



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MARIA APARECIDA LINHARES DOS SANTOS SILVA

**SENTIR, CRIAR, DANÇAR:
O AUTOCONHECIMENTO COMO
FUNDAMENTO PARA A DANÇA-EDUCAÇÃO**

Salvador
2007

MARIA APARECIDA LINHARES DOS SANTOS SILVA

**SENTIR, CRIAR, DANÇAR:
O AUTOCONHECIMENTO COMO FUNDAMENTO
PARA A DANÇA-EDUCAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Coelho Borges Farias

Salvador
2007

Sistema de Bibliotecas da UFBA

S237 Santos-Silva, Cida Linhares.
Sentir, criar, dançar: o autoconhecimento como base para a dança-educação /
Maria Aparecida Linhares dos Santos Silva. - 2006.
226 p.: il.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Coelho Borges Farias.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2006.

1. Dança. 2. Dança na educação. 3. Corpomídia. 4. Teoria da autoconsciência.
5. Dança genuína. 6. Umwelt. I. Farias, Sergio Coelho Borges. II. Universidade
Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.8
CDU - 793



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA APARECIDA LINHARES DOS SANTOS-SILVA

“SENTIR, CRIAR, DANÇAR: O Autoconhecimento como Base para a Dança-educação.”

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Universidade Federal Da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Sergio Farias

Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias (Orientador)

Neyde Santos

Prof.ª Dr.ª Neyde Marques Santos (ADM/UFBA)

Jorge de Albuquerque Vieira

Prof. Dr. Jorge Albuquerque Vieira (PUC-SP)

Dulce Aquino

Prof.ª Dr.ª Dulce Aquino (PPGAC e PPGD - UFBA)

Eliana Rodrigues Silva

Prof.ª Dr.ª Eliana Rodrigues Silva (PPGAC - UFBA)

Salvador, 21 de dezembro de 2006

Homenagem Póstuma

Esta tese é dedicada às grandes mães-mestras, Amália Santos Silva de Araújo e Maria Amália de Araújo. Ambas souberam me mostrar o sentido do caminho a seguir através do acolhimento, do amor dedicado e das relações tácitas desenvolvidas na nossa casa-natal.

Souberam ainda me mostrar que toda a essência do Ser-Corpo pode ser alcançada através do conhecimento adquirido das diversas informações processadas. Conduziram-me a aprender a apreender a importância da autossuperação, a enfrentar os desafios com motivação, coragem, determinação e perseverança.

Através do talento artístico, do dinamismo e da cultura que ambas possuíram, aprendi a ser livre, fiel aos meus princípios estético-éticos, e ser, autenticamente, humana.

Finalizando esta pequena homenagem, reitero que nossas relações cotidianas me fizeram qualificar os sentimentos de amor e solidariedade, com amizade, companheirismo e respeito por todos os seres vivos e a natureza.

Grata por terem acreditado em mim! ...

Agradecimentos

Sou grata a muitos que me acompanharam nessa busca. Aos companheiros, amigos fieis, a aqueles que deixaram que nos tornássemos irmãos, a aqueles que atravessaram comigo esse caminho, ao amigo-orientador que sempre me mostrou caminhos a trilhar, aos colegas, aos alunos que confiaram no meu trabalho e que, ao meu lado, deram e receberam.

A todos aqueles que são citados nesse trabalho, a aqueles que generosamente compartilharam, e que vão compartilhar junto comigo os seus conhecimentos.

À família que me deu o seio e a aquela que me deu a existência, e, especialmente aos meus filhos que enchem meus dias de amor e alegria.

Cida Linhares



Composição: Cida Linhares
Imagem: internet, sem menção de autoria.

MÁSCARAS

Gilbert B. Lazan

Cada vez que ponho uma máscara
para esconder minha realidade
fingindo ser quem eu não sou,
faço-o para atrair o outro e logo descubro
que só atraio a outros mascarados,
distanciando-me dos outros devido a um estorvo:
A Máscara.

Faço-o para evitar
que os outros vejam minhas debilidades
e logo descubro que,
ao não verem minha humanidade,
os outros não podem me querer pelo que sou,
senão pela máscara.

Faço-o para preservar minhas amizades
e logo descubro que quando perco um amigo,
por ter sido autêntico,
ele realmente não era meu amigo, e sim,
da máscara.

Faço-o para evitar ofender alguém
e ser diplomático e logo descubro,
que aquilo que mais ofende as pessoas
das quais quero ser mais íntimo,
é a máscara.

Faço-o convencido... de que é melhor que
posso fazer para ser amado e logo
descubro o triste paradoxo;
o que desejo obter com minhas máscaras é,
precisamente,
o que não consigo com elas.

RESUMO

A práxis pedagógica resultante desta pesquisa sobre a Dança-Educação e sua criação artística, foi desenvolvida através da conscientização dos processos sensoriais do Ser-dançarino, da busca do autoconhecimento como fator fundamental na transversalidade de todo aprendizado da Dança, e da necessidade artística e profissional dos alunos da Escola de Dança da UFBA. Essa busca foi fundamentada pela Dança-Educação, pela Psicologia, especificamente teoria da Análise Transacional, pela teoria do *Umwelt* (entorno ou auto mundo) de Jacob Von Uexküll trabalhando no encontro de um material específico que pode ser utilizado pelo dançarino para a sua criação. Trazemos a teoria dos Sistemas que fundamenta o sistema Ser-Corpo e seu Universo e a teoria da Complexidade. O trabalho artístico elaborado foi o desenvolvimento de um processo de composição em dança que levasse as oito alunas do grupo criado para essa pesquisa à criação de uma dança genuína do ser dançarino. A dança genuína é individual e foi baseada no trabalho de busca do autoconhecimento de cada uma dessas alunas. O autoconhecimento foi o fator fundante para o conhecimento e reconhecimento do Ser-Corpo e da Arte da Dança. Essa processo busca conhecer, reconhecer e apreender a informação ressignificada pelo Corpo que, estando em constante relação com seu ambiente de vivência é registro de acontecimentos, é mídia, e busca, através da Arte da Dança, constituir-se como um Ser-integral, Ser-Dança, Ser-Pleno.

Palavras Chave: Dança-Educação, Autoconhecimento, Dança-Genuína, *Umwelt*, Corpomí-dia, Ser-Corpo.

ABSTRACT

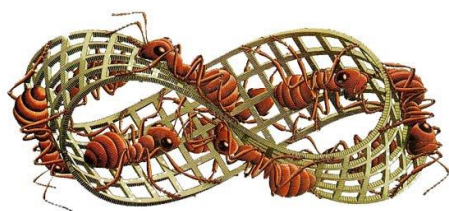
The pedagogical praxis of education resulting from this research about the Dance-Education and his artistic creation was developed through the awareness of sensory processes the Be-dancer, the search of self-knowledge as a fundamental factor in transversality of all learning of Dance, and the need of artistic and professional students of the School of Dance of the UFBA. This search was founded by Dance-Education, by Psychology, specifically theory of Transactional Analysis, by the theory of the Umwelt (surroundings or auto world) of Jacob Von Uexkull working at a specific material that can be used by dancer for their creation. We bring the theory of Systems that enshrines the system Be-Body and his Universe and the theory of Complexity. The artistic work produced was the development of a process of composition in dance that takes the eight students from group created for this research the creation of a dance of genuine be dancer. The genuine dance was individual and was based on the work of search of self-knowledge of each one of these students. The self-knowledge was the factor bedrock for the knowledge and recognition of Be-Body and the Art of Dance. This process seeks to understand, recognize and understand the information re-signified by Body that, being in constant relationship with its environment of experience is record of events, it is media, and search through the Art of Dance, as a Be-integral, Be-Dance, Be-Plenary.

Keywords: Self-Knowledge. Dance-Education, Genuine-Dance, Umwelt, Corpomídia. Be-Body.

Sumário

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - O AUTOCONHECIMENTO, FATOR FUNDAMENTAL.....	20
SISTEMA LÍMBICO OU CENTRO DAS EMOÇÕES.....	26
O JOGO DO AUTOCONHECIMENTO	35
CAPÍTULO II - A ARTE-EDUCAÇÃO E A DANÇA-EDUCAÇÃO.....	37
O ESPELHO.....	43
CAPÍTULO III - O DANÇARINO E SEU <i>UMWELT</i>.....	57
O AUTOMUNDO ESPECÍFICO	63
O PROCESSO SÍGNICO	66
CAPÍTULO IV - EMOÇÃO E SENTIMENTO NO MOVIMENTO.....	94
EMOÇÃO EM CONTATO COM A PRÁTICA DA DANÇA	96
O AMOR	113
A SENSACÃO COMO MECANISMO DE VIGÍLIA DO DANÇARINO	115
QUANDO O DANÇARINO DANÇA	116
A SUPERACÃO DO MEDO DE EXPERIMENTAR	126
A MÁGICA DO FAZ-DE-CONTA.....	128
SOMA, SER-CORPO.....	133
TERAPIAS CORPORAIS.....	138
A PALAVRA.....	141
PERCEPÇÃO E SENSACÃO.....	145
CAPÍTULO V - DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE DADOS.....	153
LABORATÓRIOS DO CORPO PARA A CONSTRUÇÃO DA DANÇA GENUÍNA	162
GESTO OU MOVIMENTO GENUÍNO	165
A IMAGINAÇÃO	165
BLOQUEIOS CORPORAIS: COMO SÃO E COMO SE FORMAM.....	172
EXPRESSÃO DE UM CORPO UNÍSSONO E OPÇÃO SOMÁTICA DA EMOÇÃO	178
A ALEGRIA TEM TUDO A VER COM A PLENITUDE E COM O PRAZER	180
METODOLOGIA SINGULAR NO TRABALHO CRIATIVO DA DANÇA.....	182
DEPOIMENTOS DAS ALUNAS	184
O AUTOCONHECIMENTO COMO FUNDAMENTO DO MÉTODO	188
O CORPO COMO MÍDIA, O CORPOMÍDIA	195
IMAGINÁRIO E REALIDADES COMO FORMA DE REENCANTAR A VIDA	196
DESENVOLVENDO A TÉCNICA DA DANÇA	201
MAPEANDO O CORPO	206
CONCLUSÃO	214
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	220

INTRODUÇÃO



Banda de Moébius

Imagem: Icaraideas.blogspot.com / do site oficial do artista M.C. Escher

Sei como são todas as coisas pelo que está dentro de mim.
LAO TSÉ

A metodologia de ensino resultante desta pesquisa sobre o aprendizado da dança foi desenvolvida em dois momentos: no primeiro, tratou-se da conscientização dos processos sensoriais do Ser-Dançarino, como, por exemplo, da formação de imagens mentais como estímulo à criação artística; no segundo, o trabalho esteve voltado para a utilização de imagens corporais individuais para o desenvolvimento de um processo coreográfico que levasse as alunas à criação de uma dança com movimentos genuínos.

Alguns recursos imagéticos utilizados para a ilustração desta tese, como a figura da Banda de Moébius, símbolo semelhante ao do infinito, e a citação de Lao Tsé logo abaixo, são signos que representam de certa forma a práxis descrita, que sugere a construção de um corpo integralizado, articulando seus desejos, necessidades e comportamentos à forma de vida escolhida. Os recursos imagéticos revelaram uma relação contínua, flexível e harmoniosa, onde o todo subjetivo (sentidos do corpo: sensações, emoções, sentimentos, pensamentos e as imagens corporais suscitadas) também era o todo objetivo (as ações elaboradas do corpo em movimento: dança genuína), refletindo a relação entre o Ser-Dançarino como um micro sistema, Ser-Corpo e seu ambiente de vivência, os sistemas com os quais este mantém relação, que compõem o Universo, o macro sistema. Estes recursos refletem inclusive a relação do corpo com seus próprios sistemas, como forma do mesmo tornar-se apto ao aprendizado da Dança. Chamamos de Ser-Corpo porque, enquanto vida tivermos seremos sempre corpo, e, tudo que temos, nossa parte biológica, parte cognitiva-psicológica, e nosso imo, sempre vão estar nesse corpo. Se temos espírito, alma ou self, está no corpo. Por isso digo que somos corpo, e por isso escrevo com letras maiúsculas.

Destaca-se, no presente estudo, o poder de transformação do autoconhecimento no aperfeiçoamento do Ser-Dançarino, abordando-se atitudes e posturas do mesmo na investigação das possíveis e necessárias mudanças desejadas, conciliando-se o pensar pedagógico

e o pensar artístico.

Tendo como fundamento o autoconhecimento, a práxis que serviu de base para esta tese focalizou também o processamento consciente das tensões entre o princípio de prazer e o da realidade. Os dados aqui sistematizados poderão servir para que o aluno analise seu caminho profissional percorrido até então, praticado na realidade aqui e agora, e pratique a Dança com base no desejo profissional individual e na criação individual de um planejamento. Neste planejamento, como práxis artística, prepara-se o aluno para a descoberta de sua Dança Genuína, e, com base nessa descoberta, estimula-se a criação de uma composição coreográfica solística. Essa foi a hipótese desta tese.

A metodologia resultante desta tese está, portanto, baseada num processo de autoconhecimento, voltado para promover a conscientização do dançarino acerca da sua parte responsável na busca das relações que lhe tragam uma autonomia profissional. Essas relações incluem a si mesmo e a todo ambiente de vivência. Busca-se nesta tese demonstrar que a autonomia do dançarino pode ser alcançada através do seu desenvolvimento técnico-artístico, incorporando *in*-formações¹ relevantes e ressignificando informações obsoletas, incorporadas anteriormente, principalmente as relativas ao corpo, para a elaboração de um plano de vida profissional e de uma Dança Genuína do Ser-Corpo. Essa formação para o alcance de uma autonomia profissional poderá ser estendida também a coreógrafos, performers e educadores.

O termo Dança Genuína foi criado a partir de uma técnica denominada *Authentic Movement*, desenvolvida por Mary Whitehouse, professora, dançarina e dança-terapeuta norte-americana, nos anos 1950 e 1960 do século XX, técnica fundamentada na ênfase da criatividade pessoal e nas teorias psicológicas de Carl Jung (ALLISON apud FERNANDES, 2002, p.240).

Movimento Genuíno: O termo Movimento Genuíno origina-se da técnica norte-americana denominada *Authentic Movement*, praticada por dançarinos, coreógrafos e terapeutas como Nina Robinson e Zoe Arstreich. No entanto, o termo “autên-

¹ *In*-formação nesta tese sempre significará tudo que, penetrando no corpo, modifica esse corpo, o qual, por sua vez, devolve a *in*-formação ressignificada ao ambiente, modificando também o ambiente, porque *in* refere-se a interior, na língua inglesa, e formação remete à educação do ser, formação profissional, forma de modificação otimizada de um corpo que se encontra constantemente em evolução. Essa modificação é o que deve ocorrer com um corpo que vive, cria e também se faz dança.

tico” tem gerado controvérsias por sua associação a ideias de originalidade e unicidade criticadas na pós-modernidade. O uso do termo “genuíno” mantém a ideia inicial, sem esta conotação. Tanto quanto o método Laban/Bartenieff, o Movimento Genuíno pode pertencer a um universo fragmentado e multifacetado. Esta técnica pode ser realizada com fins artísticos ou terapêuticos, ou atuar exatamente neste limiar, auxiliando na criação de coreografias de pesquisa pessoal e estética [...]. Através do Movimento Genuíno, os atores-dançarinos exploram movimentos além do comando mental ou de hábitos técnicos e cotidianos, expandindo suas possibilidades expressivas (FERNANDES, 2000, p.250-253).

Quanto à noção de movimento autêntico, termo que se aproxima de dança genuína, recorreremos à *Moving Journal, web*, que apresenta referências relevantes para a metodologia em foco. As opções dessas traduções estarem entre colchetes na citação a seguir, visam intensificar a utilização relevante dos diversos significados das mesmas para o alcance dos objetivos das alunas do experimento no alcance da Dança Genuína:

Movimento Autêntico é uma forma simples de redimensionar o movimento auto-dirigido. Isso é geralmente feito com os olhos fechados e com a presença de, no mínimo, um espectador. O indivíduo que se movimenta, segue impulsos internos para o mover-se livremente, e o espectador observa e imediatamente responde internamente ao mover, não com a intenção de julgar, mas trabalhando a autoconsciência. Pessoas engajam-se no [ou são atraídas pelo]. Movimento Autêntico, como uma forma de meditação, prática espiritual, ou terapia; para ampliar conhecimento (ou consciência), ou para conectar-se com sua criatividade e processo criativo. Em consequência dessa natureza experiencial, o Movimento Autêntico é excepcionalmente difícil de definir e descrever. No site: <http://www.movingjournal.org> (1994², tradução nossa)

Adota-se aqui o termo Dança Genuína como a dança que surge da vivência do Ser-dançarino, das suas relações consigo, com o outro, com a natureza e, do seu potencial criativo, ou seja, da sua capacidade em dar significado e de ressignificar os elementos existentes no seu *Umwelt*, que, traduzido do alemão, significa entorno ou automundo. A dança genuína, portanto, está baseada no dançarino que, através do Ser-Corpo conhece, reconhece e apreende o seu *Umwelt*. Essa dança deve trazer a *in*-formação ressignificada pelo corpo que, estando sempre em relação com o ambiente é registro de acontecimentos, é mídia, e busca, com seu trabalho em dança, um Ser Integral, Ser Dança, Ser Pleno.

O conhecimento mais desenvolvido pelo dançarino é o tácito, que é o conhecimento não expresso por palavras, ideal para a meditação, e que pode ser explorado e elaborado pela percepção. É adquirido por dedução, portanto é silencioso, oculto e secreto, podendo ser

² Authentic Movement is a deceptively simple form of self-directed movement. It is usually done with eyes closed and in the presence of at least one witness. The mover follows inner impulses to move freely, and the witness watches and tracks inner responses to the mover with the intention of not judging, but working on self-awareness. People engage in Authentic Movement as a form of meditative, spiritual practice, or therapy, or to increase consciousness, or to connect with their creativity and creative process. Because of its experiential nature, Authentic Movement is unusually difficult to define and describe.

consciente ou não³. É o conhecimento adquirido no cotidiano através da percepção ulterior, ou seja, pode ser reconhecido após sua incorporação, mas expresso apenas tacitamente. Mesmo em estado latente, um dia pode ser expresso. Esse tipo de conhecimento é sempre adquirido e utilizado pelo corpo em movimento, basicamente quando no uso das suas relações com o espaço-tempo aqui agora. Por isso é que o dançarino deve exercer sempre sua profissão através de suas percepções cotidianas, principalmente das que explorem este tipo de conhecimento, base da sua práxis.

Para o dançarino pesquisador e intérprete, este conhecimento, além de ser o foco de ação da arte da dança, deve ser o fundamento das suas reflexões, sejam estas mais voltadas para o autoconhecimento – que é um grande agente das reflexões a respeito da sua integração com a profissão escolhida – ou voltadas para o conhecimento tácito adquirido ao longo da vida. Portanto, o conhecimento tácito adquirido pela observação e percepção do aluno sobre a práxis, tanto observada pela práxis pedagógica exercida pelo professor, quanto pela artística, elaborada cotidianamente por si mesmo – como veremos – deve ser o foco principal do dançarino. Este foco pode ser aproveitado caso este conhecimento adquirido se torne consciente, através da busca do autoconhecimento. Esta hipótese nos revela o conhecimento tácito como objeto da Arte da Dança e da Arte-Educação, que procura exercer sempre a sua práxis reflexiva através da ação corporal com base no conhecimento tácito adquirido.

Movimento Autêntico ou Movimento Genuíno é a ação provocada por um impulso, sensação, emoção, imagem ou memória corporal, expressando o próprio self e a própria experiência. É um tipo de movimento que oscila entre o consciente e o pré-consciente⁴ do dançarino. Gradualmente, o que é invisível (sensação, impulso) se tornará visível (movimento genuíno ou autêntico), pois todo corpo é capaz de expressar suas sensações, suas emoções, seus sentimentos e suas experiências de vida, ao transformá-los em imagens corporais.

Buscou-se inspiração em diversos autores que, com suas teorias, concebem e clareiam

³ DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1986: 1640.

⁴ Na primeira teoria freudiana, [o pré-consciente é] um dos sistemas constituintes do aparelho psíquico. O pré-consciente reúne o conjunto dos processos psicológicos latentes, mas disponíveis, isto é, aptos a tornarem-se conscientes (as lembranças, por exemplo). Um sistema de censura regula a passagem do pré-consciente à consciência. (SILLAMY: 1998 – 183)

caminhos a seguir, privilegiando determinados conceitos e noções de termos, tais como: autoconhecimento, dança genuína, *umwelt* ou automundo, biossemiótica, semiose, meta-intérpretes, corpo-casa, casa natal, essência íntima e concreta, corpocêntrico, corpomídia, autopoiesis, dentre outros. Alguns conceitos são de fácil explicitação porque a noção sobre algumas palavras que os compõem, aliadas ao contexto, nos remete diretamente ao seu significado; outros são mais complexos, já que se referem à criação mais recente e vinculada a novas teorias.

A autopoiesis, por exemplo, nesta tese, tem a ver com o resultado da transformação do corpo, que, através do autoconhecimento, encontra a sua dança, e isso acontece com a ação consciente de revelação do próprio corpo como identidade e veículo de comunicação e de transformação de si mesmo e do mundo. Corpo que constrói, desconstrói e reconstrói suas imagens pelos sentidos, utilizando-se do que em si já é poesia para a construção da sua cena e reconstrução da ação poética expressa em movimentos, elaborando assim a dança genuína do ser.

Tomando-se Corpo como casa, e tomando-se casa como abrigo natal que se transforma a partir da introjeção de conhecimentos tácitos adquiridos desde a infância, e sua relação com os outros conhecimentos, que se dá a cognição consciente do autoconhecimento pesquisado. A partir da elaboração cognitiva desses conhecimentos que a ação, com base na práxis da dança e a autopoiesis dos dançarinos pode vir a culminar no encontro e na criação da Dança Genuína. O autoconhecimento é fundamento básico para que esse encontro se transforme na dança que é a pura representação do Ser-Corpo, do Ser-Dançarino, do Ser-Dança.

Da desconstrução das imagens mentais suscitadas pelos corpos dançantes, surgem focos de ação poéticos (*poiéticos*) que se autotransformam, evitando o uso de formas rígidas ou padronizadas como representantes dos sentidos do corpo. As ações possibilitam que os sentidos do corpo se propaguem como poesia, transmitindo a beleza do movimento corporal, informando o que existe entre o Ser-Corpo e o seu ambiente de vivência. A ação produzida pelo corpo do dançarino então, acontece na práxis da dança, que revela as relações intersubjetivas entre os sistemas desse mesmo corpo; corpo que cria uma simbiose constante com seu ambiente, para a elaboração de uma dança que é uma semiose de sentidos.

A dança genuína está sempre em transformação, tendo como princípio a evolução e educação do corpo dançante. Assim sendo, a dança genuína se apresenta como a arte de um corpo que é único – portanto, corpo que se torna responsável por sua própria dança, cujas

qualidades dependem da sensibilidade desse mesmo corpo. Corpo que é diferenciado de todos os outros corpos existentes no Universo. Assim, a dança genuína se apresenta como uma dança que revela um corpo consciente de sua individualidade, corpo único integrado com o seu ambiente de vivência. Portanto, a dança genuína varia sempre de Ser para Ser.

Tendo como referência pesquisas recentes em várias áreas como as da Dança, Educação, Psicologia, Filosofia e Biologia, os procedimentos de ensino-aprendizagem sistematizados nesta tese, consideraram a necessidade de ampliação desses campos em termos interdisciplinar e transdisciplinar. Isso fez a tese reunir elementos com alto grau de complexidade. Buscar sua sistematização, mesmo sabendo ser esta provisória, foi um desafio, após a leitura de obras de autores diversos.

O hífen é utilizado em muitas palavras da nossa língua para compor neologismos. Isso possibilita que a expressão revele mais de um sentido. Com ou sem o hífen, procura-se destacar essas palavras para que sua semiose, ou seja, para que o estudo dos seus significados acrescente algo ao entendimento da representação mais próxima do pensamento formulado como fruto da pesquisa.

Não é nada fácil, para aqueles que buscam durante toda a vida profissional aprimorar o conhecimento tácito, transpor esse conhecimento para a escrita. O conhecimento tácito, principalmente aquele adquirido durante todo o silêncio de um corpo que dialoga apenas com suas imagens, somente pode ser idealizado e bem representado em papel, caso os signos, como as palavras, o representem.

O conhecimento tácito, ao mesmo tempo em que se constitui como imagens em movimento no corpo do dançarino – com características e qualidades próprias desse corpo no que se refere à dança genuína, espelho da e de vida – é um conhecimento que não se exprime em palavras, portanto deve ser subentendido, deduzido, identificado pelo outro e pelas relações com seu ambiente. Esse conhecimento também deve estar implícito e identificado nos e pelos corpos dançantes.

Como somos e fazemos parte de um sistema aberto, segundo a Teoria Geral dos Sistemas, pois nos relacionamos com outros sistemas abertos, outros corpos, a relação na primeira etapa do trabalho com o autoconhecimento, possibilitou a formulação de um conhecimento específico para o entendimento das relações dançarino/corpo, dançarino/ambiente, dançarino/dança, facilitando assim o aprendizado do fazer dança na contemporaneidade.

Assim sendo, os procedimentos adotados junto a um grupo de alunas da Escola de Dança da UFBA, teve como base de trabalho o autoconhecimento.

O corpo se utiliza da técnica corporal para expressar uma ideia numa criação artística e, para isso, é necessário todo um processo de aprendizagem. Quando expressamos uma ideia com movimentos corporais que representam essa ideia, também estamos, ao mesmo tempo, aprimorando essa técnica corporal.

A criação artística parte do *Umwelt* do dançarino, ou seja, parte do resultado da relação entre ele mesmo e o seu ambiente, formando seu automundo, o que, em outras palavras, significa aquilo que apreendemos da nossa relação com o ambiente de vivência.

O projeto inicial de pesquisa não incluía trabalhar com as Teorias do *Umwelt* ou com a Teoria Geral dos Sistemas. Num estágio durante o segundo semestre de 2003, na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP – frequentando as aulas do professor Jorge Albuquerque Vieira e da professora Helena Katz – essas teorias foram dadas a conhecer. Essas passaram a constituir ontológica e filosoficamente as bases desta tese, assim como a Psicologia, no que diz respeito aos processos psicossociais que compõem o cotidiano dos alunos de Dança. Esses processos referem-se em geral às atitudes diante da profissão escolhida, ou seja, de suas relações consigo, com o outro, e com o ambiente de aprendizagem, como bases para um projeto de vida profissional.

Sabe-se da importância do currículo, e sabe-se também que este é estruturado sob a responsabilidade de pessoas preparadas e competentes para tal. Entretanto, um aspecto relevante destacado aqui é a necessidade de se analisar criticamente o ensino e a aprendizagem da dança considerando-a como uma relação entre corpos que possuem objetivos e metas comuns, o que nos leva a pensar em professores e alunos que saibam trocar, sempre, *informações*.

No experimento desenvolvido no âmbito desta tese, esse conhecimento era sempre considerado e reanalisado, uma vez que o conhecimento trazido por cada aluna do grupo de pesquisa, como fruto de sua vivência anterior, era de extrema importância para o seu desenvolvimento e para o desenvolvimento das demais participantes.

O problema considerado nesta tese consistiu em criar uma metodologia de ensino da dança que levasse o Ser-Dançarino a uma autonomia que facilitasse o seu aprender a aprender a Dança – como sua forma escolhida de Arte – encontrando, através da expressão de

si mesmo, o autoconhecimento abordasse como sendo a base do aprendizado em Dança, desde que esta é o pensamento do corpo (Katz, 2006), e o que pensamos faz parte do comportamento, junto com o sentir, o dizer e o fazer. Digo que este “pensamento” ao qual Katz se refere no seu livro “A Dança é o pensamento do Corpo”, não é o pensamento que estamos acostumados a conceituar, mas sim o pensamento sentido, ou o pensamento dos sentidos, pensamentos processados por ondas neuronais, que nem sempre são pensamentos submetidos à consciência, mesmo que sejam elaborados tecnicamente como Dança. Se assim podemos dizer, a minha sensação é de que são pensamentos tácitos.

