

# RODAS POÉTICAS: EDUCAÇÃO E FRUIÇÃO EM DANÇA

## *POETIC WHEELS: EDUCATION AND FRUITION IN DANCE*

Diego Ebling do Nascimento<sup>I</sup> 

Sandra Regina Simonis Richter<sup>II</sup> 

Aline da Silva Pinto<sup>III</sup> 

<sup>I</sup> Universidade Federal do Tocantins, UFT, Miracema, TO, Brasil. Doutorando em Educação. Professor-artista-pesquisador do Curso de Licenciatura em Educação Física. E-mail: digue\_esef@yahoo.com.br

<sup>II</sup> Universidade de Santa Cruz do Sul, UNISC, Santa Cruz, RS, Brasil. Doutora em Educação. Professora do Departamento de Ciências, Humanidades e Educação. E-mail: srichter@unisc.br

<sup>III</sup> Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, UERGS, Monte Negro, Brasil. Doutora em Diversidade Cultural e Inclusão Social. Docente do curso de Educação Física.

**Resumo:** O presente trabalho apresenta a ação de extensão “Rodas Poéticas: Educação e Fruição em Dança” que abordou os estudos e as relações entre a Arte/Dança-Educação e se propôs, por meio de Rodas Poéticas, realizar um momento de formação para professores em atuação na Educação Básica e/ou estudantes da graduação. Esta experiência foi desenvolvida junto ao Grupo de Pesquisa Estudos Poéticos Educação e Linguagem, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), durante o primeiro semestre de 2021. A escolha do tema intitulado “Educação e Fruição em Dança” se deu devido a lacuna existente na formação continuada de professores de Dança, já que a maior parte dos cursos de formação continuada em Artes são ofertados em outras linguagens. Assim, o curso pretendeu colocar a Dança em primeiro plano. O objetivo geral foi ampliar as concepções de dança das e dos participantes por meio da fruição de obras artísticas e vivências poéticas em dança. Como objetivos específicos traçamos: a) Reconhecer grupos de dança nacionais e internacionais. b) Improvisar em dança. c) Compor sequências de movimento em dança. d) Refletir criticamente sobre as experiências pessoais e coletivas em Dança e Educação vivenciadas nas aulas. O curso contou com professores e estudantes de diferentes regiões. As aulas foram realizadas de forma síncrona e assíncrona contendo momentos de conversas, exposição de materiais (vídeos, textos, PPTs), fazeres em dança e produção de textos.

**Palavras-chave:** Rodas poéticas. Arte-Educação. Apreciação em Dança. Formação de professores.

**Abstract:** This text presents the Supervised Internship in Art: principles and procedures of the Dance course: Degree from the State University of Rio Grande do Sul, which addressed the studies and the relationship between Art/Dance-Education and proposed through Poetic Wheels, hold a training moment for teachers working in Basic Education or undergraduate students. This internship was developed with the Poetic Studies Education and Language Research Group linked to the Graduate Program in Education

DOI: <https://doi.org/10.31512/vivencias.v19i38.798>

Submissão: 13-04-2022

Aceite: 26-10-2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

at the University of Santa Cruz do Sul (UNISC), during the first semester of 2021. The choice of the theme entitled “Education and Fruition in Dance” was due to the existing gap in the continuing education of Dance teachers. Most continuing education courses in Arts are offered in other languages. Thus, the course intended to put Dance in the foreground. The general objective was to expand the participants’ conceptions of dance through the enjoyment of artistic works and poetic experiences in dance. As specific objectives we outline a) Recognize national and international dance groups. b) Improvising in dance. c) Compose movement sequences in dance. d) Critically reflect on personal and collective experiences in Dance and Education experienced in classes. The course had professors and students from different regions. Classes were held synchronously and asynchronously, containing moments of conversations, exposure of materials (videos, texts, PPTs), dance activities and text production.

**Keywords:** Poetic wheels. Art Education. Appreciation in Dance. Teacher training.

## Introdução

Esse texto tem como objetivo compartilhar a ação de Extensão “Rodas Poéticas: Educação e Fruição em Dança” realizado junto ao Grupo de Pesquisa “Estudos Poéticos: Educação e Linguagem” vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu) da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

A UNISC é uma universidade comunitária localizada na cidade de Santa Cruz do Sul na região centro-leste do estado do Rio Grande do Sul (RS). O Grupo “Estudos Poéticos: Educação e Linguagem” tem a intenção de promover e divulgar ações de pesquisa, extensão e ensino a partir de abordagens fenomenológicas do tema da experiência de linguagem na pesquisa em Educação e Artes. Os estudos partem das artes para produzir fundamentação teórico-metodológica que reconheça a imaginação poética, a ludicidade, o ficcional, o encantamento, a alegria, como inseparáveis para pensar a potência inventiva da linguagem (ESTUDOS POÉTICOS, 2016).

O Grupo foi fundado em 2000 a partir dos estudos em torno da dimensão poética da linguagem, inspirados na fenomenologia da imaginação poética de Gaston Bachelard.

No momento, o grupo agrega projetos de pesquisa na interlocução entre Literatura, Artes Plásticas, Dança, Teatro, Música e Educação da Infância a partir do pressuposto filosófico de ser a experiência poética de linguagem o elo que as aproxima. A questão filosófica que emerge é a da intersubjetividade do viver juntos no mundo comum como modo de interrogar e refletir rumos da pesquisa educacional desde a interlocução com o campo das artes. O grupo, ao articular reflexividade, descrição e interpretação em seus projetos, vem investindo na gradual conquista de um pensamento educacional que reconheça o lúdico, o imagético, o prazeroso, o sensível e o cognitivo como inseparáveis do ato linguageiro de conviver no mundo comum desde a infância (UNISC, 2021).

A ação de Extensão faz parte do projeto de pesquisa “Experiência poética e docência na Educação Básica: linguagem, intercorporalidade e mundo” e do Estágio Curricular Supervisionado em Artes: princípios e procedimentos da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul.

As ações previstas no Projeto “Experiência poética e docência na Educação Básica: linguagem, intercorporalidade e mundo” incluem seminários de pesquisa, rodas poéticas compostas com artes plásticas, literatura, música, teatro, dança e fazeres filosóficos com crianças e professores. Por meio dessas ações o Projeto busca argumentos educacionais para enfrentar históricos obstáculos pedagógicos ao corpo sensível operante e a tendência instrumental de simplificar a existência nos modos de imaginar e estar em linguagem no mundo comum. Além disso. O Projeto aproxima grupos de pesquisa e professores da Educação Básica para estabelecer uma interlocução interinstitucional em torno da relação entre experiência poética e fazer filosófico na escola.

