uma gama de ligações e instaurações de sentido, de “dar-se conta”, onde a existência humana pertence ao mundo numa relação de reciprocidade. Esta autora ainda enfatiza a noção de intencionalidade como um processo onde as oposições entre sujeito e objeto são superadas na perspectiva da totalidade da vida intencional.

Os atos intencionais são responsáveis pela constituição das coisas, que podem ser exemplificados como: a percepção, as representações, as experiências do outro, intuições sensíveis e as intuições categoriais, conhecimentos intuitivos (POMBO,1995, p. 28).

Assim é através da intencionalidade que se define a essência, o sentido e significado, nisso a Intencionalidade motora manifesta o poder de dar sentido ao revelar a correspondência elementar do corpo próprio com as solicitações do mundo que o envolve (POMBO, 1995, p.44)

Diante dessas considerações voltamos à questão das propriedades intuitivas das coisas sendo percebidas e intencionadas pela consciência, onde a vivência corporal está atrelada diretamente a esse acontecimento. Pombo (1995,p.43) considera que o corpo não se configura enquanto objeto, mas ele é a possibilidade dos objetos se apresentarem, sujeito da percepção, é por ele que se enraíza a consciência no mundo.

Para Husserl a intuição está preenchida pela presença do objeto-preenchimento, o alargamento do conceito de intuição é o ponto fundamental de toda a fenomenologia desse autor.

Já para Kunz (2000), intuição refere-se a um conhecimento imanente que tem presença direta ou espontânea em nós, “Conhecimento a priori, sob o qual se desenvolve nossa percepção de mundo” (p.9). Nesta perspectiva podemos

afirmar que o preenchimento de uma intenção, implica na ampliação do conceito de intuição e de experiência.

Para Croce (apud Langer, 2003), a Intuição usada no contexto da teoria filosófica da arte, representa um ato de percepção pelo qual o conteúdo é formado, o que quer dizer, para ele, convertido em forma no ato estético.

Nos pressupostos que sustentam o pensamento fenomenológico, destaca-se a percepção fenômeno explorado por Merleau-Ponty, na obra "Fenomenologia da Percepção", sendo que para este filósofo a percepção está no centro da fenomenologia, tratando-se de um fenômeno abrangente e bastante discutido e estudado em diferentes áreas do conhecimento. Como exemplo podemos citar a Gestalttheorie (teoria da forma) que discute numa perspectiva semelhante ao da fenomenologia.

Para Merleau-Ponty (1999) trata-se de um fenômeno que não se reduz a sua função orgânica e funcional, mas sim, refere-se a um fenômeno que constitui o nosso "ser-no-mundo" uma intenção do nosso ser total.

Para este autor "na fenomenologia a compreensão da percepção passa pela maneira a qual os estímulos se organizem espontaneamente entre si" (p.113). Já para Pombo (1995) somos seres inerentes ao mundo e a percepção sendo reveladora da realidade do ser, direcionando para o mundo e nele estando imersos os fenômenos, ou seja, a percepção exterior e a percepção do corpo-próprio manifestam-se num feixe de correlações vividas simultaneamente, pois são duas faces de um mesmo ato.

Kunz (2000) defende uma tese de simultaneidade entre movimento humano e a percepção, ou seja, a percepção é determinada pelos movimentos que se realizam e ao mesmo tempo, estes são determinados pela percepção, assim à forma de abordagem e os significados são de caráter pessoal-situacional.

Neste sentido, torna-se interessante exemplificar tais considerações a respeito do ser e sua expansão no mundo dos fenômenos. Questões que Trebels (2003) nos traz, e que nos reportam para a percepção individual e de caráter pessoal-situacional, como também, abordam a relação entre o fazer e o sentir no ato de se-movimentar.

No caso da dança, mais especificamente na composição coreográfica, a problemática da exigência na execução dos movimentos corretos em detrimento do processo global e simultâneo, chama a atenção para a urgência de ações

pedagógicas que nos ensinam a perceber a existência de sensações, criações e emoções, as quais caminham para inúmeras possibilidades de dilatar o ser no mundo.

O mundo fenomenológico se constitui como o processo em que os perfis se entrelaçam e as nossas experiências são vividas. Por isso, a percepção como conhecimento das coisas e do mundo, é a apreensão de uma existência, que não é a sua posse, mas antes a ligação com um segmento do mundo que só se dá por perspectivas. (POMBO,1995,p.48)

Merleau-Ponty (1999) ao destacar a percepção considera que esta comporta relações e um tipo de organização de conhecimento que procuramos explicitar e, ao abordar o sentido imanente ao percebido, afirma que este não pode ser reconstruído por parte do sujeito apenas, como se pudesse ser separado dos dados que estão ali incrustados. Assim, ele finaliza realçando o estatuto de prioridade da consciência perceptiva, em relação a qualquer outro grau de significação.

O repertório de conhecimento atrelado ao mundo vivido, as experiências diretas, deparando-se com as múltiplas essências é outro ponto importantíssimo nessa discussão. Heller (2003) salienta a marginalização da experiência, influenciando num certo esquecimento da gênese do fenômeno em prol da tese sobre este, onde o que o corpo revela não tem uma dignidade epistêmica.

Assim na esteira do pensamento fenomenológico foi discutida a temática acerca da composição coreográfica, dialogando com o movimento humano, técnica e expressividade.

### ***O elemento: Movimento Humano***

*Dançar é imprimir no corpo a sensação do movimento,*  
*Dantas, 1999*

Historicamente visualizamos uma problemática no contexto educacional, onde a legitimidade do movimento como forma de conhecimento é de certa forma, marginalizada. Em detrimento de outras dimensões do conhecimento, a educação se baseia na racionalidade, a sombra do pensamento cartesiano. Na Educação Física também visualizamos esta questão, predominando a idéia de padrões e o treinamento especializado e precoce, presentes também no contexto escolar.

Kunz (1994) salienta que a evolução ocorrida no esporte contribuiu para o movimento tornar-se cada vez mais estereotipado, uma pratica cada vez mais mecânica e vazia de significado para o aluno; enfatiza, ainda, que “Para muitos, o movimento no esporte é a manifestação mais característica da evolução das sociedades industriais, da ciência e da tecnologia, sobre as formas de expressão do movimento pelo homem.” (p.75)

Este autor ao abordar a questão do movimento humano na dança considera que esta apresenta uma perspectiva de expressão e vivência, porém, aponta para uma tendência a padronização e pré-determinação dos gestos. “A tendência da desportivização na dança avança na medida em que ela adquire espaço de apresentação na forma competitiva” (KUNZ, 1994, p.84).

Podemos observar com freqüência esta situação exemplificada acima, no ensino da dança, seja ela presente nas aulas de Educação Física ou nos grupos formados nas escolas e academias de dança. A pratica está voltada, quase que exclusivamente, para a composição coreográfica, enfatizando festivais e competições de dança, onde o processo de construção acaba sendo negligenciado em prol do produto final, a coreografia, e conseqüentemente seu resultado é quantificado e comparado com outras coreografias.

Outra questão presente nesta pratica educacional é a marginalização do sentido / significado do movimento, da vivência da subjetividade de cada sujeito em prol de modelos e padrões de movimento vazios de significação.

Desta forma, para abordar a questão do movimento humano neste estudo, optou-se explorar conceitos e teorias tecidas por autores que auxiliam a ultrapassar a idéia de movimento na concepção mecânica tradicional, considerando principalmente as contribuições fenomenológicas e a concepção dialógica do movimento, direcionando esta reflexão para o fenômeno artístico da dança.

De acordo com Kunz (1991), o movimento humano tem sido reduzido a um fenômeno físico, nada mais do que um deslocamento do corpo ou partes dele num determinado tempo e espaço, estabelecendo uma relação independente inclusive do sujeito que se movimenta.

No ensino baseado no modelo causal-analítico, o movimento humano está pautado em leis da mecânica, interpretando o corpo humano que se movimenta como uma máquina e ocasionando o que podemos chamar de “a morte do sujeito”.

Trebels (2003) também ressalta que no campo das ciências do esporte a prevalência de uma perspectiva que compreende o movimento humano estritamente objetivista, na maioria das vezes totalizadora, pautada no paradigma empírico-analítico na relação causa e efeito.

Então, este autor explora diferentes pontos de vista que tentam compreender melhor o movimento humano, abordando a Biologia e a Fisiologia, o Círculo Gestalt, alguns fundamentos da Fenomenologia e também a teoria dialógica de movimento humano.

Ao abordar o trabalho psiquiátrico, a Gestalt, conforme Weizsäcker (Trebels, 2003,p.251) focaliza para a relação entre o movimento e a percepção, onde o importante “...é diferenciar o ser que é movimentado daquele que se movimenta”. O autor ainda enfatiza a importância dos estudos da Biologia em considerar a presença do sujeito, pois o movimentar e o perceber são atos biológicos, que são delimitados e atualizados pelos cruzamentos entre o organismo e o meio onde ele vive.

Nesta perspectiva, o movimento e o perceber estão ligados, conectados tornando fundamental o conceito de intencionalidade. Para Trebels (2003, ,p.251) “As qualidades de nossa percepção e de nosso movimento não podem ser isoladas umas das outras”, assim os dois elementos são considerados atos biológicos e são os responsáveis pelo diálogo entre organismo e o meio. Este

diálogo pode ser aproximado ao conceito dialógico do movimento humano proposto por Gordijn, que será posteriormente abordado neste estudo.

Assim, torna-se claro que o encontro do eu e o mundo deve transpor as leis da física formulada pelas leis naturais, definidas pela causalidade. A coesão entre o humano e o mundo é demarcada pela reação de coincidência, que de acordo com Weizsäcker, refere-se a primeira aplicação da Gestalt: a inter-relação entre organismo e meio ambiente, “ (...)essa relação de coincidência é mutuamente determinada, tanto pela influência quanto pelo ser influenciado. Perceber e movimentar são transitórios um em relação ao outro” (TREBELS, 2003,p.252).

Paul Christian (apud Trebels , 2003) trabalha com a idéia do processo de adaptação onde “a forma especial de movimento expressa-se primeiro pela confrontação com o meio ambiente, e ela não está dada, mas se constrói” (p.253). Sendo necessário ressaltar a diferença entre o movimentar-se e a determinação mecânica do mesmo, esta diferenciação pode ser decisiva na composição coreográfica enquanto proposta educativa, pois o professor/coreógrafo pode direcionar sua ação voltada para uma experiência de constituição simbólica, significativa e singular , ou então, na reprodução alienada e competitiva .

Outra proposição interessante refere-se a gênese do movimento que, segundo Paul Christian, não segue um plano determinado, mas desenvolve formas de acordo com a situação, com a experiência imediata de cada sujeito. O autor ainda aponta a inclusão do sujeito, da situação e do significado no ato de se-movimentar, destacando a diferenciação entre a determinação mecânica de um fenômeno e o movimento de organismos vivos em especial o humano.

Ressalta ainda que o movimento controlado não possui a legitimidade da ação em si mesma, pois o movimento não nasce do conhecimento de sua mecânica, mas revela-se a si mesmo e as regras da mecânica se colocam em relação secundária. Os movimentos padronizados de dança geralmente não são realizados de forma intuitiva, mas exigem um controle biomecânico, da reconstrução mecânica, ignorando a possibilidade de um movimento singular, que nasce da subjetividade de cada sujeito a partir da confrontação imediata com a situação, cuja orientação básica é o sentimento, a sensibilidade.

É interessante destacar aqui o conceito explorado por Christian a respeito da “consciência-de-valor-ao-fazer”, que aborda a questão da adaptação e de como se desenvolve um movimento agradável e correto. Ele considera que o

movimento primeiramente se expressa pelo contato direto com o contexto, e se orienta por uma “consciência e uma sensibilidade de valores,” postulando uma forma de fazer que acompanhe um *sentimento do fazer* verdadeiro .

O movimento coordenado e correto emerge por si mesmo com alto valor de originalidade. Não é possível decidir entre as diferentes formas de realização, e o sentimento do certo e do errado torna-se evidente, sem que outras formas de realização, de valores ou um conhecimento do sucesso se torne consciente. (CHRISTIAN apud TREBELS, 2003.p.253)

O conceito dialógico de movimento, traz uma possibilidade de pensar o movimento humano ultrapassando a idéia mecânica. Este conceito desenvolvido por Gordijn e Tamboer propôs uma discussão a respeito da dicotomia, tão enfatizada neste trabalho, entre o objeto do movimento e o sujeito do movimento. É preciso salientar que Gordijn desenvolveu uma relação com a Fenomenologia. Tamboer também desenvolveu a idéia de que é necessária uma unidade primordial de ser humano e mundo denominado por ele de relação ontológica. (TREBELS, 2003,p.259).

Na abordagem fenomenológica não se admite uma separação entre sujeito de um lado e mundo de outro, pois “o movimentar-se” é a forma de ação original do ser humano, por meio da qual ele se remete ao mundo, e na qual como ação, constrói a si como sujeito e o mundo como sua contraface imaginária” (TREBELS,2003,P.260).

Em outras palavras o movimento humano compreende a possibilidade de diálogo com o mundo, inaugurando a cada momento novos significados na sua relação de não independência entre o biológico e o cultural. Para Gordijn (apud Trebels, 2003), o movimento inaugura a possibilidade de um diálogo intencional com o mundo e nesta dinâmica o ser que se movimenta experiencia um “significado motriz” .

O *se-movimentar* é, assim interpretado como uma conduta humana, onde a pessoa do “*se-movimentar*” não pode simplesmente ser vista de forma isolada e abstrata, mas inserida numa rede complexa de relações e significados para com o mundo (KUNZ ,1991,p.174).

Assim, o *se-movimentar* envolve o sujeito e sua intencionalidade, e é através dessa que se constitui o sentido/ significado, a forma de ação original do ser humano. Kunz (1991,p.175) reafirma essa idéia dizendo que “O movimento humano é fundado na Intencionalidade”. Neste sentido, pode-se falar num fluxo de intencionalidade no movimento humano, do mundo para o ator do movimento e vice-versa.

Intencionalmente, para a fenomenologia, não significa apenas o movimento do ser humano na direção de um objeto, mas também um movimento pré-consciente e pré-acional, tal como pode ser observado em organismos biológicos: Um sinal de vitalidade (TREBELS ,p.256, 2003).

Movimentar-se significa também se relacionar intencionalmente com o mundo, o diálogo entre o ser e o mundo, no qual a ação questiona o mundo, o próprio sujeito e as coisas, respondendo ao mundo com sua presença. Assim na composição coreográfica poderíamos potencializar esta premissa, voltada a uma educação estética, tendo a arte como uma possibilidade de diálogo eminentemente expressivo e significativo para quem dança.

Nesta perspectiva, Tamboer (apud Kunz, 1991) propõe uma diferença no que diz respeito ao processo de aprendizado por imitação da intenção (movimento aberto) visando à singularidade e a valorização do corpo relacional, já a imitação da forma (movimento fechado), designa padrões de movimentos já fixados, encontrando no aspecto físico seu princípio. Aspecto fundamental na pratica pedagógica, pois esta diferenciação influenciará diretamente na experiência dos alunos na composição coreográfica. Se considerarmos a possibilidade de uma metáfora para exemplificar, poderíamos dizer que no primeiro processo o aluno por intermédio do professor poderá decidir o lugar e como vai realizar uma viagem, já no segundo ele não terá possibilidade de escolha, mas sim, de ser conduzido do inicio até o final dessa viagem.

Brodman (apud Kunz, 1991) destaca alguns dos sentidos /significados abordados na concepção do movimento dialógico, do *se-movimentar*, como: Comparativo, explorativo, produtivo, comunicativo e expressivo “ (p.166).

O sentido comparativo tem como objetivo a normatização para a melhoria do rendimento e da competitividade; no sentido explorativo a manifestação dos movimentos intencionam conhecer e interpretar o mundo material e o social, possibilitando a exploração de novas formas de movimento; Já no sentido produtivo, se encontram normalmente, as manifestações artísticas e o sentido comunicativo refere-se às atividades que têm o objetivo de se comunicar no movimento, a expressão do mundo interior e sua intencionalidade; o sentido expressivo vai ter como finalidade a manifestação das emoções, sentimentos e percepção.

Buytendijk (apud Trebels , 2003) enfatiza a inclusão do ator, do contexto e do significado do movimento, assinalando para um posicionamento que diferencia o processo e função na teoria do movimento humano. Este autor considera necessário diferenciar a concepção de movimento como uma determinação mecânica e o movimento como “expressão humana” (p.254), e isso possibilita refletir a cerca da diferenciação entre matéria morta e organismo vivo.