Como tratar de autoconhecimento é tratar de processos psicossociais individuais e coletivos, aborda-se também o que Françoise Dolto (2002) considera como “imagem inconsciente do corpo”. Esse assunto revelou muitos caminhos a trilhar nas relações intrínsecas aos processos criativos, cujos resultados vieram a aperfeiçoar as relações com o ambiente de troca de informações proposto nas experiências com o grupo de alunas.

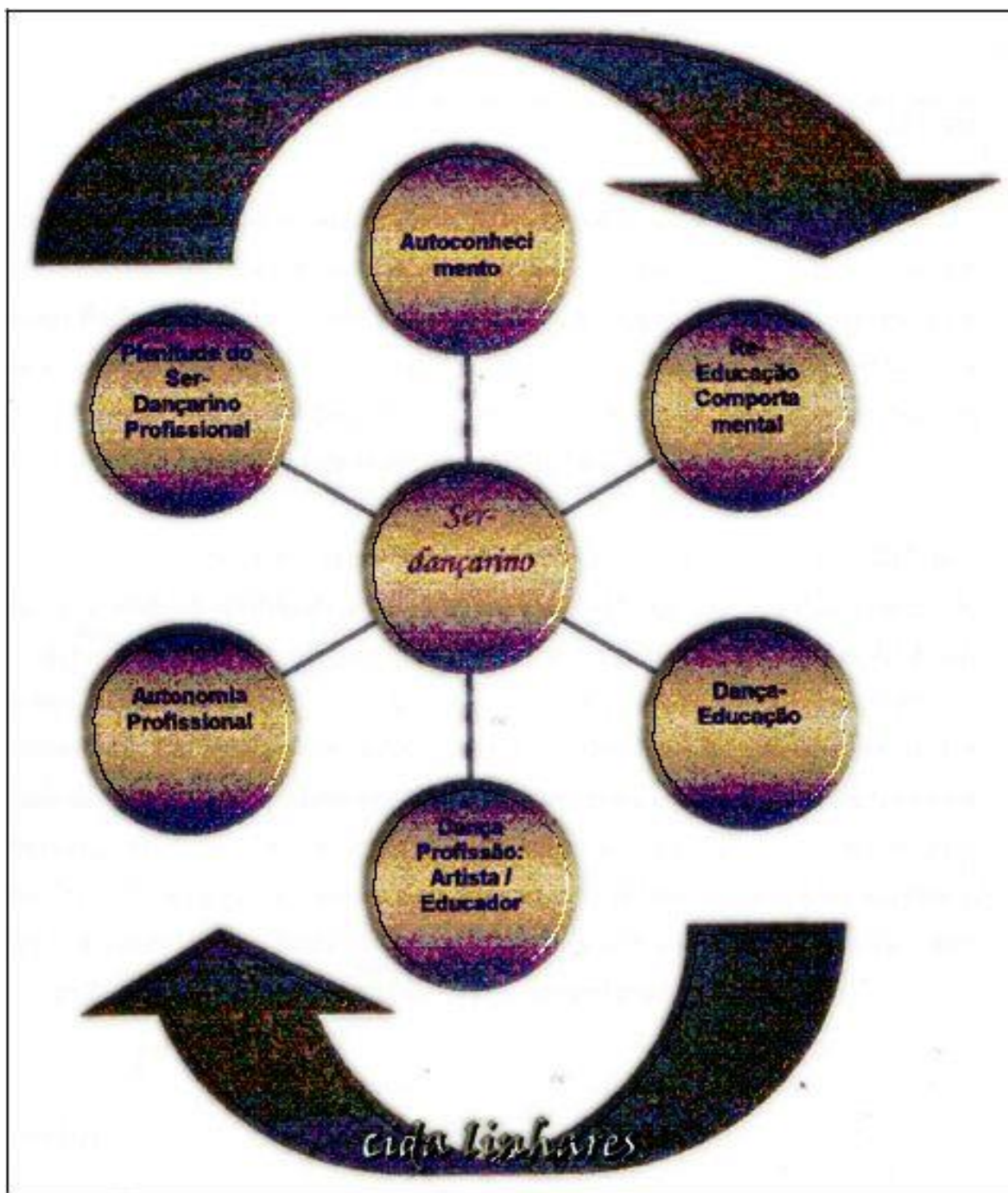
O primeiro capítulo desta tese apresenta o autoconhecimento como fundamento da metodologia em foco, utilizado com o objetivo de trabalhar as habilidades sensoriais e cognitivas de cada Ser-Dançarino, no desvelar de si mesmo.

Objetivando um trabalho que prepare o Ser-Dançarino para atuar na profissão escolhida, esta tese traz a Arte-Educação e a Dança-Educação no segundo capítulo, e a expansão do seu *Umwelt*, ou relações com o ambiente, como instrumento utilizado pelo Ser-Dançarino para a criação artística. A Teoria do *Umwelt* aparece referenciada no terceiro capítulo.

O quarto capítulo busca desenvolver articulações entre as sensações, emoções e sentimentos com os movimentos corporais relativos à formação profissional em Dança como a arte do Ser-Corpo, já visando o fazer artístico, além da educação comportamental.

O quinto capítulo, seguido pelas conclusões, contém a descrição da metodologia do trabalho de campo com o grupo de alunas da Escola de Dança da UFBA. Os dados coletados são analisados e confrontados com as teorias expostas nos capítulos anteriores. Todos eles me levaram a sistematizar no esquema a seguir; a evolução do Ser-Corpo.

EVOLUÇÃO DO SER-CORPO



Composição: Cida Linhares

CAPÍTULO I

O AUTOCONHECIMENTO, FATOR FUNDAMENTAL



Composição: Cida Linhares. Imagem: extraída da internet, sem menção de autoria.

Talvez seja hora, num momento em que se assiste a uma crescente estetização da existência, e isso em todos os domínios, de pensar a ciência, ou, mais modestamente, o conhecimento, como uma arte.
MICHEL
MAFFESOLI

Algumas pesquisas foram feitas com a arte no campo científico, com relação à criatividade e intuição, principalmente pelos adeptos e seguidores da psicologia humanista, iniciada por Jung, como Carl Rogers, Eric Berne e Maslow, dentre outros.

A psicanalista Françoise Dolto, no seu livro “A imagem inconsciente do corpo”, nos alerta para o fato de que a imagem que se tem do corpo não é seu esquema corporal, porque este último especifica o indivíduo enquanto representante da espécie, ou seja, ele é, em princípio, o mesmo para todos. Já a imagem do corpo é específica para cada um, estando ligada ao sujeito e à sua história.

Dolto apresenta o esquema corporal como uma realidade de fato, sendo este, de certa forma, nosso viver carnal no contato com o mundo físico. As experiências de nossa realidade dependem da integridade de nosso organismo, ou seja, de sua saúde ou de suas lesões, sejam essas transitórias ou indelévels, neurológicas, musculares ou ósseas, como também das impressões fisiológicas registradas na carne, como nossas sensações fisiológicas viscerais, circulatórias – também chamadas de quinesias. (DOLTO, 2002, p.10-11)

Sem dúvida, golpes orgânicos nas primeiras idades podem provocar perturbações do esquema corporal, e essas perturbações, seja pela falta ou pela interrupção das relações chamadas por Dolto como “linguageiras”, representando a “imagem falante do corpo”, podem

levar a modificações passageiras ou duráveis da imagem do corpo. No entanto, diz Dolto, “é frequente que o esquema corporal enfermo e uma imagem sã do corpo coabitem em um mesmo sujeito”. (2002, p.10-11)

Para Dolto, a imagem do corpo pode ser vista como a encarnação simbólica do sujeito desejante. As imagens, especificamente do corpo, foram enfaticamente abordadas durante o trabalho de autoconhecimento do grupo de alunas do nosso experimento, além de sempre serem analisadas durante o trabalho de aprendizado da dança, nas aulas de técnica do balé clássico, ministradas por esta autora, na Escola de Dança da UFBA. Estimulou-se a observação e a percepção dessas imagens corporais específicas em diversos contextos de aprendizagem. Vários links foram criados durante esse experimento, conduzindo a aluna para a percepção de si mesma e de seus processos de aprendizagem da dança, que constantemente a mantinham informada e geravam condições para a auto-análise e auto-avaliação.

Através dos movimentos corporais que desenham o espaço, muitos dos nossos alunos expressam aquilo que sentem como suas angústias e seus prazeres, enquanto sujeitos que buscam a transcendência. Eles, quando são observados no fazer artístico da dança, deixam transparecer o que incorporaram como sendo suas imagens do corpo.

O processo de autoconhecimento faz-se presente no universo do dançarino através da linguagem verbal e suas representações. Parafraseando Dolto, a linguagem verbal emprestada a essas representações permite focalizar, imaginariamente, o desejo sobre os objetos de transferência criados e executados pelo próprio dançarino.

O sujeito que produz a representação toma os objetos de transferência como objetos que o representam, objetos dotados de intenções, portanto signos, apropriando-se inclusive de imagens de pessoas que significaram para o aluno, modelos em sua infância, podendo espelhá-las na pessoa do professor-educador. Assim, o professor passa a representar outra pessoa para o aluno, que só consegue enxergá-lo na pessoa do outro. Estando esta transferência baseada nas atitudes que estimulam o aprendizado da dança, coerente com os objetivos e meta do aluno em questão, esta transferência somente vem a acrescentar a possibilidade de realização dos objetivos de todos, professor, aluno e da Dança-Educação. Do contrário, esta imagem virtual só impede ou atrapalha este caminho a seguir.

É por isto que a importância de dar-se conta das transferências e dos signos que as representam é fundamental. Atenção: o mesmo pode acontecer com o professor e é necessário que este fique sempre atento a este processo que é inconsciente⁵ na sua essência, e, por isto, de alta complexidade.

Para efeito da realização do experimento desta pesquisa, adotou-se como diretriz que o aluno de dança deve evitar que seus processos pré-conscientes ou inconscientes o impeçam de ser integral, permitindo que o uso dos sistemas corporais implique sempre na integração do que é biológico ao que é psicológico, e que seu trabalho nunca seja ameaçado permanentemente pelas relações de transferência de si para com o universo de vivência e vice-versa. Isto nos fez visualizar a importância do autoconhecimento para a educação.

Portanto, o problema desta pesquisa foi encontrar uma metodologia especificamente individualizada para a busca de um autoconhecimento necessário ao aprendizado da Dança no curso de graduação da UFBA. Foi necessário conduzir cada aluno à conscientização da sua forma de se comportar nas diversas áreas de atuação. A hipótese que foi criada *a priori* foi que o autoconhecimento era fundamental para a criação do dançarino integral, aquele que integralize coerentemente não somente seu comportamento com sua meta profissional, mas que use o próprio sistema corpo para o conhecimento através do reconhecimento das suas possibilidades e das suas potencialidades artísticas, através da autoanálise. Trabalhar estes objetivos trouxe mais uma hipótese mensurada que foi a de criar uma dança genuína como representante dessa práxis metodológica, como fator fundamental e estimulante, que conduzisse o aluno ao encontro dos seus objetivos na profissão Dança.

Essas relações de transferência causam danos ao aprendizado do aluno pela isenção de responsabilidade deste sobre si mesmo, ou seja, quando o aluno responsabiliza apenas o ambiente pela não otimização relativa ao seu empreendimento profissional. Assim o aluno omite a sua parte responsável. Isso faz com que o equívoco se repita constantemente até uma possível descoberta do processo desenvolvido, seja pela análise dos fatos ou intuitivamente. A descoberta da responsabilidade sobre si mesmo, pelo aluno, é fundamental para o sucesso

⁵ Conjunto dos processos que atuam sobre a conduta, mas escapam da consciência. Segundo a teoria Freudiana, o inconsciente, entendido como substantivo é a parte do psiquismo latente, feita de desejos e de processos psicológicos dinâmicos, de que não se pode dispor, pois foge ao conhecimento. Recalcadas fora do campo da consciência por uma potência de controle ético (censura), as forças inconscientes conseguem, no entanto, manifestar-se em certos atos da vida cotidiana (lapso, esquecimentos), nos sonhos e nos sintomas neuróticos. (SILLAMY, 1996, p.128)

no processo de amadurecimento da relação do profissional consigo mesmo, com o ambiente de aquisição do conhecimento e com a profissão escolhida.

O trabalho com o grupo de pesquisa proporcionou, a todas as alunas participantes, as condições para essa análise dos fatos, levando-as à busca de sua parte responsável nos resultados almejados, mas ainda não alcançados. A forma mais básica de descoberta dessa responsabilidade resultou da identificação da diferença entre os modos de funcionamento do estímulo e da motivação. O estímulo surge do ambiente, em geral do educador ou facilitador da aprendizagem. A motivação, por ser intrínseca, deve ser cultivada e trabalhada pelo aluno, por ser a responsável mais direta pela conquista da meta almejada através dos objetivos traçados.

Uma qualidade básica que deve estar inerente ao Ser-Dançarino é a coragem, palavra que nasceu do francês *coeur*, que significa coração. Sem a coragem que depende de certa forma da paixão pelo projeto de vida profissional, muitas pedras podem vir a bloquear o caminho mais adequado a seguir, e, o que é pior, elas podem fazer parte apenas da nossa imaginação. A coragem para fazer o que se pode fazer, o que se deve fazer, e o que se convém fazer para que se consiga explorar as potencialidades do corpo com segurança, conhecimento e prazer no alcance da meta (a Dança), é o ponto de partida.

Os alunos de dança em geral, sempre demonstram ser portadores de sonhos, mas nem todos demonstram possuir a coragem necessária ao alcance da meta e dos objetivos presentes nesse sonho. A falta de coragem esteja ela associada à construção do caminho profissional apenas, ou à busca da plenitude do ser, é o inibidor básico das ações corporais.

Alguns alunos referem-se à falta de estímulos para que alcancem suas metas profissionais. Esses provavelmente não possuem motivação suficiente para percorrer o caminho das metas independente de estímulos. Sem a motivação fica complicado até mesmo o reconhecimento dos estímulos apresentados. Isto fica evidenciado quando alunos se referem às aulas de técnicas ou de teoria, como desprovidas de estímulos. Isto sempre acontece quando avалиamos, a cada semestre, como o aluno se sente com relação ao processo de implementação do Plano de Curso elaborado antecipadamente pelo grupo de professores, e, depois disso, o aluno fala sobre o comportamento adotado por ele diante do processo de aprendizado da dança.

O reconhecimento do que significa a motivação para a construção da vida profissional almejada não é suficiente. É necessário que reconheçamos também os nossos processos corporais individuais, e deixemo-los sempre na evidência do reconhecimento através da nossa percepção. Isso cria a possibilidade da solução de problemas, caso estes se apresentem, ao longo do caminho a percorrer.

O aprendizado da dança não deve ser encarado como mais um objeto de consumo. Aprender Dança é estudar Arte, e aquele que não buscar Ser-límbico⁶, ou seja, aquele que não tiver um corpo sensível, capaz de ações que demonstrem uma coerência com seus desejos decorrentes dessa sensibilização incorporada, dificilmente terá uma relação saudável consigo, com o outro e/ou com a Dança.

Partindo-se do experimento com o grupo de alunas da Escola de Dança da UFBA, traçado com base nas necessidades apresentadas pelas próprias alunas que atuaram efetivamente na construção das diversas fases de busca do autoconhecimento e de resolução de problemas, chegou-se ao processo de criação da Dança Genuína, objeto de estudo desta pesquisa.

Nem todos os assuntos aqui tratados foram estudados pelas alunas. Muitos deles foram estudados por esta autora, para a facilitação do trabalho com as mesmas, quer seja para a análise dos fatos apresentados por elas, quer seja para a análise dos procedimentos adotados. Esses procedimentos foram baseados nas teorias apresentadas aqui, para o entendimento dos processos psicossociais que envolvem o corpo, e para o entendimento dos processos referentes à semiose inerente às informações adquiridas das relações entre o corpo e o universo da Dança, através das diversas formas adotadas de linguagem.

Com a atenção voltada para a elaboração das informações incorporadas, as alunas começaram a perceber as imagens suscitadas pelo próprio corpo com base na experiência de vida, o que possibilitou a articulação destas imagens percebidas com o próprio comportamento, muitas vezes adotado anteriormente sem consciência. Assim facilitou-se o entendimento dos próprios processos de aprendizagem e de mudanças favoráveis dessas imagens incorporadas, imagens que se relacionavam diretamente com a autoestima.

⁶ Ser que se guia pelas emoções e sentimentos previamente otimizados, para se relacionar consigo, com os outros seres vivos e com a natureza (ambiente como um todo).

A partir de então, todos os pensamentos expressos – elaborados por qualquer forma de linguagem – foram processados pelo grupo. Esses pensamentos foram analisados considerando-se similaridades e diferenças de comportamentos adotados pelas alunas, enfatizando-se sempre os sentidos do corpo e suas possibilidades de representação, seja na vida cotidiana ou na cena artística da dança.

A busca pela qualidade nas relações das alunas com esta autora, no papel de educadora ou facilitadora do autoconhecimento e, entre elas mesmas, incluiu a descoberta do si mesmo como motivação para a Dança como profissão escolhida pelo corpo desejante que também anseia preparar-se para o papel de facilitador da aprendizagem da Dança. Foi esse o tema da experiência, o exercício da Dança-Educação.

A experiência aqui apresentada foi descrita com base em observações ao longo da vida profissional e no registro dos processos de aprendizagem relatados pelas alunas, que focalizavam mais as próprias dificuldades, que o inverso. Assim sendo, essa forma de trabalho trouxe a necessidade de conscientização da imagem do corpo integralizado como uma das mais necessárias imagens do corpo, para o aprendizado da dança como profissão.

O autoconhecimento, o desvelar das imagens do corpo ou a conscientização dos processos do corpo com base no pensamento, são formas conscientes de desenvolvimento sensorial e de aquisição de várias formas de conhecimento, incluindo o conhecimento tácito tão necessário ao aprendizado e à prática da dança. Portanto, não há aprendizado da dança sem a prática da mesma, nem consciência sem a análise do comportamento.

A familiaridade que o dançarino deve ter com o conhecimento tácito, não exclui a necessidade de trabalhar com a linguagem oral como meio de comunicação; a mais eficaz, sem dúvida, para a descoberta de resistências que impeçam o desenvolvimento fluido e prazeroso de transformação do corpo. Adotou-se como pressuposto, que a análise do conteúdo dos relatos das participantes do grupo em questão possibilitaria a revelação das representações do que estava impedindo o caminho profissional – caso fossem detectadas durante o aprendizado da dança.

Essa é uma forma de desvelamento e conscientização das resistências que geralmente surgem quando o aluno, ao analisar e ser analisado, expressa o que pensa, sente, diz e faz repetidamente no período do seu aprendizado. Muitos hábitos comportamentais, que trazem

consequências negativas ao próprio corpo, são ignorados pelos alunos de dança. Esses hábitos geralmente são os maiores produtores das resistências corporais manifestadas através da prática da dança. Manter uma relação psicossocial saudável com os demais envolvidos no ambiente de aprendizagem é a forma mais eficaz do aprendizado concretizar-se no corpo.

Ser límbico é uma das necessidades apresentadas pelo corpo que necessita do autoconhecimento para a descoberta e construção da sua dança. Ter o conhecimento de como se processam as sensações, emoções e sentimentos; igualmente o conhecimento dos processos comunicacionais, implica refletir sobre como se processam anatômica e fisiologicamente as informações no corpo, por exemplo. Apresenta-se a seguir, a anatomia e a fisiologia do sistema límbico humano para que sejam confirmadas algumas noções a respeito do funcionamento do corpo no processamento das informações. (VILELA, S/D e ROCHA, 2000)

SISTEMA LÍMBICO OU CENTRO DAS EMOÇÕES

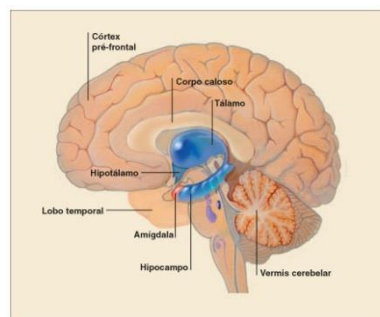


Figura 1: Sistema Límbico - Cérebro Humano (Guia-Heu - Sistema Límbico, Carol Donner, 2005)

O conhecimento do sistema límbico é a base para a identificação do ser límbico, aquele que utiliza as capacidades sensoriais do corpo em prol da otimização do mesmo e das suas relações. As funções do Sistema Límbico são:

- Comportamento Emocional
- Memória
- Aprendizado
- Emoções
- Vida vegetativa (digestão, circulação, excreção, etc.).

Apresentar aqui essas informações anatômico-fisiológicas tem por objetivo esclarecer como se deu o processo de incorporação das informações que circularam durante a práxis. O Sistema Límbico é um grupo de estruturas no corpo, especificamente no nosso cérebro o qual inclui o Hipotálamo, o Tálamo, as Amígdalas, o Hipocampo, os corpos mamilares e o giro do cíngulo. Todas estas áreas são muito importantes para a emoção e as reações emocionais. O Hipocampo também é importante para a memória e o aprendizado (ROCHA, 2000).

O Tálamo recebe informações sensoriais do corpo como um todo e as repassa para o córtex cerebral, identificado na figura 2.

Cada área cerebral tem uma função específica. Situado no interior da caixa craniana, o cérebro possui mais de dez bilhões de neurônios e pesa menos do que 1,5kg. É responsável por regulares atividades inconscientes, como o sonho, assim como aquelas que requerem o máximo da consciência do indivíduo – como aprender, pensar, criar, analisar e memorizar, entre outras.

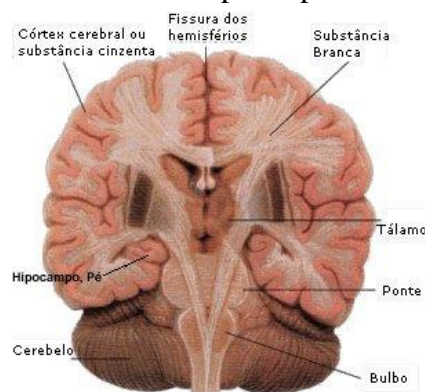


Figura 2: (VILELA, S/D).

Na figura 2, apresenta-se o esquema de um corte do cérebro, que mostra a substância cinzenta (córtex cerebral) e a substância branca. A camada externa do cérebro, formada pela substância cinzenta, denomina-se córtex cerebral. A parte interna é formada pela substância branca. É através do córtex cerebral que são enviadas as informações motoras para o Tálamo, o qual por sua vez, envia-as para todo o corpo. Além disso, o córtex cerebral e o tronco encefálico do sistema reticular são os responsáveis pela “filtragem” da informação que se dirige à parte consciente do cérebro com funções específicas. Funções do Córtex Cerebral: pensamento, movimento voluntário, linguagem, julgamento e percepção.

Os sistemas envolvidos na coordenação e na regulação das funções do corpo humano são os sistemas nervoso e endócrino. O sistema nervoso humano possui a função básica de receber informações sobre as alterações do corpo nas relações com seu meio ambiente, sejam essas informações adquiridas de outros sistemas corporais ou do meio ambiente.

O sistema nervoso produz as respostas a essas variações, através dos músculos e das glândulas. Assim ele contribui, junto com o sistema endócrino, para a homeostase do organismo. O sistema nervoso humano possui as chamadas funções superiores, que incluem a memória – com a capacidade de armazenar informações e depois resgatá-las – o aprendizado, o intelecto, o pensamento e a personalidade. Todas essas funções foram fundamentais na experiência metodológica aplicada ao grupo de participantes da pesquisa como se observa no decorrer dos capítulos a seguir.

Durante a experiência com as alunas, uma das maneiras de desenvolver esta sensibilidade perceptiva foi focalizar os próprios pensamentos, os próprios diálogos internos, como forma de conscientização desses argumentos que geralmente determinam os comportamentos e especificamente as atitudes tomadas pelo corpo.

O olhar para si mesmo como forma de conhecimento e de reconhecimento resultou no trabalho específico de autoestima. Cada vez que algo era exposto de forma a demonstrar uma autoestima baixa, realizava-se a análise da posição existencial adotada pela aluna perante o ambiente de vivência da mesma. Isso intensificava e aprofundava o trabalho de conscientização do grupo como um todo e de suas relações.

A maioria dos trabalhos executados pelo grupo de pesquisa não atendia a uma programação pré-fixada mesmo que se pensasse sempre nas informações necessárias ao grupo. As surpresas superavam essa possibilidade, e os interesses suscitados pelas autodescobertas prevaleciam sempre nestes encontros.

O sistema nervoso central é o responsável pelo comando de todo o organismo, seja ele entendido no sentido físico, ou no sentido psíquico. Uma lesão que ocorra em qualquer parte do sistema nervoso central é quase sempre permanente e não pode ser reparada. Isso difere das lesões no sistema psíquico, que sempre têm solução, como acontece, por exemplo, com outros tecidos, como a pele e os músculos, e com outros órgãos. O SNC também é o responsável pela relação entre o corpo e seu ambiente, iniciando e regulando as respostas adequadas.

O sistema nervoso central funciona não somente quando é afetado pelo meio externo, mas também pelo meio interno, ou seja, quando é afetado pelo que ocorre nas diversas regiões do corpo. As mudanças no meio externo são apreciadas de forma mais consciente que as mudanças no meio interno, que tendem a não ser percebidas conscientemente. Todas as mudanças que ocorrem no meio ambiente afetando o sistema nervoso são chamadas de estímulos.

É o sistema endócrino que regula as funções metabólicas do organismo. Juntamente com o sistema nervoso, ele desempenha a maioria das funções da regulação do organismo. Portanto, a denominação de sistema nervoso, inclui o conjunto de órgãos que transmite ao organismo os impulsos necessários aos movimentos e às diversas funções do sistema Corpo, com base no que recebe do próprio corpo e do mundo externo.

No sistema nervoso distingue-se uma parte nervosa central – formada pelo eixo cérebro-espinhal – da qual partem os estímulos e à qual chegam as impressões, e uma parte nervosa periférica, formada pelos nervos, os quais servem para disseminar as impressões pela corrente nervosa. Os nervos, portanto, transportam os estímulos à periferia e dela recebem as diversas impressões que, com percurso inverso, são conduzidas ao sistema nervoso central, sendo essas impressões advindas do pensamento, que também interferem no corpo, ou sendo principalmente, tácticas (sensoriais).

Ter ossos e músculos sadios não basta para se fazer dança, porque para captar as informações são necessários os sentidos. Além da captação dos sons e ruídos (audição), é preciso ver o espaço e identificar o objeto que estimula o movimento do corpo para a comunicação através da dança. É preciso relacionar esse espaço ao tempo de execução, sob o comando do sistema nervoso, o qual geralmente é acionado na frequência máxima durante a prática da dança.

O sistema nervoso é um conjunto de órgãos que têm a capacidade de captar as informações do ambiente, decodificá-las, isto é, interpretá-las e, após transformá-las em corpo, têm a capacidade de expressá-las. Como se vê ele elabora suas respostas, se solicitadas, sejam estas dadas na forma de movimentos, sensações agradáveis ou desagradáveis. As respostas podem ser também apenas de constatação.

O sistema nervoso integra e coordena praticamente todas as funções do organismo e funciona por meio de mecanismos elétricos e químicos, conjugados a eletroquímicos. O tecido nervoso é formado por células nervosas, os neurônios. As células típicas deste sistema têm a forma alongada e ramificada, o que representa uma vantagem na condução das informações, isto é, dos impulsos do sistema nervoso.

A unidade estrutural e funcional do tecido nervoso, ou seja, a célula, do tecido nervoso é o neurônio. O neurônio é uma célula especializada cujas propriedades de excitabilidade e de condução são as bases das funções do sistema.