A ação de Extensão promoveu o curso “Rodas Poéticas: Educação e Fruição em Dança”, o qual teve como objetivo ampliar as concepções de dança das e dos participantes por meio da fruição de obras artísticas e vivências poéticas em dança.

Os objetivos específicos foram: a) Reconhecer grupos de dança nacionais e internacionais; b) Improvisar em dança; c) Compor sequências de movimento em dança; e d) Refletir criticamente sobre as experiências pessoais e coletivas em Dança e Educação vivenciadas nas aulas.

Os conteúdos planejados foram: a) Rodas poéticas em Dança; b) Fruição e Educação em Dança; c) Improvisação em Dança; d) Plágio e referência na Dança; e) Companhias de Dança Estrangerias; f) Companhias de Dança Brasileiras; e g) Composição em Dança (pela mediação de vídeos).

A questão que permeou nossa prática pedagógica foi: como propor experiências densas em dança-arte-educação por meio do ensino remoto?

A oferta do curso se justifica pela lacuna existente na formação continuada de professores e professoras na linguagem da Dança, tanto na oferta de modo geral quanto nas ações específicas do Grupo de Pesquisa Estudos Poéticos: Educação e Linguagem. Durante os 20 anos de existência do grupo as especificidades da Dança foram as menos abordadas, estando à margem durante todos esses anos, já que não havia pesquisadores com estudos sobre/em Dança. Encontramos então, nessa oportunidade, o momento de produzir interrogações acerca dela, compartilhar nossos conhecimentos e pensamentos com outros e outras profissionais em um espaço de troca e formação mútua.

## **Concepções e estratégias para a Educação em Dança**

Diferentes concepções e estratégias são utilizadas para os fazeres da dança. A visão mecanicista tende a reforçar as relações de hierarquia estabelecidas pelo regime econômico e político da contemporaneidade. É emergente pensarmos estratégias de/em dança para subverter esse sistema e produzirmos danças que provoquem um pensamento complexo e emancipatório.

Nesse sentido, para entender a visão mecanicista da dança Woodruff (1999) traz o conceito de mecanicismo

O mecanicismo consiste na visão de que todo fenômeno do universo, particularmente a vida, pode ser explicado em termos da Física ou Química. Esta visão oferece a base para culturas tecnológicas e homogêneas que valorizam tudo passível de medição, pesado e representado através de números (Capra, 1982). A técnica da dança moderna é, em sua grande maioria, ensinada e aprendida como uma atividade mecânica que valoriza o virtuosismo quantitativo – o quão alto, quão rápido, quão grande. Exercícios e sequências são repetidos inúmeras vezes até se tornarem virtualmente automáticas. Cada parte do corpo pode ser trabalhada isoladamente, “orquestrada” com outras partes. Acredita-se, predominantemente, que o corpo de alguma forma saberá como integrar-se e que as diferenças nos níveis de aprendizagem individual encontrarão resoluções (WOODRUFF, 1999, p. 32).

Ao nosso entender, a abordagem mecanicista da dança, pautada exclusivamente na cópia e repetição, pode colocar os seres dançantes em um lugar extremamente simplificado da/na dança, redutor do pensamento do corpo, no lugar apenas da repetição, sem autonomia para criar movimentos, sem ter consciência de si, das pessoas que estão à sua volta e do mundo que o cerca.

Como uma alternativa de subversão à visão mecanicista em dança Woodruff (1999) propõe, por meio do método *Bartenieff Fundamentals*<sup>1</sup>, a experiência em suas aulas de dança com os/as estudantes da Universidade de Nova Iorque, como citado anteriormente, trazendo uma visão holística sobre o ensino da dança. Assim, Woodruff (1999) recorre ao conceito de holismo para entendermos melhor como essa visão contribui significativamente para um outro modo de fazer/pensar a dança.

Holismo é o conceito no qual uma unidade orgânica e integrada assume uma realidade independente e mais ampla do que a soma de suas partes. O holismo ganhou popularidade através do movimento de potencial humano dos anos 60. Comunidades de bem-estar, terapias alternativas, comida natural, nutrição e sistemas de auto-regulação oferecem abordagens holísticas para o estilo de vida norte-americano. [...] A Educação do Movimento objetivava o processo ao invés do produto. A Dança Moderna em seus anos iniciais, pregava o uso do corpo como um todo e a expressão total/integral do dançarino. Seus pioneiros reconheciam o desenho do corpo todo no espaço e o poder expressivo das transições entre as posições. Contudo, o treinamento técnico/corporal de dançarinos manteve-se como um método mecanicista (WOODRUFF, 1999, p. 31).

Nessa perspectiva, para nos ajudar a pensar em outras estratégias que fogem da visão mecanicista, temos o campo da Educação Somática<sup>2</sup> o qual, desde o século XIX, vem

1 “Irmgard Bartenieff (1900 – 1981), uma estudiosa de Rudolf Laban, desenvolveu um trabalho conhecido por Bartenieff Fundamentals TM quando trabalhava como fisioterapeuta em Nova Iorque durante a epidemia de pólio na década de quarenta. Seu método é utilizado atualmente em diversos trabalhos de movimento” (WOODRUFF, 1999, p. 33). “Bartenieff Fundamentals TM é holístico porque seu enfoque não reside em ações isoladas, mas na organização integral do corpo/mente e na função e expressão do dançarino” (MYERS, 1983, citado por WOODRUFF, 1999, p. 34). “Fundamentals prepara o corpo através da re-educação de determinados padrões e conexões básicas que são considerados como originários de todo movimento, seja ele gestual ou mais refinado. Enquanto a técnica tradicional da dança moderna desenvolve ações corporais que compõem seqüências de dança, Fundamentals trabalha com o corpo de forma mais aprofundada. Ele pode ser visto como um sistema de suporte para a técnica, ativando e harmonizando o corpo ‘de dentro para fora’” (MYERS, 1983 citado por WOODRUFF, 1999, p. 34).