Na composição coreográfica, poderíamos destacar a importância dessa proposição, pois é fundamental e urgente que se leve em consideração o sujeito/dançarino, pois este terá em sua corporeidade uma carga de vivências significativas na construção dos gestos e movimentos, a questão do contexto é outro tópico importante, sendo comum observarmos na escola, quando a dança é o conteúdo de ensino, o professor reproduzindo o mecanismo das academias e grupos profissionais de dança, ou seja, a encomenda de coreografias, os movimentos estereotipados da mídia, ou a reprodução de coreografias prontas, e até mesmo a seleção dos alunos “mais aptos para dançar”.

O ato expressivo em si, também deve ser observado, como um potencial na prática pedagógica, na construção de uma coreografia, a voz silenciosa, ou seja, a expressividade, materializada no movimento deve ser explorada.

Focalizando a reflexão de movimento humano para o movimento na dança este é considerado a matéria – prima desta arte, e como forma simbólica, é efêmero, fugaz e transitório. Dantas (1999) enfatiza que:

O movimento no corpo que dança é transitoriedade e traço que deixa marcas...O movimento é matéria prima na dança, visto que a torna real ao conferir a ela visibilidade (...) Dançar é estar atento ao movimento. É saber da necessidade de despender atenção na construção deste movimento (p. 111).

Num olhar fenomenológico o se-movimentar configura-se como uma forma singular e original de relação com o mundo, designada pela experiência de cada um, sendo o movimento a ação fundadora do corpo que dança, cujo fundamento pode ser reconhecido não pela representação exterior corpo, mas pela sua totalidade, Dantas (1999).

Conforme, Dantas (1999, p. 115) a totalidade na dança, aborda a idéia de que “A dança é uma experiência do corpo e o mundo, entre a carne do corpo e a carne do mundo que a dança pode ser uma experiência que consiste em *dar à memória do primeiro ato*”.

Um interessante paradoxo elucidado nas teorias abordadas por Saraiva Kunz (2003), aponta que ao mesmo tempo em que a dança é muito mais que um movimento, ela não é mais do que um movimento e justamente na tentativa de esclarecer esta proposição é que precisamos trazer outros pontos para discussão como a questão da gênese do movimento na dança. Dantas (1999) também realiza afirmações que vão ao encontro desse posicionamento, afirmando que o movimento na dança postula sua inutilidade e sua plenitude, pois ele não existe para cumprir um outro fim que não o de ser exclusivamente movimento, segundo esta autora, quem dança o faz porque realiza movimentos que não possuem, aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentido e significado em si mesmo, recriados, revividos a cada momento.

Merleau-Ponty (1999) denomina o movimento na dança como um movimento abstrato, pois este inaugura no corpo um processo de reflexão e construção da subjetividade, superpondo o espaço físico um espaço virtual ou humano, para ele a possibilidade de projeção torna possível a organização dos dados sensíveis em um sistema de significações.

Segundo Kunz (1994,p.86) “a subjetividade do se-movimentar se torna objeto de vivência alegre e prazerosa pela dança”, e segundo Merleau-Ponty o

movimento representa “a unidade primordial de homem mundo”, sendo que pela dança podemos nos reaproximar dessa unidade .

Para Gordijn (2003) o ensino do movimento deve ser elaborado de forma individual, considerando o sujeito que se-movimenta, como também suas possibilidades. Na ação pedagógica o professor deve ser o mediador dessa descoberta, da criação simbólica e não o que estamos acostumados a observar tanto nas aulas de Educação Física como nas aulas de dança.

Kunz (1994) também afirma a importância do fator subjetividade no ensino do movimento, dizendo que este aspecto tem uma importância fundamental no ato pedagógico, e salienta que o ensino deve se centrar no sujeito, seja ele criança ou adolescente, e não no movimento destas.

A subjetividade possui uma relação direta com as vivências e experiências, com o movimento humano, assim esta pode ser considerada como um processo que articula um diálogo tenso entre o “ser individual e o ser social” (Kunz,1994). Buytendijk, destaca a importância nos termos vivências e expressão, como revelação do mundo interior do homem e retorno a sensibilidade.

Ao relacionar o movimento humano ao fator subjetividade este adquire um entendimento especial, necessitando-se observar dois momentos, ou seja, o das significações subjetivas no se-movimentar e o da reificação da subjetividade por movimentos estereotipados. Neste ponto é interessante considerar que na composição coreográfica podemos observar esta questão, pois se um aluno tem experiências baseadas unicamente em movimentos técnicos, quero dizer, padronizados, rígidos quanto à execução tornando tal experiência uma sucessão de tentativas mal sucedidas e frustrantes, este aluno provavelmente não se aventurará mais ou, então, terá uma certa resistência em vivenciar uma outra possibilidade de dança, ou ainda, terá dificuldade de iniciar um processo artístico voltado à sensibilidade, à criatividade e à expressão individual .

Langer (2003) diferencia movimento e gesto, sendo o primeiro a realidade física, que deve ser transformada em dança, ou seja, o movimento deve ser transformado em gesto virtual.

Já a forma, em arte, de acordo com Dantas (1999), pode ser definida como um fazer, uma invenção, o modo de fazer; realizar um processo de produção que tem por finalidade a própria forma e esta não deve ser entendida como oposto do conteúdo, mas sim, como o que organiza e configura. Esta autora

ênfatiza que “forma não é um conceito, tampouco invólucro ou embalagem em que algo está contido, mas um sistema de relações, o modo como se coadunam os fenômenos, a maneira como se configuram certas relações dentro de um contexto” (p.26)

Para Ostrower (1989, p. 69) “a forma não traduz, ela é; ela capta o mais exclusivo do fenômeno porque jamais se desvincula da matéria em questão”.

Em dança a forma não deve ser compreendida como um simples movimento no espaço, mas enquanto gerador e organizador do movimento, como princípio de movimento, deve ser uma constante criação de processos de transformação, diferentes alternativas para orientar a composição coreográfica.

Sendo assim, podemos considerar que a dança transforma os movimentos em projeções infinitas em gestos simbólicos, que por sua vez devem delinear significações para quem dança, cuja gênese parte de um diálogo intencional e significativo consigo mesmo, com os outros, como também, com os outros elementos do processo artístico da dança, ou seja, a técnica e a expressividade.

É importante ressaltar que o movimento humano, quando vivenciado nesta perspectiva, abre diversas possibilidades de diálogo com o mundo, no campo da educação estética, o objeto que neste caso refere-se a composição coreográfica, bem como, os elementos que a compõe reunindo no princípio da totalidade a sensibilidade, percepção, expressão e criatividade.

### **O elemento: Técnica**

*O decisivo da técnica não reside, no fazer e manusear, nem na aplicação de meios mas no descobrimento (Heidegger, 2002, p.18)*

A dança traz como um de seus elementos a questão da técnica, entretanto se faz necessário explorar tal elemento, a fim de ampliar suas possibilidades e vislumbrando problemáticas e equívocos que cercam a experiência e o ensino da dança. Na história da humanidade a técnica representa um fenômeno dinâmico e presente praticamente em todos os domínios da vida, na dança

apresenta-se enquanto um elemento que em certa medida acaba se sobrepondo a experiência estética, remetendo-nos a um conceito e uso reducionista e vulgar desse elemento.

É fundamental esclarecer que qualquer movimento necessita de técnica para ser realizado, porém é comum entender que técnica na dança trata-se apenas do domínio de um determinado estilo de dança, dotado de formas prontas e específicas de movimento, “não existe dança sem técnica, ou seja, sem um produzir que é poesis” (SARAIVA KUNZ et all, 2005, p.121).

Assim é comum observar na ação pedagógica do ensino da dança, neste caso, mais especificamente na composição coreográfica, ações baseadas na repetição e transmissão de movimentos padronizados pertencentes a um determinado estilo de dança. Segundo Saraiva Kunz et all (2005, p.121) “Normalmente, o contato com a dança primeiro ocorre pelas suas formas tradicionais, com suas técnicas formalizadas”.

Como no atletismo, as marcas recordes vêm sendo superada a cada ano, devido as novas técnicas, condicionamento físico e treino, a dança, hoje também pode alcançar níveis técnicos admiráveis. E as coreografias devem aproveitar esse desenvolvimento físico dos dançarinos, explorando um vocabulário corporal mais amplo para expressar suas idéias, evitando, no entanto, uma demonstração acrobática gratuita (ROBATTO, 1994,p.240).

Kunz (1994) ao abordar a questão da perspectiva do movimento no estudo da dança, cita a tendência da desportivização na dança, que acabou adquirindo a forma e modelo do esporte de rendimento, inclusive o aspecto competitivo “além dos apelos” mercadológicos” dos meios de comunicação e da indústria cultura” (p.84). As exigências pautadas no rendimento são visualizadas também no ensino da dança que, em muitos casos, resume-se em coreografias, pois a competição na dança já é uma pratica bastante comum, seja a nível escolar, amador ou profissional.

A mensurabilidade das competências técnicas, presentes no rendimento físico, está também presente na dança reduzindo a mesma numa realização instrumental e mecanizada dos movimentos, onde os sujeitos já não mais se questionam o que sentem, mas o que conseguem fazer, e pior do que isso o que

conseguem mensurar enquanto uma funcionalidade técnica nas apresentações de habilidades e graus de dificuldade dos movimentos. Nisso acaba esvaziando alguns fundamentos que alimentam o fazer arte e uma educação estética, ou seja, as experiências perceptivas e expressivas do sujeito, a improvisação, a criatividade, interpretação simbólica individual e coletiva dos sujeitos que dançam.

Ainda com relação às competições na dança e a forte influência da concepção de técnica e rendimento esportivo, Saraiva Kunz (2003, p.189) aponta para duas conseqüências: “Fomentam a aprendizagem de formas técnicas em detrimento da sensação do movimento e consciência corporal; b) produzem padrões de expressão em detrimento do estilo próprio/original”

Neste sentido, refletir acerca do entendimento de técnicas determinadas por diferentes estilos de dança, nos remete ao pensamento de Heidegger, quando este se refere ao que é técnico na modernidade.

(...) tudo que conhecemos como sendo estruturas, camadas e suportes, e que são peças do que se denomina como sendo uma montagem. Esta, contudo com todo seu conjunto de peças, recai no âmbito do trabalho técnico, que sempre corresponde apenas ao desafio da armação, mas nunca perfaz esta ou mesmo a efetua (Heidegger, 1997,p.67).

Heller (2001) destaca que “enquanto o movimento for compreendido como o escravo de uma consciência ou de um pensamento, não poderá haver uma compreensão adequada de técnica enquanto criação e expressão” (p. 126).

Torna-se fundamental trazer alguns equívocos presentes nesta prática, como a urgência em esclarecer o que é técnico e o que é técnica em dança, Saraiva Kunz et all (2005) destacam que “(...) pode ser possível a partir da compreensão da “natureza” da dança, proposta no “ humano”, como vivência objetiva e subjetiva, já que a técnica entendida em sua essência reporta a percebe-la, também, não como algo técnico, como definido por Martin Heidegger (1997), mas sim como algo humano.” (p. 121)

Para Mauss (apud Saraiva Kunz et all, 2005,p.120) “(...) o primeiro e mais natural objeto técnico, ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo”. No entanto, na dança ainda se observa a compreensão de que a técnica refere-se a

um meio para se chegar a um determinado fim, um modo de controle do saber fazer em detrimento de uma obra final, como bem exemplifica Heller (2003, p.100) “... movo meu corpo de uma forma tal e qual para que o público veja uma determinada expressão em meu corpo”. Segundo o mesmo autor nesse agir, onde a técnica está a serviço de uma representação de um movimento, reina a instrumentalidade e o princípio de causalidade “.

Com relação a essa questão, Saraiva Kunz et all (2005) enfatizam que a dança possibilita que o corpo seja meio e o fim da técnica corporal.

Faz-se necessário mencionar que, no processo histórico, a dança abarcou diferentes estilos, perspectivas de corpo, movimento e arte retratando uma visão de mundo e homem presente ou almejada em determinado momento. Dantas (1999) salienta que a evolução de uma técnica de movimento está diretamente relacionada ao projeto social, ao contexto cultural e aos valores éticos e estéticos.

Este estudo entende a dança, numa perspectiva que entende a denominada a natureza da dança a partir do corpo em movimento (Saraiva Kunz, 2003), assim volta-se não para um determinado estilo ou manifestação, mas sim considera – a como arte e como uma *experiência* estética “fenômeno criado cuja presença vivida é uma experiência que faz emergir a re-elaboração capaz de nos estimular muitas outras questões vitais para uma *nova* experiência” (p. 92).

Outra questão a ser discutida está no esvaziamento da expressão “técnica”, que não guarda mais o mesmo significado da arte, da *techne*. Hoje quando se fala em técnica do corpo que dança, refere-se ao controle e eficiência de seus movimentos; voltado à ação mecânica que leva a uma relação de causa e efeito. Dantas (1999, p.36) confirma essa perspectiva quando cita que “Um dos objetivos das técnicas de dança é tornar natural o movimento: um movimento que não é inato, mas motivado e construído torna-se aparentemente natural e de fácil execução para o bailarino (ou ao menos aparentemente)”.

Muitos foram os fatores que corroboram na definição de técnica voltada a um fim, a um produto. Pode-se exemplificar a questão da eficiência, onde muitos professores ao ensinar um determinado movimento para o dançarino dão ênfase a sua eficiência, mas o que é eficiência? Heller (2003) diz que nada mais é do que “um procedimento que visa um determinado efeito; quanto mais eficiente for esse procedimento, tanto maior segurança tem-se para alcançar o efeito almejado” (p.85).

Dessa forma, torna-se necessário traçarmos um diálogo que permita discutir e ampliar o conceito de técnica, que até então predomina no ensino da dança e na composição coreográfica, frutos, quem sabe, de uma modernidade, que traz em sua proposta características de um conceito de técnica ainda bastante instrumental e utilitarista, reflexo dessa própria sociedade que insiste em ter o corpo como um objeto a ser comandado por uma consciência, por uma ferramenta em detrimento de um fim. É preciso que cada geração de profissionais da dança descubram uma nova consciência corporal que propicie o desenvolvimento de métodos para aumentar a sua qualidade expressiva, evitando a tendência de substituir os valores e funções entre técnica (meio) e o conteúdo formal (fim).

Após um panorama geral a respeito das problemáticas e equívoco do elemento técnica, se propõe no presente estudo começar este diálogo do termo técnica trazendo compreensões que vão desde os gregos até a modernidade, na tentativa de vislumbrar novas possibilidades de entendimento e vivência do mesmo,

Técnica deriva do grego *Techné*, o fazer artístico, Conforme Abbagnano (1999) o significado mais antigo desse termo indica que o sentido geral da mesma coincide com o sentido geral de arte, compreendendo qualquer conjunto de regras apto a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Significando também criar, produzir, artifício, engenhosidade, habilidade.

Segundo Fensterseifer in Fensterseifer e González (2005), para os gregos a noção de técnica significava o conjunto teórico-prático das técnicas intelectuais, corporais e fabris, neste sentido, o entendimento de técnica possibilitava uma dimensão “desveladora”, que acompanhava também os contornos da “physis” a qual compreende a noção de totalidade orgânica que abarcava a “unidade-indivisível-indissolúvel- de todas-as-coisas-de todas as dimensões e aspectos” (p.396).

Para Platão este termo é utilizado para descrever habilidade mais especificamente no fazer, na competência profissional oposta à capacidade instintiva ou ao acaso. Já para Aristóteles, trata-se de uma característica que enfatiza mais a produção do que a ação, a qual surge da experiência individual passando de uma experiência a *techne*, no momento em que as experiências são

generalizadas num conhecimento de causas, assim a techne torna-se um conhecimento que pode se ensinado.

Entretanto, é necessário observar que com o advento da modernidade há um predomínio sistemático da funcionalidade técnica nos desdobramentos sociais.

(...) usa-se, cada vez mais produtos para estabelecimento de um mundo técnico, e assim, da apropriação da natureza corporal. O problema com que nos deparamos em todos os âmbitos do conhecimento, e também na educação, é o das conseqüências dessa imposição técnica industrial do nosso mundo de vida para o ser corpora (SARAIVA KUNZ ,2003, P.183).

Observa-se ainda que os meios técnicos presentes no controle e domínios do estado corporal estão presentes não somente em praticas esportivas artísticas e industriais, mas também, no modo de vida de qualquer pessoa, influenciando a maneira que o sujeito se relaciona com a natureza que agora passa a tomar a posição de objeto, gerando o que chamaram de “consciência tecnológica”, a qual objetivava manipular e controlar tudo. Fensterseifer e González (2005), destacam que há uma sobreposição da forma hegemônica da razão (racionalidade instrumental) a qual direciona-se num primeiro momento para a natureza , já num segundo momento para o controle do próprio homem.