Figura 4: Neurônio Motor (VILELA, S/D)

As mensagens nervosas podem ser grosseiramente comparadas a correntes elétricas que caminham por células especiais: os **neurônios**. Essas mensagens são os impulsos nervosos. Os **neurônios** contam com duas propriedades fundamentais para as funções que exercem: **excitabilidade** (capacidade de reagir aos estímulos) e **condutibilidade** (uma vez alterados pelos estímulos, os



neurônios transmitem essa alteração por toda sua extensão, em grande velocidade). O tempo decorrido entre um estímulo e a resposta que ele promove é sempre muito pequeno.

As mensagens transmitidas pelo **sistema endócrino** têm natureza química – os hormônios. Estes são substâncias que se distribuem pelo sangue e modificam o funcionamento de outros órgãos, denominados órgãos-alvo. A atuação do **sistema endócrino** é mais lenta, pois há latência entre a recepção do estímulo, a liberação do hormônio, sua chegada ao órgão-alvo e a execução da resposta que ele provoca. Entretanto, esse sistema tem uma vantagem em relação ao nervoso: seu consumo de energia é muito menor. Pequena quantidade de um hormônio pode desencadear uma ação intensa e duradoura sobre as células de um órgão ou mesmo do corpo todo.

O **sistema nervoso** pode tanto desencadear como interromper uma ação; já o **sistema endócrino** só pode iniciar uma ação. Depois que um hormônio é liberado na corrente sanguínea, não há como apressar sua remoção; ele continua agindo enquanto estiver circulando. (VILELA, S/D)

Como a função do Axônio é a condução de impulsos do corpo neuronal (vias nervosas eferentes), acredita-se ser através dele o início de contaminação de todo o corpo preparando o movimento, que, como disse Llinás, é iniciado no pensamento. (LLINÁS E CHURCHLAND, 1995)

Os nervos conduzem impulsos de ou para o Sistema Nervoso Central. Dependendo do sentido de condução, podem dividir-se em: Nervos motores, aqueles predominantemente eferentes, que conduzem os estímulos do sistema nervoso central à periferia onde alcançam os músculos. Nervos sensitivos, predominantemente aferentes, aqueles que transmitem os estímulos da periferia até o sistema nervoso central. Nervos mistos, aqueles que possuem um componente motor e outro sensitivo.

Assim, sabe-se como se processam fisicamente os estímulos, que sempre são transformados em informações tácitas, em corpo. Cada vez que o corpo interpreta as novas informações e as relaciona com as informações que já possuía, cria-se a possibilidade de mudanças, desejadas ou não.

Portanto, informações que não estão na consciência são relevantes para o ensino e aprendizado da dança, inclusive aquelas informações ulteriores e subliminares, que, inconscientemente transformam o corpo, sem que o corpo perceba e, essa percepção é necessária para que se deem as mudanças desejadas.

Podemos e devemos então, com o objetivo de tornar este corpo mais sensível aos estímulos, torná-lo consciente dos seus processos sensoriais, torná-lo límbico.

Os estímulos são provenientes sempre da relação do corpo com todos os sistemas que compõem o ambiente de vivência. Acredita-se que todos os estímulos, ao serem processados

no corpo, transformam-se em motivos para que esse corpo aja, de uma forma saudável ou não, buscando sua otimização ou não. Assim, esses estímulos, processados inconscientemente e transformados em motivação, não garantem uma ação corporal eficiente no tempo aqui e agora, para o alcance dos objetivos e da meta desse corpo. Portanto, a busca do conhecimento dos processos subjetivos do corpo e de como cada corpo age nesses processos, é fundamental para a qualidade de vida profissional, inclusive para a qualidade dos movimentos – para a qualidade da Dança.

Assim tem-se uma ideia do que acontece quando estímulos e ou motivações acionam o corpo, e a questão básica é: como saber quando os fatos permitem a otimização da ação corporal, para que esta esteja em sintonia com os objetivos de vida profissional? Até que ponto somos responsáveis pelos fatores prejudiciais que nos desviam desse caminho? São os fatores psicossociais os maiores responsáveis pela relação bem sucedida entre o talento e a profissão escolhida, ou será que isso depende mais do corpo que aprende e apreende as informações necessárias, e de como esse corpo processa essas informações? Onde entra o *acaso* e como relacionar-se com ele? Embora no trabalho de grupo este não se ocupasse em buscar conhecimentos nas áreas anatômicas do corpo nem nas suas reações químicas, procurou-se identificar uma série de reações advindas, tanto dos estímulos quanto das motivações, independentemente do fato de serem favoráveis ou desfavoráveis. A maioria das ações e reações relatadas e trabalhadas pelo grupo de alunas foi adversa aos objetivos específicos delas, por tratar-se de ações e reações inconscientes e obsoletas, baseadas numa experiência do passado, e não condizente com o momento atual. Isso demonstrava uma incoerência com o corpo desejante de **in-formação** (forma + ação consciente, em prol do conhecimento da Dança-Educação).

Procurou-se questionar sempre, durante o relato das alunas, suas reações, seus sentimentos ou emoções, e suas ações, assim como as consequências advindas a curto prazo e as prováveis consequências a longo prazo. Muitas expressões verbais foram utilizadas como representação da imagem do corpo adotada, como por exemplo: “meu sangue ferveu”, “o sangue subiu pra cabeça” (raiva), “meu coração acelerou”, “eu fugi, desisti”, “suei frio”, “não consigo” (medo), ou seja, sempre reações somatizadas por pensamentos e/ou sentimentos que levam as alunas a agirem de forma diversificada e muitas vezes antagônica aos seus objetivos. A aplicação dessa problemática foi relevante no sentido das alunas identificarem os motivos que as levavam a agir muitas vezes contra os próprios desejos. Os motivos mais

comuns, levantados, tinham sempre relação com os mandatos ou mensagens parentais nefastas de constatação sobre a falta de inteligência ou de capacidade, ao cometerem erros comuns. Além disso, os motivos tinham também relação com a posição adotada diante dos desafios, que sempre parecem ser em número maior que os da vida cotidiana, quando se faz um curso universitário, principalmente de Arte. Essas mensagens parentais foram transformadas em corpo, e este corpo, possuindo uma imagem gerada a partir delas, reveste-se de uma camada irreal de pensamentos e ações que, talvez um dia tenham sido motivo de sobrevivência, mas nesta fase, diante de certas vivências, essas ações e pensamentos se tornaram obsoletos e inadequados.

Todas as conclusões apresentadas aqui nesta tese, relativas às alunas do grupo em questão, ou foram reveladas por elas nas conversas ao longo de toda a experiência, ou observadas pela autora. Muitas delas vieram confirmar hipóteses elaboradas ao longo do tempo de experiência profissional da autora, com o ensino de dança.

A percepção do estado do corpo foi fundamental para perceber a lógica das reações corporais e das ações subsequentes, para a análise racional das questões levantadas durante as discussões e dos trabalhos sugeridos com base na cognição (intuição e intelecto). Assim, cada aluna descobriu a própria forma de ação, ou seja, seu comportamento diante da vida presente, trazendo para si a possibilidade de solução e responsabilidade sobre a problemática expressa e identificada pelas mesmas, que possibilitaram a resolução de problemas surgidos no decorrer do aprendizado da Dança, independentemente da sua natureza.

O termo transferência em dança tem basicamente relação com o espaço físico, ou seja, esta se dá quando se sai de onde se está e vai-se ocupar um outro espaço. Portanto, transferência é um estado de transição entre um espaço e outro.

Em psicoterapia, a transferência acontece entre duas ou mais pessoas; a transferência não é o eu nem o tu, é o nós outros, sem identidade real. Diz o texto de Tânia Rivera:

O termo transferência evoca um movimento, uma ligação entre dois termos diferentes: analisando e analista, certamente, mas também entre passado e presente, como diz Freud. A transferência se dá como uma certa repetição do passado no presente. Mais do que uma repetição de padrões antigos, ou um deslocamento indevido, por assim dizer, de uma ligação libidinal do passado sobre uma pessoa atual, a transferência deve, contudo, ser entendida como um entre. Luiz Hanns sublinha, em seu cuidadoso Dicionário Comentado do Alemão de Freud, que a *Übertragung* evoca um "arco de ligação" entre dois termos (passado/presente, longe/perto, eu/outro), uma interligação que permanece "acesa", enviando de um ao outro, constantemente. A transferência é, pois, um trânsito entre um e outro; ela marca uma transição, uma certa transitividade.

É como se a transferência dissesse, com Mário de Sá-Carneiro, "eu não sou nem um nem outro, sou qualquer coisa de intermédio". Este intermédio indica não apenas a proximidade entre um e outro, mas uma certa distância entre os dois. Uma certa distância – não no sentido de um ponto mediano e estável, justa medida entre um e outro, que seria encontrado, mas de um jogo de proximidade e distância que se inaugura entre o eu e outro. (RIVERA, 2001)

A transferência, então, é uma situação intermediária pela qual se passa, principalmente quando se está em busca do autoconhecimento, de uma autoconsciência ou de uma dança genuína do ser. A consciência da transferência é fundamental para a autonomia. A dor, como também o prazer resultante do processo de autoconsciência é um estado inerente ao Ser, ligado aos sentidos, à cognição (intuição e intelecto) e, conseqüentemente às emoções e a sentimentos provenientes dessas emoções. O que Rivera diz sobre a dor:

A dor pareceria, então, consistir numa espécie de objeto transicional de Winnicott. Um objeto que representa um espaço intermediário entre eu e não eu, de onde surge o brincar em sua potencialidade simbolizante. Mas que espécie de "objeto" seria a dor? Ela não é um objeto com o qual um sujeito poderia entreter alguma relação. Talvez ela não seja mais do que um significante, que ao surgir em cena dissolve as categorias de eu e de objeto; ela é impessoal, a dor, indefinida.

[...] subitamente apresenta-se a mim um espelho que reflete uma dor indizível, emudecedora. Diante desta dor, a pergunta que me faço ("eu sou a dor?") mostra uma vacilação ("eu?" ou "quem sou eu?"), um estranho re (des) conhecimento de mim mesma. Se fazendo presente em análise, a dor vem lembrar que, na verdade, o entrelaçamento que define a transferência se dá não entre o um e o outro, mas entre o outro e o outro, visto que o "eu" se encontra aí de saída descentrado, tendo perdido cetro e coroa. Como já dizia Arthur Rimbaud, "o eu é um outro". Estranho entrelaçamento, este assinalado pela dor, pois ele não une propriamente analista e paciente, mas nos descentra a ambos, conjugadamente, ao fazer surgir algo entre nós. (RIVERA, 2001)

A transferência, em sendo uma encenação, embora inconsciente na maioria dos casos, é uma prática contínua do dançarino.

A próxima citação nos mostra a visão que os psicólogos e os psicoterapeutas anunciam ter dos artistas que, pela própria natureza, possuem como característica um desenvolvimento intuitivo/sensitivo, diferenciado das outras pessoas. O conhecimento de psicologia, para o dançarino, vem preencher uma lacuna deixada pela própria prática da dança, que deixa a psique sempre à mercê do acaso.

O interesse de Rivera em confrontar a psicanálise com a arte, e a possibilidade disso sempre acontecer, fica explícito nesse texto a seguir, o qual elucida a busca de integração entre a psicologia e a dança-educação. Essa integração está explícita também nos trabalhos coreográficos dos alunos de graduação da Escola de Dança da UFBA, onde utilizam mais a linguagem corporal do que a escrita.

[...] este entrelaçamento entre arte e psicanálise indica, nos primórdios da obra freudiana, e que, sem pretender substituir a experiência clínica como "material" que se transpõe em teoria, acrescenta a esta um lugar legítimo, ainda que de outra natureza, à arte. Tal proposta não faz mais do que levar a sério a ideia freudiana segundo a qual muito temos a aprender com os artistas. A figura do artista na obra freudiana é testemunha de uma certa idealização, o artista sendo caracterizado como detentor de um saber quase direto do inconsciente, saber que o psicanalista, cientificamente realizando sua árdua pesquisa, chega a invejar. Mas Freud complexifica ainda sua relação com o artista, em uma carta ao dramaturgo e médico Arthur Schnitzler, ao confessar que um temor de encontrar neste o seu "duplo" teria-o impedido de buscar dele se aproximar. (RIVERA, 2001)

Se o movimento começa no pensamento, como disse Llinás (LLINÁS e CHURCHLAND, 1996, p.01-18), como será que o movimento iniciado na psique toma todo o corpo do dançarino e por onde começa esse processo?

Muitos alunos dançarinos não conseguem fazer com que o corpo como um todo esteja presente na execução do movimento, o que faz com que o mesmo perca qualidades. Não convém que o dançarino desconheça seus bloqueios psicológicos ou corporais, caso existam, por serem os grandes responsáveis pelas dificuldades de aprendizado da dança na relação pensamento/movimento/ação corporal. Se uma das dificuldades encontradas em alunos que chegam à Escola de Dança da UFBA, com um corpo já bloqueado para o aprendizado de algumas técnicas de dança, ou seja, um corpo sem livre fluência, com movimentos padronizados, como liberar esse corpo se não começar pela raiz do movimento que está na psique, no pensamento?

O JOGO DO AUTOCONHECIMENTO



Composição: Cida Linhares

Tube: LB (tube é uma imagem editada no software print shop pro, imagem principal da composição, sem fundo, que pode ser modificada pela pessoa que cria a composição, tornando-a parte da mesma).

Ver no site da internet: <<http://graphicsoft.about.com/od/glossary/f/picturetubes.htm>>.

A inserção do jogo, no trabalho do professor e do aluno, em todos os encontros ao longo de um semestre, constituiu-se em provocar relatos de situações relevantes vivenciadas anteriormente pelos alunos. Cada relato era observado e discutido pelo grupo, trabalhando-se a relação interpessoal na direção do autoconhecimento. Todos os personagens envolvidos na

relação interpessoal na direção do autoconhecimento. Todos os personagens envolvidos na

situação relatada tinham seus papéis determinados através da análise dos fatos, e suas características eram levantadas pela aluna que estava no foco do trabalho. Dessa forma, criaram-se condições para que, caso existissem tensões e/ou conflitos, esses fossem processados e possivelmente dissolvidos. Uma hipótese é a de que esse processamento, chegando à dissolução da tensão e do conflito, pode levar o dançarino a liberar suas capacidades de ação/criação/improvisação apresentando assim sua genuinidade, com base na vivência ressignificada da situação por ele próprio relatada no grupo específico.

Esse trabalho prático incluiu a observação da percepção das alunas sobre as posições existenciais adotadas em comportamentos específicos relatados e sobre suas resistências. A estrutura e o funcionamento da personalidade incluem simbioses com outros seres humanos como forma de substituição de comportamentos que refletem alguns estados de Eu não desenvolvidos, patologias estruturais, necessidades básicas ou fomes. Algumas formas de comunicação consigo mesmo (diálogos internos) e com o outro, foram relatadas e analisadas, assim como as crenças e elementos que permeavam os objetivos e metas das alunas, tanto os que deviam permanecer quanto os que deviam ser inseridos. As formas de estruturação do tempo das alunas e seus jogos psicológicos, seus mandatos (mensagens parentais introjetadas), dentre outros instrumentos da AT (Análise Transacional) também foram estudados e utilizados na prática de grupo (SANTOS-SILVA, 2000). As informações sobre esses instrumentos foram repassadas para as alunas através de textos de autores como o próprio Eric Berne, criador da AT, Roberto Crema, Roberto Kertész, Muriel James, Dorothy Jongeward como membro da *International Transactional Analysis Association*, dentre outros autores.

A prática da improvisação em dança nesse trabalho esteve alicerçada nas conclusões do próprio Ser-Dançarino sobre sua vivência e suas problemáticas (SPOLIN, 1982, p.04-05). Utilizou-se da improvisação, inicialmente de maneira intensa, para dar forma ao jogo de caráter psicodramático, procurando aguçar a subjetividade do dançarino. (CHACRA, 1991, p.12)

A partir dessas ideias básicas realizaram-se estudos que pudessem fundamentar a experiência de formação do dançarino numa perspectiva de elaboração da dança genuína, a ser revelada em composições solísticas. De início os estudos foram encaminhados no sentido de articular os elementos fundamentais da criação em dança com as bases da Arte-Educação, através da busca do autoconhecimento. Assim sendo, trazemos a seguir o que fundamentou esta tese.

CAPÍTULO II

A ARTE-EDUCAÇÃO E A DANÇA-EDUCAÇÃO



Composição: Cida Linhares.
Tubes: Xue Yanqun_the-sisters-duet 1 e de Yuriy Dyatlov: small young-ballerina.

O caminho da sensibilidade e todo o campo de trabalho com o simbólico é sonogado em nome de uma necessidade de se ensinar um “prático” que na verdade é “limite”. ÂNGELA LINHARES (1999, p.42)

A tese de Herbert Read é baseada na Arte como fundamento da Educação. O autor busca dar uma definição dos dois termos aqui mencionados. Todos os envolvidos com e apaixonados pelas artes, sabem o quanto elas possuem de capacidade em aperfeiçoar a educação do ser humano. O problema é lidar com a complexidade, que é trabalhar com o que é lúdico e, ao mesmo tempo convencer os poderosos a se engajarem nessa incessante luta pela educação, tendo a arte como a grande transformadora de uma necessária reforma educacional. Não podemos deixar de citar a importância dessa luta já assumida anteriormente pelo ilustre professor Edgard Santos, que foi Reitor da UFBA, criador e incentivador das Escolas Superiores de Arte.

Diz-se luta porque, se há muito a Educação vem sendo negligenciada pelos dirigentes responsáveis, a Arte por sua vez foi negligenciada pelos responsáveis pela estrutura que envolve a Educação neste país. Ao observar o uso das artes pelas escolas, em todos os níveis, desde o Ensino Fundamental, pode-se comprovar isso. Quem dá um panorama amplo nesse sentido é Ana Mae Barbosa, com seus livros baseados nas suas observações e pesquisas.

Sobre o progresso das ciências naturais que envolvem a problemática da Educação, Read diz:

Quando uma ciência natural faz progressos, ela os faz sempre no sentido concreto, e sempre no sentido do desconhecido. Ora, o desconhecido se encontra nas fronteiras das ciências, lá onde os professores “se devoram entre si”, como diz Goethe (eu digo devoram, mas Goethe não é tão polido). É geralmente nesses domínios

mal partilhados que jazem os problemas urgentes. Essas terras incultivadas carregam, aliás, uma marca. Nas ciências naturais tal como existem, encontramos sempre uma feia rubrica. Há sempre um momento em que a ciência de certos fatos não estando ainda reduzida a conceitos, esses fatos não estando sequer agrupados organicamente, planta-se sobre essas massas de fatos a bandeirola da ignorância: “Diversos”. É aí que é preciso penetrar. Estamos certos de que é aí que existem verdades a encontrar: primeiro porque sabemos que não sabemos, e porque temos o sentido vivo da quantidade de fatos. (READ, 2001, p.01)

Oferecendo uma definição objetiva quanto à natureza da Arte que não implica nenhuma visão e nenhum elemento transcendental, Read traz a Arte para o mundo dos fenômenos naturais, tornando-a sujeita a mensurações sob as quais se baseiam as leis científicas, em alguns aspectos essenciais.

Quanto ao objetivo que atribui à Educação, Read acha pouco provável encontrar uma unanimidade, pois deparou-se, pelo menos, diante de duas possibilidades irreconciliáveis. A primeira pressupõe que cada indivíduo nasce com certas potencialidades – que para ele é um valor positivo e que seu destino é desenvolver essas potencialidades dentro de um esquema básico de uma sociedade suficientemente liberal – permitindo até uma infinita variação de tipos, tudo isso baseado na possibilidade do ser humano dever ser educado para se tornar o que é.

A segunda pressupõe que quaisquer que sejam as idiossincrasias exibidas pelo ser humano desde seu nascimento, é dever do professor erradicá-las, a menos que estejam de acordo com certo ideal de caráter determinado pelas tradições da sociedade à qual, involuntariamente, pertence. Ou seja, isso nos faz usar a educação para transformar o indivíduo naquilo que ele não é (READ, 2001, p.02). Frente a essas duas possibilidades, Read (2001, p.02) explica o seguinte:

- a. A mente de uma criança recém-nascida permanece um mistério incomunicável.
- b. Antes desse mistério, todos os tipos de influências ambientais estiveram em ação, principalmente aquelas capazes de distorcerem seus dons naturais. Ex: O próprio nascimento acarreta traumas variáveis, onde com certeza nada pode ser descrito como necessariamente bom ou mal.
- c. As tendências neurológicas que rapidamente se desenvolvem na criança, tais como sentimentos de agressividade, ansiedade (medo), ciúme e outros, sem dúvida, são subprodutos dos processos de maturação física e adaptação social que podem ser compreensivelmente controlados.

Assim, continua Read, “o educador já começa com o mistério insolúvel: a mente da criança recém-nascida. A evidência empírica – seja ela antropológica, fisiológica ou psicológica – não lhe oferece nenhuma indicação precisa quanto à natureza dessa mente” (READ,

2001, p.03). Os profissionais da Dança-Educação devem ter seus trabalhos baseados na produção do “mais alto grau de correlação”, como diz Read, entre o temperamento e os modos de expressão do Ser-aluno-dançarino. Porém, a partir da hipótese de que é possível criar uma dança genuína com base em determinados procedimentos da dança-educação, possibilitadora de uma forma integrada de experiências interdisciplinares ao Ser-Dançarino, é que traz aqui a necessidade de relacionar-se os perceptos através das próprias imagens – aquelas desenvolvidas pelos corpos dançantes nas suas unidades originais. Isso acontece quando o aluno corresponde com sua disposição física, em sintonia com o pensamento que analisa, integra e percebe os estados do corpo — suas sensações, sentimentos e emoções captados pelos sentidos e revelados pelos movimentos orgânicos do corpo que se dirige a uma apreensão mais completa e mais livre de uma realidade própria.

Buscou-se, através desse experimento com o grupo de pesquisa, competências para o corpo-dançarino que se dispôs ao aprendizado da dança. Através de informações que desordenaram informações anteriores obsoletas, porém processadas por redes neuronais, realizou-se a análise dos processos de transformação evolutiva do corpo que dança, com base nos pensamentos produzidos e revelados por esse mesmo corpo. Segundo Helena Katz, “não existe outra coisa a não ser *in*-formação⁷ adquirida por rede (“*in*” = modificação nossa) — a evolução não tem medida nem controle. Informação é contaminação, é um vírus.” (2004)

A chave para descobrir a primeira regra da Teoria da Evolução, é entender que tudo é processo, e que todo processo é transitório. A adaptação entre corpo e ambiente é contínua. O corpo e o ambiente se auto estruturam, se regulam e se modificam. A regra é geral, embora a troca entre ambos seja específica. Quanto à natureza, essa trabalha de forma diferente do ser humano. A natureza, por exemplo, não trabalha com a dialética do bem e do mal, o que faz com que esses processos evolutivos não funcionem com uma ética de justiça, ou de sobrevivência de uma sociedade justa, pois a natureza não tem ideologia. Ela opera por processos de seleção e adaptação.

Os processos educacionais funcionam de forma adaptativa, ou seja, a transmissão da informação só pode contar com a recepção da mesma, e isso se dá por similaridade, porque

⁷ *In*-formação: neologismo, nesse caso com duplo sentido como explicado anteriormente, como algo que forma e informa por todas as linguagens, sendo a mais relevante para o aluno de dança a linguagem do corpo, que é uma linguagem basicamente da imagem do movimento, que independente de ser velada ou revelada é sempre exposta no corpo, portanto possivelmente captada pela percepção.

são fluxos dispostos ao acaso. Além disso, para sobreviver, a informação precisa proliferar, mas ela depende do reconhecimento do sistema adaptado, para tal.

A Dança, portanto, é a proliferação de um corpo que representa a si mesmo, já que utiliza o seu entorno para se colocar em movimento. O “si mesmo” também aqui está relacionado com o fato desse corpo ser um sistema que faz parte do sistema Universo, portanto corpo que também pode ser representante do Universo.

Acredito que um dos objetivos da Dança-Educação seja a criação do indivíduo que possui como capacidade, a de integrar sua aquisição de conhecimentos com base na lógica do universo-corpo. Isso inclui à sua personalidade os conceitos da estética, do caráter e da moralidade.

Devem ser observadas algumas regras básicas na utilização prática da dança, pelos arte-educadores. Exemplos:

- Despertar a criatividade do aluno presentificando o estímulo em todas as práticas inerentes ao aprendizado da dança.
- Facilitar o desenvolvimento da observação, da percepção, do pensamento e da expressão criativa, de um saber sempre novo, sem condicionamentos.
- Facilitar o aprendizado do aluno através da compreensão e confiança, facilitar a educação através da arte, dando curso ao ajustamento da sua vida – facilitando o exercício da disciplina interior e criando condições propícias à aprendizagem, pois esses são fatores de integração e de desenvolvimento harmônico do corpo.

Tomando como base o que diz Saraiva (2004), pode-se afirmar que um corpo que aprende a se relacionar com seu ambiente é capaz de não ser devorado pelo bombardeio de informações, pela cultura imposta e pelos produtos prontos servidos em abundância sem compromisso com a criação. Facilitando o resgate da emoção de aprender a aprender do aluno e a consciência da motivação e da curiosidade pela criação de um ambiente responsivo, inicia-se nessa relação de cumplicidade a segunda etapa para o alcance dos objetivos profissionais do aluno, a qual deve ser seguida por um planejamento.

Portanto, a motivação que gera os objetivos, o planejamento que define os passos a seguir e o replanejamento, que garante as atualizações no planejamento com base nos fatos que interferem na realidade de cada aluno, devem ser as bases dos planos de curso de facilitadores da Dança-Educação.

Uma educação globalizada requer um novo currículo calcado num Construtivismo Pós-Piagetiano. Portanto, muitos aspectos do processo metodológico aqui analisado estão fundamentados nas novas teorias educacionais.

Para que se prepare o aluno de graduação em Dança para o exercício da Liberdade, Democracia e Globalização, deve-se considerar o que se segue.

- A sua diversidade biológica e cultural, através da reforma do pensamento que equilibre a razão e a emoção para o conhecimento – o que alcança, dessa maneira – uma educação pela arte.
- Ao desenvolvimento de um Ser-Dançarino integral, visando o desenvolvimento técnico artístico da arte da dança através de:
 - Técnica/Prática/Ação/Criação (conhecimentos específicos de Dança).
 - Saber Prosaico (saber usar a linguagem verbal como signo da dança).
 - Saber Poético (traduzir imagens em movimentos).
 - Cognição Aberta (usar a flexibilidade para ressignificar conhecimentos intuitivos e intelectuais).
 - Criação Artística (transformar os signos da vida em signos do corpo, e consequentemente em dança).
 - Discussão.
 - Diálogo.
 - Acolhimento (aceitar basicamente as desigualdades).
 - Construção do Autoconhecimento (ser corpocentrista – conhecedor de si mesmo, de outros corpos e do mundo em prol de conhecer a Arte da Dança, que é a Arte do corpo. É ter o corpo como centro dos sentidos da vida).
 - Construção do Conhecimento (pesquisar as necessidades inerentes ao próprio corpo a cada momento, utilizando a cognição – intuição e intelecto, na construção diária da profissão escolhida).

A maioria dos profissionais das áreas acadêmicas, com exceção da área de Artes, não assume a necessidade das aprendizagens sócio afetivas. Na Dança-Educação é fundamental abordar a questão do desenvolvimento paralelo dos sistemas intelectuais e emocionais.

As áreas expressivas são, por natureza, facilitadoras do escoamento emotivo e imaginativo do ser humano, sem o qual se torna complicado seguir uma linha normal de desenvolvimento, principalmente para as crianças cuja aprendizagem do mundo e das coisas se faz em permanente estado de combinação entre realidade e imaginário devido à construção da sua estrutura mental.