2 “A Educação Somática é um campo teórico-prático composto de métodos cuja intervenção pedagógica investe no movimento do corpo, visando a manutenção de sua saúde e o desenvolvimento das faculdades cognitivas e afetivas da pessoa através de

contribuindo com o pensamento da totalidade do corpo, com a não separação entre corpo e mente, entre teoria e prática. Os estudos desenvolvidos pelos precursores da Educação Somática fazem diálogos profícuos com o campo da dança-educação e podem ser um dos caminhos para a construção de uma visão holística para os processos de ensino-aprendizagem em dança.

Além do Bartenieff Fundamentals trazido por Woodruff (1999), temos a possibilidade de diversas outras abordagens somáticas para fazermos intersecção com os processos educacionais que permeiam a dança de modo a subverter a lógica vigente, como exemplo temos: Técnica de Alexander, método Feldenkrais, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística, Cadeias Musculares G.D.S., Body-Mind Centering (BMC), Ideokinesis, entre outros. No Brasil o método Ivaldo Bertazzo e todo legado de Klaus e Angel Vianna são dois caminhos caros e consolidados da abordagem somática. Além disso, essas duas técnicas foram criadas e desenvolvidas em uma relação direta com os fazer da dança (BOLSANELLO, 2016).

Diante de tantas propostas desenvolvidas ao longo dos últimos séculos, é importante entender que “a Educação Somática não é um bloco sólido, mas uma renda composta de vários fios coloridos: cada método é uma linguagem em si” (BOLSANELLO, 2016, p. 21).

Muitas técnicas de dança são um pouco mais do que uma série de exercícios e sequências mecânicas, mas, ainda assim, propõem um vocabulário de “coisas a serem feitas”, que geralmente fracassam no ensino de uma percepção corporal aprofundada, fundamental para a apreensão de vocabulário técnico e qualitativo (WOODRUFF, 1999, p. 38).

Sobre técnica, a professora, artista e pesquisadora Mônica Dantas nos lembra que os movimentos realizados por homens e mulheres quando dançam são consequências de experiências anteriores e, pautada nas ideias de Mauss, afirma que os mesmos têm de ser entendidos no contexto em que ocorrem. “Assim, não há uma maneira natural de caminhar, de sentar-se ou de dormir que seja comum a toda a humanidade. Existem, sim, diferentes modos para realizar determinadas ações, diferentes técnicas corporais” (DANTAS, 2020, p. 33).

Para Mauss (1974, p. 211), a técnica corporal significa “as maneiras como os homens [humanos], sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”. O autor diz que a técnica é um ato tradicional eficaz. Mas é importante lembrar que:

O corpo comum, cotidiano, com e no qual experimentamos a vida, é um corpo útil, necessário; nele e por ele efetuamos todas as ações cotidianas, que não necessitam da atenção contínua da autopercepção. Este corpo mostra ao mundo a pessoa como ela é em suas atividades e necessidades triviais e, neste sentido, é diferente do estado corporal desejável e necessário ao artista tanto no momento da criação como na preparação ou apresentação da obra, e por isto as técnicas empregadas para a realização das ações cotidianas diferem das técnicas corporais em arte (DE GOUVÊA, 2012, p. 83).

A autora complementa relatando que para obter os resultados estéticos desejados nas criações em dança é necessário acontecer a transformação do corpo comum em um corpo cenicamente modificado pela artificialidade do gesto, para isso é necessário acessar as técnicas “extra cotidianas” (DE GOUVÊA, 2012).

Para Dantas (2020), as técnicas extra cotidianas são o próprio cotidiano do corpo dançante, porque quem dança está sempre se valendo delas, incorporando-as, seja como técnicas codificadas aprendidas em aula, por meio de exercícios estruturados, seja em processos de experimentação, quando novas técnicas são constantemente criadas.

Nesse sentido, “é preciso um saber-fazer, um conhecimento prático, que não decorre meramente da aplicação de técnicas, mas da experimentação constante e rigorosa, instado desde as profundidades do espaço interior do corpo e em direção à ação no espaço-tempo exterior” contemplando tanto o consciente como o inconsciente, sem desconsiderar as subjetivações e objetivações (DE GOUVÊA, 2012, p. 86).

Do mesmo modo, Dantas (2020, p. 31) relaciona a técnica com o saber e o fazer, resgatando, assim como Strazzacappa (2012), a ideia de técnica como *techne*. Destaca que ela é uma “competência profissional oposta à capacidade instintiva ou ao mero acaso [...] É um saber fazer que pode ser continuamente reinventado”. Um saber fazer incorporado. “A técnica, em dança, é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo intenções formativas de quem dança”. É uma maneira de “tornar o corpo que dança ainda mais dançante” (DANTAS, 2020, p. 32).

Retomando a ideia de tradição proposta por Mauss, na dança, de uma maneira mais ampla, temos exemplos de técnicas corporais que se constituíram como tradições, pois foram e são transmitidas de geração em geração. Como exemplos temos as técnicas de balé clássico, dança moderna, dança de rua, dança popular brasileira, dança oriental, dança contemporânea, entre outras.

Ao passo que não há técnica se não houver tradição, como nos lembra Mauss (1974), também “não há arte sem técnica” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 42).

Arte e técnica são duas palavras que, embora de origens diferentes, tiveram durante muito tempo o mesmo significado. Técnica vem do grego *tekhnê* que quer dizer arte. A raiz de arte, por sua vez, é latina *ars*, que até o século XVII era utilizada no sentido de técnica. Mesmo diante da diversidade de significados que estas duas palavras foram adquirindo no processo contínuo de evolução da linguagem, a significação primeira que coloca arte e técnica como um mesmo corpo, ajuda-nos a compreender o sentido da afirmação feita acima: não existe arte sem técnica. A arte é o fim. A técnica será o meio de se chegar a este fim. Não basta a ideia ou a criatividade se não se tem meios e técnicas para sua realização. Da mesma forma como afirmamos que não existe arte sem técnica, podemos entender que toda técnica supõe uma arte e uma estética. Diferentes artes sugerem técnicas distintas. Assim como a evolução de técnicas pressupõe a evolução estética e vice-versa (STRAZZACAPPA, 2012, p. 42-43).