Saraiva Kunz (2003,p.184) destaca no pensamento de Adorno, tal posicionamento “a passagem por portas que se abrem e fecham sozinhas, não exigindo qualquer movimento humano minam, pouco a pouco, a capacidade de expressão pessoal ou comunicativa e não permitem mais que se experencie as coisas”, tornando os homens preciso e rudes.

Santin (1990) aborda também a questão da técnica, escrevendo a respeito da perda do sentido, das raízes culturais, místicas e religiosas por meio de uma intervenção e dominação do conhecimento científico, do saber técnico, segundo ele as relações do homem com o meio passaram a ser determinadas pela técnica, anulando em certa medida a intencionalidade e o valor subjetivo perdeu lugar para os valores físicos, quantificáveis e mensuráveis.

O mal da sociedade industrializada não foi só ter gerado um sentimento de impotência, de vazio e solidão, mas ter centralizado o sentido do universo a eficácia da técnica e da racionalidade (SANTIN, 1990).

O autor ainda destaca que não se deve assumir uma posição maniqueísta, onde de um lado está a ciência e a técnica e de outro o mundo humano, pois o componente técnico sempre esteve presente na existência humana, na qual toda a “ação humana está vinculada ao instrumento ou a ferramenta (...) o conhecimento humano e a técnica andaram sempre juntos, a mudança que se operou ao longo do tempo transformou a relação do homem com a técnica” (SANTIN, 1990, p.36).

Na dança presenciamos este relacionamento entre o homem e a técnica, visto que na história desta arte, pode se observar a incorporação de diferentes métodos técnicos de ensinar, como também, visualizamos esta tendência no predomínio dos movimentos bitolados a uma determinado estilo de dança, o qual por sua vez possui sua técnica de execução e forma previamente definidos e codificados. Assim talvez deixamos para traz das cortinas a manifestação espontânea, a criatividade e a singularidade dos sentimentos que moldavam os movimentos na dança nas manifestações primitivas e nas danças populares.

Na tentativa de avançarmos nesse questionamento, este estudo propõe trabalharmos com o elemento técnica, focalizando para um alargamento do conceito da mesma, com o intuito de olhar o fenômeno artístico enquanto uma experiência estética educacional que permita aos sujeitos relacionarem-se com este elemento de uma outra forma, mesmo que para isso seja necessário apontar para um processo de destruição de uma visão ingênua do conceito de técnica que ainda se faz presente.

Para isso, o ponto de partida foi as considerações e obras a respeito de técnica e crítica da técnica moderna de Martin Heidegger a partir de um estudo realizado por Brüseke (2001), além de outros autores como Heller (2001), Saraiva Kunz (2003) que se dedicaram ao estudo da técnica no contexto artístico partindo também de um olhar fenomenológico. Assim foi elencado algumas categorias que auxiliaram refletir a cerca da essência de técnica, entendendo que esta possui uma relação mútua de fundação para com os outros elementos presentes neste estudo, ou seja, movimento humano e expressividade.

Martin Heidegger, filósofo alemão lançou um olhar crítico ao estudo da técnica. Entre muitos aspectos abordados por ele pode se destacar o

esquecimento do ser como natureza reificada e objetivada, assim como propõe um alargamento do conceito comum de técnica. Tenta também através de algumas categorias decifrar o vulgar do autêntico, algo que na composição coreográfica, nos interessa muito, em função da prática hegemônica neste processo criativo. Em suas obras o autor questiona a técnica com o intuito de construir um caminho que leve ao distanciamento do conceito comum de técnica, ou seja, de uma caracterização instrumental ou antropológica deste termo.

Salienta duas dimensões deste conceito que tratam de um fazer humano e de um meio para alcançar um fim, para ele estas não podem ser desconsideradas, porém ainda não mostram sua essência. Desta maneira, Heidegger considera tal definição correta, mas não verdadeira e é na tentativa de determinar o verdadeiro que o autor tece suas reflexões, afirmando que "(...) a técnica não é algo meramente passivo, ela influencia de forma decisiva a relação que o homem tem com seu mundo, ela participa desta forma na fundamentação do mundo" (HEIDEGGER apud Brüseke, 2001, p.61) .

Neste caso, para Heidegger a compreensão do que é verdadeiro encontra-se no desocultamento (Entbergung), neste funda-se todo o produzir (poieses), segundo o autor o desabrigar é desvelar a verdade.

Esse entendimento perpassa a questão da técnica ser um mero instrumento, remetendo a importância de questionarmos as circunstâncias que surgem os meios e fins, pois no caso específico da dança, o instrumento trata-se do próprio sujeito que dança. Heller (2002) alerta que nestes casos a facilidade dos meios faz esquecer ou confundir os fins, e são estes que necessitamos questionar. No processo de composição de uma coreografia um dos pontos a ser refletidos se encontra exatamente nesta problemática, ou seja, a partir do momento em que uma coreografia será julgada em uma competição de dança, o produto e o resultado tornam-se alvo principal, podendo inclusive confundir sua finalidade que não é mais uma vivência sensível e significativa de movimentos para os sujeitos que dançam, mas sim, de uma hegemonia de movimentos e a anulação dos sujeitos.

Sendo assim, observa-se uma questão fundamental, quer dizer, a técnica é vista como um procedimento mecânico para atingir um determinado fim, não mais como arte da *Techné* .

Desta forma, definir a técnica como uma maneira de desocultamento significa entender a essência da técnica como verdade do relacionamento do homem com o mundo e não mais algo exterior e exclusivamente instrumental, mas a maneira como o sujeito apropria-se e aproxima-se da natureza, trata-se um fato histórico onde cada civilização mantém sua singular maneira e propósito de desocultamento.

Segundo Merleau-Ponty (1999) o mundo e as relações se pronunciam em nós, fenômeno que observamos com a técnica de movimentos no campo da dança, fenômeno este desenhado, arquitetado, muitas vezes minuciosamente calculado pelo coreógrafo, a um esquecimento do sujeito que dança em detrimento de uma arquitetura corporal e técnica de um determinado estilo de dança, cuja produção passa ser em série como em uma fábrica de produzir biscoitos, fato este observado durante estes anos de experiência enquanto bailarina e professora de dança

Outros acontecimentos históricos como Hiroshima e Auschwitz, foram utilizados por Brüseke (2001) ao falar no que Heidegger exemplifica como sendo uma das primeiras manifestações do esquecimento do ser na técnica moderna, ou seja, uma possibilidade de desocultamento.

Nesta perspectiva, Heidegger tece alguns elementos que auxiliam sua crítica a técnica moderna e neste estudo será realizado um recorte a fim de atender as especificidades e propósitos do mesmo. Assim, serão exploradas questões como: a homogeneização, funcionalização, polarização entre sujeito e objeto, o ser como depósito e destruição do próprio.

Heidegger (apud Brüseke,2001) considera que há diferentes maneiras, ou seja, caminhos para o desocultamento, sendo que na técnica moderna, o autor enfatiza a homogeneização e uniformização como uma anulação da diferenciação qualitativa do ser, onde os sujeitos em nome do progresso são esvaziados de sua essência.

O que ameaça homem na sua essência é a opinião de que a fabricação técnica colocaria o mundo em ordem, pois exatamente este ordenar nivela qualquer *ordo*, isto é, qualquer grau para a homogeneidade da fabricação e destrói assim de antemão o espaço de uma possível origem de grau e reconhecimento vindo do ser (Brüseke, 2001,p.67).

De certa forma, podemos observar tal fenômeno em alguns procedimentos adotados na composição coreográfica, quando é ignorada a individualidade, isto é, as experiências dos sujeitos, nivelando suas diferenças em movimentos padronizados e amorfos de significados, pessoais. Todavia, Brüseke (2001) considera que o processo de homogeneização é somente um dos aspectos do desocultamento técnico.

A maneira do homem se relacionar com a natureza e com ele próprio, acaba sendo afetada nesta perspectiva de desocultamento, Heidegger dá como exemplo a funcionalização das relações, reduzindo uma idéia de funcionalidade em prol de uma produção específica, provocando também uma redução do ser do ente a uma função restrita.

Santin (1990) também explora a questão da técnica e sua validade reduzida e ou confundida na sua produtividade, concepção que acaba anulando a criatividade no trabalho humano.

O trabalhador não é mais o criador de sua obra, ele é apenas o detentor de uma técnica. O trabalhador artesanal foi substituído pelo operador de técnicas. Ele não é identificado pela obras, mas pela técnica. O que se propõe é conciliar a produtividade tecnológica à criatividade artesanal, reaproximando a verdade da ciência com a verdade do homem (p. 37)

Diante dessas reflexões pode-se questionar também que na composição coreográfica, presencia-se a premissa de técnica funcional e produtiva, ou seja, os movimentos simbólicos na dança não necessitam de um propósito a não ser dançar, apenas ser uma experiência sensível, ou será que necessita atingir uma forma controlada pela altura da perna, número de giros e saltos?

Outros aspectos constituintes desse olhar crítico de Heidegger a técnica moderna, refere-se à questão da polarização do sujeito e objeto, que provocou o esquecimento do ser, a desapropriação do próprio, sua postura como um ser como depósito.

Observa-se, mais uma tentativa de Heidegger (2002) em refletir a cerca da polarização fundamentando uma subjetividade, que de certa forma, torna-se esvaziada, pois revela a vontade da vontade como sua única causa *movens*, “A

vontade de poder lançar o sujeito homem como dominador sobre o mundo e sobre o próprio homem, sobre os fracos que não sabem se impor. (p70)

Quando relacionado à composição coreográfica, o foco mais uma vez volta-se para uma vivência que esvazia e anula a possibilidade de uma educação estética, visto que o sujeito é manipulado e comandado por outro, onde sua intenção acaba se esgotando no executar formas de movimento estereotipadas, ou como mencionou Santin (1990) um “operador de técnicas”.

No imperialismo planetário do homem tecnicamente organizado o subjetivismo do homem alcança seu ápice Máximo, partindo do qual ele vai sentar-se e instalar-se na planície da homogeneidade será o instrumento mais seguro da dominação completa, pois técnica, sobre a Terra. A liberdade moderna da subjetividade fica absorvida completamente pela objetividade adequada a ela.(Heidegger,p. 71).

Esta problemática é facilmente visualizada em alguns processos de montagem das coreografias, pois existe a figura do coreógrafo, cujo poder centraliza-se nele, poder este que organiza a ação e o produto final, assim os outros alunos/interpretes são meros executores de uma obra que necessita de uma experiência mecanizada, ensaiada exaustivamente. Se por ventura algum desses sujeitos questionar a sua anulação enquanto experiência primeira, em alguns casos vivenciados pela pesquisadora, o “comandante” responde através da exigência da forma, ou do elogio a sua forma pautada basicamente na execução, ou seja, no produto, anulando definitivamente o processo de construção de sentido e significado daquela obra.

No processo de desocultamento na técnica moderna, que neste caso poderia ser comparado com a composição coreográfica se visualizado nesta perspectiva crítica, não revela o sujeito enquanto *corpo próprio*, sujeito de suas ações e experiências, mas sim, considera o sujeito enquanto depósito de uma coreografia que possui sua funcionalidade, como um mero depósito de passos e expressões, muitas vezes, reduzindo o processo artístico a um processo de repetição, de reprodução e alienação. “No processo de apropriação das propriedades das coisas a técnica desapropria-as do próprio. Este processo atinge também o homem a quem a técnica demanda igualmente como de-pósito” (BRÜSEKE, 2001, p81).

Assim, para Heidegger o desocultamento na técnica moderna, tem como característica provocar a polarização sujeito-objeto, o qual conseqüentemente ocasiona a destruição do próprio, que para este autor se tornou mais evidente no decorrer dos tempos modernos.

A crítica fundamental deve-se centrar nestes aspectos que atingem o próprio homem e suas mais diversas ações do cotidiano, onde a arte da dança, enquanto uma manifestação humana também é atingida pela perspectiva da técnica moderna explorada por Heidegger.

Entretanto, este autor também reintroduz a idéia de pensar o divino enquanto possibilidade de retornar ao sagrado dialogando com a técnica moderna. Nesta nova reflexão Heidegger apresenta outro caminho para o desocultamento, na tentativa de aproximar à plenitude do ser, mostrando-o como concentração de quatro com-ponentes, a terra e o céu, os mortais e os divinos (Brüseke,2001).

Nesta perspectiva, Brüseke (2001) ressalta que Heidegger aponta para uma tentativa de ultrapassar a idéia de desocultamento técnico como uma redução da com-posição (Ge-stell) do ser a poucos elementos úteis no processo, explorando a funcionalidade, tornando disponível o próprio homem a um mero fazer humano, ignorando a possibilidade da coisa ser mais do que um mero fato.

Associando e ampliando esta reflexão para a arte de coreografar, voltamos a Brüseke, quando este se remete a "(...) quem se apresenta a coisa recebe-a como presente e percebe-a como concentração de dimensões geralmente entendidas como opostos " (p.84), pode-se dizer que o sujeito que lança-se na aventura de dançar , ou melhor, no ato da criação de uma coreografia, se lança também para uma experiência única, misteriosa e que apresenta dimensões contraditórias, como as experiências perceptivas e expressivas com a intencionalidade externa, ou seja, com forças que se alternam entre a liberdade e a mecanização, entre outras amarras direcionadas não só pelo coreógrafo com também pelo contexto.

Conforme Brüseke (2001) ao criticar a técnica moderna Heidegger relaciona esta como conseqüência da metafísica ocidental e especificamente da ciência moderna. Desta forma, sua critica torna-se interessante na medida em que ele aponta para o que o desocultamento na técnica moderna não consegue revelar, assim remete-se sutilmente ao sagrado, tendo como um de seus

argumentos a questão de que se tornaria urgente outro meio de pensar, outras fontes, geralmente negligenciadas pela razão calculadora, como o divino, a poética, a estética.

Devemos nos despedir da razão calculadora, que nos engana sobre nosso tempo ocultado e abrigado pelo ser, na medida em que ela se fixa no Ente querendo manuseá-lo. Em vez disso devemos aprender a ouvir a fala destes poetas (BRÜSEKE,2001,p.187)

É interessante mencionar neste momento as considerações tecidas por Barreto (2002), quando traz as questões do mito, do sagrado como uma possibilidade de pensar os mistérios de um processo criativo, onde as imagens e as dimensões de mistério, e desafio aparentemente emergem do interior do sujeito, como uma necessidade inexplicável de expressão. Assim, a autora destaca que a criação de uma coreografia, para ser considerada obra de arte, solicita do sujeito que a experiencia muito mais do que boa formação técnica e profissional, e sim, um amadurecimento como indivíduo, a sabedoria de explorar suas lembranças perceptivas, seu mundo vivido, “desta forma, creio que as obras de arte, assim como os mitos podem conectar as pessoas com os princípios e valores que estruturam uma determinada cultura ou sociedade.” (BARRETO,2002).

Observa-se que esta autora ao reivindicar algo que transcenda a questão do “boa formação técnica e profissional” está partindo da concepção de técnica segundo as questões que já abordamos no início deste texto, onde a mesma é tratada resumidamente como um fazer humano, que é formatado e codificado, como algo separado da expressividade, da poética no fazer arte. Não possibilitando um desocultamento baseado na essência da técnica, mas sim pautada no que é técnico em dança.

A partir deste momento serão explorados conceitos fundamentais, na tentativa de compreender a essência da técnica, visto que Heidegger afirmou que esta não é igual à técnica, ou seja, não tem nada de técnico, afirma ainda que nosso relacionamento está pautado com o que é técnico e não com sua essência,

pois ainda concebemos, lidamos e nos moldamos segundo os pressupostos hegemônicos da técnica moderna.

Outras categorias fundamentais consideradas por Heidegger na compreensão da essência da técnica se referem a conceitos de composição, produção e disponibilidade. Tais termos chamam a atenção para a negligência no uso desses conceitos e bases epistemológicas que originam tais expressões, pois conforme Heidegger estes conceitos são explorados em suas origens, contendo um significado ontológico fundamentado em seu tempo e espaço. Neste sentido, serão exploradas conceitualmente tais expressões com o intuito de também ultrapassar seu uso muitas vezes reducionista e equivocado.