Ora, a estabilidade desta estrutura só é possível com o desenvolvimento das capacidades expressivas da criança porque, além de permitir a libertação da sua criatividade (e consequentemente do seu sentido crítico), conduzirá, por outro lado, a estádios mais complexos de pensamento. Por isso, é absolutamente fundamental proporcionar-lhes experiências na pintura, na modelação, na música, na dança, na dramatização, etc. Experiências essas que não devem limitar-se a fazer a criança seguir um conjunto de *acções* planificadas pelo educador, mas também (e sobretudo) permitir-lhes fazer as suas próprias criações nas diversas formas de expressão. (CHAGAS, 1999)⁸

⁸ CHAGAS no seu texto “Desenvolvimento da Criatividade” publicado no jornal “Moinho Velho” de 31.03.2003 – coluna Aprender a crescer, enviado ao *web* espaço por seu autor em 20 de maio de 1999, Portugal: <http://caracol.imaginario.com/paragrafo_aberto/index.html>.

O aluno de dança trabalha com o lúdico, com a imaginação e com a autopoiesis quando cria, expressa e revela a sua dança com um corpo integrado. Observar, analisar e representar a própria vida interior, afetos e desafetos, de forma consciente num grupo específico, facilita ir além do nosso universo próprio e cria possibilidades de construir outros universos. Um processo contínuo de aperfeiçoamento de nossas capacidades corporais inclui as capacidades artísticas, que acreditamos retroalimentarem todas as capacidades natas. Trazer à tona seus sentimentos, mistérios e questões não respondidas ao longo da vida e, principalmente encobertas pelo medo da morte ou do sofrimento, com proteção, possibilita o desenvolvimento da sensibilidade, cerne da educação global do indivíduo. Como diz Chagas, educar a sensibilidade representa uma forma de integração entre as diversas vertentes da vida humana como a física, a intelectual, a espiritual e a social. Diz ele: “Trata-se de ajudar a pessoa a conhecer a si própria e a relacionar-se com a sua personalidade para que possa, então, partir para a descoberta do mundo exterior”.

Inventar uma história, fazer música, fazer um desenho ou outro produto expressivo qualquer e analisá-lo em termos críticos são formas de estimular a sensibilidade da criança ou do adolescente, contribuindo para a integração da sua existência interior e para a construção psicológica da sua personalidade. E é, em torno desta estrutura, que irão funcionar todas as outras actividades mentais.

Ignorar este *facto* e orientar os alunos para a aprendizagem exclusiva da leitura, da escrita, do cálculo e das aptidões profissionais é amputar-lhes grande parte da sua sensibilidade o que não é menos nefasto que amputar-lhes um braço ou uma perna. (CHAGAS, 1999)

Mais do que adquirir conhecimento, o aluno de dança necessita saber o que conhece e o que fazer com o conhecimento adquirido, ou seja, ter consciência do que está incorporado e ser educado para a ação de cidadania através da criação em Dança, independentemente da opção da especialidade escolhida. Se escolher ser um educador em Dança, nada mais importante do que, além de buscar o conhecimento geral psicopedagógico específico, desenvolver a sua criatividade. A função do facilitador do aprendizado da Dança não é ensinar, mas sim conseguir, com o uso da sua criatividade, fazer chegar ao aluno, a *in*-formação necessária a este, para que assim, possibilite a incorporação do conhecimento pelo corpo sedento de *in*-formações. Sabemos que este conhecimento não se restringe ao conhecimento lógico-racional, mas, sobretudo, requer uma atenção voltada ao conhecimento tácito – aquele que, depois de introjetado, envolve um corpo sensível ao conhecimento de si, do outro e do seu ambiente de vivência.

Segundo Chagas, no texto “Educação para a Cidadania”, ser educado para a cidadania significa que o aluno necessita preparar-se para o futuro como cidadão, ou seja, “sendo portador de saber e de capacidade de agir”, o aluno necessita aprender a viver em comunidade, o que em última instância traduz-se por um processo de ensinar a viver. “Um cidadão capaz de viver em comunidade significa necessariamente que também tenha competências para pensar sobre a sociedade em que está inserido e nela intervir de forma a transformar os índices da sua qualidade de vida”. (CHAGAS, 1999)

Ao explicar com muita clareza os objetivos da educação para a cidadania, Chagas nos mostra com poucas palavras o cerne da questão educação como prioridade, hoje e sempre. A educação para a cidadania “passa pela integração dos conceitos essenciais para a socialização do ser humano, tais como justiça, igualdade e solidariedade, para além de uma sólida formação ao nível do desenvolvimento da moral com a assimilação dos valores fundamentais da vida em sociedade [...]”, e exemplifica com: o “respeito pelos outros e pelos seus direitos, o aceitar das diferenças e o assumir das responsabilidades”. E continua:

Porém, a Escola terá sempre uma responsabilidade fundamental neste processo e não apenas através da criação de mais uma disciplina exclusiva para abordar as questões da cidadania. Esta tem que estar presente transversalmente ao longo de todo o currículo e ser trabalhada das formas mais diversas por cada uma das disciplinas sempre que a situação o exija ou a oportunidade surja. (CHAGAS, 1999)

O ESPELHO



Imagem: Cida Linhares

Existe a possibilidade de ver-se a si próprio através do olhar do outro – o melhor espelho, não somente porque sua íris reflete nossa imagem, mas principalmente porque oferece a chance do reconhecimento do nosso comportamento – por estar sempre à nossa frente de visão. Afinal de contas, não é possível ver-se tanto quanto ao outro, a não ser que se desenvolva um conhecimento tácito favorável a uma visão do corpo integrado e, que se entenda, que o outro é o seu reflexo em maior ou menor grau de complexidade. Ter a visão do corpo integrado com base no corpo do outro não exclui a visão das diferenças.

Com o grupo de alunas reviu-se a importância de lidar com as infinitas possibilidades de trabalhar, simultaneamente com o sentir, o pensar, o criar e o fazer Dança, com toda relevância que o trato político e estético/ético adquire através dos seus movimentos sígnicos. Não é por acaso que a criança expressa com facilidade seus sentimentos, seus pensamentos

e sua crítica social, através da arte.

O desafio da autora modificou-se, visando compor uma prática de aprendizado da dança que tivesse como características, a flexibilidade e a liberdade de expressão, ou seja, o tudo posso – desde que isso represente uma busca positiva na prática da Dança-Educação; o tudo devo – caminhar para uma prática que eduque através do fazer Dança; o tudo me convém – desde que se alcance os objetivos artístico-educacionais de forma a ser, essa prática em foco, politicamente correta e esteticamente ética; e, para finalizar, o tudo quero – desde que este querer parta intrinsecamente da motivação e potencialidade artístico-pedagógica do dançarino. Assim pretende-se descobrir o desejo profissional do aluno, despertado pelos caminhos do trabalho do autoconhecimento, apontado pelos relatos de fatos vivenciados pelo mesmo e suas conclusões, durante o trabalho de grupo – o que levou cada aluno à construção de uma rede própria de significações. A partir daí, cada um deles transferiu esses signos para a descoberta e construção da sua própria dança, aquela que o corpo integrado cria e faz como parte de seu contexto profissional e social. O papel da Dança-Educação neste trabalho específico foi, portanto, o de sensibilizar o aluno de dança, para o encontro consigo mesmo — ou seja, com seu comportamento e, principalmente, com a consciência das suas qualidades, caminhando para o significado do que representa querer ser artista, expressando seus desejos através das atitudes, usando todo o potencial disponível no próprio corpo, para criar a sua dança. O potencial manifestado pelo trabalho educativo de busca do autoconhecimento aliado ao conhecimento técnico-artístico da dança, sempre fez da Dança-Educação uma das ferramentas mais eficazes na busca da cidadania, da individualidade, da beleza estético-ética do Ser-Dançarino e de sua dança.

A Arte-Educação, como disse Duarte Jr., trouxe algumas propostas que buscam reatar o homem aos seus valores básicos, relegados a planos inferiores pelo industrialismo. A partir do movimento hippie de 1968 na França, iniciou-se uma revalorização da beleza e da imaginação, que encontrou na arte e no brinquedo dois aliados poderosos, com base nos seguintes questionamentos:

Por que não se educar as novas gerações evitando-se os erros que viemos cometendo? Por que não se entender a educação, ela mesma, como algo lúdico e estético? Por que, ao invés de fundá-la na transmissão de conhecimentos apenas racionais, não fundá-la na criação de sentidos considerando-se a situação existencial concreta dos educandos? Por que não uma arte-educação?

Como é, então, que a arte pode se tornar um instrumento para a formação de um homem mais pleno? Como a arte educa? Eis a questão básica cuja resposta deve aclarar os propósitos daquilo que chamamos arte-educação. (DUARTE Jr., 1991, p.65)

As dimensões humanas acessadas pela arte, não são passíveis de simbolização conceitual por ser esta, a concretização dos sentimentos em formas expressivas, enquanto que a linguagem toma o nosso encontro com o mundo e o fragmenta em conceitos e relações oferecidas à razão, ao pensamento. A arte busca reviver em nós esse encontro, esse primeiro olhar sobre as coisas, imprimindo-o em formas harmônicas. A arte nos leva a conhecer melhor nossos sentimentos e nossas experiências, em relação a coisas que escapam à linearidade da linguagem, diz Duarte Jr.

Quando na experiência estética meus sentimentos entram em consonância (ou são despertados) por aqueles concretizados na obra, minha atenção se focaliza naquilo que sinto. A lógica da linguagem é suspensa e eu vivo meus sentimentos, sem tentar “traduzi-los” em palavras. (1991, p.65-66)

A arte tem como consequência, uma forma de alertar não somente quem a pratica como também seu público para que estes deem maior atenção aos seus próprios processos de sentir. A arte é uma forma prazerosa de levar-se em conta as características individuais dos seres humanos. Através da arte podemos elaborar nossa relação com o mundo, e a chave para isso é a percepção e os sentimentos, que despertam maneiras particulares de sentir, levando a elaborar e reelaborar todos os outros processos racionais. Além disso, a arte possibilita também o desenvolvimento e a educação dos sentidos do corpo, quando colocados em convivência com seus símbolos. Como se pode fazer isso?

Da mesma forma que o pensamento lógico, racional, se aprimora com a utilização constante de símbolos lógicos (linguísticos, matemáticos etc.), os sentimentos se refinam pela convivência com os Símbolos da arte. O contato com obras de arte conduz à familiaridade com os Símbolos do sentimento, propiciando o seu aprimoramento. (LANGER apud DUARTE JR. 1991, p.67)

Diz Duarte Jr: “Encontrando nas formas artísticas Simbolizações para os seus sentimentos, os indivíduos ampliam o conhecimento de si próprios através da descoberta dos padrões e da natureza de seu sentir” (1991, p.66), concordando com Suzanne Langer, que diz:

O treinamento artístico é, portanto, a educação do sentimento, da mesma maneira como nossa educação escolar normal em matérias fatuais e habilidades lógicas, tais como o “cálculo” matemático ou a simples argumentação [...], é a educação do pensamento. Poucas pessoas percebem que a verdadeira educação da emoção não é o “condicionamento” efetuado pela aprovação e desaprovação social, mas o contato tácito, pessoal, iluminador, com símbolos de sentimento.⁹

Educar os sentimentos e as emoções para Duarte Jr. significa estimular os alunos a se

⁹ (DUARTE JR., 1991: 67 apud LANGER, 1971, p.90)

expressarem e a vibrarem, diante de símbolos que lhes sejam significativos. Através do conhecimento das próprias emoções e sentimentos, reconhecer então, os fundamentos do próprio Eu deveria ser a tarefa básica proposta por todas as escolas. (1991, p.67)

A adaptação ao meio sem projetos transformadores e sem utopias, não deve fazer parte da vida dos artistas que pretendem, com sua arte, alterar a realidade e mover o mundo, disse Duarte Jr.: “[...] a utopia, antes de ser a mera fantasia de loucos e poetas, é um fator fundamental na construção do mundo humano. Através de visões utópicas o homem desperta para outras realidades possíveis, diversas daquelas em que ele está inserido”. (1991, p.68)

A arte, como um fator para agilizar a imaginação, amplia, através da experiência estética, os limites de cada um, os quais impõem cotidianamente a inteligência. Sendo a arte um estímulo permanente para, através da imaginação, partir em busca da criação de mundos possíveis, desejados e sentidos, essa é a chance que se tem de criar novas possibilidades de ser, de sentir e de dar continuidade à vida. Através da arte pode-se romper o espaço-tempo que o cotidiano nos reserva, movendo o mundo com os sonhos e projetos de cada um, lutando para modificar uma realidade indesejada por muitos. Portanto, a arte, com suas utopias, é um fator fundamental de transformação da realidade. Através da ficção, que desperta para sentidos também diferentes, como uma previsão de futuro próximo ou distante, a utopia da Arte conduz para a consciência do atual estado do mundo, e possibilita conhecer, o que não se teve a oportunidade de vivenciar, pela Arte de outros seres humanos. “Pela sua vertente utópica, a arte constitui-se, então, de um elemento pedagógico fundamental ao homem [...]”; [...] a arte pode possibilitar ainda, o acesso dos sentimentos a situações distantes do cotidiano, forjando as bases para que se possa compreendê-las, disse Duarte Jr. (1991, p.68-69)

Estando o processo do conhecimento voltado para a articulação entre aquilo que se vive (sentidos do corpo) e o que é simbolizado (pensado por representação), quando o dançarino experimenta ou exercita a sua arte, esta cria nele as bases para uma compreensão maior das situações que o envolve. Facilita a compreensão tanto do seu potencial, dos próprios sentidos corporais como também inclui tudo aquilo de que a humanidade é capaz e necessita. O corpo do dançarino, portanto, ao experimentar a sua arte, reflete seus sentidos aflorados. Isso garante uma possibilidade real de sensibilização e aprendizagem.

O dançarino deve permitir-se experimentar maior vivência dos sentidos do próprio corpo, dando importância ao próprio processo de sentir, para que desta maneira abranja o processo de aprendizagem como um todo, o que inclui não somente a dimensão simbólica,

mas principalmente o despertar de novos sentidos, transformando, com a consciência da realidade, o tempo presente.

O dançarino que conhece a arte e a cultura do seu tempo adquire fundamentos que lhe permitem uma compreensão do sentido da vida vivida, aqui e agora. O conhecimento da arte do passado da cultura em que se vive, informa e faz compreender as transformações operadas no modo de sentir de cada um e, entender a história da vida, do passado ao presente.

Em nossa atual civilização, diz Duarte Jr., o desenvolvimento de uma consciência estética na Arte-Educação significa “uma capacidade de escolha, uma capacidade crítica” apurado para a não submissão a valores e sentidos impostos, mas sim para selecioná-los e recriá-los segundo a situação existencial. Portanto, esse desenvolvimento consciente da estética significa mais do que apreciar a arte. (1991, p.73-74)

Duarte Jr. apontou alguns elementos educativos contidos na expressão artística, fundamentos filosóficos que são a base para a utilização da arte como meio educacional. As artes cênicas, por sua vez, exercem o papel de promover o conhecimento geral dos seres humanos através dos sentidos do corpo. Essa é uma das formas mais eficazes de apreensão de conhecimento e de reconhecimento, de educação e de reeducação, de visão e de previsão.

A Arte-Educação pode estar sempre associada a qualquer profissão, desde que a sua prática esteja incluída nos currículos específicos. A dança, como instrumento da Arte-Educação, é capaz de levar o aluno ao encontro de si mesmo, do outro e da arte de fazer a sua arte. Através da busca do autoconhecimento e da Arte-Educação em nosso experimento de formação do Ser-Dançarino procurou-se mostrar a arte na expressão da dança de cada ser dançante. É preciso que essa essência sempre transcenda os limites da carne e se transforme em sensações, emoções e/ou sentimentos expressos para novos pensamentos e novas ações corporais que pulsem com a vida, constituindo-se em auras poéticas de formação e de *in*-formação. As artes cênicas são obras vivas, provenientes de corpos que pulsam, e assim sendo possuem uma aura, e quando se pensa em aura, recorre-se a Benjamin.

Olgária Matos, no artigo Marcuse, Adorno, Horkheimer, Benjamin e Habermas - Teóricos de Frankfurt refere-se a Benjamin e a seus estudos sobre aura, que envolvem a estética das obras de arte, especificamente o cinema, que trata basicamente de imagens:

Benjamin tinha seu ensaio “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução” na conta de primeira grande teoria materialista da arte. O ponto central desse estudo encontra-se na análise das causas e consequências da destruição da “aura” que envolve as obras de arte, enquanto objetos individualizados e únicos. Com o progresso das técnicas de reprodução, sobretudo do cinema, a aura, dissolvendo-se nas várias reproduções do original, destituiria a obra de arte de seu status

de raridade. Para Benjamin, a partir do momento em que a obra fica excluída da atmosfera aristocrática e religiosa, que fazem dela uma coisa para poucos e um objeto de culto, a dissolução da aura atinge dimensões sociais. Essas dimensões seriam resultantes da estreita relação existente entre as transformações técnicas da sociedade e as modificações da percepção estética. A perda da aura e as consequências sociais resultantes desse fato são particularmente sensíveis no cinema, no qual a reprodução de uma obra de arte carrega consigo a possibilidade de uma radical mudança qualitativa na relação das massas com a arte. Embora o cinema, diz Walter Benjamin, exija o uso de toda a personalidade viva do homem, este priva-se de sua aura. Se, no teatro, a aura de um Macbeth, por exemplo, liga-se indissolúvelmente à aura do ator que o representa, tal como essa aura é sentida pelo público, o mesmo não acontece no cinema, no qual a aura dos intérpretes desaparece com a substituição do público pelo aparelho. Na medida em que o ator se torna acessório da cena, não é raro que os próprios acessórios desempenhem o papel de atores. (Site da internet: <<http://www.culturabrasil.pro.br/frankfurt.htm>> acessado em 1994)

Isso faz repensar o futuro intérprete da dança como possuidor de uma aura que deve estar sempre presente na relação dança/público, para que sua dança genuína esteja sempre carregada de significações. Mas, ao mesmo tempo, quando a aura do dançarino desaparece dando lugar a uma arte propagada por uma máquina, como no cinema, a sua arte passa a ser mais globalizada. Somente o dançarino que perceber a diferença entre ser a arte da interpretação da cena viva – onde a sua aura está sempre presente, exposta no corpo – e ser acessório de cena, será capaz de elaborar a própria dança. O contato direto com o público que escolhe o sentir a dança é o ideal para aperfeiçoar a relação Ser-Dançarino/dança/público.

Quando passamos pela experiência do inconsciente visual (cf. Walter Benjamin), sentimos a diferença entre as duas situações mencionadas acima. No contato com a *aura* do dançarino, sua energia corporal e tudo que esta envolve, sobre sentimentos e pensamentos, garantem que a relação é tácita e direta, ou seja, imediata.

Cada vez que o dançarino expõe a sua obra, essa possui uma existência única, que, segundo Benjamin, é o estar presente no espaço-tempo aqui e agora, e é nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Nessa história estão compreendidas não apenas as transformações sofridas com o passar do tempo, desde a sua concepção até sua encenação, como também “[...] as relações de propriedade em que ela ingressou” (BENJAMIN, 1989, p.167). Porém, independentemente da obra possuir essa existência única enquanto expressão, ela permanece encarnada. Suas imagens fazem parte dos corpos dançantes e da imaginação do espectador. Essas imagens são parte da realidade do artista e do público que as adquiriu através da sua sensibilidade. Portanto, ela não é propriamente efêmera, pois pode ser representada por esse corpo sempre que isso seja desejado pelo dançarino. A dança fica encarnada; portanto, ela permanece enquanto corpo. O que é efêmera é a expressão e a recepção da Dança, desde que a cada momento o corpo sofre mudanças, e a cada expressão

essa Dança jamais poderá informar a mesma coisa. Cada corpo é um indivíduo, e cada indivíduo possui vários corpos que se aglomeram ao longo do tempo de vida. Assim, a mesma dança dançada por vários corpos jamais nos parecerá igual. Mas a Dança pode ser a mesma sempre, embora expressa de forma diferenciada. Assim podemos perceber o valor da interpretação de cada corpo; quando consegue transferi-la para a Dança.

Tanto a arte da dança quanto a do teatro possuem o privilégio de, além de trazerem consigo a sua história, mesmo sendo reproduzidas – serem rerepresentadas sempre no espaço-tempo presente expressadas pelo corpo vivo do dançarino-ator, o qual está constantemente em transformação. Isso trouxe a esperança de alcançar na dança genuína a representação do corpo vivo cuja aura está sempre presente no tempo aqui e agora.

Como cada corpo assimila as técnicas e as práticas da dança, sempre de forma diferenciada e única, a determinante da dança genuína é a de que hajam variadas formas da arte da dança. A imitação (mimese) não faz parte da cena da dança genuína e, sendo a memória resgatada por imagens de vivências que são analisadas e re-significadas num corpo possuidor de uma história única de vida, essa provê o desenvolvimento de imagens mentais que estimulam movimentos próprios, articulados com o que esse corpo aprende e apreende do seu entorno. Assim descobre-se o movimento inusitado, próprio, incomum. As novas concepções da arte da dança que estão surgindo são frutos do trabalho artístico-corporal de cada dançarino, mesmo que a coreografia seja realizada em grupo ou idealizada por coreógrafos consagrados.

Torna-se cada vez mais presente para quem faz Dança, a necessidade de se possuir o objeto corpo. A compreensão do desejo sobre o entendimento do objeto corpo (basicamente do Corpo que cada um é) cria muitas possibilidades de desenvolvimento da arte da dança. Esse conhecimento nos torna conscientes de que, para a concretização desse entendimento, necessita-se trazê-lo tão perto quanto possível, seja pela imagem e estrutura, como revela Dolto, e/ou seja, pela ação, como sempre se declara a prática da Dança e seu comportamento.

Rer ler a citação abaixo colocando a palavra representação no lugar de reprodução, produziu o encontro de um signo mais apropriado para este trabalho. Sugere-se o mesmo para o leitor.

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida [...] e a imagem [imagem como ícone dessa representação, o corpo propriamente dito]. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade [...]. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência [...]. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função

da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (DOLTO, 1989, p.170)

Quanto à prática do grupo de pesquisa, mesmo que a concepção coreográfica tivesse sido elaborada com o grupo, ou seja, com todas as alunas criando células coreográficas como representantes das imagens mentais suscitadas através dos laboratórios de corpo, guiadas pelos mesmos comandos, o componente individual foi o que sempre esteve presente e fez a diferença, compondo os resultados.

Assim procurou-se trabalhar a dança genuína, inserida no contexto educativo e criativo da Universidade. Assim evoluiu-se artisticamente nessa direção, trabalhando para que o aluno se voltasse para o aprendizado do gerenciamento consciente de seu próprio corpo como instrumento, corpo como único ícone no Universo capaz de encontrar a sua profissão, a sua dança.

A Dança-Educação, nesse contexto, criou possibilidades diversas de se pensar a realidade através dos espaços (lugares utópicos) criados pelos diálogos e textos repletos de sentidos; trouxe a reflexão entre o desejo e o dever profissional no campo real, estimulado por uma educação da sensibilidade, e alterou a forma de trabalho com a subjetividade.

Ângela Linhares diz que a educação tem como principal tarefa a alteração do modo de trabalho com a subjetividade, “[...] em relação com as determinantes sociopolíticas, que caracterizam a realidade objetiva” (1999, p.25). É importante retomar “o fio de Ariadne: a sensibilidade”; como disse Linhares, “essa região não de todo colonizada pela razão instrumental”, para que a arte seja tão considerada como outras formas de conhecimento, correspondendo a dimensões do ser que aprende e apreende. Trata-se da retomada da dimensão sócio-emocional.

O significado, como disse Linhares citando Duarte Júnior, “possui uma dimensão sentida (vívda) e simbolizada (refletida) — é o resultado da interação entre a experiência e os símbolos”. (DUARTE JR. apud LINHARES, 1998, p.32)

O trabalho de arte-educação traçado para os alunos de graduação em Dança da UFBA, baseou-se no comportamento dos mesmos em relação a suas idiossincrasias com referência à arte escolhida. Estar ciente da subjetividade do ser, que nem sempre permeia livremente a produção artística ou a profissão escolhida, é como um alerta, um estado de vigília. Esta é uma das questões que permeiam a educação para e pela arte.

É necessário estar ciente dessa premissa que subjetivamente pode fragmentar o e/ou integrar a formação do Ser-Dançarino. Quando o dançarino não está consciente do momento presente, mesmo momentaneamente, às vezes por períodos muito curtos de tempo, a arte da

dança desaparece. Ser integral em poucos momentos não garante o aprendizado da dança pelo corpo, o que envolve também a criação da cena e seu sentido. Consideramos que o Ser-Dançarino não existe sem o Ser-Integral. Ser-Integral é o Ser-Corpo que aprende e apreende conhecimentos tácitos e lógicos, e é estar ciente da sua estrutura comportamental e do mundo em que vive, conhecendo e reconhecendo as transformações processadas em si, através de suas relações com o seu ambiente de vivência.

Com este enfoque dado ao trabalho, não se pode deixar de nomear dois processos que acompanharam nessa jornada: a história pessoal acumulada e o impulso necessário para o alcance do imaginário do futuro dançarino. Ambos fizeram parte da transformação dos corpos dançantes que passaram a ser mídia, ou seja, cada aluna passou a ter consciência de ser o corpo que vive o fluxo no estado do sempre-presente, como diz Greiner; (2005, p.130-131) corpo que é sempre resultado dos cruzamentos entre o processamento de novas informações que interagem com as informações já incorporadas anteriormente; corpo como mídia de si mesmo, mídia que “[...] diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação” (GREINER, 2005, p.131). E essa contaminação pela *in*-formação expressa sobre si mesmo, por parte de cada corpo participante do grupo, foi a forma mais eficaz de amadurecimento desse mesmo corpo, para melhor compreensão de si e da vida profissional escolhida, durante o aprender a aprender a dança.

Recusamo-nos a trabalhar o Ser-Dançarino através de uma estética que visasse somente o culto ao belo, sem que este fizesse parte do ser-corpo. O impulso para se fazer dança deve sempre partir do sentimento ou dos sentidos do corpo, que transforma a realidade no sonho, criando, recriando e dando sentido e significado à arte da dança.

É preciso que a dança não fique mecanizada, centrada apenas nas possibilidades técnicas do corpo. É sabido que as diversas técnicas são um referencial importantíssimo para o dançarino que desenvolve sua capacidade de criar e de explorar seus sentidos, os sentidos que envolvem também e principalmente o processamento das sensações, emoções, sentimentos, prazeres e desprazeres, nesse processo co-evolutivo de trocar informações com o ambiente. Esse fluxo e esse refluxo são constantes e necessários. Recebe-se a informação, processa-se a informação com as informações já incorporadas e troca-se a informação reciclada por novas informações, que são devolvidas ao ambiente até que novas informações, aquelas que percebem-se do ambiente, sejam absorvidas.

Na maioria das vezes o que é captado pelos sentidos transparece na e transcende a

carne, antes mesmo da ação corporal. Dessa forma, a influência que as informações captadas pelo corpo exercem na ação desse mesmo corpo, é intensa e irrestrita. Esclarece-se o que se quer dizer sobre isso:

Para entender ainda de forma mais clara o processo de transmissão entre corpo e ambiente, vale recorrer a Lakoff e Johnson (1998, 1999), que nos ensinam que conceitos não são apenas matéria do intelecto. Estruturam o que percebemos como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, e também como nos comunicamos. Nosso sistema conceitual ocupa um papel central definindo as realidades cotidianas. De acordo com Johnson, o modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, tudo isso é sempre matéria metafórica. Como a comunicação se baseia no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal se torna uma fonte importante de evidência do funcionamento do sistema. Importante, porém não a única. (GREINER, 2005, p.131)

Assim ocorreu com o grupo. Utilizou-se a linguagem verbal para abordar-se o comportamento individual. Dessa maneira revelaram-se informações referentes ao corpo e suas relações. As informações introjetadas foram responsáveis diretas pela criação da nossa “matéria metafórica” e da dança genuína.