Nesse sentido, é importante entendermos que, segundo Primo (2005, p. 119), “as danças contemporâneas não se definem por uma técnica, e sim pelo seu projeto estético”. Logo, “o ensino da dança hoje não pode mais se basear na formação de um bailarino modelo, mas sim na geração de condições que deem [sic] oportunidade ao desenvolvimento dos projetos estéticos pessoais” (PRIMO, 2005, p. 119). Assim, se faz necessário lembrar que “a evolução de uma técnica de movimento está diretamente relacionada ao projeto social, ao contexto cultural e aos valores éticos e estéticos (DANTAS, 2020, p. 36).

Dessa forma, para Dantas (2020, p. 40), a técnica compreendida como modo de fazer “pode surgir a partir das necessidades da coreografia e/ou das necessidades do coreógrafo, mas está sempre ancorada em um mundo, em uma dada realidade, e, por isso, se destina a participar e a partilhar dos conhecimentos de seu lugar”. A exemplo disso podemos citar as técnicas que são desenvolvidas por companhias de dança brasileiras, como a Cena 11 (SC), São Paulo Cia de Dança (SP), Grupo Corpo (MG), Eliane Fetzer Cia de Dança (PR) e Lamira Artes Cênicas (TO). Cada uma dessas companhias vem desenvolvendo seus modos de fazer de acordo com as necessidades e emergências geradas pelos seus trabalhos artísticos, apresentando uma relação mais dialógica entre as técnicas corporais e os processos de criação em dança.

Contudo, Miller (2011, p. 157) relata que “o que se espera de técnica de dança fica ainda muito arraigado à formação de décadas atrás, do ensino mecanicista da dança formal, que entende a técnica como sinônimo de mais alto, mais rápido, remetendo-a à superação de limites”, mas para a autora e artista da dança “falar de técnica é falar de processo, de investigação corporal para acessar um corpo cênico no território do corpo sensível e do corpo poético” (p. 156).

Miller (2011, p. 160) relata ainda que, em seu trabalho artístico e pedagógico com a técnica Klauss Vianna, não aborda “a educação somática como mais um ingrediente ou algo complementar para implantar na dança, todavia a dança em si, com todos os seus princípios vivenciados e aplicados na experiência do corpo próprio”.

Ao pensar em técnicas corporais em dança se torna inevitável considerar duas compreensões distintas que pairam sobre a concepção de técnica. A primeira compreende a técnica como “o” modo de fazer, ou seja, compreende a técnica “localizada fora do corpo”, como fim. A segunda sustenta a visão de que a técnica é “um” meio possível de criação, investigação, pesquisa na dança, ou seja, a visão da técnica “localizada dentro do corpo”, como “meio” (SOUZA, 2012). “A técnica como processo [ou como meio] foca a prontidão de estar em pesquisa e não o estar em treinamento para algo que vem depois, desvinculado do que se frui” (MILLER, 2011, p. 157).

Talvez possamos dizer que a primeira visão apresenta influências do paradigma cartesiano, o qual reforça alguns binarismos, como a separação entre mente e corpo, e se debruça no princípio da causalidade. Já a segunda concepção podemos considerá-la como situada no paradigma da complexidade, o qual busca romper com o primeiro, propondo outras formas de fazer dança a partir de outros modos de relação com os corpos, técnicas e metodologias.

Atualmente, compreendo a técnica em dança situada nessa segunda concepção apresentada. É importante lembrar que “quando o bailarino aprende uma técnica de dança não está só aprendendo a controlar músculos e ossos, mas incorporando um sistema de valores e uma visão de mundo” (SOARES, 2011, p. 3). A expressão do bailarino é formada sob certos aspectos, considerando modos distintos de compreender e sentir o corpo, a partir de uma específica concepção estética (SOARES, 2011). Além disso, ao pensar “técnica como processo de investigação e não apenas como o resultado almejado de habilidades, há a possibilidade de clarificar que técnica tem movimento e que não se fecha em si” (MILLER, 2011, p. 150).

No entanto, ainda são muitos os exemplos de aulas de dança que consideram a técnica estritamente como fim. Essas visões estavam e estão presentes em espaços formais, não-formais e informais de Educação e(m) Arte. Inaicyra Falcão dos Santos (2015) chama atenção para essa questão e, além disso, considera que os valores dados às técnicas corporais durante sua formação em Dança na universidade eram pautados na perspectiva e na cultura euro-americana, desconsiderando a tradição cultural brasileira como parte da formação profissional do bailarino, coreógrafo e intérprete (SANTOS, 2015). Assim, ao relatar sua experiência no curso de graduação em Dança, a professora-artista-pesquisadora expõe que a técnica eurocêntrica dominava (e talvez ainda domine em algumas instituições) os modos de fazer dança.

Durante muito tempo, a única cultura reconhecida foi a cultura letrada, pois a cultura e os saberes produzidos pelo povo não eram reconhecidos e eram tratados como folclore, o que, em alguns casos, acontece até hoje. A elite produz(ia) um ideal romantizado de povo, não culto, que não tinha autoria sobre suas produções e fazeres. A detenção dos saberes e fazeres da escrita admitia o poder da produção de conhecimentos apenas às elites, enquanto os saberes do povo, da cultura popular, eram, e muitas vezes ainda são marginalizados (MEYER, 2017).

A proposta de Santos (2015) indica outros modos de realizar procedimentos técnicos em dança os quais valorizam nossas histórias e memórias, nossa construção cultural, nossos corpos, ou seja, os saberes produzidos pelo povo. Nessa perspectiva, Inaicyra lança um olhar que valoriza os conhecimentos tidos por muitos anos como inferiores, ou seja, os conhecimentos produzidos pela cultura popular, que têm como seus principais aliados para a transmissão e construção de novos conhecimentos o corpo, a oralidade e a indissociabilidade entre o que é teoria e o que é prática, ou seja, entre o fazer e o pensar.

Talvez essa seja a grande potência de estudar diferentes técnicas corporais em nossa formação. Valorizar diversos conhecimentos na escola e nas criações em dança é considerar o que os e as estudantes-bailarinos(as) trazem em suas memórias, em suas histórias e em seus corpos. É emponderá-los(as). É entender a “importância da pesquisa para esclarecer e divulgar melhor uma história que diz respeito, direta e indiretamente, a todos os que vivem no Brasil” (SANTOS, 2015, p. 35-36).