Conceitos estes presentes nos discursos de dança, em se tratando de composição, produção e processo coreográfico. Encontramos estas três expressões para definir o caminho percorrido até a coreografia, ou para definir o fim, que neste caso fundamenta-se na perspectiva da técnica enquanto um meio para se chegar a este fim. Comumente em minhas experiências como professora e bailarina, tenho presenciado um descaso pedagógico para com essa etapa coreográfica, ou seja, o predomínio do produto, evidenciando a causalidade como um fim. Conseqüentemente o fundamento técnico também se sobressai, através de uma visão fragmentada do fazer artístico.

Outro aspecto curioso que se pretende abordar é exatamente a não atenção conceitual dada para as expressões produção, composição e/ou processo que precedem o “coreográfico”, pois se elas estão presentes é porque possuem sua importância e significação.

Heidegger aborda a expressão pro-dução e o pro-duzir, dizendo que esta não pode ser considerada apenas a confecção artesanal e nem somente levar a aparecer poética e artisticamente uma obra, mas que trata-se de um surgir “eivar-se por si mesmo”; assim, seria pela própria força da pro-dução que advém seu aparecimento próprio, por exemplo, na arte, na criação artística.

Em certa medida, na arte o que vem sendo produzido possui o eclodir da pro-dução em si mesmo, assim segundo Heidegger (2002,p.16) “A pro-dução conduz do encobrimento para o desencobrimento<sup>5</sup>”.

---

<sup>5</sup> Este termo se refere conceitualmente como o *desocultamento* também utilizado por Heidegger em uma outra tradução do termo (*Entbergung*)

Mas que tem a ver a essência da técnica com o desocultamento? Com esta questão este autor traz argumentos importantes pois ao definir que estes possuem uma íntima relação o mesmo quer dizer que “é no desencobrimento que se funda toda a pro-dução” (p.17)

Ao se deparar com a idéia de que a técnica não pode ser um simples meio, mas sim uma forma de desencobrimento, podemos também dizer que na composição coreográfica a técnica não pode ser conceituada e praticada como um mero meio de dominação dos movimentos, para a representação específica de determinados movimentos já devidamente codificados, mas sim, deve representar um fundamento presente no desencobrimento dos movimentos artísticos na coreografia e que portanto não se equivale a um meio, mas algo que se fundamenta num fazer poético, no se-movimentar significativo.

Para Heidegger (2002,p.18) “O decisivo da técnica não reside, pois, no fazer e manusear, nem na aplicação de meios mas no desencobrimento mencionado. É neste desencobrimento e não na elaboração que a técnica se constitui e cumpre uma pro-dução”

Já na categoria da composição “*Gestell*”, Heidegger ousa em fazer uso da mesma num sentido inusitado, visto que esta pode designar um equipamento, ou esqueleto, para ele esta denomina “(...) o tipo de desencobrimento que rege a técnica moderna mas que conhecemos do conjunto de placas, hastes, armações e que são partes integrantes de uma montagem” (p.24) . Numa montagem integram-se todas as suas partes, o âmbito do trabalho técnico, este sempre responde à exploração da composição, embora jamais constitua ou produza a composição.

Podemos trazer como exemplo os elementos que compõem uma coreografia e sua forma de estruturação, que no processo histórico da dança, se baseavam fundamentalmente nas concepções e princípios norteadores fixos, onde o predomínio era de uma composição de formas e execução se sobrepõe a exploração e busca pela expressividade vivida e representada através do se-movimentar, tornando a composição coreográfica muito próximo ao conceito que Heidegger (2002,p.33) descreve sobre as armadilhas da composição “a composição é o perigo extremo porque justamente ela ameaça trancar o homem na disposição, como pretensamente o único modo de descobrimento e assim trancado tenta leva-lo para o perigo de abandonar sua essência de homem livre”.

Explorando esta crítica e dialogando com uma problemática presente no ensino da dança, Robatto (1994) lança dois questionamentos. Será que no ensino da dança ainda não predomina o aperfeiçoamento da forma física, nas execuções pautadas na decodificação detalhada de cada movimento de dança, findando sua ação numa movimentação técnica virtuosa, porém mecânica e fria? Como manter a espontaneidade expressiva em cena, atendendo todas as exigências técnicas formais coreográficas?

Certamente para respondermos tais questionamentos pertinentes na educação estética, enquanto uma possibilidade de experiência, precisamos encarar o desafio de ultrapassarmos o conceito hegemônico de técnica, a fim de avançarmos para outros horizontes que permitam falar de essência da técnica no processo artístico, na dança.

A essência da técnica e do construir, não está no produto da ação, mas na própria ação, compreendida no “deixar-aparecer” a que se refere Heidegger. A ênfase se encontra, portanto no criador (ou ato de criação) e não no criado.

Assim, podemos lançar um olhar para o fenômeno da técnica e compreender suas diferentes acepções, ora com ênfase na criação ora no criado, ou seja, na técnica como meio eficaz para se alcançar um fim - o produto. Essas duas possibilidades que muitas vezes passam despercebidas possuem conseqüências importantes quando se trata de educação, principalmente de uma experiência estética possível de transcender a vivência mecânica e esvaziada na dança, anulando o processo de significação e vivência dos movimentos.

Neste sentido, torna-se fundamental chamar a atenção para equívocos presentes no ensino e caminhos percorridos por muitos professores e coreógrafos ao encarar o processo de coreografar, visando apenas um meio para se chegar a um fim, ou seja, mover o corpo de uma determinada forma para que o público veja uma determinada expressão, figura, formação de movimentos virtuosos. Esse exemplo exclui a noção intencionalidade, como pode aparecer num primeiro momento.

Segundo Heller (2002) a técnica deve se voltar à ação em “si mesma”, toda a ação gera um produto, mas esse é uma conseqüência, uma expressão, um ato intencional. Trata-se de uma técnica que não sabe de si mesma, que age não sabendo que age esquecida de si, ela deixa aparecer, o que na composição coreográfica permitirá ao sujeito que dança inaugurar para si, inúmeras

possibilidades de significados e movimentos, onde a fundação dos elementos que compõe este processo, como o movimento, expressividade e a técnica tornam-se uma experiência estética, numa perspectiva fenomenológica do ato de coreografar

Desta forma, torna-se urgente a ampliação do conceito de técnica vigente na composição coreográfica, de um procedimento meramente mecânico casual, vislumbrando a possibilidade de atuar como um desocultamento, *deixar-aparecer* o movimento expressivo, permitindo que a ação seja puramente ação e não representação mecânica do movimento na dança. Neste caso a desconstrução desse termo, volta-se para explorar a vivência do ato de coreografar e partilhar esse fenômeno com os sujeitos que o constituem.

### ***O elemento: Expressividade***

*A expressividade dos gestos  
representa a possibilidade  
discursiva do contato imediato com  
o mundo da percepção(...)  
Merleau-Ponty, 1999*

No ensino da dança comumente observamos uma supremacia nas correções voltadas aos fundamentos técnicos em detrimento da expressividade dos movimentos. Fala-se que um aluno possui movimentos mais expressivos, que o outro possui uma boa técnica, em fim, proclama-se na dança um movimento esartejado, pelas correções, ou seja, no ato de dançar o aluno é cobrado de forma a dicotomizar o fenômeno artístico da vivência em dança.

Ao utilizar o termo *vivenciar a dança*, estamos evidenciando outra questão importante neste estudo, quer dizer, para que um sujeito se expresse e mergulhe nessa aventura que é a arte da dança, não basta estar reproduzindo movimentos adequadamente, pois há a necessidade de outras percepções e sentidos, a fim de ultrapassar um simples conjunto de movimentos já estruturados, cuja criação não é singular, conseqüentemente o sujeito não se entrega a aventura de interpretar e expressar-se artisticamente.

Neste sentido, salienta-se que a expressividade faz-se presente no comportamento humano, na vida humana, entretanto, é preciso focalizar para esse fenômeno no contexto artístico, mais especificamente na composição coreográfica, questionando a respeito de : Qual a essência da expressividade no ato de coreografar? Como esse se relaciona com outros elementos no ato da criação ? Como se relaciona o fenômeno da expressividade na coreografia em relação à supremacia do domínio técnico ? Como ampliar a visão reducionista do conceito de expressão e técnica? Ou seja, como chegar a essência da expressão nos movimentos que constituem uma coreografia?

Outro aspecto comumente questionado na literatura sobre arte é a fusão entre a obra e o artista, ou seja, como se dá a iniciação artística, de onde parte a inspiração, a forma e a expressão de cada gesto, de cada movimento? Existem alguns autores que descrevem sobre essa questão, entretanto, para este trabalho será explorado num primeiro momento o conceito de expressão de Merleau-Ponty (1991), bem como, estudos acerca desse conceito desenvolvido por Müller (2001) enquanto um fenômeno núcleo de todas as experiências, onde as mesmas se manifestam originalmente.

Também será explorada nesse estudo a questão da expressividade na arte, mais especificamente na dança, por meio de alguns posicionamentos de Langer (2003) sobre a expressão artística e a auto – expressão, presente na sua obra “Sentimento e Forma”. Para ampliar as discussões também foi abordado o estudo de Heller (2003) que explorou o fenômeno expressivo na música numa perspectiva fenomenológica, na tentativa de transpor a dicotomia expressão/corpo, tratando a expressividade não como uma representação, mas sim, como um ato fundação.

Conforme Müller (2001) Merleau-Ponty tendo como intuito o ataque à diplopia cartesiana propõe o conceito de expressividade da experiência, entendendo esta como a maneira espontânea cujo contato institui significação ou fenômenos (p.15). Desta forma, este autor concebe expressão como a operação primordial na forma da qual nossas experiências gestuais induzem fenômenos ou significações simbólicas. Lembrando que estas eram destituídas de valor cognitivo por Descartes, passaram assim a fazer parte das reflexões filosóficas a cerca dos fenômenos, considerando estas indissociáveis da nossa existência,

reconsiderando o contato primordial do corpo próprio com as coisas mundanas e com o outro (MÜLLER, 2001 p.26).

No horizonte do projeto merleau-pontyano está a ênfase ao mundo vivido, ou seja, retornar ao meio perceptivo originário, para ele a retomada do mundo da percepção a quem de nossos pensamentos rompe com o legado ontológico da tradição cartesiana.

Assim, podemos considerar que “Merleau-Ponty propôs uma nova ontologia eminentemente realizada sob a forma de uma descrição do mistério da expressão inerente nas experiências, sejam elas perceptivas ou simbólicas”. (MÜLLER, p.13)

Para Merleau-Ponty nossas experiências simbólicas ultrapassam um conjunto aleatório de movimentos, portanto de causalidade, tampouco são dependentes de estímulos exteriores, mas elas formam uma organização espontânea, estabelecendo uma relação de não independência e portanto fazem sentido na vivência primordial do sujeito .

É importante salientar que nesta perspectiva o corpo próprio é considerado um espaço eminentemente expressivo, visto que primeiramente o fenômeno expressivo é vivido, a expressão significa a capacidade de transcendência inerente a cada dispositivo corporal, cujo alcance perpassa esses dispositivos, num sentido de afirmar a totalidade (MERLEAU-PONTY, 1999).

Como afirma Müller (2001) é possível detectar uma aproximação entre o conceito de expressão de Merleau-Ponty e o conceito de Fundação (*Fundierung*) de Husserl, o qual propõe uma teoria sobre o todo e as partes, onde uma das concepções estabelece uma relação de não independência entre as partes, o que faz com que se exijam mutuamente.

A expressão, enfim, é uma relação de fundação (na forma de movimentos de transcendência) que nossos dispositivos anatômicos experimentam junto aos dados os quais se laçam. Independentemente de qualquer agente ou causa externa, ela é o nascimento de uma totalidade, ao mesmo tempo indissociável e irreduzível os dispositivos anatômicos envolvidos (MÜLLER, 2001,p.122).

A relação de implicação defendida por Merleau-Ponty se aproxima da idéia de fundação de Husserl, onde as partes de nossa vivência guardam entre si uma relação de não-independência, constituindo uma forma espontânea, sem necessidade de uma representação exterior que as coordene, a estruturação implicativa que as caracteriza é uma relação de fundação, a partir da qual uma totalidade é expressa nas experiências simbólicas e em todos os comportamentos, podendo observar a transcendência dos dispositivos anatômicos, caracterizando dessa forma, o ser como um potencial expressivo.

A expressividade dos gestos representa a possibilidade discursiva do contato imediato com o mundo da percepção, é a partir da existência expressiva dos acontecimentos singulares do todo que visualizamos as relações entre as partes, denominada por Merleau-Ponty como *poder de criação*. Neste sentido pode-se dizer que o projeto merleau-pontyano se propõe em estudar justamente essa dinâmica das relações expressivas que constituem a existência corporal, coexistente com o outro e o mundo.

Na tentativa de evidenciar o potencial criador, este autor chama a atenção para outra problemática na composição coreográfica, ou seja, a ênfase no produto criado, a coreografia, perdendo-se a essência do criar. Como afirma Heller (2003), em alguns casos, a criatividade é confundida com produção e, assim, oculta o fenômeno.

Em alguns casos podemos observar que grupos de dança ou um corpo de baile ao ingressar na aventura de uma coreografia, acabam sendo castrados no seu potencial criativo, esvaziando as possibilidades de uma expressão individual e única, provocando um esvaziamento no ato de expressar.

Merleau-Ponty admite que as experiências residem no poder criador, aumentando a criatividade na medida que lhe é possibilitado a transcender do ato de reprodução de movimentos e as exigências do saber fazer.

No entanto, é pertinente questionar de que maneira essa expressividade que é constituída na experiência influencia no comportamento. Não há uma causa exterior que interfere nos dispositivos anatômicos, mas uma espécie de fundação entre os elementos envolvidos. No âmbito das experiências a expressão é essa relação de fundação nos mais diversos comportamentos, onde as significações são autônomas.

Trata-se de uma relação de não independência, entre aquilo que fui, aquilo que sou e aquilo que posso me transformar, antes mesmo que a mim mesmo eu possa representar. Merleau-Ponty apud Müller (2001) enfatiza que jamais nossos investimentos corporais, configuram-se com uma experiência impessoal, nem ao menos sua representação apresenta-se como imprescindível para sua execução, os comportamentos são investimentos corporais, modalidades de uma visão pré-objetiva a qual o autor denomina de "ser no mundo" (p.181).

Neste caso, ao observarmos uma coreografia devemos considerar os sujeitos que estão dando vida a coreografia, o ato de representar está intimamente ligado ao que estes sujeitos viveram, vivem e conseqüentemente no arrebatamento do que está porvir.

Com relação ao conceito de expressão, Moura (2001) afirma que Merleau-Ponty, refere-se ao ato intencional, a operação da intencionalidade como conceito de expressão, sendo o fenômeno expressivo essa idéia de todo, uma espécie de sinergia expressa pelos elementos que a compõe, do mundo vivido, da percepção.

Esse ato intencional não é uma expressão que se serve de um corpo para materializar-se, não é uma representação de movimento que desencadeia uma ação: ele é a própria ação expressiva (...) pois ao expressar-se o corpo move a si próprio (HELLER,2003,p.57,62).

A respeito da representação do corpo próprio, Heller (2003) ainda afirma que mesmo que seja possível nos representarmos, como na fala ou nos gestos simbólicos, nossas representações não necessitam ocorrer simultaneamente, por um pensamento acerca delas, "...o corpo não representa a si mesmo previamente o movimento a ser executado- não há algo como uma" pré-estruturação "do movimento, mas uma sinergia das partes envolvidas" (Heller 2003,p.51). Aqui podemos lembrar tanto o dançarino que se deixa envolver pelo fluxo expressivo e vivencia o ato de dançar, quanto o que segmenta sua dança na tentativa de "acertar" os passos previamente ensaiados e codificados.

Heller (2003) explora esta questão afirmando que "Se a obra ainda não estiver bem assimilada e interiorizada, seus movimentos serão menos orgânicos,

pois serão movimentos de comando, passando ao público a impressão de que não está fazendo força para que a dança aconteça” (p.51).

Voltamos ao conceito de fundação utilizada por Merleau-Ponty, que retoma este de Husserl, empregando esse conceito para caracterizar o modo como as significações são expressas, neste sentido, é que ele conseguiu descrever nossos comportamentos sensório-motor sem recorrer ao conceito de representação.

Para Müller (2001) a expressividade de nossas experiências é o que nivela cada uma das dimensões de nossa existência. É o que estabelece a equivalência entre os fenômenos experimentados na percepção e aqueles que produzimos no âmbito de nossas experiências simbólicas (p45).