Quando os sentimentos manifestados pelo corpo estão em desacordo com o momento presente do dançarino, ou seja, em desacordo com os seus objetivos imediatos, torna-se possível sentir sua dança cheia de interseções, ou seja, a dança de um corpo contaminado de sensações, emoções e/ou sentimentos inadequados, aqueles sentimentos que impedem o seu amadurecer técnico-artístico. Nesses momentos observa-se que o dançarino foge da proposta técnica e artística.

A construção de um sentido para a expressão da vida é inerente ao ser humano e é natural que essa construção ainda faça parte da expressão da dança. O trabalho que se fez com a Dança-Educação através do autoconhecimento pôde exatamente resgatar os sentidos dos dançarinos.

De forma geral e irrestrita, procurou-se despertar no aluno de Dança, a percepção das diferenças entre um trabalho sem amarras, ou seja, livre de bloqueios somatomorfos e um trabalho contaminado por pensamentos que impedem o amadurecimento da linguagem do corpo, ou seja, impedem o movimento objetivado.

Esse trabalho é próprio para a arte da dança, que, realizado livremente, faz transparecer uma dança genuína, ou seja, uma dança cujo Corpo revela pensamentos otimizados na busca de sua identidade. Essa dança deve revelar um corpo integrado, um corpo que, exposto, vive a sua dança, aquela iniciada em pensamentos que estão de acordo com a representação de si mesmo, o Self.

O processo de integração também faz do Corpo um representante das suas relações com o ambiente. Isso traz possibilidades infinitas de realização para o Ser-Dançarino, que pode utilizar-se tanto do sistema corpo como do micro sistema como também do macro sistema, todo o Universo, para a construção da Arte da Dança de forma geral e, especificamente, da Dança Genuína.

Experiências de Dança-Educação com a busca do autoconhecimento podem e devem ser realizadas para que o trabalho de “aprender a aprender” (BARBA, 1994), dos alunos de Dança, seja facilitado. Descobrir o que se passa na psique dos alunos, principalmente nos momentos de atuação como dançarino, educador, coreógrafo, dentre outros, sabe-se, não é tarefa fácil. A maioria dos alunos não reconhece a necessidade do autoconhecimento, nem mesmo sabendo que isso pode ajudar no desenvolvimento da própria vida profissional.

Abordar os processos subjetivos e desvendá-los é uma das tarefas do facilitador de aprendizagem. Acredito que dessa forma pode-se chegar a conhecer, um mundo mais voltado para o respeito ao campo sensorial – base para o respeito ao outro e à natureza.

Como diz Linhares, “[...] a preparação para o mundo do trabalho que se faz na Escola, antecipa o treinamento para a sujeição. Hipertrofia o *homo economicus* em detrimento de um desenvolvimento mais integral do ser que aprende”. Como consequência, continua Linhares, “[...] exclui-se a arte com a produção e leitura de sentidos que ela chama a si. Aparta-se a razão da dimensão desejante. Nega-se a polivalência do signo e sua potência como conteúdo vivo do diálogo entre pares e textos.” (1999, p.30)

A prática desenvolvida visou dar um sentido amplo à educação como um todo, focalizando a prática de uma dança que, sem pretensões de ser nova, dirigisse o artista para a busca de um Ser-Dançarino integral — possuidor e possuído pela sua própria obra de arte.

O Ser-Dançarino integral é, e deve ser sempre, mediado pelos sentidos, utilizando-se do corpo unificado e de suas diversas linguagens, na construção do ser-artista também criador do sonho, do que é lúdico e do mito. Dessa forma damos um novo sentido à arte da dança que, no meio cultural se transforma em instrumento mediador da educação, e não somente numa arte de entretenimento.

Trabalhar com a dança como instrumento da educação e, ao mesmo tempo com a educação como forma de produção do conhecimento, é o propósito dessa prática que está baseada na eficiência dessa integração para o desenvolvimento do Ser-Dançarino e na evidente transgressão da problemática da complexidade do corpo para a construção da sua vida profissional, da sua dança de representação.

É preciso praticar uma educação pelo desenvolvimento sensorial, que não somente vise o conhecimento racional, mas que também e, principalmente, vise o autoconhecimento e a autonomia do artista pela e para a prática da arte escolhida.

Pode-se conhecer e discutir o mundo através da análise do comportamento humano, assim como se pode criar um mundo novo através da arte-educação — dos símbolos e gestos da cultura cotidiana do povo e seus sentidos, com a linguagem poética das artes.

Citando Canclini (s/d), Linhares refere-se ao trabalho da Arte-Educação como definidor da humanização, afirmando ser ele um trabalho produtivo, porque consiste numa apropriação e transformação da realidade material e cultural para satisfazer uma necessidade social. (1999, p.40-41)

Existe a necessidade de desenvolver as capacidades artísticas dos alunos desde o curso fundamental até a pós-graduação, para que se tenha a prevalência da cultura e especificamente da arte no nosso país. Como nos diz Linhares: “As representações são, entretanto, uma recomposição do objeto. Não são descrições, apenas: desenvolve-se os conteúdos, buscam-se as vísceras, desbordam-se as suas reentrâncias. Numa palavra: interpreta-se.” (1999, p.45)

Isso nos levou a repensar a arte da dança como forma de construir a realidade do mundo em que vivemos, através de representações sígnicas, e a pensar a dança genuína como uma representação de si mesmo, onde predomina a arte de dançar integrado.

Foi importante partir do sensorial ou dos padrões do sentir humano para o desenvolvimento das capacidades artísticas das alunas de dança realizando a análise do comportamento, nos campos subjetivo e objetivo. Essa importância revelou-se quando a busca da dança própria passou a interferir na estética de cada aluna, imbuída da capacidade de utilizar o conhecimento adquirido para o seu desenvolvimento educacional.

Dessa forma, adotamos como pressupostos que o dançarino pode vir a transformar algumas atitudes prejudiciais para si e para a criação em atitudes construtivas, o que se propaga por todo o seu campo de conduta. Acreditar na sensação e intuição seguida do intelecto é uma forma eficiente para se detectar e analisar essas atitudes, o que já ajuda nas escolhas do melhor caminho a seguir.

Procuramos sempre captar a expressão do que era particular através do relato verbal de cada aluna, pois essas representações verbais carregam sempre toda a problemática do sentido na linguagem cotidiana. As representações desses relatos não foram descrições ape-

nas. Elas formaram a recomposição de imagens representadas pelo corpo, muitas vezes ignoradas, inconscientes, e trouxeram a possibilidade de transformarmos essas imagens em atitudes conscientemente elaboradas.

Descrivendo esse processo, diz-se que as representações expressas durante o trabalho prático com o grupo de alunas possibilitaram, da parte delas, um aflorar de sentidos e de significados. As trocas de informações processadas no grupo de pesquisa, referentes às representações das imagens expressas, possibilitaram uma transformação no seu modo de ver, de sentir e de agir. Isso aconteceu sempre que defrontaram-se atitudes obsoletas sendo estas analisadas por todas.

Embora a maioria das transformações de hábitos inadequados em adequados não seja processada de imediato, essa forma de encarar o comportamento pelo grupo de alunas, principalmente sobre o que pensamos de..., ou a respeito de como pensamos sobre..., deu a partida para o alcance das mudanças almejadas e necessárias. Assim reviu-se o comportamento como um todo, analisando toda práxis de grupo, revelando sempre as conclusões a respeito de todos os trabalhos efetuados. Portanto, todas as conclusões aqui registradas sobre essa prática resultaram da análise coletiva do grupo.

Desenvolvendo o conteúdo das representações como resultado das análises e das relações de cada corpo com o coletivo a que pertence, interpreta-se e, ao mesmo tempo trabalha-se na auto revelação e reatualização dos seus signos, muitas vezes transformando seus sentidos.

Assim, utilizaram-se as “formas elementares de compreensão do sentido”, conforme defende Linhares, ou seja, recorreu-se à compreensão da linguagem, da ação e das expressões vivenciadas pelos alunos como parâmetro para a apreensão, criação e prática da dança. Para Linhares o sentido das representações envolve a linguagem verbal, a ação que é abordada por meio do estudo das cenas ou dos rituais, estando nelas inclusas as expressões vivenciais. (1999, p.46)

Trabalhar com a problemática da reconstrução dos sentidos do corpo para o trabalho ora desenvolvido, foi interpretar, foi vestir a própria fala. Foi iluminar-se ao dizer a sua palavra, pois o corpo, sem estranhamentos, esteve representando e interpretando a si mesmo ao compor a própria cena. Isso levou o dançarino a rever o que foi dito, o que não foi dito e o que poderia ter sido dito, quer seja através da linguagem verbal ou corporal. No trabalho prático, o tempo e o espaço, ou seja, a história e o contexto social em que se inserem esses sentidos como mediadores da interpretação, fizeram naturalmente parte do sujeito. Não

houve distanciamento entre o sujeito interpretado e aquele que interpreta. (Ver LINHARES, 1999, p.46-47)

Direcionar o Ser-Dançarino para a observação das expressões vivenciadas e expressá-las verbalmente verificando a semântica dos gestos (reações corporais e fisionômicas) e a espontaneidade do corpo, foi atividade da primeira etapa da pesquisa de grupo, dirigida para o conhecimento de si mesmo — o autoconhecimento como fator fundamental para a articulação entre o talento do aluno e sua profissão.

Dirigir os alunos para a percepção das significações das diversas linguagens adotadas pelo grupo e suas congruências na prática foi relevante para analisar através da intuição e da razão, o comportamento de todos diante da profissão escolhida. A tarefa de coordenar a análise do processo de autoconhecimento, com o passar do tempo, passou a ser assumida por todo o grupo, o que demonstrou a sua eficiência neste sentido. Criava-se sempre um consenso a respeito do que era exposto, analisado e concluído por todos, buscando também uma coerência entre os expostos e o trabalho individual de cada aluna, mesmo que nem todas se expressassem verbalmente em todas as etapas dos trabalhos diários.

Caso fosse sugerido algum trabalho corporal que saísse do âmbito do relato, este era somente aplicado se aceito fosse pela aluna em foco, no caso individual, ou pelo grupo, no caso de uma prática coletiva, o que não evitava que alguns que não quisessem participar e ficassem como observadores. Nesse caso estes observadores sempre percebiam coisas que surgiam como representação, seja do comportamento ou da arte de construção da dança desse mesmo corpo.

Assim, a transgressão de regras psicopedagógicas educacionais obsoletas, como por exemplo, a exigência de tarefas pelo professor a qualquer preço, obrigando o aluno a cumprir, qualificava também o aluno que apenas observava a prática. Este passou a contribuir para a otimização dessa pesquisa analisando os procedimentos e expressando sua opinião, o que ajudava a todos e mantinha o ambiente voltado sempre para o aprendizado, caracterizado como hedônico, ou seja, ambiente propício ao aprendizado otimizado e à pesquisa sobre o corpo que dança.

Revelando assim as informações que o corpo introjeta permanentemente do ambiente e as informações que ele despeja neste mesmo ambiente depois de recicladas, como foi visto anteriormente, a partir daqui este trabalho tratará do *Umwelt* do Dançarino, ou seja, do seu automundo, do seu entorno, como matéria prima da construção da arte da dança, da dança genuína.

CAPÍTULO III

O DANÇARINO E SEU *UMWELT*



Composição e Texto: Cida Linhares
 Imagens: 1. Tube Paisagem – Animabelle
 2. Tube Bailarina: Ana Ridzi

A teoria do *Umwelt*, cuja premissa epistemológica não é nem objetivista nem subjetivista, mas sim descrita atualmente como sistêmica, tem como autor Jakob von UexKüll, que entendia o “processo vital como um sistema coerente em que sujeito e objeto se definem como elementos inter-relacionados em um todo maior”. (UEXKÜLL, 1988, p.2)¹⁰

O fato da Teoria do *Umwelt* ter sido definida como uma síntese de forças criativas do

¹⁰ O texto *Jakob Von UexKüll's Umwelt-Theory*, publicado em *The Semiotic Web* 1988, Editora: Thomas Sebeok (ed.), publicado também em Berlim e Nova Iorque: Editora Mouton de Gruyter, 1989 (col. *Approaches to semiotics*, 85), pp.129-158, tomado como base para o desenvolvimento deste capítulo, foi escrito por Thure von Uexküll, doutor em medicina e professor emérito da Universidade de Ulma (Alemanha), cujos interesses principais de pesquisa são medicina interna, medicina psicossomática, filosofia e semiótica. O acesso às idéias de Jacob Von UexKüll sobre sua Teoria do *Umwelt* – ocorreu através do texto de seu filho acima citado, Thure Von Uexküll. A tradução deste texto é de Eduardo Fernandes Araújo, professor de comunicação e metodologia projetual no CEFET-PE e tradutor técnico-científico e jornalístico, entre outras atividades profissionais. Mes-trando em Comunicação e Semiótica da PUC-SP nesta tradução. Assim, optou-se por adotar a numeração de páginas do texto já traduzido para o português.

organismo e das influências de seu ambiente por John Brown em 1786, trouxe a possibilidade básica de articulação entre a criação coreográfica e esta teoria. Essa articulação visou não somente o desenvolvimento da personalidade do educando através da consciência do próprio comportamento – trabalho que qualifica o aluno para a gestão da sua vida universitária – como também o desenvolvimento do seu potencial criativo. Ambos os trabalhos foram realizados com o grupo de alunas que se revelaram mais maduras para exercer a Dança como profissão depois de formadas, conforme depoimentos de algumas delas durante encontros esporádicos.

Jacob von Uexküll foi um dos fundadores da moderna pesquisa sobre o comportamento (Etologia). Sua teoria foi posteriormente desenvolvida por Konrad Lorenz e Niko Tinbergen, como uma ciência da fisiologia comportamental. Jacob von Uexküll, fundou um Instituto para a pesquisa do *Umwelt*, apoiado pela Universidade de Hamburgo em 1924, já com sessenta anos de idade. Estudou Zoologia e desenvolveu pesquisas sobre problemas biológicos e neuropsicológicos do comportamento, nos Institutos de Fisiologia e Biologia Marinha em Heidelberg e Nápoles, respectivamente. (UEXKÜLL, 1989)

Esta pesquisa foi sendo desenvolvida com base nesta teoria segundo o texto acima especificado, de maneira articulada com uma ideia presente na pesquisa de mestrado de He-loísa Leão intitulada “O corpo tecnológico como suporte artístico no caminho do pós-humano”.

O uso do corpo como suporte de criação enfatiza a relação do homem com a tecnologia e o ambiente, possibilitando questionamentos acerca do futuro do corpo. O diálogo do homem com o seu ambiente é o sentido mais abrangente da noção de comunicação, uma vez que trata do conceito de semiose e se refere à complexidade das trocas entre o homem e o seu entorno. (LEÃO, 2003, p.01)

A dança é construída pela relação entre o corpo e o ambiente, o que certamente nos remete a pensar sobre o processo vital. Jacob von Uexküll, conforme Thure von Uexküll, entendia o processo vital, como já mencionado anteriormente: “como um sistema coerente em que sujeito e objeto se definem como elementos inter-relacionados em um todo maior.” (UEXKÜLL, 1989, p.2)

Ao definir objeto Jacob von Uexküll antecipa o conceito de sistema aberto, definindo-o como aquele que interage com seu ambiente. Considerando que todas as conclusões aqui nesta tese estão baseadas nos processos de observação e percepção do que implicou nas interações entre os observadores e o sistema observado (analisado, discutido e concluído, tanto pela coordenadora quanto pelas alunas), pode-se dizer que o trabalho individual e grupal

caracterizou-se como um sistema aberto. Houve liberdade para que variados papéis pudessem ser desempenhados por todos, gerando uma complexidade nas interações deste sistema grupo. Apesar disto existia uma organização, ou seja, o sistema grupo foi regido por normas de conduta que foram desenvolvidas pelo próprio grupo, de acordo com suas necessidades. Sistemas fechados não podem ser observados, e sua existência é questionada ainda hoje. (WEIZSÄCKER, 1974 apud UEXKÜLL, 1989, p.2)

O desenvolvimento do autoconhecimento do aluno de dança ocorreu através da observação consciente de si e do grupo de estudos e pesquisa. Este trabalho de autoconhecimento serviu como revelador de parte dos *umwelters* de cada Ser-Dançarino, gerando subsídios para a construção da Dança Genuína. O dançarino observava, analisava, discutia e opinava sobre si mesmo e sobre as suas relações com o outro, com o ambiente e com a Dança. Não há como ignorar a relevância destas três relações para o desenvolvimento da vida profissional do Ser-Dançarino. A consciência desta interação é um elemento que faz parte das condições prévias essenciais para a descoberta de si mesmo, ou seja, do seu *corpus* dançante. Além disto, levar as alunas a descobrirem que tudo o que foi e é revelado sobre seus *Umwelten* trouxe e traz sempre possibilidades infinitas de compor coreografias em dança, só cooperou para a descoberta da Dança Genuína de cada uma delas.

Neste processo as relações eram dialógicas e cíclicas, já que todas se mantinham atentas às atividades tanto receptoras quanto efetoras que circulavam no grupo, o que incluiu a observação de todos os tipos de Transações (Instrumento da Análise Transacional - AT que se refere às comunicações entre dois ou mais sistemas, ou corpos), os quais serão analisados mais adiante.

Quanto mais íntimo o grupo se tornava, maior era a confiança nos trabalhos. Essa confiança possibilitou que a autenticidade de cada componente fosse revelada. Isso incluía a expressão de suas sensações, emoções, percepções e de seus pensamentos, como imagens expressas do corpo, corpo este que se ajustou à natureza dos trabalhos de grupo.

Cada imagem analisada pelo grupo era considerada como signo que representava outros signos que representavam outros... e assim por diante, oferecendo um conjunto de signos que a todos induzia a descobertas de comportamentos e de qualidades próprios de cada componente, o que levava à análise de diversas etapas da sua vida. Isso proporcionou ao grupo a reelaboração do comportamento explícito, desde que este estivesse incoerente com as necessidades e desejos das alunas. A coerência entre pensamentos e atitudes voltados para o

aprendizado da profissão Dança era sempre enfatizada, mesmo que se estivesse tratando de comportamentos em outras áreas de conduta, seja social, familiar ou de casal.

Assim, buscava-se sempre a parte de responsabilidade da aluna nas suas relações com o ambiente. A opção sobre os relatos que seriam feitos no grupo era sempre das alunas, e eram estes relatos que ofereciam os feedbacks sobre as leituras a serem efetuadas quando os assuntos eram vinculados aos instrumentos da Teoria da Análise Transacional. Essas leituras complementavam os assuntos discutidos por serem leituras que informam sobre os processos subjetivos, muitas vezes inconscientes efetuados nas inter-relações.

Jacob von Uexküll desenvolveu seu conceito de *Umwelt* específico da espécie, como o segmento ambiental de um organismo, que é definido por suas capacidades específicas da espécie, tanto receptoras quanto efectoras. Essas capacidades foram definidas por Uexküll como percepção e operação. (UEXKÜLL, 1989, p.03)

Entende-se que esta Teoria de Jacob von Uexküll aplica-se ao comportamento do aluno de dança, através do estudo das relações expressas pelo mesmo no grupo, já que esta trouxe a capacidade específica de tratamento do corpo diante das suas atividades receptoras e efectoras, na busca da profissionalização. Portanto, a Teoria do *Umwelt* e a Teoria da Análise Transacional, aliadas aos processos psicossociais experimentados e analisados, fundamentam esta práxis.

A práxis grupal se revelou uma adaptação voltada especificamente para as necessidades deste grupo de alunas, que construíram juntas uma forma de aprendizado diferenciado da Dança. Este aprendizado esteve voltado especificamente para a construção do caminho profissional, o alcance da meta desejada e a descoberta da diferença individual, que é o que vai compor cada Ser-Dançarino e a Dança Genuína, ou seja, sua especificidade em Dança. As duas fotografias a seguir foram escolhidas para compor esta tese. A primeira por se tratar de uma apresentação feita com base nesta práxis, em aula da disciplina Processos de Encenação, ministrada pela professora Sônia Rangel no PPGAC-UFBA, e a segunda por se tratar da encenação dessa composição solística da foto1, no



Teatro do Movimento, da Escola de Dança da UFBA. Ambas são expressões da Dança Genuína elaborada pela aluna X com base nas suas imagens corporais.

O processo experimentado nesta pesquisa pode vir a servir como base para outras formas de lidar-se com a Arte-Educação, sem ser restaurado na sua inteireza ou na sua forma.

As pessoas não serão as mesmas e o ambiente também não. Mas, este processo de ensino e aprendizado da Dança, através da busca do autoconhecimento e da análise e auto-análise do comportamento de cada aprendiz, possibilitaram a busca pelo grupo, da coerência entre o comportamento adotado e o desejo de aprender Dança. Assim, cada Ser-Dançarino buscou detectar os comportamentos mais adequados às suas necessidades, não somente os adotados durante o trabalho de aprendizado da Dança. Estando voltadas para o próprio comportamento, cada aluna corporificou a elaboração da sua dança, o que revelou uma originalidade na criação. A diversidade dos *umwelten* que eram revelados trouxe sentidos diferentes para a composição e expressão de cada dança elaborada pelo corpo, que era a própria obra, seu criador e sua representação.

O ato de elaborar, da dança genuína, passava automaticamente pela análise do próprio comportamento, que dava origem às imagens mentais, ao movimento do corpo como reação a essas imagens captadas e à construção da primeira célula coreográfica. Este foi o processo de construção da dança genuína, que era iniciado pelo pensamento e pelos sentidos, e quando desabrochado no corpo, revelava a dança desse mesmo corpo, que se mantinha em relação com seu Universo. Isto trouxe a identidade e ao mesmo tempo a originalidade em cada dança elaborada.

A cada encontro criou-se um novo olhar para os fatos vivenciados no grupo. Diante das possibilidades que se apresentavam, a escolha das alunas estava sempre voltada para a escolha do comportamento que qualificasse as suas relações, em todos os campos de conduta.

A tomada de consciência da necessidade de estruturação do tempo foi crucial para a vivência com o grupo. A relatividade do tempo foi destacada por Karl Ernst von Baer como uma função de fatores biológicos que chegou a desenvolver, e a partir daí, as questões referentes de lapso temporal e a efeitos de câmara-lenta. Ele usou o termo momento, postulando teoricamente a menor unidade de tempo. (UEXKÜLL, 1989: 04)

Jacob von Uexküll desenvolveu esta ideia ao mostrar como, em princípio, todos os seres vivos são induzidos a se orientarem por meio de cálculos probabilísticos, devido ao futuro ser aberto (jogo da vida que pode ser analisado como jogo de dados, jogo cênico), usando a estratégia de planejar o futuro segundo suas necessidades biológicas. Diz Jacob von Uexküll apud Uexküll: “Cálculos probabilísticos que interpretam o presente como referência a, ou signo de, possibilidades de satisfações futuras de necessidades, são, contudo, processos de signos ou semioses” (1989, p.04). Fundamentado nessa premissa Jacob von

Uexküll desenvolveu sua teoria do signo, na qual o presente se apresenta como um signo e o futuro como o *significatum* ou *signifié* (significado, em língua francesa)¹¹.

O jogo de dados acima usado como metáfora para o jogo da vida trouxe a sensação de, ao segurarem-se na mão os dados, estes corresponderem a todas as possibilidades, todas as opções de escolha que existem para o próximo passo a dar, seja na vida ou na dança, baseados nas informações obtidas *a priori*, decidindo pelo script a seguir. Segurar os dados, portanto, é ter alcançado o ponto máximo da possibilidade de conquista de autonomia por um ser humano, por uma sociedade ou por toda a humanidade. Ter sucesso diante de qualquer empreendimento só depende das escolhas entre as possibilidades disponíveis. Depois da escolha, é preciso traçar o caminho e saber lidar com o acaso e a complexidade, que fazem parte dessa relação entre corpo e ambiente de vivência, no nosso caso para o aprendizado da Dança.

Ora, se o Ser-Dançarino não se conhece o bastante e, se as informações a respeito das suas possibilidades não estiverem ao nível da consciência, corre-se o risco de fracassar pelo caminho do profissionalismo, ou de não alcançar a meta pré-estabelecida. Portanto, quanto mais se conhecer e souber lidar consigo mesmo e com o ambiente, maiores as chances de alcançar uma realidade desejada *a priori*. A Dança depende somente do corpo, o qual, estando com suas faculdades cognitivas otimizadas e funcionando adequadamente, torna-se capaz de analisar as constantes informações a respeito de si e do meio psicossocial no jogo da vida. Os dados, portanto, são os signos que traduzem todas as possibilidades do Ser-Dançarino construir sua vida profissional. Os signos também traduzem o passado influenciando o presente, seja este consciente ou inconsciente, do Ser. Portanto, o corpo de um Ser é uma grande semiose do jogo da sua vida vivida e vivente, semiose que pode ser apresentada no jogo cênico da dança genuína, dança que foi calcada no seu *umwelt*. A dança genuína, portanto, é a dança criada pelo resgate do que de genuíno existe em cada **Ser-Corpo-Dançarino**, para que este elabore sua criação em dança.

A relação dançarina-dança não foi construída pelo grupo como uma relação de coisas certas ou de coisas erradas, mas sim, de coisas que funcionaram e de coisas que não funcionaram para a evolução específica do Ser-Dançarino e de sua Dança. Tratou-se mais de coisas

¹¹ O tradutor decidiu respeitar a tradução da terminologia linguística correspondente entre os termos técnicos utilizados aqui em Francês, Português e Inglês: *Signifié* = Significado = *Signified*; *Signifiant* = Significante = *Signifier*; *Sens* = Sentido = *Sense*; *Signification* = Significação = *Meaning* (ou *Signification*). Em nota de rodapé (2) 1989: 4.

que seriam convenientes ou não, e de coisas que deveriam ter sido ou não pensadas, sentidas, ditas ou feitas. Assim analisaram-se as possibilidades e definiram-se as probabilidades para cada corpo. Entende-se que dar relevância à complexidade do mundo e do entorno (*Umwelt*) de cada um foi e é dar relevância à própria permanência, não somente das espécies vivas no mundo, mas também de cada Ser no contexto profissional escolhido. Portanto, é fundamental perceber que se é o único ser vivo capaz, tanto de construir quanto de destruir o ambiente mundo e os espécimes que nele coabitam. Entender que, como uma bactéria cancerígena que destrói um sistema imunológico, o ser humano já conseguiu destruir mais do que construir e que, continuando assim, desaparecerá como espécie. Este é um ponto de partida para os ecossistemas, que podem contribuir para que os dançarinos e a Dança explorem essa tomada de consciência que faz parte da vida desse corpo, do seu *Umwelt* e que é genuína. Acredita-se que o trabalho para reverter este quadro catastrófico para o futuro da humanidade e da vida neste planeta deve ser composto também pela Arte-Educação incluindo a busca do autoconhecimento. A Arte, como reveladora dos nossos *Umwelten*, exerce o papel de espelho da realidade, além de trabalhar com a sensibilidade e com o intelecto de cada um que tenha a curiosidade de aprender a admirá-la.

Não é sempre que se encontram pessoas com conhecimento suficiente sobre uma arte específica como a Dança, que passe a admirá-la na sua inteireza, observando o contexto no qual ela se insere. Cada obra de arte que permanece viva, que supera o tempo, contém todos os signos como representação de uma história vivida pelo Ser-Artista humano, também representante do seu ambiente de vivência. Todas as relações com o mundo devem sempre passar por uma auto-avaliação e uma avaliação do ambiente. Somente assim podemos obter as informações necessárias para o desenvolvimento da intuição, da percepção, do intelecto, da criatividade e da capacidade de busca da autonomia necessária à construção de uma vida profissional voltada para a arte da dança.