Ainda sobre essa questão, Márcia Strazzacappa percebeu que o mesmo ocorria em outro curso superior de Artes Cênicas e em festivais artísticos. Em sua pesquisa ela constatou que “em sua grande maioria as técnicas abordadas eram técnicas estrangeiras” e explica que a ausência de técnicas corporais brasileiras nesses espaços poderia ocorrer devido elas ainda estarem em fase de estudo e sistematização, exceto a capoeira, “as demais técnicas corporais se apresentam ainda como objetos de estudos isolados” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 45). Nessa lógica, a autora, artista e pesquisadora da dança traz uma reflexão sobre a arte contemporânea, indicando a emergente tendência à interculturalidade e à plurilinguagem em trabalhos cênicos dos principais artistas na contemporaneidade, como Peter Brook, Pina Bausch e Ariane Mnouchkine. Assim, Strazzacappa faz a seguinte questão: “Por que os artistas cênicos em geral buscam o aprendizado de técnicas corporais estrangeiras para o aprimoramento de sua arte?” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 46).

Strazzacappa (2012), pautada nos estudos de Marcel Mauss, disserta sobre as duas maneiras distintas de adquirir técnicas corporais: a enculturação, que se refere ao aprendizado da criança, e a aculturação, que se alude ao aprendizado do adulto.

Na primeira, o aprendizado se faz de uma maneira espontânea, direta e ‘quase natural’. A criança vê e reproduz; observa e assimila o observado através da repetição. Já na segunda, no indivíduo adulto, este aprendizado implica num confronto entre a sua técnica pessoal já assimilada e a aquisição de uma nova. Nossa maneira de andar, sentar, gesticular são igualmente técnicas corporais adquiridas, que estão diretamente relacionadas à cultura, ao meio onde se vive. Estas técnicas ditas ‘espontâneas’, uma vez que foram adquiridas enquanto crianças em fase de desenvolvimento, são, segundo Barba ‘condicionamentos que nos aprisionam’, mas que segundo Lima, estes ‘mesmos condicionamentos que nos aprisionam são os mesmos condicionamentos que nos salvam, que permitem nossa sobrevivência no meio onde estamos inseridos’. Com tantas técnicas distintas desenvolvidas para tantos fins diversos, não haverá uma técnica única que sirva para todos os corpos e todos os fins. Portanto, não podemos falar na técnica (singular), mas nas técnicas (plural) (STRAZZACAPPA, 2012, p. 46-47).

Nesse sentido torna-se necessário pensar não apenas em “quais” técnicas corporais estão fazendo parte da formação de professores (as)-artistas da dança, mas questionar “como” essas técnicas se manifestam: Como são ensinadas-aprendidas? Como elas contribuem para a constituição do(s) projeto(s) estético(s) à dança? Sem esquecer que as escolhas de como e quais técnicas corporais irão atravessar o trabalho artístico se configuram também como escolhas éticas.

A tradição do ensino de dança tem se aprimorado ao longo dos séculos na construção de conchas para seres humanos: primeiramente, as conchas das danças codificadas – que vão do balé clássico ao hip hop, das danças da mídia ao flamenco, passando pelas manifestações de danças brasileiras, pelo jazz e pela dança contemporânea. Dependendo de como forem ensinadas, técnicas, passos e coreografias acabam por se tornar conchas prontas e fechadas que os alunos devem vestir e se acomodar dentro delas. Na grande maioria das aulas de dança, as técnicas codificadas, os passos pré-determinados e as coreografias prontas nos impedem de dialogar com os corpos presentes de nossos alunos, com seus corpos sociais (MARQUES, 2011, p. 32).

No trecho acima, Marques (2011) faz uma reflexão partindo da metáfora da seguinte frase: “A criança humana não vive dentro do corpo como uma lesma em sua concha. O ser humano vive no mundo com seu corpo” (LANGVELD citado por SHAPIRO, 1994). Essa citação evidencia que “nossos corpos não são conchas, cascos ou invólucros nos quais nos escondemos e por meio dos quais nos isolamos do mundo” (MARQUES, 2011, p. 31-32). A autora evidencia o corpo inter-relacionado com a suas dinâmicas cotidianas, “o conceito de corpo social, de corpo partilhado, de corpo não dissociado do mundo em que vivemos” (MARQUES, 2011, p. 32). Seguindo essa metáfora a autora questiona as práticas realizadas no ensino da dança: “com que concepção de corpo trabalhamos em nossas salas de aula? Buscamos ensinar e educar ‘corpos conchas’ ou ‘corpos sociais’? Quais os desdobramentos dessas escolhas?” (MARQUES, 2011, p. 32).

Em alguns casos as propostas de educação em dança acabam por produzir novas conchas que levam os/as estudantes a se esconderem, com frequência não assumimos que os corpos dos estudantes-artistas são corpos que estabelecem relações singulares com o mundo e não conchas a serem moldadas e colecionadas (MARQUES, 2011).

Nesse sentido, mesmo com o desafio de estudar e fazer dança de forma remota, a proposta metodológica do curso buscou fazer relações com a área de formação dos participantes, propôs exercícios de consciência corporal, de experimentação e improvisação dentro dos espaços de estudo de cada estudante, reflexões sobre os conceitos, os fazeres e os processos de criação em dança dos participantes.

## Metodologia

O processo tem como base metodológica as diretrizes qualitativas descritivas que se desenvolveram a partir dos percursos produzidos nas “Rodas Poéticas”, no qual participaram oito pessoas de diferentes regiões do Brasil e da França. Os encontros foram realizados semanalmente, de forma híbrida, os encontros síncronos foram realizados por meio do Google Meeting nos finais de semana do mês de junho de 2021.

O espaço das Rodas Poéticas configura lugares de encontro para conversas sobre as distintas dimensões poéticas da linguagem e do próprio fazer poético ou, nas palavras de Lino e Richter (2017, p. 71) “as Rodas Poéticas configuram a constituição de uma “metodologia” que favorece o processo de aprender o poder inventivo de habitar a linguagem”. O termo surge a partir dos projetos de pesquisa “Experiência poética e aprendizagem na infância” (RICHTER; FRONCKOWIAK, 2010) e “Dimensão poética das linguagens e educação da infância” (RICHTER; FRONCKOWIAK, LINO, 2011-2013).