Saraiva Kunz (2003) destaca que numa perspectiva fenomenológica de conhecimento de dança, alguns autores como Barreto e Levin sublinham em seus estudos o conhecimento extraído da experiência sensorial na vivência, enfatizando o papel da percepção, indo ao encontro dos escritos de Merleau Ponty em sua obra “Fenomenologia da Percepção”.

Já na literatura da estética o termo expressão ocupa um lugar importante e com muitos significados, alguns escritores usam-se de formas incompatíveis e se contradizem. Langer (2003) destaca que somente na literatura da dança a pretensão de auto-expressão direta é quase unânime, mas tem outros artistas que acreditam que o sentimento da obra de arte é algo que o artista concebe enquanto cria sua forma simbólica.

Curt Sachs afirma que “dança é a representação vívida de um mundo visto e imaginado” (p.185). Nesta perspectiva, o conceito de expressão enquanto forma significativa, requer uma articulação para a constituição dos símbolos, exigindo habilidade tão verdadeira quanto à sua feitura. “A feitura dessa forma expressiva é o processo criativo que alista a suprema habilidade técnica do homem no serviço de seu supremo poder conceitual, a imaginação” (LANGER,2003,p.43).

É pertinente destacar que Langer (2003) considera que o artista não necessita ter experimentado na vida cada emoção que é capaz de expressar, mas sim, conseguir vivenciar os elementos criados, permitindo a descoberta de novas possibilidades de sentimento, a obra de arte revela o caráter subjetivo sendo em si mesma objetiva, seu propósito é objetivar a vida do sentimento.

Entretanto, a mesma autora considera que afirmar que o artista não traduz suas próprias emoções seria simplesmente reduzir o conceito de expressão, pois todo o conhecimento reporta-se a experiência e, não podemos conhecer coisa alguma que não tenha relação com a nossa experiência vivida, com a consciência corpórea, superando a visão dicotômica de corpo/mente, sensibilidade/razão.

Para Langer (2003) a gênese de uma composição em dança, surge de “uma matriz de forma simbólica” crescendo organicamente. Mary Wigman, afirma a respeito do processo criativo:

Toda a construção de dança origina-se da experiência de dança que o executante está destinado a encarnar e que dá à sua criação a verdadeira marca. A experiência enforma o âmago, a harmonia básica de sua existência de dança em torno da qual todo o resto se cristaliza. Toda pessoa criativa carrega consigo seu próprio tema característico. Este espera para ser despertado pela experiência e completa-se durante todo um ciclo criativo em inúmeras radiações, variações e transformações (LANGER, P.216).

Merleau-Ponty também considera que os fenômenos, sejam eles eminentemente simbólicos ou existência mundana, são indissociáveis das experiências, por cujo meio os símbolos, ou dados da existência mundana compõem integrados segundo uma relação de implicação (MÜLLER, 2001 ,p.28).

Como já destacado anteriormente o conceito de expressão possui uma polivalência, uma pluralidade de formulações e proposições. Porém, há necessidade de traçar um caminho que nos possibilite o entendimento do fenômeno expressivo ultrapassando um conceito reduzido e hegemônico.

Assim, podemos considerar que na expressão artística a representação da expressividade, pode se manifestar de diferentes maneiras. Segundo Heller (2003) podemos observar uma certa harmonia ou desarmonia, entre corpo e ato, cujo corpo que representa um ato se diferencia do corpo que vivencia o mesmo, pois este primeiro terá seus movimentos de comando, quer dizer, representação de movimentos, enquanto o segundo vivenciaria este momento como no termo utilizado pelo autor "esquecer-se na ação" (Heller, 2003, p.60) ou simplesmente deixar acontecer.

Essa expressão inicial desencadeia uma série de ações que se organizam espontaneamente em mim, e tenho a liberdade de deixar que essas ações continuem (que se conservem) ou de impedi-las deliberadamente (o que instituiria um novo momento) (HELLER, 2003,p.161).

A expressão organiza o corpo transpondo a dicotomia expressão /corpo, pois é muito diferente dizer que “me expresso através do corpo e dizer que meu corpo se expressa” (Heller, p. 53). O autor compreende que enquanto o cógito e a ação forem pensados de forma isolada em partes independentes, só ocorrerá uma relação de exterioridade de causa e efeito, já o fenômeno expressivo, cujo pressuposto refere-se ao princípio da *Fundação*, é materializado no movimento, representando um modo de ser e estar no mundo. A experiência do mundo unifica e não suprime a diversidade da existência; assim, ao falar em expressividade, fala-se em movimento humano.

Como podemos observar, o fenômeno expressivo requer uma análise diferencial, indispensável para ultrapassar certas posições puramente intimistas e dualistas, considerando que este fenômeno está presente na própria existência humana e também enquanto sinônimo de arte. Visto que a confusão quase universal de auto-expressão como expressão da dança, de emoção pessoal com forma significativa é bastante comum de encontrarmos, entretanto, também se torna fácil de compreender, se considerarmos as complexas relações que a dança realmente tem com o sentimento e seus sintomas manifestados nas nossas experiências.

Neste sentido, um olhar fenomenológico auxiliou a elucidar alguns posicionamentos, bem como, realizar algumas proposições pautadas nesse pensamento filosófico. Como afirma Bosi (2004) “A fenomenologia deu um passo adiante ao mostrar que o nexos existente entre as forças anímicas e as aparências não se deixa reduzir a par de conceitos positivistas de causa efeito” (p.52).

A expressão no âmbito artístico se manifesta na forma simbólica, instigada por uma forte motivação, as formas expressivas são geradas no bojo de uma intencionalidade, que por sua vez têm como gênese de seu significado um processo de mútuas atrações. E os graus de transparências dessas relações são diversos, não podendo distinguir a expressão do expresso, pois ambos estão

integrados numa síntese, num conjunto de significações vividas (BOSI, 2004, p 54).

Assim, o fenômeno da expressividade na perspectiva fenomenológica, possui como premissa a unidade entre os fenômenos e as experiências desencadeadas pela vivência, onde o sujeito constitui-se como uma unidade de existência potencialmente expressiva, assim o ser já possui uma relação de fundação entre experiências perceptivas ou simbólicas.

Desta forma, vale chamar atenção para alguns equívocos que destacamos no início deste texto a respeito da supremacia e uso vulgar e dicotômico dos termos expressão e técnica. De forma geral, os movimentos técnicos, estéreis, reproduzidos de forma repetitiva e mecânica não melhoram a técnica do dançarino, pois não remontam a intenção ao ato expressivo.

Essas situações são comuns no ensino da dança e nos momentos de composição coreográfica, na qual os coreógrafos/professores se dedicam a intermináveis ensaios enfatizando as seqüências puramente mecânicas, baseadas na premissa da repetição, ignorando o potencial criativo de cada sujeito, negligenciando o conhecimento intuitivo das formas simbólicas, dos sentimentos e sua tendência a projetar conhecimento emotivo imantado pela intencionalidade.

## CAPÍTULO III

### ***O palco dessa aventura...***

#### ***Dança: na busca de compreensões***

*“Muito mais do que uma verdade, a dança oferece multiplicidade de verdades e traz supressa, estranhamento e ambigüidade”  
(Dantas, 1999.p.85)*

Considero esta primeira reflexão fundamental para iniciarmos este capítulo, explorando o palco em que se efetiva este fenômeno, ou seja, essa aventura, com o intuito de compreender o conceito de dança e visualizar de onde partem as reflexões e considerações a respeito de dança e de composição coreográfica, adotados nesta investigação, pois apesar de ter vivenciado, estudado e discutido sobre dança já algum tempo, percebi que este fenômeno explorado por muitos autores seja na área da arte, filosofia, antropologia, sociologia e educação ainda carece de maiores esclarecimentos, no sentido de não permitir que sua definição caia no reducionismo, no senso comum.

Neste caso, foi explorada a tese da professora Maria do Carmo Saraiva Kunz (2003), onde esta trata justamente da reflexão a respeito de um conceito sobre dança, questionando o perigo de visualizar apenas uma possibilidade, uma forma objetiva de conceituação. Ressalta também que seu significado precisa ser considerado dentro de uma esfera que observe questões como o contexto, tempo, espaço e as diferentes teorias que a contemplam.

Da mesma forma, Robalo apud Saraiva Kunz (2003) considera necessário trazer diferentes áreas do conhecimento para dialogar junto a esse fenômeno que

é a dança. Esta destaca ainda, que através de uma intensa revisão bibliográfica a respeito dessa temática, encontrou uma definição que nomeia a dança como algo não descritível objetivamente, mas sim, como um código não verbal de comunicação que se estabelece pelo movimento e sua capacidade expressiva.

Estes dois aspectos que aparecem nesta definição podem nos auxiliar a explorar outros conceitos, pois tanto as questões da expressão quanto as do movimento humano aparecem nos demais autores utilizados.

Um dos pontos comuns em qualquer que seja abordagem, é o corpo humano é considerado como o instrumento primeiro da dança que se transfigura em formas e sentidos por meio do movimento, da forma, estabelecendo uma relação direta com a emoção, com o sentimento e as experiências vividas pelo corpo que dança.

Muitos autores atribuíram a dança como forma de expressão de emoções, como Garaudy (1980), Martin (1983) e Noverre. Este por exemplo, enfatizava que "a acção na dança é a arte de fazer passar emoções e acções à alma do espectador pela expressão verdadeira de nossos movimentos, de nossos gestos e de nosso corpo (apud Saraiva Kunz, 2003, p.80).

No entanto, observa-se também uma perspectiva fenomenológica que permite afirmar a existência de uma intencionalidade no movimento, abordada por autores como Sheets-Johnstone (1966), Fristch (1986) e Langer (2003).

Langer (2003) realiza em sua teoria do Simbolismo críticas a racionalidade e aponta para a compreensão intuitiva e o conhecimento sensorial, além de diferenciar entre os símbolos discursivos e apresentativos<sup>6</sup>. Segundo ela o entendimento de arte não pode ser expresso por um discurso verbal.

A questão da expressão artística na dança também é visualizada por Langer (2003), visto que a arte, em alguns momentos, foi e é sua função a expressão. Esta autora afirma que há um certo reducionismo quando se trata da expressão na arte, pois apesar de todo o movimento ser expressivo, no entanto, na linguagem "apresentativa" trata-se de um gesto virtual, imaginado e

---

<sup>6</sup> Segundo Langer apud Saraiva (2003) Símbolos apresentativos representam uma significação que não pode ser expressada em palavras, já os símbolos discursivos referem-se a fala como simbolização das idéias. (p.74).

interpretado pelo artista, a esta auto-expressão, muitas vezes sinônimo de dança para muitos coreógrafos, bailarinos e pensadores, torna-se um equívoco ingênuo.

Assim, esta autora considera que o artista necessariamente não irá expressar o que ele está sentindo, suas emoções próprias, mas que o artista poderá expressar-se movido pelo sentimento expressivo fundado na criação da forma simbólica.

Saraiva Kunz (2003), chama a atenção para outro paradoxo que, de certa forma, contribuiu para as diferentes compreensões de dança, que é o fato de que ao mesmo tempo em que o dançarino deve ser espontâneo, também deve conceber seus gestos simbólicos. Nisso a autora utiliza-se da definição de Buytendjik, onde a dança seria uma "expressão intencionalmente não objectiva", que permite dizer que "o movimento em dança unifica uma expressão espontânea com a simbolização de um sentido" (p.114).

Na busca por subsídios que auxiliem na conceituação de dança a autora traz para a discussão, através de uma perspectiva fenomenológica desenvolvida por Sheets-Johnstone (1966), a questão do princípio da totalidade, ressaltando a relação entre movimento, tempo e espaço, de acordo com Merleau-Ponty (1999).

Conforme posicionamento fenomenológico, o que corresponde à unidade da consciência corpórea é justamente uma relação de não independência entre as partes que envolvem o fenômeno, o que caracteriza a totalidade do mesmo, como o momento único e efêmero do ser dançante é que caracteriza essa possibilidade, que também é a criação da dança, visualizada num olhar fenomenológico, como "uma totalidade indivisível que aparece perante nós" (SARAIVA KUNZ, 2003 p.93).

No campo fenomenológico podemos visualizar também outro posicionamento interessante, Saraiva Kunz (2003, p.106) aborda a "dança como uma outra forma de ser e estar no mundo", tendo como base uma investigação realizada por Fritsch (apud Saraiva Kunz, 2003), que se propôs compreender esta outra maneira de estar no mundo, tendo sempre a experiência da totalidade da dança como premissa fundamental para este fenômeno. Nessa busca a autora trouxe para discussão aspectos do próprio relacionamento do ser consigo mesmo, as relações não objetivas entre ele o espaço, tempo e expressividade ressaltando a importância da vivência da sensibilidade, alvo da experiência estética.

Em seu estudo a autora flagra nas falas de dançarinos à relação que eles estabelecem com o seu potencial expressivo, com o meio e com a natureza dos estilos de dança, as diferentes possibilidades de vivenciar este fenômeno e suas conseqüências, "perder se no caos ou o domínio total do corpo" (SARAIVA KUNZ, 2003,p. 119).

Saraiva Kunz (2003), se propôs refletir a cerca da compreensão do fenômeno dança, bem como, sua relação na educação, percebe-se sua preocupação em não esgotar e ou reduzir suas possibilidades, mas sim, apontar para possíveis caminhos e fundamentos importantes partindo de um olhar fenomenológico, logo a dança configura-se numa simbolização indizível, explorando a expressividade humana que estabelece em sua manifestação uma relação com a realidade que se manifesta na dinâmica da corporeidade, visualizada no ato de dançar.

Para Barreto (2002), a dança tem um compromisso político e social, refere-se a um percurso de sucessivas iniciações que se impõem ao sujeito, partindo de uma intuição, de uma necessidade de criar, enfatiza a importância da experiência no ato de dançar, pois este conforme a autora torna o sujeito veículo de sua própria expressão, repleta de elementos incorporados nas relações estabelecidas com o meio. "O universo da dança me coloca diante da experiência da beleza, da possibilidade de recriar o mundo, ou ao menos de percebê-lo de muitas maneiras diferentes, de reinterpretá-lo, de refazê-lo"

A respeito da expressividade Barreto (2002), diz que esta agrega uma memória coletiva que através da obra materializa os sentimentos, pensamentos e ações ocorridas em diferentes tempos e espaços. Compreende-se tal posicionamento, pois em sua investigação um de seus objetivos é justamente investigar as possibilidades de se compreender o fenômeno de dançar como forma de expressão do ser poético, além de abordar outras questões acerca da gênese das imagens poéticas, iniciação artística .

Robatto (1994) realiza uma reflexão a respeito da função da dança na sociedade, elencando suas funções básicas, como: comunicação, auto-expressão, identificação cultural, diversão/prazer estético, espiritualidade (êxtase místico), ruptura do sistema e revitalização da sociedade, segundo ela funções que interagem simultaneamente.

Com relação à questão da comunicação esta autora considera que o homem estabelece comunicação em diferentes níveis, como: individual, interpessoal, com o habitat, com a sociedade e a religião. Já no que se refere à função auto-expressão a “revelação do ser humano através do reflexo e da reflexão das condições de vida” (p.36) onde o sujeito que provoca no outro uma situação de reconhecimento, de enfrentamento com os movimentos arquetípicos da sua condição humana através do diálogo proporcionado pela experiência do dançar.

Neste sentido torna-se relevante destacar que o princípio defendido nessa função, trata a dança como um caminho para atingir o outro ao expressar o “indizível”, qualidade intrínseca da própria linguagem expressiva.

A função Identificação Cultural, aponta para a idéia da contribuição da dança na formação, manutenção e recriação dos costumes culturais de uma sociedade.

Na questão da diversão e prazer estético Robatto (1994) traz uma reflexão considerando que “o prazer estético é provocado pelas qualidades expressivas e pelo poder de sensibilização e não está vinculada, necessariamente, a uma temática divertida ou agradável de uma peça” (p.38).

Na função religiosa esta autora chama a atenção para a origem ritualística da dança, que ainda hoje visualizamos expressões de sentimentos espirituais presentes nas manifestações de diferentes culturas. Já na função de ruptura do sistema e revitalização da sociedade, esta descreve a arte como um elemento que já vem historicamente provocando ruptura, na renovação de alguns padrões, seja ele a nível estético, político e cultural.

Robatto (1994) também se questiona a respeito da expressividade dos gestos e movimento, segundo ela todo o gesto ou movimento humano são expressivos, sejam eles transmitidos voluntariamente ou não. Na arte estes movimentos podem ser explorados e transformados em representações simbólicas, ou também a recriação de outras formas simbólica. Pode-se aproximar estas considerações com a idéia da dança ser uma fonte de ilusão e representação abstrata, como abordada por Saraiva Kunz (2003).