O AUTOMUNDO ESPECÍFICO



Composição: Cida Linhares
Imagem: mundo.jpg&imgrefurl
Tube Bailarina: Dance5.

Não cremos, contudo, que o processo vital seja o resultado da estrutura orgânica, mas sim do ritmo, a melodia - de certo modo - segundo os quais o organismo organiza e reorganiza a si mesmo... Igualmente impensável parece a mim a ideia de que o processo vital evolua a partir de processos físicos e químicos. KARL ERNST VON BAER, 1983.

Existe um automundo biológico específico de cada espécie e existe, segundo deduziu-se através desta teoria do *Umwelt*¹², um automundo específico e psicológico de cada Ser humano. Acredita-se que isto acontece devido ao fato deste Ser único nas suas características psicológicas comportamentais, baseadas nos conhecimentos obtidos *a priori* da sua vivência na infância. Assim, não só se possui características biológicas que trazem consigo as próprias necessidades fisiológicas, mas também se possui características comportamentais individuais, especificamente psicológicas que, ao se relacionarem com as necessidades biológicas, possibilitam a criação de um automundo específico de cada Ser-Corpo. Isto faz com que cada Ser passe a relacionar-se com seu ambiente baseado numa realidade própria, e, conseqüentemente, com base em suas interpretações do ambiente nesta realidade específica.

Infelizmente nem sempre as conclusões obtidas dessas interpretações a respeito das relações com o ambiente são conclusões conscientemente coerentes com a realidade do ambiente, como são as que são tomadas através da cognição com base nas informações obtidas somente no momento presente. Fala-se aqui de comportamentos baseados em decisões de vida tomadas na infância, geralmente com base nas interpretações de informações tácitas de

¹² Araújo, tradutor do texto em questão, também chama a atenção sobre a ideia dicotômica de um ambiente externo ao intérprete e por outro lado de um “Automundo — uma construção programática interna específica de cada espécie de intérprete sobre o que ‘merece’ ser percebido daquele ambiente externo, segundo as disposições e interesses comportamentais da espécie”. Isso o levou a desconfiar de uma “sutil sinonímia entre *Automundo* e *Umwelt*.” Assim sendo, a histórica dificuldade de equiparação terminológica de Jakob Von Uexküll estaria resolvida, graças à sugestão de seu filho e autor do artigo em questão, “onde até em Alemão, a comum palavra *Umwelt* seria mais precisamente definida como uma *Selbstwelt* (1989: 05)”. Do alemão para o inglês *Umwelt*, que em alemão comum significa meio ambiente, foi traduzido como *Self-word*, e neste texto está associada diretamente pelo autor ao conceito apresentado (1989: 03) de *Umwelt*, utilizando-se do termo *automundo* várias vezes. (Em notas do tradutor)

imagens subliminares ou ulteriores.

Fala-se de decisões tomadas pela criança quando ainda Ser imaturo e indefeso, ou Ser que ainda não interpreta adequadamente seus poucos signos ou os signos de outros. Algumas palavras proferidas a um Ser imaturo por se manter inconsciente dos seus processos psicológicos infantis, podem detonar uma situação constrangedora. Assim, checar com o ambiente o que este realmente quis dizer com suas palavras proferidas numa relação é fundamental, para se esclarecer fatos. Deixar-se influenciar pelo passado vivido inconsciente da influência que o mesmo possui na vida cotidiana, é correr riscos sem proteção, o que pode levar o Ser a viver incoerentemente suas relações cotidianas.

Acredita-se que esta diferença no mundo biológico é o que faz com que cada Ser humano seja possuidor de um automundo biológico tão diversificado quanto o automundo psicológico. Cada Ser, sendo um sistema integrado a um macro sistema, dependente de muitos micros sistemas que se relacionam entre si, deve conhecer e assumir a sua complexidade.

O conhecimento dessas informações individuais, passando a ser utilizado como auto gestor da coerência entre o comportamento do Ser, e sua meta profissional, capacita o mesmo para o desenvolvimento da sua autonomia. Comportamento aqui se refere aos pensamentos, aos sentimentos, às linguagens e as atitudes tomadas pelo Corpo, o que inclui principalmente seu trabalho com a Dança.

Acredita-se que esta diferença no âmbito da Biologia é o que faz com que o Ser humano seja possuidor de um automundo específico, e que, além disso, cada Ser humano seja possuidor de uma vida própria diferente de todos os outros da sua mesma espécie, desde o momento da sua criação, até a sua morte.

Trata-se exatamente disto, ou seja, do automundo específico de cada Ser humano dançarino. Levantaram-se, então, no grupo pesquisado, os seguintes questionamentos: De que maneira o corpus do Ser influencia e é influenciado pelo ambiente em que vive? Como o ambiente psicossocial interfere no Ser e sofre interferência do Ser que deseja se ocupar, num espaço-tempo específico, do aprendizado da Dança? Estas questões foram sendo debatidas e respondidas ao longo dos trabalhos elaborados pelas próprias alunas.

A questão relativa ao desenvolvimento de uma práxis que seja flexível, eficaz e integrada às necessidades individuais dos seres humanos, especificamente dos alunos de Dança para o alcance de uma autonomia profissional, inicialmente elaborada pela autora para este experimento, não teve qualquer chance de ser respondida durante os trabalhos. Isto aconte-

ceu porque este experimento foi calcado especificamente no acaso como elemento constantemente presente durante essa práxis, nas necessidades de cada aluna inscrita no grupo e na individualidade do Ser-Dançarino.

Cada maneira de construir a realidade revela sempre muita complexidade. O automundo ou entorno do Ser-Corpo tem correspondência com o automundo cultural de cada indivíduo. De acordo com esta relação é que indivíduo lança-se ao aprendizado técnico-artístico seguido pelo desenvolvimento da criatividade em Dança. O caminho do autoconhecimento e conseqüentemente a consciência do próprio *Umwelt* foi o caminho adotado para o alcance dos objetivos do grupo específico.

O PROCESSO SÍGNICO



Composição: Cida Linhares
Imagem: site/google/Moon.

O signo “é um elemento percebido do qual um elemento despercebido pode ser deduzido”. NÖTH, 1985.

A análise do processo sígnico é de grande importância para o desenvolvimento do potencial artístico do aluno de dança. Estando consciente das informações necessárias para a sua formação, inclusive daquelas referentes ao conhecimento de si mesmo, este é capaz de criar possibilidades para o desenvolvimento da sua dança. Com a criatividade baseada no seu *Umwelt* ou automundo, ou seja, baseada nos processos sígnicos que procedem da relação entre si mesmo e o ambiente, o aluno de dança dá início ao processo criativo.

A questão do tempo foi abordada no grupo. O dançarino trabalha com a relação espaço-

temporal, que é estudada e apreendida tacitamente. Assim pode-se ter uma ideia do que medir o momento¹³ significa para os dançarinos:

A medição do momento torna possível definir a unidade básica da duração do processo sógnico em sistemas vivos. Isso é importante para a análise de processos sógnicos em diferentes organismos. O fato de que os signos que os organismos recebem de seu ambiente e do qual seus automundos específicos da espécie são compostos são — devido a seus diferentes receptores e efetores (na terminologia de Uexküll “órgão perceptivo” e “órgão operacional”) — interpretados de um modo específico da espécie, bem como o fato de que a marcação dos processos sógnicos procede igualmente de um modo específico da espécie, são ambos de fundamental importância. Eles mostram claramente que afirmações que nós como observadores humanos fazemos sobre processos sógnicos que procedem não em nós mesmos, mas em outros seres vivos, são interpretações de outras interpretações — ou seja, meta-interpretações. (UEXKÜLL, 1989, p.06)

Jakob von Uexküll descreveu a sequência e a interação dos três processos sógnicos em um modelo concebido como círculo funcional. Embora este tenha sido desenvolvido empiricamente para seus estudos sobre os animais, ele descreveu as relações entre os elementos do processo sógnico como um sistema dinâmico organizado. Até onde chegamos com sua teoria, o sujeito é um intérprete que recebe sinais do seu ambiente por meio de órgãos perceptivos (receptores). Isto varia segundo a espécie biológica animal do intérprete e depende da sua disposição individual, que serve como um interpretante das necessidades ou disposição comportamental (UEXKÜLL apud MORRIS, p.1938). Os sinais recebidos do ambiente ganham uma significação e passam a ser signos corporais.

De modo a designar uma significação, o sinal é codificado pelo Ser como um signo perceptivo que indica um objeto, comida, imagem, parceiro, etc. ainda não percebido, ou indica uma das qualidades deste objeto, que serve como um ponto de referência, fazendo com que se torne apto a seguir para a pista operacional de preferência com um comportamento adequado. Isso significa que a pista operacional extingue a pista perceptiva. (UEXKÜLL, 1989, p.08-09)

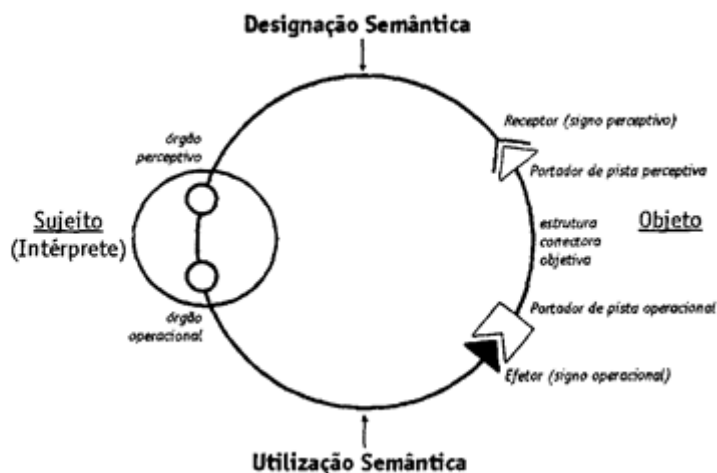
Acredita-se que a pista operacional substitui também a pista perceptiva no caso do Ser-Dançarino, mas podemos, devemos e nos convém também manter um diálogo entre as duas pistas, quando objetivamos a identificação das mesmas conscientemente, podendo utilizá-las também para a avaliação dos nossos processos corporais, como por exemplo, os processos de criação em Dança.

¹³ Uexküll definiu o termo momento como o intervalo de tempo em que a diferença entre o antes e o depois não existe ainda, medindo sua extensão para o ser humano dentre várias espécies animais: enquanto é 1/18 de segundo para o homem, o momento para o caracol é quatro vezes maior e para o peixe beta é três vezes menor. Disso, diz Uexküll, “podemos concluir que no automundo do caracol todos os movimentos ocorrem muito mais rápidos (sob marcação de lapso temporal) do que para nós, enquanto que no peixe-beta eles ocorrem muito mais devagar (UEXKÜLL, 1936)”. (1989, p.05)

O objeto tal como o percebemos, com todas as suas qualidades variadas e objetivamente determináveis, surge no processo sógnico, que é representado pelo círculo funcional, apenas como uma “estrutura conectora objetiva”. Isso significa que o processo sógnico funciona quando se cria um elo entre as pistas operacional e perceptiva, traçando a influência da pista perceptiva sobre a pista operacional, que por sua vez elimina a pista perceptiva. (UEXHÜLL, 1989, p.09)

Ver o **Círculo Funcional** a seguir:

Figura 1:
O Círculo Funcional



Buscou-se, nos laboratórios do corpo aplicados ao grupo de pesquisa, primeiramente, que a atenção dos alunos estivesse voltada para as pistas perceptivas. Elas foram detectadas através dos relatos individuais no grupo de pesquisa, pistas que eram sempre signos ou representantes das problemáticas que acompanhavam cada aluno especificamente. A análise do comportamento relacional resultava sempre na procura, pelo grupo, da melhor forma de lidar com as pistas operacionais. Essas pistas, tanto as pistas perceptivas quanto as pistas operacionais, são as maiores responsáveis pelas relações nefastas entre sujeito e objeto, quando se tratam de operações receptoras e/ou efetoras muitas vezes caracterizadas, pelo sujeito, como resultantes de vivências traumáticas. Diz-se serem as pistas de maior responsabilidade também, desde que o Ser possui livre arbítrio para escolher a pista operacional (atitudes a tomar) coerente com seus objetivos. Quando a escolha está coerente com os objetivos, o caminho a trilhar está sempre livre de amarras, e conseqüentemente otimizado.

Encontram-se aqui definidas as relações que mantiveram as componentes do grupo unidas durante um semestre de atividades, tratando-se da diversidade de comportamentos que as envolveram num processo semiótico como representação relevante, que influencia a vida profissional, e que vai sendo construída pela própria aluna na Instituição.

Uma diferença entre nós seres humanos e os outros animais é a de possuímos a cognição diferenciada. Somos acionados, e ainda bem que somos, pelo instinto, mas este pode e deve ser controlado pela cognição, quando sua função ultrapassa a luta pela preservação da espécie e busca a acomodação ou o prazer. Discutimos, no grupo, a cognição em relação

aos instintos que adiam o alcance dos objetivos e, conseqüentemente, da meta a alcançar. Isto foi discutido com referência a alguns procedimentos adotados pelas alunas, o que resultou na programação e na elaboração da estrutura do tempo.

A estruturação do tempo foi de fundamental importância para que as atividades necessárias ao corpo fossem programadas a partir da cognição. Buscou-se o equilíbrio no uso qualitativo do tempo dividindo-o entre as atividades profissionais, sociais, sexuais e de lazer. Isso foi estudado, analisado e discutido após alguns relatos individuais, com base em leituras sobre alguns textos que tratam especificamente da forma de estruturação do tempo.

Proponho o autoconhecimento como base para o ensino e aprendizado da dança, porque este é um caminho que possibilita ao aluno, não somente a percepção do seu comportamento de forma geral, mas do seu universo de vivência. Ao ser o aluno o protagonista do desvelamento do próprio comportamento psicossocial, o reconhecimento de si acontece no corpo, nele se transforma, e, baseado nele, o aluno volta a se alimentar de novos conhecimentos, novas necessidades e novos desejos.

A identificação dos signos perceptivos mesmo que estes estejam voltados apenas para as necessidades de permanência do sistema corpo, o que envolve todo comportamento, é de fundamental relevância para a inteireza do corpo e conseqüentemente para o conhecimento de todos os sistemas do Universo, que se relacionem com esse corpo.

Os espécimes, em geral, possuem, como todo sistema aberto, uma tendência a permanecer, e a permanência é fator primordial para a interação com o ambiente, o entorno. Mas isto somente não é suficiente. Gerar o suficiente para que permaneçamos e criemos possibilidades de fazer com que o mundo permaneça vai depender das necessidades dos sistemas, o que inclui as suas necessidades individuais, das quais depende a disposição individual. O mesmo acontece com o sistema corpo, que depende das deduções conscientes (análises) dos seus sistemas a respeito das pistas perceptivas que se apresentam (as reais possibilidades), assim como também das escolhas das pistas operacionais oferecidas.

O corpo em certos momentos está consciente, e em outros, inconsciente de seus processos, o que o faz agir instintivamente. Age-se algumas vezes baseado mais pelo impulso que a emoção (sentimento) provoca, do que pelo bom senso que a intuição ou o intelecto (cognição) promove. Isso demonstra uma necessidade de trabalhar com um controle emocional que impeça uma reação impensada do corpo, principalmente para que este corpo se mantenha íntegro em casos específicos. Portanto, algumas informações sobre uma catarse

protegida e adequadamente direcionada foram necessárias. Sendo assim, então, não pudemos deixar de buscar pistas perceptivas que nos mostraram um conhecimento voltado primeiramente para nós mesmos, visando um desenvolvimento cada vez maior de uma autonomia própria, para que se tornem primeiro coerentes e competentes nos relacionamentos básicos, e depois com os outros corpos, compondo um automundo beneficiado pela busca das relações hedônicas.

O encontro com a Dança não deixa de ter relação também com as ações para manter a espécie humana viva, reconstruindo permanentemente o mundo. É esse o maior compromisso que o Ser-Dançarino deve abraçar, para que ele tenha a possibilidade de transformar informações necessárias em corpo, para que este corpo, ao desenvolver seus conhecimentos técnico-artísticos adquiridos no aprendizado da Dança, esteja capacitado para trabalhar com o autoconhecimento. Este corpo deve estar sempre permeado de todo conhecimento específico a adquirir sobre Dança. Além de outras adequações já explicitadas neste texto, o autoconhecimento promove a absorção consciente das *in*-formações, ou seja, das transformações que se sucedem no corpo enquanto vivo, advindas de todas as suas relações. Centrar todas as coisas adequadas ao ensino e aprendizado da Dança no corpo é uma arte. Saber criar pela rede neuronal capaz de transcender o pensamento do corpo resgatando suas imagens esteticamente qualificadas na composição e expressão de sua Dança Genuína é unir competência e prazer.

Descobrir o comportamento mais adequado a situações diversas é também dar-se conta das próprias pistas perceptivas diante da profissão escolhida. Dar ao aluno de dança a oportunidade de entrar em contato consigo mesmo nesta descoberta é dar-lhe a chance de sempre estar criando novas possibilidades de vivenciar a Dança. Além disso, só se pode saber e aceitar o outro como ser diferente, quando se entende, cada um por si, como funciona nas relações consigo e com o outro.

Durante um convívio hedônico de análise dos próprios processos sígnicos, processos que chamados de psicobiossemióticos, ou processos de representação e de ressignificação dos signos obsoletos, as alunas foram capacitadas para detectar alguns signos que contaminavam o seu aprendizado, com base na representação que os mesmos tinham. Descobrimos a relevância dos signos nefastos de comportamentos que constantemente eram escolhidos nas relações desse corpo com o ambiente, avançava-se nesta direção.

Acredita-se na possibilidade de se manter um acordo entre o educador – que também

é um facilitador direto do autoconhecimento e do aprendizado – e o aluno. Ambos necessitam que os conhecimentos que deverão circular em cada etapa do aprendizado, através de informações claras (sem interferências) e de relacionamentos complementares, estejam coerentes com as necessidades individuais, e que se baseiem em conhecimentos acordados a priori. Este acordo cria a possibilidade da busca de uma troca de aprendizados voltada para os objetivos profissionais individuais, traçando um caminho profissional a trilhar, mais eficiente e prazeroso. O planejamento de curso voltado para o atendimento das necessidades pode facilitar o alcance dos objetivos cuja meta é a Arte da Dança, facilitando assim a vida profissional de todos os envolvidos.

Dependendo do estágio em que se encontrem os conhecimentos individuais, com as trocas coerentes de informações entre o educador e o Ser-Dançarino que fazem parte do planejamento, o conhecimento da Dança se faz no corpo. Assim, a adequação do conhecimento a ser manipulado é de responsabilidade de ambos. O grau de aprendizado vai depender da maturidade de cada corpo, que também depende de suas relações para evoluir profissionalmente através da Dança. Estruturar isto é necessário tanto para que o aluno tenha clareza do caminho a trilhar com a Dança quanto para o educador, que se torna um torcedor nato, cúmplice do caminho escolhido pelo aluno e ávido por colaborar para seu aprendizado nesta etapa de vida que se encontre. O estímulo gerado quando as relações entre o educador e o educando são proveitosas leva ambos a continuarem desenvolvendo suas profissões.

Esta autora defende que as escolhas a fazer devem ser analisadas antes que as decisões sejam tomadas. A análise amplia a percepção, significando que os diversos conhecimentos, em sintonia com o conhecimento tácito especificamente adquirido pelo dançarino e pelo professor de dança que desenvolveu na prática um corpo sensível, um Ser límbico, são relevantes no processo de construção da vida, seja esta profissional ou não.

Não se trata aqui de um trabalho específico, isolado, de autoconhecimento e sim de um trabalho integrado com este e com a Dança, que semioticamente traz subsídios do comportamento relacional do aluno de dança com o ambiente de aprendizado. Descobrir os porquês do próprio comportamento continua sendo um argumento relevante para o aprendizado da dança. O autoconhecimento é condição *sine qua non* para o desenvolvimento dos corpos dançantes, em todos os sentidos. Para que o educador tenha e mantenha sempre uma atitude protetora consciente no lugar de uma atitude perseguidora, mesmo que seja inconsciente, é necessário buscar sempre uma análise dos processos comportamentais. O reconhecimento da ação adequada de ambos, educador e aluno, durante o aprendizado assim como a troca de

reconhecimentos das habilidades funciona como forma de estímulo para ambos. Os fracassos próprios, todos são capazes de reconhecer, embora os mais prepotentes não os assumam. As dificuldades dos outros são mais facilmente observadas. Numa etapa mais avançada da pesquisa, o desafio foi reconhecer as competências, como um trabalho de elevação da autoestima e de motivação. Trabalhou-se com o grupo visando o reconhecimento das qualidades do Ser, e isso o levou à maior percepção das competências corporais individuais próprias das alunas. As resistências quanto a assumir as próprias qualidades eram muitas, e foi reservado um dia de encontro, duas horas de trabalho, para esta análise e discussão, depois das alunas terem a tarefa de casa, que era listar as dez qualidades mais relevantes a serem reconhecidas em si mesmas, necessárias ao aprendizado da Dança.

O reconhecimento do outro, seja em termos de qualidades ou de defeitos, era sempre imediato, mas, quando se tratava do reconhecimento de si próprio a complexidade se multiplicava, porque entravam vários fatores na avaliação das qualidades. Observou-se então, que o mais importante fator foi o sentimento de vergonha, eufemismo do medo de estar sendo prepotente, realizando uma avaliação fora de propósito. Mas, caso fossem pedidos que os defeitos fossem apresentados, como elas mesmas disseram, seriam capazes de encontrar mais de cinquenta. Acredita-se que esta tarefa aparentemente simples, mas com complexidade suficiente para que sua resolução aconteça somente com o conhecimento do próprio corpo e com a consciência de que todos possuem qualidades específicas, é fundamental. Esta tarefa envolveu processos psicossociais que foram estudados e adotados pelas alunas.

Destacam-se alguns temas vivenciados através da Teoria da Análise Transacional (AT). Chama-se Transacional por estudar e analisar as relações dos indivíduos com o ambiente. Mais interessado com o que ocorre entre as pessoas especificamente, Eric Berne, seu autor, estudou e desenvolveu as relações humanas entre si que chamou de transações, através de dez instrumentos simples de compreensão que se encontram ao alcance de qualquer indivíduo que queira utilizá-los, e dentre os quais se apontam alguns, a seguir.

- Estrutura da Personalidade, fase intrapessoal da AT¹⁴. No enfoque humanista, a possibilidade de mudanças na personalidade existe quando se consegue transformar o

¹⁴ Definições necessárias: a de *personalidade*, modificada por Allport em 1961, e Fairchild, 1949 como uma “organização dinâmica de ideias, atitudes e hábitos, montados sobre bases psicofísicas, biologicamente herdadas e sobre valores culturais socialmente transmitidos, que compreende as adaptações das necessidades do indivíduo às exigências e potencialidades de seu meio social”. A definição de *Eu*, si mesmo ou *self* como: “A concepção que um indivíduo tem de sua própria personalidade (segundo Fairchild *apud* Kertész)”, e definição de *comportamento* como “respostas de um organismo às mudanças do meio (segundo Smith e Smith *apud* Kertész, 1949)”.

que se pensa e sente, porque somente assim é possível mudar o que se diz e se faz. Isso dá a chance de traçar as mudanças desejadas, sejam nas ideias, atitudes ou nos hábitos, herdados ou adquiridos, quando não adequados à realidade.

Assim, são trazidos aqui alguns assuntos estudados com base nas necessidades demonstradas e nas intuições elaboradas diante delas. Na sua maioria foram instrumentos da AT como facilitadores da compreensão dos processos psicossociais que envolveram as problemáticas relatadas. Mas muitas vezes o grupo estava solidariamente coeso quanto aos problemas encontrados e as buscas de soluções, além de estarmos juntas na comoção e na ajuda de solucionar problemas que surgiam para a composição solística com base no que era genuíno de cada aluna.

- As posições existenciais (como me posiciono na vida, ou seja, é o Eu diante de si, do outro e do mundo — juízo de valor), que foram classificadas como: maníaca, niilista, depressiva, paranoide e realista. Assim as pessoas atuam nas suas relações:
 - Maníaca: Eu sou uma maravilha, você e o mundo são maravilhosos, ou seja, tudo que existe é maravilhoso! Tudo presta!!!
 - Niilista: Eu não presto, você não presta, e o mundo não presta!
 - Depressiva: Eu sou inferior a você e ao mundo.
 - Paranoica: Eu sou uma maravilha, mas você e o mundo não prestam.
 - Realista: Eu sou legal¹⁵ você é legal e o mundo é legal, com nossas qualidades e nossos defeitos. É a única posição que se adequa melhor à nossa realidade;
- As falsas crenças;
- Os diálogos internos (ou vozes na cabeça) que revelaram desqualificações ou grandiosidades, ou seja, exageros no que se refere às qualidades ou defeitos atribuídos a si, ao outro ou à situação vivente;
- Os mandatos, ou mensagens parentais introjetadas;
- A estruturação do tempo através do uso de jogos psicológicos, que foram definidos como uma série de transações (comunicações) ulteriores, comumente repetitivas e aparentemente racionais com uma motivação oculta, que progride em direção a um resultado previsível e bem definido. Essas transações são em série e possuem armadilhas (iscas) inconscientes para os jogadores que trocam de papéis ou de personagens durante o jogo, adotando papéis de Salvador, Perseguidor ou de Vítima, dando a sensação aos jogadores no final destas, de um pseudobenefício.
- Assim os jogos reafirmam que a patologia psicológica quase sempre é interpessoal. Os Jogos diferem da manipulação por serem inconscientes, e não podem ser interrompidos uma vez iniciados. Mas, caso se detecte conscientemente a isca lançada é possível que o jogo venha a ser desqualificado, o que impede as transações neuróticas e hipócritas que o guiam; (KERTÉSZ, 1987, p.116)
- Estímulos sociais ou carícias, como condição básica de sobrevivência, se referem ao que se pede do ambiente, ao que se recebe e ao que se dá como troca. Foi o instrumento da AT mais utilizado para o trabalho do autoconhecimento e do desenvolvimento da sensibilidade.

¹⁵ A palavra “legal” foi empregada pela autora por tratar-se de um comportamento adequado, utilizado e legalizado socialmente, além de ético, adotado nas relações do grupo, especificamente nas relações sociais. A postura adequada da adoção de posição existencial realista nestas relações é a forma de sempre manter-se no caminho profissional escolhido e desejado.

Assim as alunas mantiveram-se atentas às diferenças entre as personalidades dos corpos que se propuseram ao trabalho de busca do autoconhecimento para o aprendizado da Dança; corpos que possuem necessidades e desejos diferenciados.

Arnheim, quando fala da cognição como uma relação entre a intuição e o intelecto, demonstra os problemas nas escolhas entre as opções de vida, como forma de lidar com a relação entre ambos. O Ser emocionado ou sensibilizado que se encontra impossibilitado de uso do intelecto, eliminando algumas possibilidades reais de conscientização das pistas perceptivas, geralmente não toma as decisões mais adequadas aos problemas. Faz-se necessário esvaziar o corpo dos sentimentos que impedem o uso da cognição e a acreditar na própria intuição e, a partir disto analisar o querer, o poder, o convir e o dever, como pistas perceptivas reais do intelecto. Assim, todos do grupo buscaram sempre uma tomada de decisão que satisfizesse a relação do que era intuitivo com o que era intelectualizado.