Em sua configuração histórica os grupos GEIN – Grupo de Estudo em Educação Infantil (UFRGS), LinCE – Linguagem, Cultura e Educação (UNISC) e, atualmente, o Grupo Estudos Poéticos: Educação e Linguagem (UNISC) vêm desenvolvendo ações que foram constituindo um modo de estar juntos. Ao longo dos anos, segundo Richter e Lino (2019, p. 200), as rodas poéticas permitem

afirmar a relevância de aproximar música, artes plásticas e literatura a partir de ações propositivas entre adultos e crianças pequenas no ateliê para destacar o desafio pedagógico de planejar, realizar a mediação e documentar a experiência lúdica de convivência linguageira entre adultos e crianças na Educação Infantil.

Nesse contexto a dança ainda não fazia parte das ações dos Grupos, mas, com a chegada de novos membros ao Grupo Estudos Poéticos: Educação e Linguagem, vimos a possibilidade de aproximar também o campo da dança das ações promovidas pelo coletivo de pesquisadoras, incluindo a Dança como possibilidade de fazer poético e de refletir e produzir sentidos em Arte no mundo. Ademais, os encontros entre adultos e crianças pequenas no ateliê transformaram-se, nessa experiência, em ações que envolveram professores de diferentes áreas – Dança, Educação Física, Pedagogia e Língua Portuguesa – que apresentavam interesse em conversar sobre dança e apresentá-la e inseri-la como linguagem junto aos estudantes nas escolas que atuam.

Nossa intencionalidade ao propormos encontros linguageiros entre profissionais da Educação e da Dança nasce do interesse de refletir e produzir o fenômeno da linguagem como experiência de mundo, sobretudo para professores da Educação Básica.

O desafio teórico-metodológico está em enfrentar a tradição de conceber a linguagem como representação de mundo, fragmentada em oral, escrita, visual, gestual, sonora. Porém, a complexidade da confluência entre sensível e inteligível na ação do corpo produzir sentidos cantando, desenhando, pintando, barulhando, falando, modelando, dançando, silenciando [...] (RICHTER; LINO, 2019, p. 200).

O caminho percorrido é fundamentado a partir dos estudos fenomenológicos que apresentam o vivido, a experiência e o corpo encarnado como meios de produção de sentidos no mundo e como forma de nos constituirmos como professores, artistas e pesquisadores na intensa relação de estarmos juntos para estudar a experiência da linguagem.

A fim de trazer elementos para pensarmos a Educação em Dança foi proposto um estudo introdutório do Sistema Laban/Bartenieff (FERNANDES, 2006) que considerou as quatro categorias (Corpo, Expressividade, Harmonia Espacial e Forma).

Os processos de análise dos dados coletados foram realizados de forma descritiva em diálogo com as fontes bibliográficas elencadas para os estudos propostos na pesquisa.

### **Análise e interpretação dos dados**

Inicialmente a oferta do curso “Rodas Poéticas: Educação e Fruição em Dança” foi proposto às quartas-feiras à noite, com duração de seis semanas, dívidas em 10 propostas síncronas e assíncronas, entre os dias 19 de maio a 23 de junho. Nessa ocasião, tivemos a inscrição de 11 participantes. No entanto, no primeiro dia de encontro, apenas uma interessada se fez presente. Então, decidimos por modificar o dia da semana para a ofertá-lo, a fim de contemplar mais participantes.

Realizamos uma nova proposta, dessa vez de forma intensiva, que foi realizada entre os dias 12 e 30 de junho de 2021, com atividades síncronas nos dois primeiros sábados, nos turnos da manhã e da tarde. O restante da carga horária foi contemplada por meio de atividades assíncronas. O Quadro 1 apresenta o cronograma desses encontros.

Quadro 1 – Cronograma das atividades

ENCONTRO	ATIVIDADES	CARGA HORÁRIA
Primeiro encontro (síncrono)	<p><b>Manhã</b></p> <p>Apresentação dos participantes.                      Apresentação da proposta do curso.                      Fala sobre linguagem, educação e as musas.                      Fala sobre corpo e expressividade (eukinética).                      Experimentações em Dança.                      Conversa sobre a experiência.</p>	3h
	<p><b>Tarde</b></p> <p>Slides sobre harmonia espacial e forma (corêutica).                      Experimentações em Dança.                      Conversa sobre a experiência.                      Combinações para a semana e para o próximo encontro.</p>	3h

Durante a semana (assíncrono)	Assistir aos vídeos postados nos blocos 1, 2 e 3 da sala virtual e preencher o fórum deixando uma indicação de trabalho de dança Nacional e/ou Internacional indicando o link de acesso e um pequeno texto com suas impressões sobre o trabalho. Você pode dizer o motivo da sua escolha, o que mais chamou sua atenção na obra, pode indicar os elementos da dança presentes, pode falar sobre o grupo e/ou o(a) coreógrafo(a). Essas são apenas algumas sugestões, fique à vontade para fazer seus comentários.	5h
Segundo encontro (síncrono)	Manhã Conversa sobre a fruição em dança Aquecimento com os elementos da dança (revisão da semana passada) Prática de improvisação estruturada – A casa como espaço poético em dança.	3h
	Tarde Apresentação das investigações Plágio ou inspiração na dança? Conversa sobre as apresentações Encerramento do curso e explicação sobre a produção da escrita e da avaliação.	3h
Texto reflexivo (assíncrono)	Escrever um texto reflexivo sobre a experiência de realizar o curso RODAS POÉTICAS: Educação e Fruição em Dança fazendo relações com os encontros de sábado, os materiais disponibilizados na sala virtual e o campo da Educação.	12h
Avaliação do curso (assíncrono)	Preencher o questionário.	1h

Fonte: Autores (2021).

## Os encontros

O primeiro encontro ocorreu no dia 12 de junho de 2021 e tivemos a participação de oito cursistas residentes no Rio Grande do Sul, Paraná, Minas Gerais, Tocantins e Paris/França. O encontro teve a abertura com a apresentação das/dos docentes e das/dos cursistas, logo após foi realizada uma conversa sobre arte, linguagem e educação. No período da tarde introduzimos as categorias corpo, expressividade, harmonia espacial e forma (FERNANDES, 2006) e realizamos improvisações explorando algumas delas.

A participação das/dos cursistas foi reduzida por meio das improvisações e investigações em dança, a metade das/dos participantes não quis abrir a câmera, mas relataram estarem fazendo as investigações.