Muitas são as possibilidades de manifestação da dança, o homem vivenciou ao longo de sua história infinitas formas desse fenômeno, seja num ritual místico, nas aldeias, nos castelos, no palco, nas ruas, nas escolas.

Transitando pela história observamos que o ato de dançar está presente em todas as culturas, sociedade e período, pertence à arte, mas não é patrimônio exclusivo, pois se faz presente na educação do indivíduo.

A dança merece um olhar investigativo a respeito de sua diversidade de conceitos, não com o intuito de decifrar todos os seus enigmas ou reduzi-los, mas sim, elucidar alguns de seus caminhos e possibilidades, a fim de contribuir no campo educacional e artístico.

### ***A aventura: Composição coreográfica***

Conforme Orlandi (2002), *Coreografia* consiste na produção dos sentidos, utilizando-se de diferentes mecanismos de produção, através dos movimentos significativos. Complementando esta ideia de processo, construção “devir” dos sentidos coreográficos, Dantas (1999,p. 82) acredita que “a construção de sentidos obedece a uma lógica inerente à própria coreografia que está sendo criada: pode ser que ela tenha sido inspirada por uma história, um texto dramático” sendo que numa mesma obra artística há diferentes possibilidades de leituras.

Diante dessa introdução preliminar a respeito dos dois conceitos de composição e Coreografia , aponta-se para a necessidade de ampliar o caminho conceitual desse agir educativo, quer dizer, da composição coreográfica, que envolve diferentes fenômenos, concepções de homem, mundo e sociedade.

Diante destas observações a respeito da composição coreográfica, este estudo propõe-se explorar os fundamentos que a compõem, com o intuito de ressaltar sua importância enquanto uma experiência estética, uma produção de conhecimento, obedecendo a uma outra lógica, a da sensibilidade, do sentimento, da consciência corpórea, a vivência da corporeidade do ser e do coletivo. Neste sentido, para compreensão da Composição Coreográfica e seus elementos, serão abordadas as autoras Doris Humphrey (1960), Robatto (1994) e Barreto (2002).

As autoras apresentam um olhar para tal fenômeno, naturalmente enfatizando diferentes aspectos, de acordo com uma linha teórica. Desta maneira, possibilitará uma diversidade de abordagens a respeito da temática

estudada, traçando um diálogo na tentativa de contemplar os objetivos propostos neste estudo.

Humphrey (1960) em sua obra que aborda a arte de criar danças, faz uma reflexão histórica à cerca de como eram vislumbradas e estruturadas a composição coreográfica e as coreografias, trazendo para discussão o balé clássico, dança esta que predominou nos séculos XVIII e XIX, a dança moderna, bem como, suas metamorfoses ao longo dos séculos entre XIV e XX.

A autora considera que os movimentos no balé clássico, demonstravam formas frívolas e caprichosas, dedicando uma atenção e cobrança dos coreógrafos para a questão do virtuosismo técnico, sendo este, muitas vezes mais importantes do que a temática por eles abordados.

Foi apenas a partir da metade do século XX que a dança teve uma expansão em nível de experiências, provocando rupturas quanto às formas, significados, a técnica e o conteúdo, pois na Europa e EUA os bailarinos começaram a se questionar: “O que estou dançando? Tem um valor em relação com o que sou, com o mundo e o que vivo?” (HUMPHREY, 1960, p.16).

Segundo a autora surgiu um movimento de bailarinos e coreógrafos que desejavam conhecer, penetrar na composição, pois estes não acreditavam que existisse um vocabulário fixo de movimentos e suas seqüências técnicas e Humphrey foi uma delas.

A mesma destaca que foi apenas a partir de 1930 que esses teóricos surgiram, neste sentido ela diz “A mi entender, los trastornos sociales Del primer cataclismo mundial fueron la causa primordial Del surgimiento de una de la composicion coreográfica. Lá comoción repercutió hasta em la vida irreflexiva de los bailarines” (p.16).

Para Humphrey(1960) a teoria da composição coreográfica, não comporta uma “formula pronta uma receita mágica” (p.17), no entanto, a essência está em como abordar e explorar os movimento estando atento a seus desdobramentos e na criação de novos.

Me gusta pensar que la teoría y el estudio de la coreografía es un oficio y nada más, porque no pretendo que pueda enseñarse a crear, sino que el talento y tal vez el genio puedan apoyarse e informarse mediante la experiencia técnica, así como el arquitecto, por muy genial que sea (p. 18).

Com relação ao estudo dos elementos e momentos constituintes da composição coreográfica, esta autora ainda ressalta que são poucos os profissionais que tem conhecimento dos ingredientes e instrumentos da composição coreográfica, “ Diseños, la dinâmica, el ritmo, la motivación y gesto, la palabra, la música, escenografía y utilería, la forma” (p.46). Para ela os coreógrafos devem apreender a manejar com estes materiais básicos, enfatizando principalmente a liberdade na instrução da forma, por meio da improvisação que segundo ela ainda é pouco explorada nos cursos técnicos de dança.

Já Barreto (2002), dedicou-se em sua investigação a revelar a essência das relações entre as composições coreográficas e os de iniciação em dança, tendo como referencial teórico às contribuições da psicologia e a fenomenologia como abordagem de pesquisa. Utilizou autores como Jung, Hillman, Elias, Heidegger, Merleau-Ponty, Nietzsche. Dentre seus argumentos para a realização de tal investigação, Barreto (2002) diz "creio que a compreensão dos processos criativos e de iniciação de dançarinos enquanto fenômenos, que se mostram no mundo contemporâneo, tem início na busca do entendimento acerca de quem são essas pessoas, com quem se relacionam, quais são seus desejos, anseios, objetivos e compromissos diante da vida, onde e como vivem" (s/p).

Suas inquietações enquanto investigadora e dançarina, lançam-se para os processos criativos, que envolve desde a concepção das imagens à composição coreográfica, focalizando a questão da criação de imagens poéticas<sup>7</sup>, seu sentido e expressividade na iniciação em dança, abordando questões da psicologia como a função dos processos psíquicos, as funções do consciente e do inconsciente no fenômeno da criação.

Barreto (2002) traz também a mitologia para auxiliar na compreensão da criação das imagens, articulando a arte ao mito, numa metáfora onde o processo de criação seria uma grande aventura, pois estes lidam com universos semelhantes como desafios, provocações, mistérios, proezas, heróis, artistas, transcendência.

---

<sup>7</sup> Pra Barreto (2002) Imagens poéticas trata-se de um misto de corpo e movimento, a poesia exalada em cada respiro, em cada movimento, em cada contração, no olhar da voz que dança e de coisas que não teria como dizer por meio da linguagem verbal, pois só podem ser sentidas diante de uma coreografia.

Esta autora, assim como outros autores consideram que os processos criativos em dança são processos de construção de conhecimento. Esse processo parte da construção das imagens até tomarem forma dançante, exigindo novas formas de compreender e se relacionar com as coisas, situações e pessoas.

No processo de criação segundo esta autora, o ponto de partida, o início da aventura, representa algo que transcende a vida cotidiana. Jung reporta-se há uma voz interior pulsando em cada indivíduo e neste, momento, se estabelece uma situação dialética entre o mundo exterior e interior. Por mais que as palavras nos obriguem a sermos dualistas, aqui se encontra um momento de plena conexão entre as partes do todo, como descreve a autora, "quando danço sou eu em conexão com os outros seres, com o mundo, com o todo, ...um dançarino em cena representa a personificação da unidade e simultaneidade, da totalidade" (BARRETO, 2002).

Neste sentido, o desafio do processo de criação se dá na aventura de expressar conteúdos que não podem ser exprimidos através da linguagem conceitual, como também, permitir ao dançarino transgredir a realidade, fundada em conceitos e padrões pré-estabelecidos que acabam limitando as possibilidades de expressão. Ao utilizar a metáfora da criação como uma aventura observa-se que o dançarino deve assumir a responsabilidade de se aventurar, assumindo os riscos e as conquistas, sendo que esta dinâmica acaba provocando, um outro estágio de consciência, um autoconhecimento, visualizando o processo de individuação do dançarino.

Robatto (1994), focalizou sua reflexão para a criatividade na dança contemporânea e na função do coreógrafo na sociedade, elucidando alguns recursos de comunicação utilizados na composição coreográfica, focalizando para seu próprio método de trabalho que considera dinâmico e renovável a cada proposta. Vale salientar, que sua obra é parte do seu trabalho enquanto coreografa de um grupo a nível profissional de dança contemporânea, assim algumas de suas considerações não são pertinentes para esse estudo.

A autora chama a atenção para o estudo da forma coreográfica, que deve contemplar a estrutura da composição coreográfica como um todo, desde a escolha da temática (conteúdo) até o menor segmento que é o gesto simbólico. Este conjunto de estruturas permitirá a qualidade estética da coreografia, sendo

necessário questionar a função técnica do movimento, como também, sua intenção expressiva.

Destaca também uma atenção para a dimensão expressiva da coreografia, visualizando os movimentos expressivos, as imagens significativas e o processo de transposição de uma idéia para uma síntese gestual, ou seja, uma coreografia onde cada cultura, cada época e coreógrafo desenvolvem de maneira própria esta transposição. Robatto (1994) relata que "procuramos uma linguagem própria, uma concisão e densidade, tanto na forma como no conteúdo para, depois de configurada gestualmente, desenvolvê-la coreograficamente" (p. 175).

Enfatiza que a qualidade da coreografia não está no conteúdo, mas sim, na sua interpretação, na transposição coreográfica. Ainda ressalta um paradoxo existente no processo de composição, entre a livre expressão dos sentimentos e a forma elaborada, considera que um trabalho é significativo, na medida que consegue articular esses dois elementos aparentemente contraditórios, mas complementares.

Para ela o coreógrafo que parte dos segmentos menores, os passos e movimentos, dificilmente conseguirá ter uma visão do todo, sendo que este modo de coreografar acaba tendo resultados de obras segmentadas e dispersas.

É necessário ressaltar que o método proposto por Robatto (1994), o anteprojeto trata-se da direção geral, desde o planejamento e organização da criação, produção e montagem até a apresentação ao público. Antecedendo o processo de criação a autora acredita ser necessário lançar os questionamentos a respeito da montagem (Por que, Para quem, Para que?), tais perguntas servem para o coreógrafo tomar conhecimento e estabelecer as funções de sua obra, as expectativas e características do público, natureza do evento e as próprias expectativas e necessidades expressivas do coreógrafo.

Com relação aos meios de produção (com que, com quem, aonde e quando?), estes questionamentos são importantes para conhecer a realidade dos recursos e infra-estrutura e o reconhecimento da capacidade técnico-interpretativa dos próprios dançarinos.

Neste tópico, também se define a postura estética da obra, perguntando-se (como e o que?), estabelecendo o conteúdo temático e sua transposição para

as seqüências de movimentos, ou seja, a própria composição coreográfica, a organização dos elementos da dança<sup>8</sup>

Já na etapa de composição, ocorre a efetivação com relação à pesquisa sobre o tema e sua transposição coreográfica, que inclui um trabalho de criação de signos gestuais, além do roteiro temático e musical. Neste momento, o coreógrafo deve apresentar as estruturas das seqüências e ações coreográficas já resolvidas aos dançarinos, a fim de economizar tempo e energia dos mesmos, no entanto, não nega a possibilidade de uma intervenção criativa posterior por parte dos dançarinos.

Com relação à participação criativa do elenco de dançarinos, como já foi mencionado anteriormente, obedece a um roteiro previamente definido, cujas contribuições podem aparecer em momentos onde o coreógrafo achar conveniente, mais uma vez enfatizo a centralidade da criação no papel do coreógrafo.

Na quarta etapa, se refere ao processo de direção cênica, trata justamente da elaboração técnico formal de cada movimento, dos ajustes na integração com outras linguagens e sua relação do espaço cênico. A última etapa consiste nos ensaios e na apresentação para o público.

Freqüentemente, eu findo incorporando certos movimentos à coreografia, que não estavam absolutamente previstos no meu planejamento original. Movimentos que acidentalmente aconteceram no ensaio, às vezes até por brincadeira dos dançarinos, mas que me encantaram (ROBATTO, 1994, p.219).

Apesar da autora propor uma sistematização de seu trabalho coreográfico, ela chama a atenção para uma imprescindível flexibilidade no processo, a fim de permitir que a intuição e sensibilidade do coreógrafo possam também contribuir no processo, não limitando seus trabalhos de acordo com métodos rígidos, mas sim, compreender que o planejamento é um instrumento que oferece ferramentas e caminhos que permitem ampliar as possibilidades de criação.

---

<sup>8</sup> Para Robatto (1994) os elementos da dança consistem em: movimento humano, Conteúdo, tempo, espaço, dinâmica, forma

### ***Os personagens: sujeitos envolvidos na composição coreográfica***

Outro foco explorado neste estudo consiste no papel dos sujeitos envolvidos no processo, ou seja, do coreógrafo e dos dançarinos, para isso serão abordados o posicionamento das três autoras, Humphrey (1960), Barreto (2002) e Robatto (1994).

Para Humphrey (1960), o coreógrafo deve conhecer os ingredientes, entender seus propósitos para depois falar sobre sua forma, no processo de construção o bailarino deve construir seu processo de significação, de fundação de criação de seu vocabulário de movimentos significativos, sem que precise haver a presença de um sargento instrutor<sup>9</sup>

Ela ainda acredita que o coreógrafo deve ser um bom observador e sensível frente ao ser humano, na sua opinião a maior parte dos fracassos coreográficos gira em torno da insensibilidade do coreógrafo frente aos fatores humanos, elencando algumas problemáticas como: a mera imitação das formas já existentes de movimentos, a não visualização da singularidade do sujeito seguindo fervorosamente as tendências de dança presentes na mídia.

Hace años, en mi trato con las personas que venían a mí para que las orientara en la Composición, descubrí que carecían de preparación para estructura una obra acabada. Eran buenos técnicos, algo así como seres que han aprendido a manejar una máquina complicada sin tener idea de su función...el alumno no conoce el sentido de los movimientos que ha adquirido con tanto esfuerzo (Humphrey, 1960 p. 45,46).

Já para Barreto (2002) o dançarino que vivencia um processo de criação, passa por um processo de transformação da consciência, deixando marcas em sua existência, a nível físico e psíquicos. No momento em que o dançarino se predispõe a se aventurar pela possibilidade da criação, precisa compreender também as possibilidades e limitações humanas, transcendendo-se para um estado de possibilidade e unidade, de totalidade, diante disso desenvolve autoconhecimento.

<sup>9</sup> Esta autora adotou a expressão “sargento instrutor” para referir-se aos professores de dança como um instrutor físico, na perspectiva de uma educação tradicional.

Esta também salienta que diante de uma criação o dançarino precisa ser honesto com suas imagens concebidas, no sentido de expressar e traduzir para a linguagem da dança essas imagens, para isso, enfatiza mais uma vez a noção de todo, de ruptura de um posicionamento dualista.

Outro aspecto mencionado pela autora é a generosidade de doação do dançarino no processo de criação, pois a dança é efêmera e se realiza num determinado espaço e tempo, portanto, observa-se uma situação ambígua de eternidade vivida a cada momento, a cada processo, pois estes são únicos e infinitamente profundos para quem o vivenciou.

Em sua pesquisa Barreto (2002), também se dedicou a investigar e refletir a respeito das relações que podem ser tecidas entre os processos de criação em dança e o processo de individuação dos sujeitos, visualizando a experiência de um processo e a concretização de uma obra com a conquista de um novo estado de consciência, o desenvolvimento de sua personalidade, para ela a dança é uma forma de expressão artística que exige do artista uma entrega de si mesmo por inteiro.

Assim, o sujeito que se aventura num processo criativo é ao mesmo tempo instrumento e instrumentista, criador e interprete, configurando-se como a unidade é nele que se manifestam os mais diversos fenômenos, sejam eles de conflitos ou harmonia.

Diante dessas considerações, evidencia-se a importância do dançarino estar sensibilizado com tudo que o cerca, quer dizer, esteja em sintonia com o mundo exterior, ampliando suas possibilidades de percepção e de expressão no momento da criação.

Apesar desta se propor observar as influências dos mestres na iniciação de dançarinos, em sua investigação, devido a não finalização de sua tese, restringiu em certa medida este objetivo, porém, pode-se inferir que de acordo com seu posicionamento anterior o coreógrafo deve assumir uma posição de mediador desse processo já exposto anteriormente.