Portanto, analisar o que podemos fazer, o que nos convém fazer e o que devemos fazer, leva a perceber quais pistas operacionais agilizam tanto a Educação do corpo, através do comportamento, como o entendimento do grau de envolvimento que este mesmo corpo tem com os processos artísticos necessários à descoberta e incorporação de sua Dança. Buscar a própria Dança como desejo profissional é, e será sempre, um caminho análogo à busca de si mesmo. Ambos os objetivos coabitam e são codependentes de um corpo que deve funcionar coerentemente de forma integral. Além disso, qualquer pessoa hoje pode estar voltada para o aprendizado da profissão de dançarino contemporâneo. Para isso, basta inicialmente usar o *coeur* (coração), signo da vida, otimizado pelo desejo, vinculado à coragem, e manter-se envolvido pela emoção amor ligado à vontade, à garra, e à, basicamente, autoestima elevada. Além disso, é necessário dar sequência necessária à percepção dos processos semióticos do corpo, já descritos anteriormente, onde é possível incluir os processos psicossociais. Uma condição é manter-se consciente das suas qualidades atuais e das necessidades específicas do próprio corpo (autoconhecimento) para que aconteça o aprender a apreender, que vai dar a manutenção necessária à reconstrução do caminho a trilhar com a Dança. Isso depende dos objetivos a traçar para o alcance dos objetivos e, conseqüentemente, da meta profissional desejada a priori.

Encontra-se no diagrama do Círculo Funcional, anteriormente apresentado, todos os elementos que envolvem um processo sígnico, cujo sistema de interações das pistas a seguir constitui a unidade da semiose. No diagrama, as funções são desempenhadas pelo organismo

que está sendo sujeito, que é o intérprete dos sinais ambientais que são os signos, pelas condições biológicas do organismo que constituem uma disposição comportamental do sujeito como interpretante. Portanto, interpreta-se o ambiente através dos signos que este transmite e as respostas que são dadas a estes signos, dependem da disposição comportamental, ou seja, o que se sente, como se pensa, o que se diz e o que se faz. Como agir diante dos signos, depende de como interpretá-los e da transformação que estes causam à disposição biológica e psicológica, transformando-se em motivo e depois em ação, chegando até a uma resposta. A resposta é que deve sempre ser processada antes de permitir a ação impulsiva.

A semiose acontece quando se segue um código ou uma sequência fixa de signos, que juntos trazem o sentido. Esta sequência sóica precisa permanecer inalterada para que a semiose seja acionada e desenvolvida na sequência programada. O código ou sequência fixa é representante então de uma programação de signos, como a partitura de uma música ou os movimentos predeterminados de uma coreografia. Tanto a partitura musical quanto os movimentos de corpo que representam uma sonata ou uma coreografia, possuem um código composto de signos específicos e diversificados entre si, os quais, programados com antecedência, e previamente elaborados devem ser seguidos e decodificados como signos. Apenas por esta programação é que um sentido pode ser dado às significações individuais. Assim, o alcance desta meta dependeu basicamente das escolhas que se fazem dentre os signos disponíveis, elaborados através da programação estabelecida a priori para este trabalho específico. O alcance desta meta dependeu também do repertório de signos, com base no sentido dado às representações individuais relatadas pelas alunas do grupo.

Consideramos os processos semióticos do corpo como sistemas abertos. Gabriela Imparato cita o conceito de sistema formulado por Mário Bunge, como um agregado de elementos, que por sua vez forma uma coleção de elementos conectados por uma relação de vínculo. O comportamento de cada elemento depende dos outros. Assim sendo, “a história do sistema não é a união das histórias dos seus membros. A qualquer sistema pode ser atribuído [a] uma composição precisa, um meio ambiente e uma estrutura definidos. Por exemplo, o corpo”. (UEXHÜLL, 1998, p.185–186)

O contexto estudado pelo grupo foi exatamente a estrutura de inter-relações dos sistemas do corpo com seu ambiente de vivência, relevando especificamente o aprendizado da Dança. O contexto do grupo de pesquisa produziu o texto (programa, práxis, coreografia,

etc.) que revelou para cada aluna, aspectos relevantes do seu universo, do seu comportamento intrínseco e extrínseco. Assim, como exemplo, quando o coreógrafo cria sua obra, elabora seu texto que é encarnado pelo Ser-Dançarino, que se insere no contexto e se transforma, quando em relação com o meio-ambiente, extraindo do seu *Umwelt* toda concepção coreográfica aliada à expressão da Dança.

Portanto, o contexto é explicitamente o todo que acontece no entorno — no ambiente, sendo referente à totalidade das ocorrências ambientais em que o texto está incluído, “e do qual recebe a ‘matéria-prima’ de sinais portadores sîgnicos que, após terem recebido uma significação, são traduzidos em signos individuais” (UEXHÜLL, 1989, p.11). Esses signos individuais aqui nesta tese foram considerados como imagens. Muitos processos do comportamento individual detectados pelas alunas foram transformados em signos, para que tanto o autoconhecimento como o aprendizado e construção da Dança Genuína fossem concomitantemente acionados nos corpos dançantes. As necessidades do ser humano não se limitam somente às necessidades biológicas e o que nos atrapalha muitas vezes é a nossa falta de autoconhecimento, o que nos proporciona a consciência das nossas reais necessidades, basicamente a necessidade de permanecer, seja vivo, seja na sociedade, seja na profissão escolhida, seja num grupo de dança.

As necessidades de reconhecimento, de afeto e outras de extrema relevância muitas vezes são substituídas por fomes biológicas e, ao serem ignoradas, complicam muito o alcance dos objetivos de cada um na própria vida. Os processos sîgnicos sucessivamente nem sempre estão na consciência, e a mente é um grande iceberg¹⁶, cuja ponta que emerge do oceano representa o que emerge de cada um — a consciência — e o contexto que está submerso na mente, e que é mais revelado para o outro, o espelho, que nem sempre é o que se quer ver. A submersa, o inconsciente, parte inclusa do iceberg que tam-



¹⁶ A imagem utilizada aqui representa o corpo consciente e inconsciente de sua mundividência. Iceberg: google/ondeninguempodeentrar.blogspot.com.br. Acessado em 2002.

bém interage com o ambiente (oceano), está sempre influenciando no comportamento. Portanto, trabalhar no sentido de transformar os processos sógnicos inconscientes em conscientes, é uma forma de facilitar o conhecimento não somente de si mesmo, mas da sua integração com o ambiente desejado, que no caso do dançarino, é o da dança. Descobrir os processos semióticos e a função que os mesmos desempenham na vida de todos é um ponto de partida para galgar um resultado positivo neste empreendimento.

Assim, o ambiente produz o contexto no qual o texto será impresso no corpo, passando a representar a contrapartida objetiva ao universo subjetivo que, transformando-se, por sua vez, através da relação, transforma o ambiente. Acredita-se que assim também funciona a concepção coreográfica. Precisa-se saber qual o objeto a ser perseguido (o tema a se propor), manifestando periodicamente uma análise crítica apurada sobre o feito artístico. Utilizar uma distância regulamentar do objeto quando criticamente este será analisado em relação a todos e em relação ao ambiente, é uma sugestão. Manter ciclicamente uma estrutura de ação que ajude na construção gradativa da composição coreográfica é relevante como base para consultas. Sabemos que o devaneio pode desvelar novos padrões de movimentos, mas em demasia pode nos impedir de jogar os dados com convicção e menos ainda ter a clarividência sobre seus resultados.

O autoconhecimento ajuda na busca de uma autonomia que contribui fundamentalmente para um “aprender a aprender” constante. Uexküll inicia seu texto sobre autonomia, ego e o termo sujeito assim:

Enfatizar o fato de que os sistemas vivos surgem como intérpretes que respondem a signos e que não estão, ao contrário dos mecanismos, sujeitos aos efeitos de força realça a diferença entre fenômenos orgânicos e inorgânicos: no mundo inorgânico, modificações que observamos sobre um objeto podem ser atribuídas a causas que agem do exterior sobre ele. Para os seres vivos, contudo, efeitos externos só são importantes se — como estímulos — encontram uma disposição à receptividade (ou seja, se estão convertidos em signos). No primeiro caso estamos falando de “heteronomia” para denotar que a regulação do “comportamento” do objeto inanimado está sujeito a forças externas. No segundo caso o termo “autonomia” é aplicado para enfatizar o fato de que a lei de atividade deve ser buscada no organismo em si. (UEXKÜLL, 1989, p.12)

Portanto, todas as respostas a quaisquer estímulos são muito mais autônomas que heterônomas. Uexküll referiu-se a elas como as ego-qualidades do sistema vivo. Dessa forma Uexküll explicou o fenômeno que na ciência moderna é descrito pela capacidade de distinção do sistema vivo entre o ego (self) e o não-ego (*non-self*), ou, com suas palavras, “a responder à qualidade do ‘não-ego’ de um modo ‘autopreservativo’ (*self-preserving*). Encarado do

ponto de vista semiótico, isso significa que os sistemas vivos não só possuem códigos específicos da espécie, mas também que usam seus subcódigos [...] de um modo específico”. Isso significa que utilizam-se todos os códigos para interagir com diferentes objetos do ambiente (pessoas, outros seres vivos e coisas) segundo a nossa disposição comportamental específica. Uexküll diz que: “[...] os signos recebidos por sistemas vivos são, de certo modo, mensagens ‘privadas’ que só podem ser compreendidas pelo recipiente [sujeito – corpo - organismo]”. (UEXKÜLL, 1989, p.12)

Cada corpo possui um programa de signos privado. Seus órgãos receptores funcionam como decodificadores das relações sgnicas, sejam estes signos captados especificamente ao próprio corpo ou do ambiente como um todo. Percebemos os signos como mensagens privadas, que precisam ser desvendadas e compreendidas. Portanto, a busca do autoconhecimento levou a desvendar e a compreender as mensagens privadas com base nos signos. Este processo utilizado durante todo o tempo de trabalho com o grupo trouxe a possibilidade de, a partir dos signos analisados pelos sujeitos, reconhecer, não somente o comportamento do próprio corpo, como também o seu funcionamento para melhor aprender a apreender a Dança.

O trabalho com o grupo de alunas foi co-evolutivo, e, assim sendo, também foi cíclico, desde que fossem analisadas, caso surgissem, as novas relações entre o corpo e seus signos, ou o corpo com seu ambiente de vivência. Nesta análise buscou-se expressar o que de relevante existia para cada corpo, para que o aprendizado da Dança fosse incorporado e ressignificado.

Estando os signos técnicos de Dança incorporados, caso o corpo necessite deles, estes serão automaticamente acionados. É aí que o trabalho do autoconhecimento pode gerar o apoio ao aprendizado da Dança no corpo. Revelando-se o significado de cada signo e sua relevância para o alcance dos objetivos e meta do aluno, criam-se novas possibilidades de ressignificação daqueles que estejam obsoletos, para que assim se convertam em estímulos específicos voltados ao empreendimento desejado pelo corpo.

Com um comportamento específico voltado para a consciência de códigos técnicos de dança, por exemplo, pode-se e deve-se desvendar valores sempre que os objetivos previstos de um grupo de alunos, não estejam sendo alcançados. Do contrário, fica adiado sempre o alcance da meta desejada.

O processo de autoconhecimento, do grupo de alunas da pesquisa de campo, demonstrou que a transformação de signos em outros signos, pode fazer com que reciclemos os nossos argumentos ou nosso script de vida, baseados no comportamento das alunas durante a própria busca de Ser-Dançarino. Manteve-se a palavra, signo escolhido como forma de comunicação do grupo para as diversas discussões periódicas desenvolvidas durante duas horas semanais, ao longo de dois semestres, não sucessivos. Esta escolha foi feita para que o conhecimento de si mesmo, também através do exemplo do outro, cognitivamente pudesse ser acionado com maior rapidez e eficiência. Trabalhou-se basicamente com o conhecimento tácito e, através da palavra mostraram-se mais vulneráveis na expressão de si mesmas. Em Uexküll encontramos a biossemiótica como uma teoria da tradução. (UEXKÜLL, 1989, p.17) Essa teoria trouxe uma ideia de como se processaram essas buscas pelo conhecimento, e o que levaram a compreender cada vez mais o comportamento psicossocial de cada um.

Por ocasião de cada troca de informação durante o trabalho grupal, reconheceu-se, decodificou-se e representaram-se muitos dos processos sýgnicos. O grupo representou o processo psicossocial natural que todo ser humano passa, por viver numa sociedade. Houve uma diferença: algumas regras foram geradas pelo grupo para que este funcionasse hedonicamente, e funcionou, o que quase nunca é o que acontece numa sociedade.

Criar as possibilidades para alcançar a própria autonomia com base no convívio hedônico da sociedade já é um caminho para quem quer aprender uma profissão. Por enquanto este trabalho buscou criar condições para que um grupo de alunas da Escola de Dança da UFBA desenvolvesse uma autonomia individual e grupal, durante o aprendizado da Dança como profissão.

Ocorreu, ao longo do trabalho, a percepção dos processos psicofísicos. Isso estimulou o grupo a partir em busca da identificação dos estímulos, sinais e/ou portadores sýgnicos, os quais foram codificados pelo grupo como signos. Todo o trabalho de autoconhecimento foi baseado nesta forma de tratar os signos, ou seja: ao analisar as percepções e o comportamento (intrínseco ou extrínseco) através dos signos, estava-se em constante ressignificação dos mesmos, mantendo a todos, assim, sempre atualizados. Com isso criou-se a possibilidade de eliminação dos signos obsoletos e passar a trabalhar melhor o momento presente, já que o corpo está em constante transformação.

Ao dar-se conta de que o trabalho com a análise dos signos do grupo remeteu a um olhar voltado especificamente para uma interpretação sýgnica do sistema corpo como um

sistema integrado de ações, deixa-se de interpretar as relações do grupo como relações apenas de causa e efeito. Assim, toma-se consciência do fato da existência de três tipos distintos de semioses ou de processos sígnicos, que possuem a causa como signo, e seu efeito como significatum, o que Uexküll fundamenta citando Böttner (1980), Frank (1964) e Nöth, (1985). Esses processos são caracterizados pelos papéis de emissor e receptor no processo semiótico, preenchendo desta forma diferentes funções¹⁷. Esses três tipos de semioses aplicadas ao corpo são descritas a seguir:

1. **Semioses de Informação.** Não estando o ambiente envolvido em nenhuma função semiótica, este desempenha o papel de quase-transmissor de informação. A função semiótica então é inteiramente preenchida pelo corpo, que designa um significado aos sinais recebidos do ambiente (que são portadores sígnicos ou semânticos). As alunas, então, designaram um significado a cada sinal recebido do ambiente. O ser sensitivo e o objeto perceptível ressignifica e incorpora a *in*-formação. (UEXKÜLL, 1989, p.20)
2. **Semioses de Sintomatização.** O transmissor é o corpo do dançarino, que, através do seu comportamento ou da sua disposição que funcionam como sinais ou signos, mesmo sem direcioná-los rumo ao recipiente esperado para responder. Esta semiose refere-se a estes tipos de signos como sintomas, pois eles dão ao observador experiente as indicações do estado corporal e da condição do indivíduo que os transmite. Assim como os sintomas são de importância central nas ciências médicas, acredita-se que estes também se aplicam ao corpo, para o ensino e aprendizado Dança, que busca uma percepção aguçada, desde que uma função do educador aqui nesta tese foi ajudar cada aluno a se enxergar como indivíduo único (cada corpo diferenciado dos outros). Isso significa que o educador deve informar o aluno sobre ele enquanto corpo — e sobre o corpo como instrumento da práxis técnico-artística da Dança. (UEXKÜLL, 1989, p.20)
3. **Semioses de Comunicação.** É aquele tipo que permite ao transmissor e ao recipiente compartilhar suas funções semióticas, sendo ambos também recipientes de informação sobre o interpretante, atribuindo a significação intencionada pelo transmissor aos signos transmitidos. Mead (1968) batizou-os de “gestos inteligentes”, e declarou que os gestos são pré-requisitos para as atividades grupais e a base para o desenvolvimento de todas elas. (UEXKÜLL, 1989, p.21)

Ver-se através da captação dos signos de representação envolvidos na relação entre ele mesmo, o aluno e a Dança é função do mestre-facilitador do aprendizado; conhecer-se através da captação dos signos de representação entre si, das informações que transitam pelo ambiente de aprendizado da Dança é função do aluno. Acredita-se que os dois primeiros

¹⁷ O termo foi traduzido como recipiente, pelo fato do autor utilizar os termos *transmitter* e *recipient*, mas o tradutor sugeriu o uso dos termos **emissor** e **receptor**, na nota de rodapé número 6 do texto em questão. (1989, p.20)

tipos de semiose são comumente utilizados pelos envolvidos, como instrumentos de avaliação. A questão aqui é como lidar com o resultado, ou como conseguir competência para lidar com o que foi avaliado, para que assim estejam coerentes com os objetivos comuns a todos.

Portanto, aqueles que se mantiverem sintonizados com o comportamento do outro, levam sempre vantagem, percebendo de imediato as indicações do estado ou condição daquele que emite os signos. ‘O comportamento do outro leva à análise do meu próprio comportamento’. O comportamento de outro Ser pode funcionar como um espelho para o dos outros, pois é sempre capaz de revelar os sintomas, que ajudam na busca do autoconhecimento e para a melhor adaptação na forma de vida que se escolhe viver. O problema está, como sempre, na escolha da forma. Para Thure Von Uexküll, “eles [os sintomas] são de importância central na ciência médica”. (1984)

Nesta tese, é o órgão receptor que preenche a função de interpretação de cada sintoma e, ao entendimento do grupo, este é um processo intrínseco e individual. Às conclusões definidas pelo outro, decorrentes deste tipo de semiose, não se tem acesso caso elas não se transformem em semioses de comunicação, como se vê a seguir.

O trabalho de ressignificação elaborado com o grupo de alunas convivendo num contexto psicossocial especificamente hedônico e, compartilhando as funções do corpo diante da Dança como profissão, assim como diante da vida escolhida, foi a forma de busca do autoconhecimento, sempre procurando manter um contato consciente com o ambiente, como espaço apropriado ao zelo de si mesmo, durante essa atividade grupal de pesquisa.

Essa análise comparativa, segundo Uexküll, mostra que as interpretações causais-mecânicas através das quais o observador identifica as causas responsáveis pela estimulação de reações em sistemas vivos, são semioses de informação. A identificação é, portanto, somente o primeiro passo na investigação do processo biossemiótico (relativo à interação ou combinação entre os sistemas vivos com seus processos sígnicos), passo este que é de extrema relevância para o ulterior desenvolvimento da interpretação. A interpretação através da identificação possibilitou, no trabalho de grupo, o envolvimento de todos com suas respectivas problemáticas, mesmo que a atenção de todos estivesse voltada, circunstancialmente, apenas para a problemática de um membro. Isto levou a pensar numa forma de raciocínio semiótico, desde que, em se tratando de comportamento humano especificamente, a todos interessasse, nem que fosse para a análise de comportamentos observados.

O segundo passo é uma semiose de sintomatização, interpretadora do comportamento ou da disposição do sistema vivo observado, com base nos sintomas que se apresentam sobre

uma necessidade psicobiológica, mesmo quando essas necessidades não são explicitamente reveladas. Inserem-se aqui também, as necessidades psicofisiológicas como parte do sistema biológico de cada um, por serem necessidades básicas tão relevantes quanto as necessidades puramente fisiológicas. Assim, acrescenta-se ao pensamento de Uexküll a seguir, estas necessidades, que se aplicam à teoria do *Umwelt* e à semiose de sintomatização, não somente como necessidades representadas por sinais físicos ou químicos, mas também como sinais correspondentes às necessidades psicológicas interpretadas pelo comportamento psicossocial observado. Portanto, a aplicação da semiose de sintomatização na observação dos sintomas apresentados pelos corpos foi um trabalho elaborado pelo grupo de pesquisa, sempre quando diante dos seus próprios processos psicossociais.

Uma vez detectados os processos comportamentais individuais, a disposição das alunas para a tomada de decisões a respeito das conclusões obtidas da observação de si mesmas foi impulsionada. O olhar-se no espelho revelou-se fundamental, e a partir disso, o caminho não teve mais volta. Uma vez conscientes dos processos comportamentais incorporados, como consequência das necessidades psico-físico-químicas ainda não satisfeitas, ignorá-los era impossível. O mínimo a fazer foi dar continuidade aos trabalhos de descobertas que se seguiram, desde que convencidos da sua relevância, voltados para a própria semiose da informação aliada à semiose de sintomatização, motivando a busca da compreensão pela influência exercida por cada um deles, revelados pelo comportamento psicobiossemiótico.

As necessidades são referentes ao interpretante, que, em biossemiótica, dá significação ao sinal físico ou químico (sentido no corpo de acordo com suas necessidades), convertendo dessa forma o sinal em signo. Segundo Uexküll: “A semiose da informação e da sintomatização são dois passos indispensáveis e complementares em cada biossemiose. Ela permite que o observador reconstrua o processo sígnico dos seres vivos observados por ele. Essa reconstrução, contudo, apenas lhe fornece a estrutura exterior [...]” (1989, p.21), o que deixa a estrutura interior da biossemiose não revelada. Jakob Von Uexküll sempre deu ênfase a esse aspecto.

A análise da semiose possibilita ao observador a percepção de que o sistema vivo (neste caso, o aluno que é corpo) tem órgãos receptores, mas não oferece nenhuma informação sobre como ela, a semiose acontece no processo sígnico específico da recepção. Também não oferece nenhuma “garantia” sobre o que é que foi realmente obtido como informação pelo aluno. Até essa interpretação, do observador, seria um antropomorfismo inaceitável, se as qualidades interiores de sensações não tivessem sido reveladas significativamente pelas alunas,

permanecendo assim inacessíveis (UEXKÜLL, 1989, p.21-22). Isso é o que acontece com a observação dos processos sígnicos do corpo, que devem ser checados, para que a avaliação antropomorfa realizada pelo observador esteja condizente e de acordo com a realidade específica desse corpo. Assim aconteceu o trabalho com as alunas, que se mostraram corajosas para esta viagem sem volta.

Estimular as alunas a compartilhar todas as sensações e sentimentos que surgissem durante os encontros do grupo foi a fórmula reveladora dos processos sígnicos próprios de cada sujeito, na busca do autoconhecimento. As associações com outros signos eram inevitáveis, o que ajudava na ressignificação em prol da vida escolhida por cada uma delas.

A existência de qualidades subjetivas também pode ser alegada com referência às células sensoriais de animais no momento em que sabemos que elas respondem aos estímulos sensitivos — em outras palavras que elas “percebem” do mesmo modo que nós [...]. [Mas] nesse caso não sabemos a significação das qualidades subjetivas. A significação das qualidades subjetivas das células sensoriais só está acessível a nós se nós mesmos formos o sujeito perceptivo. (JAKOB VON UEXKÜLL apud UEXKÜLL, 1989, p.22)

O fato é que é essencial para a semiose de informação ser complementada pela semiose de sintomatização. Afirma Uexküll, quando cita Sebeok (1979), que por sua vez, afirma que “o signo é bilateral”: Esse termo significa que o signo é composto de duas metades absolutamente essenciais das quais uma é aisteton, perceptível (sensitivo), e a outra noeton, apreensível (ou racional). (UEXKÜLL, 1989, p.22)

Possibilitou-se desvendar algumas representações sígnicas específicas de alguns comportamentos obsoletos, detectados pelo grupo. Assim, agiu-se de forma que, a cada observação percebida por qualquer membro do grupo, inclusive pela aluna que estivesse sendo trabalhada, essa fosse imediatamente colocada para todos. Também, quando, a partir das colocações, fossem observadas reações corporais que indicassem a expressão de sensações, emoção ou sentimentos, imediatamente a aluna era questionada sobre o que estava sentindo. As respostas sempre ajudavam a todos a complementar as observações sobre a problemática que argumentava o Corpo e suas linguagens expressas anteriormente. Checar com as alunas o que de fato o corpo estava sentindo nos momentos dos trabalhos individuais, conscientemente criou a possibilidade de analisar coerentemente as atitudes inadequadas do corpo, comparando-as com as atitudes mais adequadas. Concluir a respeito dos processos obsoletos individuais das alunas pelo grupo foi relevante, porque nos levou a detectar, conscientemente, signos que funcionavam como representantes de necessidades não satisfeitas do passado, geralmente remoto, e que continuavam a interferir inadequadamente no momento atual. Resgatar também alguns processos de dor que prejudicam constantemente o corpo é

fundamental para que esse corpo situe-se psicologicamente no momento presente, interpretando suas relações com base nesse momento e em suas informações constantemente reatualizadas. Isso é possível a partir da conscientização do corpo pelos processos obsoletos. Aqui encontrou-se a importância de resgatar as memórias da infância de cada um, principalmente as neuroses e os traumas. Todos os corpos devem ter acesso a trabalhar com seus processos psicológicos, já que qualquer movimento corporal tem início no pensamento, e nem sempre se ficam conscientes desses pensamentos que podem ser representados como “diálogos internos”, ou “vozes na cabeça”, segundo a Teoria da Análise Transacional.

O primeiro passo foi questionar cada aluna a respeito do que sentia, especificamente diante de certos estímulos corporais ou *in*-formações. As informações ou sintomas expressos por cada aluna sobre sua problemática foram semioticamente analisadas e concomitantemente checadas no grupo. O corpo somatizado ou mediatizado¹⁸ pelas informações, mostrava-se sempre em transformação.

O segundo passo era sempre conseguir decodificar a estrutura exterior da semiose de informação, ou seja, era trabalhar com o desvendar das semioses de informação que levavam sempre as alunas à somatização de emoções e sentimentos, que mais tarde revelavam o tipo de comportamento escolhido, de acordo com cada processo vivido e relatado.

Todavia, por mais que se observem os corpos durante os relatos, não se pode perceber nenhum signo estrangeiro, ou seja, não se pode saber o que sente, ouve, imagina, pensa o outro ou o que é enxergado pelo outro. Não percebemos devido ao caráter inerente a cada signo, ou seja, o mesmo signo pode representar objetos diferentes para pessoas diferentes ou também, dependendo do contexto, pode ser também que apenas um signo possua representações diferenciadas para uma mesma pessoa. Sendo assim, Uexküll traduziu esses processos estrangeiros, que embora não possam ser percebidos, acreditamos intuídos, como interpretações de interpretações estrangeiras, ou meta-interpretações. Restou-nos então a opção de intuir no lugar da percepção. Cada intuição, considerada relevante pela análise da linguagem dos gestos do corpo enquanto expressão foi devolvida para as alunas, como meta-interpretações. Assim, todas as intuições relativas aos signos estrangeiros, eram imediatamente checadas durante as comunicações efetuadas pelos próprios sujeitos de pesquisa, neste caso, as alunas.

¹⁸ Quando cada informação se transforma em corpo, que é mídia de si mesmo.

Este trabalho, por se parecer com a elaboração de um quebra-cabeça sígnico, nem sempre levava as alunas a desvendar suas semioses de direcionamento em apenas um encontro, mas isso às vezes, a depender da conduta que cada aluna tinha ao lidar com seu próprio processo, demandava empenho. Muitas vezes a consciência surgia por intuição, que eram sempre checadas durante todo o relato que as alunas traziam do que de relevante havia acontecido com elas, fora do trabalho de grupo. Estando todas as alunas comprometidas com elas mesmas, continuavam se trabalhando entre um encontro e outro.