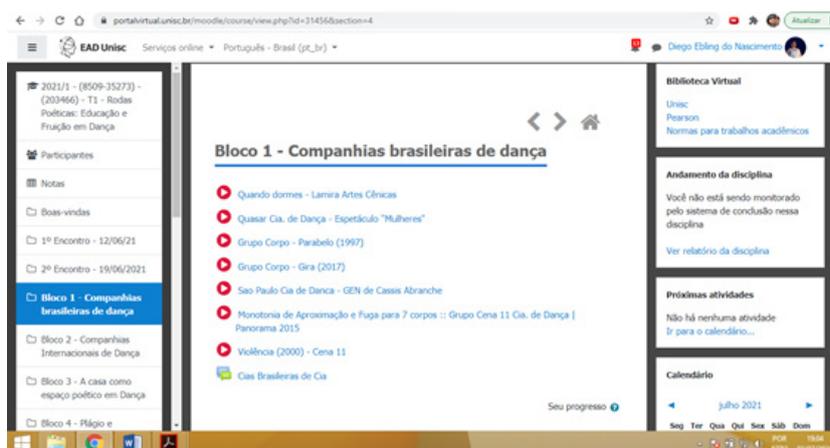
No segundo encontro síncrono começamos fazendo uma preparação corporal retomando os elementos do Sistema Laban Bartenieff e propomos um exercício de improvisação em dança que consistia em traçar em uma folha de papel uma trajetória possível de ser realizada em suas casas, depois as e os cursistas deveriam escolher dois elementos estudados do Sistema para aprofundar os estudos no corpo e compor uma breve performance utilizando a casa como espaço poético. Também sugerimos a utilização de imagens para compor as referências do trabalho.

Nessa proposta tivemos a participação de todas e todos que estavam na sala, mesmo alguns apresentando um pouco mais de dificuldade – pois relataram nunca ter dançado dessa forma –, se mantiveram presentes e dedicados para construir suas composições em dança. Foi necessário o auxílio mais intenso com uma das participantes que não pôde estar presente na tarde do primeiro encontro.

Utilizar a casa como espaço poético pode ser muito significativo, já que é nesse espaço que estamos todos os dias. Nossa intimidade com esse espaço pode auxiliar nos processos de criação e, por outro lado, podemos resignificá-los, trazendo um outro olhar e uma outra forma de se relacionar com nossos lares.

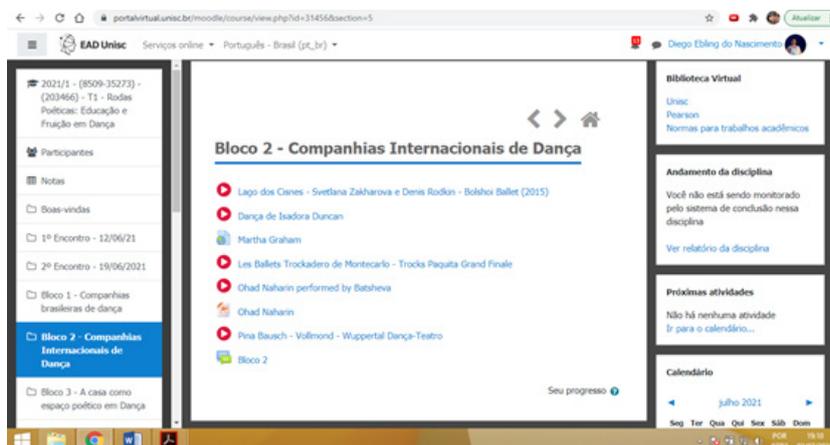
Os encontros assíncronos foram realizados por meio do Moodle da UNISC. Buscamos trazer, nessa experiência, momentos de fruição em dança por meio de vídeos selecionados de Companhias Brasileiras e Internacionais de Dança. Além disso, solicitamos a produção de textos sobre as apreciações. Nas Figuras 1, 2, 3 e 4 é possível visualizar o material compartilhado na sala virtual do curso.

Figura 1 - Print do Bloco 1 “Companhias Brasileiras de Dança” da sala virtual do curso “Rodas poéticas: Educação e Fruição em Dança



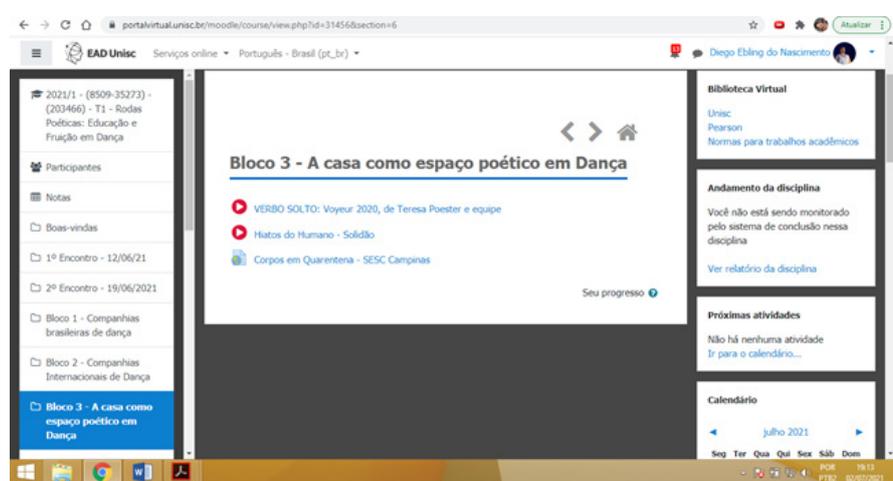
Fonte: Moodle UNISC (2021).