Com relação a Robatto (1994) esta atribui ao coreógrafo o papel de equilibrar a emoção com a forma, na criação de imagens significativas. Para ela os processos técnicos exigem um trabalho gradual, com mais dedicação, já os processos criativos, de natureza subjetiva, ocorre de forma mais natural e imediata, sem maiores esforços. Para ela criar é arriscar-se sempre, o coreógrafo

tem que aprofundar suas idéias com convicção, sem medo de se arriscar, evitando o comodismo de um resultado agradável ou moldado em métodos de composição fixos.

Considera o processo criativo voltado à auto-expressão do coreógrafo, percebe-se que na sua obra ela focaliza o trabalho para o coreógrafo, é ele que vai desenvolver as estratégias de composição e explorar de novos recursos coreográficos, podendo incluir em alguns momentos experiências quanto a interpretação dos dançarinos, para ela o caminho percorrido pelo coreógrafo e sua linguagem estética é bastante particular.

Segundo Robatto (1994, p. 212) "Para alguns coreógrafos, o tratamento da linguagem cênica é imutável e a abordagem do conteúdo temático é secundária, sendo que a ênfase do trabalho está na perfeição de forma que, definitivamente, não é meu caso".

Suas experiências refletem diferentes posturas estéticas, sem compromisso pré-determinados, cujos impulsos pessoais e transformações captadas em diversos movimentos artísticos são articulados com cada contexto onde o trabalho artístico se configura. Reforçando a importância de integrar a postura individual subjetiva de coreógrafo com a expressão do grupo de dançarinos.

No trabalho com o elenco precisa haver um equilíbrio entre preparação técnica e a expressividade dos movimentos, como coreógrafa Robatto (1994) diz que procura conhecer e respeitar a formação corporal de cada dançarino, além de ampliar seu vocabulário corporal, entretanto, aponta para uma problemática entre a movimentação técnica e a espontaneidade expressiva.

Questiona-se a respeito de como convivem estes dois fenômenos, como atender as exigências técnicas formais coreográficas e a expressividade espontânea. Para ela o dançarino precisa se identificar com a coreografia para torná-la mais comunicativa, caso contrário existe apenas a execução fria de um movimento codificado e treinado.

Para que sua expressão flua com espontaneidade e emocione o público, o dançarino precisa sentir-se integrado com a proposta do coreógrafo, assim como é imprescindível que tenha o domínio técnico-interpretativo do movimento (Robatto, 1994, p. 243).

A questão da expressividade no ato de representar, interpretar o movimento concebido artisticamente, portanto virtual e abstrato, mas que toma forma (esta obedece a uma certa concepção estética, estilo de dança) a partir de um sujeito presente no mundo, está presente em todas as considerações realizadas pelas autoras, mesmo que de diferentes pontos de vista. Acredita-se ser um dos pontos fundamentais a ser discutido em relação à arte e a dança em específico no processo de uma obra artística, assim a discussão a respeito da teoria da composição coreográfica de Humphrey (1960), da concepção das imagens poéticas e a expressividade de Barreto (2002) e o desempenho técnico abordado por Robatto (1994) representam diferentes abordagens que merecem uma atenção especial entre os elementos que constituem a arte do processo coreográfico, visto que são temáticas que podem ser abordadas de diferentes perspectivas, fato observado neste referencial.

Os elementos traçados neste estudo se justificam pelas minhas experiências ao longo de minhas experiências profissionais como educadora e como bailarina, como também presentes nas obras estudadas. Embora o fenômeno dança seja algo mais abrangente do que a composição coreográfica, devemos compreendê-lo como uma expressão da humanidade que envolve uma série de outros fenômenos envolvendo o sujeito e sua corporeidade.

Humphrey (1960) afirma que a essência da composição coreográfica se estabelece na relação entre os sujeitos envolvidos, assim como a educação se faz no diálogo, na troca, torna-se fundamental explorar como se configura esta relação de acordo com as autoras estudadas .

De forma geral, as autoras apontaram para a importância do professor/coreógrafo conhecer e entender os sujeitos com quem vai realizar a composição, bem como, o contexto e o propósito onde essa obra será apresentada. Compreender estes aspectos possibilitará adequar as intenções de ambas às partes, assim como, poderão auxiliar o professor/coreógrafo a ultrapassar o comodismo e os comportamentos oriundos da mídia e da homogeneização de alguns estilos de dança presentes na escola.

Também é importante que professor/coreógrafo seja primordialmente sensível ao comportamento humano, portanto um bom observador frente ao fator humano e aos acontecimentos do e no mundo. Um dos maiores fracassos enquanto

coreógrafo é a sua insensibilidade frente ao homem, que no caso da dança este se torna à obra em si, é ele e nele em que a obra se efetiva (HUMPHREY ,1960) .

Neste sentido, precisamos observar que a intencionalidade de ambas as partes deve estar em sintonia, pois o papel do professor/coreógrafo pode tomar dois caminhos, ou seja, a sua ação e orientação voltada para a fluidez da linguagem vivida, poética para assim transmitir suas intenções e guiar a coreografia com significado para os sujeitos, ou então, dedicar-se a um vocabulário limitado de movimentos físicos, que nesse caso bastaria um sargento instrutor.

Por sua vez os alunos/interrpretes também devem sair da inércia provocada por uma educação tradicional, reprodutora, onde o sujeito recebe tudo pronto e de preferência sem questionamentos, para esse perfil que vem a ser produto dessa educação realmente fica difícil, convence-los de que a liberdade de criação e de ação pode ser mais prazerosa e transformadora.

Os sujeitos que se aventuraram nesse processo, igualmente devem estar cientes da aventura que irão experienciar; com isto, gostaríamos de dizer que não se trata de achar o vilão nessa história, mas sim, esclarecer que todos os sujeitos envolvidos na composição de uma coreografia precisam se entregar a essa etapa para que a iniciação artística transcenda a execução da coreografia, mas que a experiência estética possibilite a abertura para um novo mundo, uma nova maneira de ver e compreender o mundo e a si mesmo.

Para podermos olhar a composição coreográfica na perspectiva fenomenológica, devemos tomar cuidado para não sermos extremos e polarizar nossos discursos e ações. Neste caso, podemos citar mais uma vez a questão da espontaneidade expressiva oriunda da vivência dos sujeitos e a movimentação chamada de técnica, da forma técnica. Tal dicotomia necessita ser revista e desconstruída para então podermos falar na essência da composição coreográfica enquanto uma experiência estética importante na formação do homem.

## CAPÍTULO IV

### ***Uma aventura rumo a Educação Estética e ao Processo Criativo***

Para dar início a este capítulo escolhemos focalizar a questão da educação, visto que anteriormente já apontamos para a possibilidade da composição coreográfica em dança ser um fenômeno considerado um processo educacional. Todavia visualizamos a necessidade de ampliar essa discussão para o campo da educação estética e sua aproximação na área da Educação Física Escolar.

Aliados a este enfoque serão apontados algumas problemáticas que dizem respeito à composição coreográfica, bem como, a inter-relação de seus elementos, tendo em vista o processo de criação

Medeiros (2005), questiona se a escola esta pautada no princípio da educação, instrução ou formação. Justificando suas indagações lembra que a tendência da sociedade ocidental é valorizar as ciências exatas, destaca que até o início do século XX a preferência era pelo termo “instruir” , trazendo em si a idéia de edificar, construir.

Pombo (1995) ao criticar a não presença dessa capacidade formativa, ou seja, da educação estética, na escola, nos lembra que a necessidade de distancia das percepções é algo que nos parece familiar também no conhecimento científico.

Na mesma perspectiva, esta autora chama a atenção para a problemática acerca da formação técnica, que está fundada sobre a ciência e o desenvolvimento da razão humana, necessária, porém não suficiente. Aliada a

este posicionamento, Saraiva Kunz (2003) destaca que a busca das possibilidades do sensível, não tem sido implementada como um paradigma e como valor de conhecimento na formação educacional.

Outro aspecto fundamental é o fato da educação de hoje estar distanciada da vida, da experiência vivida “longe do lugar de desejo, de prazer, do descobrir” (Medeiros,p.91).

A grande maioria das escolas ensina principalmente a competição, a obediência e o sentimento de inferioridade, a submissão, o respeito à ordem estabelecida e a inconveniência de questionamentos (MEDEIROS, 2005,P.91).

Salienta ainda que há uma ruptura entre as vivências e os interesses das crianças e adolescentes e a educação institucionalizada, e esta ruptura é significativa e já se faz presente a um tempo neste contexto. Esta autora declara que “Fomos educados para nos portarmos- calar a boca- agir e não pensar, seguir a moda. Fomos educados para portar nossos corpos (transportar) como se esses fossem alheios ao todo do ser, e nos comportar (suportar)” (MEDEIROS,2005,p100).

Elliot W. Eisner (apud Pombo,1995, p356) aponta alguns aspectos que podem ser as razões da não apreciação escolar da capacidade formativa da educação estética.

- O caráter depreciativo da experiência sensorial no processo do conhecimento intelectual.
- A necessidade de distância das percepções para se pensar rigorosamente.
- Pretensão de que só o conhecimento científico permite atingir conhecimentos universais acerca da realidade humana.

Desta forma, estas considerações introduzem a problemática a ser discutida, que certamente merece uma atenção neste estudo, visto que a dança enquanto arte e educação vem sendo vítima destas questões que assombram as aulas de disciplinas como arte e educação física. O conhecimento dessas

disciplinas se dá da própria presentificação do sujeito, do movimento, da criação, da problematização, da abstração e da simbolização.

Outra problemática fundamental trata-se da relação sujeito e objeto na educação, Saraiva Kunz (2003) e Pombo (1995) ressaltam que a humanidade vem sofrendo duas forças contrárias, implicando numa situação dialética, devido a diversos fatores como a marginalização do conhecimento estético na escola, Pombo (1995,p.179) destaca que “o mundo moderno pôs em relevo os produtos da atividade humana e esquece o homem. E o homem, por sua vez esquece de si mesmo.”

Schiller (apud Pombo,1995) teceu reflexões a respeito do antagonismo entre sujeito e objeto, apresentando pressupostos para a unidade do sujeito, como:

- aponta para a dimensão estética da existência humana, não apenas a função estética, como faculdade de julgar como prontos da base filosofia de Kant;
- uma nova dimensão dos sentidos, percepções e interpretações do mundo e a emancipação da identidade.

Para Pombo (1995) o ato educativo é essencialmente humano e acima de tudo considera a possibilidade desses sujeitos serem criativos. Esta autora considera que o ser humano é o fundamento ôntico da reflexão pedagógica, da práxis educativa como é da reflexão filosófica, sendo que na educação estética o sujeito é uma unidade refletida no pensar e sentir.

O ato educativo na sua essência é também um ato criativo, uma vez que é essência da intencionalidade da consciência ser criativa. Para Pombo (1995) o “fenômeno educação implica a busca de um sentido para a experiência educacional o método fenomenológico procura na intencionalidade da consciência a essência desse fenômeno” (p.173).

Read, citado por Pombo (1995) em sua tese, considera a arte como base da educação, afirmando que o fenômeno artístico é uma dimensão fundamental para uma educação que vise o desenvolvimento máximo do indivíduo, neste sentido, podemos observar que a educação estética pode e deve transcender a experiência artística, contemplando a formação humana.

O termo estética tem sua origem grega “aisthesis” denominada como domínio fundamental quando refere-se ao ser humano em toda sua abrangência e complexidade (Pombo,1995,p.377). Sendo assim é importante reconhecer que o aspecto pedagógico e cultural deve legitimar a importância da estética como expressão da vida humana, também no processo de formação educacional do sujeito.

A educação estética representa uma espécie de desbloqueamento das potencialidades do ser humano, tendo conseqüências não só individual, como na ordem coletiva e da intersubjetividade.

Conforme Pombo (1995) a educação estética já foi considerada a educação da capacidade de contemplar o belo, atualmente considera-se a possibilidade de alargar o âmbito e as conseqüências da capacidade frutiva do ser humano, pois falar de educação estética é falar da ocupação do mundo e do modo possível de romper com a banalidade dessa ocupação do conhecimento que se efetiva a partir das trocas, das relações, da disponibilidade para explorar até o ponto de se transformar.pelos sentidos.

Assim para esta autora “Educação Estética é um processo de sensibilização do ser, trata-se de permitir a formação de sensibilidade e da capacidade crítica através da experimentação de uma relação com o sensível” (POMBO,1995, p.109)

O pensamento de Schiller a respeito da estética funda-se no argumento, estruturante de que, quer no plano individual quer no plano inter-subjetivo a educação estética define-se como a plenitude do entendimento da educação humana propriamente dita. Pombo (1995) destaca que Schiller auxilia com fundamentos filosóficos e pedagógicos a educação.

Pombo (1995) considera que a experiência estética, pode desenclausurar percepções e universos de sedução do por vir, “experiência estética não é para nos tornarmos melhores nem piores, mas para nos tornar mais íntimos, sem sermos definitivos., capacidade para o homem de se sensibilizar sobre o mundo e sobre os seus próprios problemas” (p.123) .

Saraiva Kunz (2003) ainda se questiona a respeito: De como sensibilizar o sujeito? Que desafio é esse? Certamente estas questões são decisivas na medida em que se propõe realizar um trabalho na perspectiva da educação estética, neste caso específico, cujo objeto de estudo é a dança, quer dizer, a

composição coreográfica, a sensibilidade presente em todo o processo de composição pode e deve exercer um cenário de confronto, um diálogo no se-movimentar, como também, através do sensível vivido no cotidiano uma espécie de estrada de pedras que devem ser acomodadas durante o caminho.

Saraiva Kunz (2003), igualmente destaca que há necessidade de estudos a respeito da educação estética, seja na arte ou nas diferentes linguagens, assim a Educação Física, pode ser considerada com um desses espaços de desenvolvimento da sensibilidade, do comportamento estético (atitude estética) que é ético e se efetivam no movimentar-se.

A urgência de uma educação estética é visualizada quando se assiste a uma época de fragmentação e de alienação tanto individual quanto coletiva, o processo de composição coreográfica é educativo, a partir do momento que permite ir além de afinar a sensibilidade através das formas, quando assume a exemplaridade ética, a capacidade crítica, criativa, expressividade e de trocas. Nesta perspectiva, o valor educativo apontaria para a educação com viés crítico e reflexivo e transformador.

Assim, a educação estética implica numa atitude aberta a multiplicidade, um confronto criativo com a realidade, os acontecimentos que envolvem a vida cotidiana, no estudo de Pombo (1995) esta se propõe justamente a perceber as relações possíveis entre a experiência estética e a atitude educativa.

A dança enquanto objeto artístico ecoa modos de percepção e de expressão que são outros modos de relacionamento, experienciados no cotidiano, no mundo vivido. Merleau-Ponty (1999), enfatiza que para experimentar a “carne do mundo”, precisa-se da sensibilidade, do sensível para o mundo e para-si mesmo, um diálogo com trocas e conflitos, com os poros abertos, falando, sentindo, movimentado, dançando etc.

Na composição coreográfica, essas relações estabelecidas, voltam-se para um processo onde a liberdade de criação necessita se sobressair ao da cópia, da reprodução, aqui não se trata apenas do ato mecânico do movimento, mas sim, de transformar este movimento em movimentar-se simbolicamente, imbuído de significado e expressão para quem dança. Sobre essa questão de se-movimentar com liberdade, Paul Ricoeur salienta que “Nossa vontade torna-se a forma de nosso corpo”.

Com certeza, não vamos nos aprofundar no conceito de liberdade, pois necessitaria de um estudo mais denso a respeito desse termo, entretanto, sabemos que o ser humano não pode se considerar incondicionalmente livre, quer dizer, livre de todo e qualquer proibição. Entretanto o ponto de partida da criação deve ser a imaginação pautada na liberdade, no caso da dança significa a habilidade de dar a imagem ao movimento, um mundo de movimentos que criamos através dessa liberdade de diálogo e possibilidades, nós dançamos para afirmar nossa liberdade corporeamente vivida, nós mesmos determinamos nossa dança quando a criamos e dançamos por livre vontade, nos movemos apenas pelo prazer do movimento e pelo prazer de dançar.

De forma geral, experimentamos a liberdade quando nos fundimos completamente com nossas intenções e realizamos o propósito estético da dança, enquanto sujeitos dançantes não nos movemos para cumprir nenhuma meta além das exigências estéticas da dança, nos movemos pelo movimento.

Essas considerações apontam para o potencial da dança, quando a experiência do dançar, ou seja, do se-movimentar é pautado na liberdade, para a criação, no processo de simbolização, de troca, de conflito aliada à técnica que consiste no fenômeno do *desocultamento* e habilidade de *deixar-acontecer*.