Figura 2 - Print do Bloco 2 “Companhias Internacionais de Dança” da sala virtual do curso “Rodas poéticas: Educação e Fruição em Dança



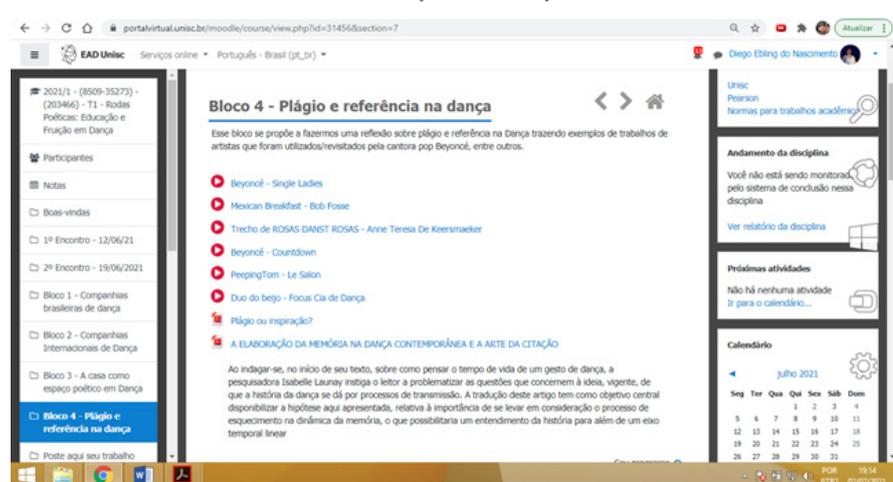
Fonte: Moodle UNISC (2021).

Figura 3 - Print do Bloco 3 “A casa como espaço poético” da sala virtual do curso “Rodas poéticas: Educação e Fruição em Dança



Fonte: Moodle UNISC (2021).

Figura 4 - Print do Bloco 4 “Plágio e referência na Dança” da sala virtual do curso “Rodas poéticas: Educação e Fruição em Dança



Fonte: Moodle UNISC (2021).

A experiência de fruição proporcionou a ampliação do repertório em dança dos e das cursistas. Além disso, por meio dos vídeos compartilhados, ativamos as possibilidades de percepção, tal como sugere Marques e colaboradores (2013), compreendendo a dança como um fenômeno aberto a diferentes formas de interpretação.

Por fim, as e os cursistas realizaram um texto reflexivo sobre a experiência de realizar o curso “Rodas Poéticas: Educação e Fruição em Dança”.

## Considerações finais

O curso “Rodas Poéticas: Educação e Fruição em Dança”, proporcionou momentos de contextualizar, apreciar e fazer em dança (MARQUES, 2010) para diversos profissionais da Educação residentes em diferentes regiões.

Os envolvidos – cursistas e professores – tiveram a oportunidade de experienciar momentos de trocas, de fruição e fazer em dança, além de conhecer novas pessoas que desejam estudar a área e, também, (re)conhecer quem já tinham uma trajetória consolidada na Dança. Esse processo de reconhecimento oportunizou novos olhares acerca das possibilidades profissionais dos (as) participantes. Cabe salientar, ainda, que houve momentos de descontração durante os encontros, propícios para estabelecermos parcerias e trocas entre diferentes culturas, possibilitando a criação de novas redes de saberes. Nesse espaço, partilhamos nossos trabalhos e destacamos o projeto Dancep, fundado, dirigido e coordenado por um dos cursistas e sobre possibilidades de formação continuada em Paris (trazido pelo cursista que reside na França), bem como na Faculdade Angel Vianna que oferta a especialização no Sistema Laban/Bartenieff.

Esperamos que outras Rodas Poéticas sejam possíveis, fomentando novos estudos e contribuindo com a formação em Artes e em Educação.

## Referências

BOLSANELLO, Débora Pereira. **Educação Somática: ecologia do movimento humano - pensamentos e práticas**. Curitiba: Juruá, 2016.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. Appris, 2020.

DE GOUVÊA, Raquel Valente. O corpo do improvisador. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 19, p. 83-91, 2012.

ESTUDOS POÉTICOS. **Sobre o Grupo**. Página online, 2016. Disponível em: <http://estudospoeticosunisc.blogspot.com>. Acesso em: 23 abr. 2021.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

LINO, Dulcimarta Lemos; RICHTER, Sandra Regina Simonis. Libretos de Criação: experiência de brincar com sons em Rodas Poéticas na Educação Infantil. **Orfeu**, v. 2, n. 2, p. 69-90, 2017.

MARQUES, Danieli Alves Pereira et al. Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia. **Movimento**, v. 19, n. 1, p. 243-263, 2013.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARQUES, Isabel. Notas sobre o corpo e o ensino de dança. **Revista Caderno Pedagógico**, v. 8, n. 1, 2011.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e antropologia**, São Paulo: EPU & Edusp, 1974.

MEYER, Marlyse. Caminhos do imaginário no Brasil: Maria Padilha e toda a sua quadrilha. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 1, n. 1, p. 127-166, 2017.

MILLER, Jussara. Dança e educação somática: a técnica na cena contemporânea. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

PRIMO, Rosa. Ligações da Dança Contemporânea na Sociedade de Controle. In: PEREIRA, Roberto.; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

RICHTER, Sandra R S; FRONCKOWIAK, A. C. **Experiência poética e aprendizagem na infância**. Relatório Técnico Processo N. 477709/2007-09 CNPq. 2010.

RICHTER, Sandra R. S.; FRONCKOWIAK, A. C.; LINO, Dulcimarta L. **Dimensão poética das linguagens e educação da infância**. Relatório Técnico. UNISC/ ProPPG, PPGEdu, 2013.

RICHTER, Sandra Regina Simonis; LINO, Dulcimarta. Rodas poéticas: experiências lúdicas de linguagem na educação infantil. In: ALBUQUERQUE Simone Santos de; FELIPE, Jane; CORSO, Luciana Vellinho. (Orgs.). **Para pensar a docência na educação infantil**. Porto Alegre: Evangraf, 2019, v. 1, p. 197-221.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2015.

SOARES, Luciana Lara; MOTA, Marcus. Construção de sentidos na dança contemporânea. **Anais ABRACE**, v. 12, n. 1, 2011.

STRAZZACAPPA, M. Técnicas Corpóreas: a procura do outro que somos nós mesmos ou “à la recherche de nous-mêmes ailleurs”. **Ilinx Revista Científica do Lume**, v. 1, 2012.

UNISC. Grupos de pesquisa. Página online, 2021. Disponível em: <https://www.unisc.br/pt/cursos/todos-os-cursos/mestrado-doutorado/mestrado/mestrado-e-doutorado-em-educacao/grupos-pesquisa-educacao>. Acessado em: abril de 2021.

WOODRUFF, Dianne. Treinamento na dança: Visões mecanicistas e holísticas. **Cadernos do GIPE-CIT**, n. 2, p. 31-39, 1999.