O que temos visto no ambiente escolar são praticas pautadas na instrução para o saber fazer, a experiência estética fica na forma, ou seja, num molde de padrões já estabelecidos de movimento, uma vez que os professores /coreógrafos conduzem a relação com os alunos/interpretes para a cópia, quem já não ouviu estas frases “*olhem e me sigam*”, “*olha como faz*” ou então “*quero que façam assim*”.

Estamos confinados numa sala de aula e ou quadra anulando o ser na sua totalidade, sem chance de uma experiência estética pautada na percepção, na intencionalidade e na expressão simbólica original do sujeito.

Relembro que um dos propósitos deste capítulo, trata de compreender como os elementos que constitui a composição coreográfica se inter-relacionam, vislumbrando elucidar a essência desse fenômeno, e tendo em vista que a essência se apreende pela intuição a qual não tem existência fora do ato da consciência, constituída através da relação entre a consciência com a realidade vivida. Porém, o comportamento humano pautado na intenção de conhecer, manipular e dominar não se chega à essência, para chega à essência; o homem

deve transcender o interesse prático. Desta forma, este padrão de comportamento que também se faz presente na composição coreográfica precisa ser ultrapassado, revisto, questionado, para assim chegarmos à essência deste fenômeno.

Para se chegar à essência da composição coreográfica precisamos compreender a correlação entre os elementos que a compõe, ou seja, movimento, técnica e expressividade numa perspectiva de totalidade e fundação.

Um dos pontos-chaves dessa inter-relação na perspectiva fenomenológica é a intencionalidade, o ato ou a intenção significativa que se faz presente nas dimensões humanas, abrindo o homem ao mundo e conseqüentemente presente na arte da dança, no se-movimentar.

Fundamentalmente a relação dos elementos se efetiva no movimentar-se, na ação de compor os movimentos, no caso da dança, as formas simbólicas, estando implícito a relação com a percepção, sensibilidade e a intuição.

A aventura do processo educacional no fenômeno da composição coreográfica, consiste na disposição dos sujeitos em explorar o desconhecido, a subjetividade pelo fluxo da intencionalidade que funda o movimento que é eminentemente expressivo e significativo para os sujeitos.

Assim a forma simbólica, a expressividade artística emergem da técnica do “*deixar-acontecer*”, a técnica assume a função desveladora na criação sem interesse nenhum fora da ação poética, do movimento que é singular e plural, observa-se um paradoxo presente nas relações entre movimento, técnica e expressão.

Neste sentido, a criação individual e coletiva necessita de um processo de destruição dos conceitos reducionistas dos elementos estudados, a fim de considerar a composição coreográfica como um espaço que se efetiva no ato de fundação, de implicação, configurando-se na própria ação expressiva.

A produção da forma expressiva na arte é o processo criativo, que necessita da troca entre a expressão artística e a experiência vivida pelo sujeito que transfigurando-se em formas expressivas.

Barreto (2002) compara esse processo como uma experiência mística, na criação, onde o herói carrega consigo toda sua história e de seu povo, os desafios, as conquistas que permeiam o tempo toda essa aventura.

A dimensão da eternidade pode ser vivida em cada momento do processo, pois cada momento é único e infinito na profundidade e na essência que pode atingir. A obra de arte de dançar, depois de transformar e revolucionar, no mínimo a vida do artista e no máximo o mundo no qual ele viveu, ou vive (BARRETO, 2002).

Considerando a dança um fenômeno fugaz e efêmero e a composição coreográfica uma experiência única, os sujeitos devem entregar-se ao infinito de possibilidades no processo de criação, na elaboração dos seus movimentos sendo guiados por um caminho significativo para eles, alimentado também por eventos de sua vida, de suas experiências.

Essa idéia de captar a essência das experiências, no processo criativo, Barreto (2002) considera que emergem da intuição, como uma espécie de impulso criador.

(...) criar é exprimir o que se tem em si. Todo esforço autêntico de criação é interior. Ainda assim é preciso alimentar seu sentimento, o que se faz com a ajuda dos elementos tirados do mundo. Aqui intervém o trabalho pelo qual o artista incorpora, assimila gradativamente para si o mundo exterior, até que o objeto que ele desenha tenha em si e possa projetá-lo na tela como sua própria criação (Matisse apud BARRETO, 2002).

De forma geral a relação de fundação a qual evidencia a experiência do sujeito no mundo presente na composição coreográfica, cujos elementos que compõem este fenômeno artístico se articulam num diálogo conflituoso e harmônico simultaneamente, nos demonstram a complexidade que se dá nessa aventura.

Entretanto, nos permite alertar para a dicotomia e polarização que impera no ensino e nas etapas da composição de uma coreografia. Em fim, o olhar fenomenológico, em certa medida, permitiu transcender essa visão abrindo outras possibilidades de compreensão para esse fenômeno.

## CAPÍTULO V

### ***Reflexões a cerca da aventura: uma breve pausa...***

Particularmente essa aventura na área da dança e educação, áreas estas que vivenciei e vivencio atualmente, tornou-se ainda mais prazerosa e ao mesmo tempo uma responsabilidade ainda maior.

Porém, foi interessante utilizar a metáfora de uma aventura a qual os personagens incorporaram diferentes papéis, não somente de mocinhos, mas também de bandidos, cujo palco dessa aventura permitiu dançar e dialogar com os diferentes autores aproximando conceitos e reflexões filosóficas com estudos a cerca da dança e da composição coreográfica.

Durante algum tempo minha aventura, assim como a de muitos professores/coreógrafos que atuam na escola, se pautou na vivencia reduzida dos elementos que neste estudo em específico foram elencados: o movimento humano, a técnica e a expressividade. Contraditoriamente a linguagem nos obrigou a fragmentar para poder compreender a inter-relação de fundação, do princípio de não-independência entre estes elementos.

Assim, neste momento de pausa para refletir a cerca dos palcos já desbravados nessa aventura, nos deparamos com verdades, incertezas, paradoxos que, em certa medida, auxiliaram para ampliar e refletir sobre os conceitos e vivencias ingênuas, reduzidas salientadas e exemplificadas durante essa aventura.

Torna-se fundamental destacar a importância de explorarmos a problemática que assombra a sociedade, conseqüentemente refletida na educação, no processo de ensino aprendizagem, mais preciso na própria composição coreográfica, ou seja, uma ditadura silenciosa sobre os costumes,

imagens, comportamento e movimentos que transformam o sujeito anulando suas particularidades e seu potencial criativo.

Um aspecto presente nas obras estudadas e importante de ser salientado, refere-se a orientação tecnicista, utilitarista e positivista que está longe de poder apregoar uma concepção antropológica integral de visão de homem e mundo, tornando urgente estudos que possibilitam uma ampliação no entendimento do ensino na dança, no sentido do mesmo ser mais do que reproduções de coreografias.

Desta forma, este estudo se propôs demonstrar que o processo de composição coreográfica representa um espaço em potencial para se efetivar a produção de conhecimento pautado na sensibilidade, criatividade e criticidade.

Em uma época em que a formação técnica, fundada na ciência e no desenvolvimento da razão humana predomina no campo educacional, devemos reconhecer que esta é necessária, porém não é suficiente, tornando fundamental uma educação capaz de libertar capacidades e possibilidades do homem, como a sensibilidade, as emoções, ou seja, sua corporeidade. Assim, desenvolver o sujeito a partir de um princípio de ordem racional discursiva é reduzi-lo, torcendo ou simplesmente negando o seu potencial sensorial e afetivo.

A educação estética possibilita uma abertura a dimensões inacessíveis por outros meios demonstrando que o sujeito é potencialmente criativo, sendo o processo estético importante no desenvolvimento das variadas formas que caracterizam o mundo da expressão.

A dança na perspectiva da educação trata-se de uma experiência estética, que dialoga com fenômenos do mundo que se mostram e se remetem ao mundo, havendo um engajamento pessoal na experiência imediata, decorrente de um momento intencional que ocorre no ato da dança, proporcionando um desbloqueamento das potencialidades do ser humano.

A composição coreográfica, quando desenvolvida na perspectiva da educação estética transcende a sensibilidade estética do ato de criação, abrindo as portas do dualismo e da homogeneização para uma totalidade vivida, uma atitude crítica, criativa e autônoma.

Não foi nossa intenção categorizar os elementos apontados neste estudo como elementos fixos da composição coreográfica, mas sim, explorá-los de acordo com a visão de autores tanto da filosofia quanto da dança, além de

explorar constatações empíricas auxiliando na transposição desses elementos, que revelaram uma inter-relação, impregnados de possibilidades na mediação pedagógica do processo de composição coreográfica.

Na tentativa de refletir a respeito desses elementos, conseqüentemente da essência da composição coreográfica, observamos a urgência em reestruturar a mediação pedagógica, direcionando-se para um caminho que permita o professor/coreógrafo conduzir o processo pela intenção de movimento na construção de significados e sentidos, partindo do pressuposto da intencionalidade e da inter-relação entre os elementos determinados pela relação de implicação entre as partes.

A aventura de vivenciar uma composição coreográfica deve ser uma experiência geradora de conseqüências profundas, pois os personagens ao se entregarem a essa aventura transcendem a realidade, cuja técnica encarada como um desocultamento, se efetiva num “*deixar-se levar em perder-se em espaço amplo*” (Saraiva kunz, 2003) no se-movimentar, ou seja, no diálogo dos sujeitos com o mundo.

Explorar esse caminho ainda desconhecido por muitos significa desbravar e derrubar muitas barreiras, preconceitos e concepções tradicionais de ensino e da própria compreensão de dança presente na escola, pois a princípio o desconhecido gera medo e acomodação. Porém essa aventura pode ser prazerosa, na medida em que seus personagens estiverem dispostos a entregar-se numa caminhada voltada à perspectiva do se-movimentar, concebendo a técnica e a expressividade, como uma espécie de bússola rumo ao desenvolvimento das capacidades de comunicação e expressão, exercidas na criação.

Um aspecto fundamental refere-se ao fenômeno da criação, o qual muitas vezes fica restrito ao papel do professor/coreógrafo, reduzindo a dimensão que a composição coreográfica poderia oferecer para seus personagens, pois o processo de criação é uma produção de conhecimento que possibilita uma nova síntese, ou seja, uma nova relação com a temática abordada na coreografia, observando uma relação orgânica entre as nossas experiências vividas e a construção do se-movimentar, na forma simbólica.

Lembrando que o ato de criar não significa poder fazer qualquer coisa a qualquer momento, em quaisquer circunstancia e de qualquer maneira, existe na

criação uma intencionalidade, na composição das formas simbólicas, dos movimentos na dança.

Desta forma, a dança presente na escola, nas aulas de educação física, ou em projetos extraclasse, pode assumir um papel fundamental se incorporar na sua proposta à ampliação conceitual dos elementos da composição coreográfica, cujo movimento deve ser entendido como a efetivação e realização do movimento que é eminentemente expressivo, singular e cultural, ultrapassando o entendimento pautado na instrumentalidade, na causalidade e no rendimento.

Sendo assim o olhar fenomenológico proposto neste estudo, permitiu compreender que a essência do fenômeno da composição coreográfica está na recompensa de deixar acontecer o processo, a caminhada encarada como um processo de transformação, pois no final dessa aventura o que realmente fica não é o castelo de areia, mas sim, a magia de construí-lo.

O mais importante nesta aventura foi descobrir que o olhar lançado para este fenômeno, permitiu a constatação de que a ação de olhar é única, fugaz e passível de mudanças e possibilidade, felizmente este estudo deixa lacunas, interrogações que podem ser desbravadas pelos aventureiros da educação, da dança e da educação física.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARRETO, Débora. Dançar...Um Enigma: dos processos Criativos à Iniciação Artística. Projeto da tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- BERTICELLI, I. Pesquisa e diferença: Conhecimento Plural. Revista Grifo. (1997).
- BOSI, A. Reflexões sobre a arte. Editora Ática. Série Fundamentos, 2004.
- BRÜSEKE, F.J. A técnica e os riscos da modernidade. Editora da UFSC, Florianópolis, 2001.
- DANTAS, Mônica. Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- DARTIGUES, A. O que é fenomenologia. São Paulo: Centauro, 2002. 8ªed.
- DEMO, P. Pesquisa e construção de conhecimento: metodologia científica no caminho Habermas. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- FENSTERSEIFER, P. & GONZÁLEZ, F. Dicionário Crítico de Educação Física. Ijuí: Unijuí, 2005.
- FIAMONCINI, L. Dança na educação: a busca de elementos na Arte e na Estética. Dissertação de Mestrado. UFSC, Florianópolis, 2003.
- FRANGE, Lucimar. Por que se esconde a Violeta?. São Paulo: Annablume, 1995.
- GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- HEIDEGGER, M. Ensaio e conferências. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HELLER, Alberto. Ritmo, Motricidade, Expressão: O tempo Vivido na Música. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.
- HUMPHREY, D. Arte de criar danças. Buenos Aires: Editora Universitária Buenos Aires, 1960.

- KUNZ, E. Educação Física- Ensino & Mudanças. Ijuí: Unijuí, 1991.
- \_\_\_\_\_. Transformação Didático-Pedagógica do Esporte. Ijuí: Unijuí, 1994.
- \_\_\_\_\_. Esporte: uma abordagem com a fenomenologia. Revista Movimento- Ano VI, nº 12, Porto Alegre: Editora ESEF/ UFRGS, 2000/1.
- \_\_\_\_\_. Bases Antropofilosóficas da Educação Física. Disciplina do Curso de Mestrado em Educação Física. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- LANGER, .S. Sentimento e Forma. Perspectiva, 2003.
- LOURO, L.G. Corpo, Escola e Identidade. Revista Educação & Realidade, Jul/dez, Porto Alegre:UFRGS, 2000.
- MERLEAU - PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- MARTINS, Maria Lucena. Expressionismo, Ginástica e Desporto: Esferas de Influências. Revista brasileira de Ciências do Esporte. Volume 21(1), Setembro/ Florianópolis, 1999.
- MEDEIROS, M.B.. Aisthesis: Estética, educação e comunidade. Editora Universitária Argos, 2005.
- MÚLLER, Marcos J. Merleau-Ponty: acerca da expressão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- ORLANDI, Eni F. Coreografar: Inscrever significativamente o corpo no espaço. Interfaces da dança para pessoas com deficiência/ Org. Eliana Lúcia Ferreira & Vera A . Madruga. Campinas: CBDCR, 2002.
- OSSANA, P. A educação pela dança. São Paulo: Summus, 1988.
- OSTROWER, F. Criatividade e processo de criação. Petrópolis: Vozes, 13ª ed 1987.
- POMBO, Maria F. Fenomenologia e Educação: A Sedução da Experiência Estética. Tese de Doutorado em Educação. Portugal: Universidade de Aveiro, 1995.
- SANTIN, S. Educação Física- outros caminhos. EST, ESEF- Escola Superior de Educação Física-UFRGS, 1990, 2ª edição.
- \_\_\_\_\_. A Biomecânica entre a Vida e a Máquina- Um Acesso Filosófico, Ijuí: UNIJUI 1996.
- SANTOS, M.. Dicionário de filosofia e ciências Culturais. São Paulo: Editora Maise. 4ª Ed, 1966.

SARAIVA KUNZ, M.A. Dança e Gênero na Escola: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética. Tese de Doutorado em Motricidade Humana. Portugal, Universidade Técnica de Lisboa, 2003.

SARAIVA KUNZ, M.A. et all. Dança e seus elementos constituintes: uma experiência contemporânea. In: Práticas Corporais- Experiências em educação física para a outra Formação Humana. Silva, A . M. & Damiani, I (Ogr). Nauembru Ciência &Arte, 2005 (volume 3 )

SANT'ANNA, B.D. È Possível realizar história do Corpo? In:Soares, Carmem. Corpo e História. Campinas: Autores Associados,2001.

RIBEIRO, J.R. Novas Fronteiras entre Natureza e Cultura. In: Novaes, Aauto (org). O homem máquina: a Ciência manipula o corpo. São Paulo: Cia das Letras,2003.

SEVERINO, A. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez editora, 2000. 21ªed.

TREBELS, A. Uma concepção dialógica e uma teoria do movimento humano. Perspectiva:Revista do Centro de Ciências da Educação. UFSC.V.21n.01 (jan/jun.), Florianópolis,2003.

ZITKOSKI, J.J. O método Fenomenológico de Husserl. Porto Alegre:EDIPUCRS, 1994.