O modelo do círculo funcional foi desenvolvido por Jakob von Uexküll como um instrumento de avaliação biossemiótico. Para avaliar as semioses aplicadas ao ser vivo, cujos processos físicos e químicos são diretamente acessíveis ao observador, estes estão representados pela “estrutura conectora objetiva”. A referida estrutura continua fora do automundo subjetivo do ser vivo observado e está envolvida em seu processo sígnico somente como uma intervenção indutora para seu signo perceptivo e como elemento de ligação com seu signo operacional. Segue:

Krampen tem delineado um esquema que, como meio de investigação, possibilita comparar as várias teorias dando uma definição do processo sígnico (semiose). O esquema se baseia na experiência de que o observador de um processo sígnico pode apenas observar o canal em que os sinais são transmitidos, os receptores do recipiente, seu organismo e sua reação. Tudo que procede no recipiente, no ínterim da recepção do sinal e da reação permanece invisível para o observador. Sob a luz dessas observações, pode-se dizer que o recipiente (ou seu organismo) se apresenta ao observador sob a aparência de uma “caixa-preta” sobre o processo interior da qual ele pode apenas especular. Todas as descrições de processos que acontecem no “mundo íntimo” do recipiente, e explicam a resposta específica do recipiente a um certo sinal, são construções que o observador — resultando de sua experiência mesma como um recipiente de signos de seu próprio “mundo íntimo” — projeta naquele organismo receptor de sinais que é observado. (1989, p.22-23)

Considerando essas condições, Uexküll sugere o uso desse esquema para se pôr em perspectiva os problemas que necessita-se levar em conta ao comparar processos sígnicos humanos (antropossemióticos) com animais e vegetais (zôo e/ou fitossemióticos). Um problema desses em particular é a questão sobre aquilo a que está sendo referido quando se usam os termos interior e exterior. Uexküll diz que:

No esquema de Krampen esses dois termos se referem a relações espaciais que descrevem o espaço que é percebido pelo observador humano e onde ele localiza o canal para transmitir os sinais [no corpo], o organismo do recipiente [o corpo] e suas reações [reações ou ações do corpo]. A fim de descobrir se o recipiente de sinais observado [ou se o corpo] compõe ou não algum espaço [bidimensional ou tridimensional] de qualquer modo (os vegetais, como vimos, constroem tão-só um tegumento habitável, sendo não mais que bidimensional), e caso sim, com o que seu espaço se parece, devemos proceder do fato de que espaço e tempo são produtos semióticos. (1989, p.23)

Uexküll apud Jakob Von Uexküll descreveu esse aspecto como se segue:

Enquanto temos assumido até agora que não pode haver nenhum sujeito vivo sem o tempo, devemos dizer de agora em diante que o tempo não existe sem o sujeito vivo. [...] O mesmo se aplica ao espaço: não pode haver nem tempo nem espaço sem um sujeito vivo. (1970, p.14)

Portanto, o problema específico que interessa ao grupo é como compor o tempo-espaço a partir do conhecimento do próprio sistema sógnico. Essa questão foi respondida muitas vezes durante a práxis do grupo de alunos e durante as aulas de técnica da dança, especificamente de balé clássico, quando se analisaram as estruturas físicas (anatômico, fisiológicas e cinesiológicas) dos referidos alunos com base na experiência espaço temporal já desenvolvida pelo grupo. A utilização da psicobiossemiose pelo aluno foi fundamental como instrumento de sua orientação comportamental. Reveladas ao grupo com base nos relatos e análises sobre suas relações sociais, familiares, profissionais ou de casal, as semioses necessárias relativas ao processo de aprendizado da Dança foram ganhando a consciência do corpo.

Jakob Von Uexküll não pode pressupor a existência de tempo e de espaço como fatores metafísicos. Assim, citado por Thure von Uexküll, disse que depende-se do tempo para viver, pois, sem o tempo, não pode haver sujeito vivo, mas que o tempo também não existe sem o sujeito vivo. Esta regra também se aplica ao espaço (UEXKÜLL, 1989, p.23). O dançarino basicamente deve assumir ser um reorganizador do tempo-espaço, ou seja, um Ser que deve procurar desenvolver suas habilidades para desenhar o espaço-tempo com as suas imagens que é corpo, utilizando-se das infinitas possibilidades do trabalho com o corpo. Assim, cada dançarino, por se manter durante várias horas do dia trabalhando com a criação, com o lúdico, muitas vezes precisa ter a prática de buscar formas de resgatar a sua realidade, que o tirará deste estado que chamamos de alfa. Este recurso pode ser acionado quando traçamos analogias ou comparações entre o trabalho de criação que é basicamente estruturar o tempo-espaço sem qualquer compromisso com a linearidade destes, com a forma de estruturação do mesmo para a elaboração de suas atividades profissionais em curso. Uexküll buscou uma descrição detalhada do sistema sógnico ligado à composição do tempo-espaço humano. Essa descrição abrange “signos organizativos”, produzidos pelas células táteis de nossa pele e pelas células retinianas de nossos olhos. Segue: “Essas células perceptivas ou receptoras respondem a todos os estímulos com signos locais, que são projetados em nosso mundo fenomênico como “localidades”. (KRAMPEN et al., 1981, p.251-279)

Assim, como um mosaico de localidades é formado, essas localidades estão conectadas pelos “signos direcionais”, que compõem um plano bidimensional. Segue citação:

A terceira dimensão surge apenas depois que o efeito de atividades musculares está envolvido, essas atividades musculares causam o movimento das superfícies táteis de nossa pele, especialmente as de nossas mãos, bem como a alteração do raio de curvatura das lentes do olho, e seus efeitos são processados centralmente em relação ao mosaico bidimensional das localidades (KRAMPEN *et al.*, 1981, p.251-279).

Acredita-se que o processo sígnico empregado nesta pesquisa experimental especificamente o que lida com o tempo-espaço, gerou a capacidade de entendimento da utilização desses signos pelo grupo, para que este se empenhasse no desenvolvimento específico de cada corpo, possibilitando a coragem para a busca dos processos artísticos que o recompensasse artisticamente.

Consideram-se assim essas localidades em forma de mosaico, que estão conectadas pelos signos direcionais, como as localidades que armazenam as informações ressignificadas pelo corpo, e que, sendo acionadas pela memória, resgatam as imagens sígnicas responsáveis pela construção da dança genuína.

O modelo do círculo funcional foi descrito por Piaget, diz Uexküll, quando disse que funções perceptivas e funcionais interagem como um processo circular sensório-motor, através do qual os fenômenos, além da superfície do corpo podem ser assimilados como objetos. Isto significa que, as funções perceptivas e funcionais das semioses de informação e de sintomatização integradas temporariamente no sistema vivo como elementos de sua estrutura (portanto genuínos), a serem localizados, compreendidos, transformados e manipulados internamente, são capazes de revelar o sujeito e todos os seus processos? Acredita-se que sim. Uexküll, diz:

O resultado de ambas as análises de “semiose espaço-compositora” em seres humanos é à primeira vista surpreendente: a análise contesta a suposição de que não só humanos adultos, mas também animais e bebês viveriam em um espaço dentro do qual os objetos podem, de modo similar, ser localizados, compreendidos e manipulados. Elas mostram, ao contrário, que na semiose espaço-compositora de bebês e animais, são formadas estruturas espaço-temporais em que sujeitos e objetos ainda são combinados em uma “mistura” indistinta — estruturas que são compostas como consequência dessas semioses, transformadas no decorrer de seu desenvolvimento, e se dissolvem com sua conclusão. (1989, p.24)

Segundo Uexküll o espaço é uma abstração que a mente humana compõe como um esquema de orientação para a sua imaginação, quando se começa a assumir o papel dominante por volta do segundo ano de vida. Dessa forma cria-se um receptáculo no qual armazenam-se objetos ausentes para serem manipulados imaginariamente, o que Freud chamou de operações experimentais. Portanto, se o espaço e o tempo são produtos de semioses es-

pecíficas, Uexküll sugere a modificação do esquema de Krampen, quando empregou definições semióticas para os termos interior e exterior. Com esse propósito, deve-se, diz Uexküll, “levar em consideração que cada sistema sígnico é definido por seu código: apenas aqueles que conhecem o código podem entender as mensagens transmitidas pelos signos desse sistema”. E conclui:

Eles estão — como ilustrado pela palavra “incluso” (*insider*) — “por dentro” desse sistema sígnico. Aqueles que não conhecem o código são tratados pelo sistema como “intrusos” (*outsiders*). Eles continuam “por fora” dos limites semânticos e “ex” -cluídos do sistema. (1989, p.25)

Além do corpo de cada aluna revelar muitas especificidades sobre seus processos sígnicos que foram observados e analisados, levou-se em consideração suas próprias conclusões verbais a respeito de seus processos. Isso gerou a possibilidade de todo o grupo analisar seus próprios processos ao mesmo tempo, desde que cada aluna se identificasse com a semiose que estava sendo discutida, mesmo sem colocar-se à disposição para comparações. A participação do grupo, no mínimo, era repleta de atenção, e os alunos intensivamente buscaram reconhecer seus processos subjetivos ou semióticos. Isso nos mostrou que todo o grupo, ainda que por contaminação, envolveu-se na busca por seus processos semióticos, mesmo que aparentemente este envolvimento fosse apenas solidário.

Todo o trabalho foi direcionado para que o professor interagisse com os alunos de forma que possibilitasse detectar os feedbacks e devolvê-los, pois afinal é muito mais fácil observar o outro do que a si mesmo e, por isso é que o trabalho de grupo funcionou. Toda observação era checada com as alunas para que não houvesse nenhuma transferência de signos, o que fez surgir muitos signos que representavam a mesma coisa para dois ou mais dançarinos. Atentou-se para que não houvesse qualquer realidade não demonstrada ou não perceptível, incluída nas colocações sígnicas, através de questionamentos.

Isso evitou a massificação, criou a possibilidade do desenvolvimento do dançarino singular, único no espaço-tempo, com processos de vida e de comportamentos próprios, além de desenvolver a sua parte responsável no processo como um todo. Tornar o aluno apto a ressaltar suas próprias características, desenvolver uma percepção de si mesmo e do outro como indicadores de suas necessidades, e as referências para sua existência, é talvez uma das melhores formas encontradas para se viver prazerosamente identificado e confiante da sua inserção no ambiente profissional escolhido. Este ambiente profissional para alunos e educadores, é o ambiente de aprender a aprender e a sempre estar a reaprender a profissão escolhida, através da arte da Dança. Cada um desses objetivos acima citados que foram sendo

atingidos por alguns alunos durante esta práxis, foi sempre compartilhado e comemorado pelo grupo. Portanto, descobrir que cada um possui um automundo diferenciado, facilitou a compreensão de processos da vida, pois afinal, aceitar o outro com seus defeitos e qualidades subjacentes não é nada fácil. E o momento presente, sendo fruto da construção acionada pelas relações com o mundo, nada melhor do que o reconhecimento dos próprios processos semióticos como um arquiteto responsável pela construção e conscientização das possíveis consequências das relações com o ambiente de vivência.

Assim o grupo capacitou-se para o reconhecimento e o trabalho com o corpo. O estudo desses processos sígnicos do corpo pelo dançarino, aconteceu de forma a que não houvesse qualquer manipulação que não fosse efetuada pelos mesmos. Uexküll enfatiza o fato de que não se deve, ao observar os processos semióticos do outro, ocupar o seu lugar como um “intruso”, substituindo-os pelos nossos próprios processos sígnicos, o que nos leva a uma verificação apurada cientificamente. (1989, p.25-26)

Para tornar essa práxis de forma a ser cientificamente verificável e compreensível, é necessário contemplar as observações de Uexküll sobre a necessidade de se colocar o aluno inserido no processo de observação, não como um intruso, mas sim como um incluso conhecedor de si mesmo. Fizeram-se assim as observações sobre o comportamento individual das alunas, observações que contaram com a participação e contribuição de todas elas. Assim, as observações elaboradas tanto pelas alunas quanto pelo educador-facilitador foram relevantes, estando todos inseridos no processo. As observações e conclusões aqui delineadas formam o substrato do todo, do conjunto de semioses tratadas ao longo do tempo de pesquisa.

Os comportamentos das alunas foram verificados como “signos perceptíveis” com base nos quais inferimos a existência de uma “realidade não-perceptível”, durante todos os relatos, com base nas análises aplicadas às linguagens corporais mais destacadas e utilizadas pelas mesmas. Uexküll defende “que o comportamento de um ser vivo seja um sintoma da condição de seu organismo, e essa condição como sendo uma necessidade ou uma disposição comportamental [...]”. Ao ser revelada a importância dada às necessidades, ou à disposição comportamental das alunas. Ou posto de outra forma: “a resposta (como sintoma da condição... do ser vivo) leva o observador ao interpretante como um elemento do código que ele deseja decifrar, o conhecimento do qual habilita o observador a mudar do papel de um ‘intruso’ para aquele de um ‘incluso’ do sistema sígnico observado”. (Uexküll, 1989, p.26)

Os seres humanos são seres diferenciados e vivenciam contextos específicos nas diversas fases de suas vidas. Possuem um grau bastante elevado de complexidade, embora sejam oriundos das estrelas, como revela a Teoria do *Big Bang*. São parte desse sistema Universal. São um sistema infinitamente menor do que o Universo, o que não significa que não tenham importância. Porém, a vida é o melhor presente e, viver intensamente, a maior meta. Manter as espécies e o Universo vivos, o maior desejo.

Muitos problemas foram analisados como resultantes do papel de intérpretes das relações, principalmente quando o comportamento do outro não se encontra de acordo com as expectativas, o que implica em frustração e, conseqüentemente numa insatisfação das biossemioses¹⁹, ou, como explicado anteriormente, modelos herdados ou apreendidos de comportamento ou necessidades, ambos são processos subjetivos do corpo.

Assim, conclui-se que a expectativa diante de alguns sonhos ou projetos que estão sempre dispostos ao acaso, geralmente não favorece as relações entre sujeitos ou entre sujeitos e objetos, desde que elas sempre são projeções fantasiosas de desejos, que geralmente não serão realizados da mesma forma como foram sonhados. Qualquer expectativa, se encontrando na raiz das nossas biossemioses ou necessidades subjetivas, possui uma elevada percentagem de ser transformada em frustração, e esta ser uma das causas do sofrimento humano. As frustrações, portanto, são decepções causadas pela não realização da expectativa. Deduziu-se que planejar a realização de um desejo é diferente de criar expectativas a respeito dele, principalmente se este desejo independe, como a maioria deles, exclusivamente do próprio comportamento.

As respostas aos estímulos do ambiente são semiotizadas, o que dá indicações sobre a existência de uma resposta adequada às necessidades de cada um, para cada estímulo percebido, ou seja, aquela resposta que se ajuste aos objetivos do momento vivente ou por viver. A conscientização desses processos semióticos de informação e de sintomatização personalizados foi a forma encontrada para que as escolhas não dependessem apenas da necessidade biológica, o que manteria todos os caracteres humanitários fora das análises do contexto

¹⁹ A Biosemiótica propõe modelos de processos vivos dos organismos. Portanto, as biossemioses são esses processos subjetivos geneticamente herdados e depois percebidos e apreendidos, especificamente pelas espécies vivas existentes no mundo e em suas relações com o ambiente.

complexo do sistema corpo de todos. E, além disso, esta conscientização foi o que serviu de guia para o relacionamento entre o automundo e a Dança Genuína.

Mesmo assim, sendo também observadores exteriores no que diz respeito à vivência do outro, a não ser que o outro informe sobre suas qualidades específicas, sejam elas natas ou inatas. No máximo pode-se intuir como o outro se comporta, ou como são as imagens que enfatizam suas formas corpóreas. Essas formas estão sendo sempre modificadas e reelaboradas pelo dançarino integral, que se mantém em constante relação com o ambiente. A percepção dessa relação (ambiente – informação – corpo – transformação – informação – ambiente) é a maior responsável por esta constante transformação do corpo-ambiente. Portanto, a informação que está no ambiente, e que é percebida pelo corpo, em corpo se transforma, devolvendo, através de suas múltiplas linguagens, informações já processadas para o ambiente.

Poderíamos falar aqui sobre muitas ciências que estudam o corpo – como a anatomia, a fisiologia e a cinesiologia – assim como de assuntos ligados à nossa psicomotricidade, mas prefere-se ater a problemas menos difundidos, e que proporcionem maiores esclarecimentos sobre novas formas de ver o corpo, corpo que soma, *in-forma*, se transforma indefinidamente, e se relaciona, enquanto vida tiver. Já que a transformação é inevitável, por que não gerar atividades que possibilitem a transformação desejada? Além disso, sabe-se o quanto se é capaz de transformar os ambientes ao entorno de cada um. Sendo assim, por que não trabalhar para a transformação de ambientes propícios a uma vida saudável como a transformação de ambientes agônicos em hedônicos? Analisar suas relações é um exercício importante para aqueles que trabalham com a composição solística, ou aqueles que se mantêm em constante isolamento durante o trabalho artístico da criação em Dança, voltando-se inteiramente para seu automundo.

Essas informações aqui explicitadas sobre relacionamentos propiciam uma analogia das relações entre as imagens mentais com suas expressões através dos movimentos, ações corporais, quando o corpo tem consciência dos seus relacionamentos intrínsecos (de si consigo) e extrínsecos (de si com o outro ou com a natureza). Assim, acredita-se que estar consciente destas relações é uma forma de se manter clarividente, ou seja, consciente das próprias necessidades como corpo e como artista. Esta consciência foi o que também gerou possibilidades de criação em dança, facilitando as relações do corpo com seus desejos de estar sempre apto à criação.

O corpo processa todas as informações adquiridas, independente da própria vontade, através de redes neuronais. Todas as informações, sejam elas de caráter subjetivo ou objetivo, atingem sempre o corpo e todo o seu sistema sensório-motor. Portanto, tomar a decisão de ir à busca do autoconhecimento nos remeteu às bases, ou seja, houve alunas que pesquisaram até mesmo as próprias lembranças do período em que foram bebês. A análise, pelas alunas, do início de suas próprias vidas, nos fez voltar à Casa Natal de Bachelard, como representante do primeiro abrigo do Ser-Corpo.

Utilizar a palavra como forma de comunicação, enquanto o grupo de alunas relatava suas problemáticas – por ser um signo de comunicação geralmente não dominado por aqueles que trabalham com imagens corporais, preparando-se enfaticamente para o domínio de técnicas artístico-corporais para a Dança, como sua principal forma de comunicação – impediu que os movimentos corporais padronizados substituíssem a expressão do problema que se revelava, deixando os relatos de suas problemáticas livres de serem mal compreendidas ou sabotadas, ou ainda, não reveladas em sua inteireza.

Através do discurso verbal, as alunas de dança, num ambiente hedônico e sentindo-se aceitas pelo grupo, soltaram suas travas, revelando com maior liberdade e naturalidade seus processos inconscientes. Toda problemática que era compartilhada, questionada e analisada pelo grupo, trazia contribuições valiosas a respeito desse processo de descoberta corporal. Os pensamentos, quando acompanhados por imagens, também revelaram processos semióticos inconscientes, que na maioria das vezes dominava o instante presente, o aqui e agora. Como diz Helena Katz: “Pensamentos não representam um feudo exclusivo da consciência...” (KATZ apud IMPARATO, 1999, p.188). As percepções e competências do corpo quase sempre estão a nível semiconsciente ou inconsciente. Muitas competências adquiridas, diz Katz, referindo-se à composição física, se tornam cientes apenas quando são perdidas por qualquer motivo, fazendo com que o corpo necessite urgentemente de reestruturação. Tudo que é processado pelo corpo também é corpo, embora possam vir a serem sistemas com formas distintas, que contaminam o próprio corpo e o ambiente, e por este é contaminado.²⁰

No corpo, diz Helena Katz, quando se refere à teoria da evolução: “não há outra coisa a não ser informação adquirida por rede. Todas as produções do corpo passam pelo nosso

²⁰ KATZ, 1994, p.24. Ver Corpomídia.

sistema motor, pela nossa motricidade”. E dá-nos o exemplo do bebê que sente, através da temperatura do seu corpo, o calor do toque ou do abraço da mãe, o acolhimento e a proteção no contato com o corpo e a voz daqueles a quem a ele se dedicam. A constância desse comportamento é o que nos leva ao conceito sentido do que significa o amor, diz Katz²¹. Por isto é que o grupo concorda com o Professor Jorge Albuquerque Vieira, quando ele diz para seus alunos que através do amor podemos transformar os sistemas psicossociais, que podem deixar de ser agônicos e passar, aos poucos, a hedônicos, processando em cada indivíduo uma liberdade maior e mais consciente para o encontro de uma autonomia antes nunca experimentada pela grande maioria dos seres humanos. A autonomia ainda é o caminho da transformação de seres humanos em mais humanos, através do desenvolvimento de suas potencialidades corporais qualificadas para este fim. Ao utilizar a emoção amor como maior fonte de energia, pensa-se ser este o único caminho para garantir a permanência da espécie humana, possibilitando um dia, quem sabe, contribuir igualmente para a permanência de um sistema maior e mais complexo — o Universo. Revelou-se assim, a importância do Autoconhecimento e do *Umwelt* para a relação entre o Ser-Dançarino, o Ambiente e a Arte da Dança. Desenvolve-se a seguir uma pesquisa sobre os sentidos do corpo como fontes de estudo, tanto para a facilitação do autoconhecimento como para o resgate de imagens, que dão suporte para a elaboração de movimentos genuínos, e, conseqüentemente, para a descoberta do caminho a seguir com a profissão Dança, experimentando a criação de uma Dança-Genuína do Ser.

²¹ Durante o Seminário do PQI, 14 de janeiro de 2004, Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA.

CAPÍTULO IV

EMOÇÃO E SENTIMENTO NO MOVIMENTO



Composição: Cida Linhares
Imagem: "Art Color Ballet". Waclaw Wantuch.

Quem não sabe se mexer é verdadeiramente um mudo
na linguagem mais linda do universo: a dança.
JOSÉ ÂNGELO GAIARSA

Gaiarsa, na introdução do livro de Feldenkrais (1977, p.9), diz que, quando partiu em busca de uma Ioga Ocidental, achou a satisfação definitiva de suas exigências de técnico, de artista, de cientista e de terapeuta, sobretudo de psicoterapeuta, nos princípios das ciências exatas e das ciências biológicas ocidentais, e especificamente nos exercícios de Feldenkrais.

A fundamentação da importância dos movimentos para a personalidade humana, sua formação e desenvolvimento, foi enriquecida com os exercícios de Feldenkrais. Gaiarsa já havia encontrado a ioga, a cinesiologia, a neurofisiologia, os estudos de expressão corporal, de dança, de lutas, os exercícios e massagens, do oriente e ocidente, as análises biomecânicas. Tudo isso revelou a importância do movimento para a personalidade humana.

Através da mudança desejada de comportamento, principalmente mudanças nas formas padronizadas e obsoletas de pensar e de sentir, mudamos também a movimentação ou a ação corporal. Ou seja, mudando o comportamento subjetivo, como o pensar e o que sentir diante das situações viventes, que são os fatores determinantes do movimento, muda-se o comportamento objetivo, que é o como agir ao praticar a dança. O movimento corporal que deve expressar suas qualidades artísticas depende do comportamento subjetivo do corpo que nem sempre está evidente para o aluno em fase de aprendizagem. Para que o aluno de dança enfrente com coragem os desafios que se apresentam na vida profissional escolhida, é necessário buscar o autoconhecimento como articulador dos seus sistemas psicológicos que nem sempre dependem dos sistemas biológicos.

A noção de personalidade em Kertész, de forma resumida é “[...] o modo habitual pelo qual o indivíduo pensa, sente, fala e atua, para satisfazer suas necessidades no meio físico e social”. (1987, p.23)

Vejam os que existe de diferença entre os sentimentos e a emoção. Quanto a Sillamy, o sentimento é um estado afetivo complexo, numa combinação de elementos emotivos e imaginários mais ou menos clara e estável e que pode persistir na ausência de qualquer estímulo. O sentimento é mais duradouro do que a emoção e menos violento do que a paixão. Pode ser de ordem moral, intelectual e/ou afetiva. Ainda segundo Sillamy, atendem a esta definição os sentimentos estéticos como a simpatia, a admiração, o ressentimento, o orgulho, a vergonha e outros. (1996, p.215)

Entretanto, é mais importante para dançarinos e professores de dança saber que emoção e sentimentos para Sillamy “[...] são fenômenos psíquicos conscientes que atingem afetivamente nossas percepções e influenciam nossas condutas”. Estes estão ligados às tendências profundas do indivíduo, às suas pulsões, aos seus desejos e necessidades satisfeitos ou frustrados. Ele critica os psicanalistas, que se referem aos sentimentos inconscientes de culpa, agressividade e inferioridade, dentre outros, pois acredita que esses sentimentos são subconscientes e diz: “Trata-se de reações emocionais subconscientes, que o indivíduo não se permite exprimir livremente e que se manifestam por mecanismos substitutivos como a depressão (em lugar da cólera) ou outros sintomas neuróticos e somatoformes.” (1996, p.215)

Os nossos sentimentos e emoções foram durante muito tempo negligenciados, como se assim pudéssemos separar e classificar a inteligência, que é uma só, como sendo apenas

lógica. Apesar de o cérebro humano funcionar como um todo, integrando aspectos cognitivos e emocionais, precisa-se hoje dedicar-se mais aos aspectos emocionais, tão relegados no passado. Surgiu, recentemente, a expressão Inteligência Emocional, que contém uma redundância, e é apresentada por Daniel Goleman, psicólogo e PhD americano. Ressaltando que as emoções e sentimentos nas mais diversas sociedades, costumam ser reprimidos e controlados, Goleman, no livro *Inteligência Emocional*, defende a liberdade para o desenvolvimento da inteligência emocional, que é o equilíbrio, entre o lado direito do cérebro, onde está situada a inteligência emocional, e o lado esquerdo do cérebro, onde situa-se a inteligência cognitiva.

Acrescentamos à emoção e ao sentimento, outro elemento fundamental – a sensação – que em nível consciente é uma forma perceptível de captar a emoção. Este foi um dos pontos de partida sugeridos para as alunas, na busca de sua dança genuína do ser. Os corpos, conscientes das sensações, acionaram sua dança, explorando muitas das possibilidades que surgiram no aqui e agora, como base das improvisações trabalhadas. O “genuíno” aqui significa próprio, legítimo, autêntico, natural, qualidades conquistadas pelo dançarino, a partir da consciência de si mesmo. O corpo não é um produto sem mistura nem alteração, como desejava Ivone Reinner, coreógrafa renomada, demonstrar em suas coreografias desde a década de 1960, mas pode vir a ser o *leitmotiv*, quando pesquisado, entendido e integrado com o ambiente onde vive.

EMOÇÃO EM CONTATO COM A PRÁTICA DA DANÇA



Composição: Cida Linhares
Tube: CibiBijoux

A noção de emoção, segundo pesquisadores, ainda é polêmica, mas isso não é o que mais importa para esta tese, especificamente. Segundo LeDoux:

Para alguns cientistas, as emoções são reações físicas que se desenvolveram como parte da luta pela sobrevivência. Para outros, são estados mentais que surgem quando as reações corporais são ‘sentidas’ pelo cérebro. Uma outra opinião é que as reações físicas são secundárias na emoção, pois o mais importante acontece no

interior do cérebro. As emoções também têm sido vistas como formas de agir ou de falar. Impulsos inconscientes encontram-se no âmago de uma emoção, segundo certas teorias, enquanto outras ressaltam a importância das decisões conscientes. Uma concepção atualmente bastante em voga sustenta que as emoções são ideias sobre as situações em que as pessoas se encontram. Uma outra noção é que as emoções são construções sociais que acontecem entre os indivíduos, e não em seu íntimo. (1998, p.22)

LeDoux, como é possível constatar, alega que os cientistas não conseguiram chegar a uma conclusão ou a um acordo quanto ao que sejam as emoções e segue dizendo que: “Infelizmente, talvez uma das coisas mais importantes que já se disse sobre a emoção é que todos sabem o que é, contanto que não lhes peçam para defini-la”. (1998, p.22)

Segundo Sillamy, a emoção está definida como uma: “[...] reação global, intensa e breve do organismo a uma situação inesperada, acompanhada de um estado afetivo de tonalidade penosa ou agradável”. Continua:

As emoções ocupam um lugar fundamental em psicologia, pois estão intimamente ligadas às necessidades e às motivações, podendo ser a origem de transtornos mentais ou psicossomáticos/somatoformes [...] Tem-se estudado particularmente suas manifestações fisiológicas [...] suas repercussões sobre as funções mentais (aumento da sugestibilidade, diminuição do controle voluntário) e as condutas por elas suscitadas (choros, fuga, etc.); identificou-se, na expressão das emoções, a parte devido à cultura [...], embora ainda sejam pouco conhecidas as condições da emoção e suas bases psicofisiológicas.

A emoção depende não apenas da natureza do agente emocional, mas, sobretudo, do indivíduo, de seu estado físico e mental atual, de sua personalidade, de sua história pessoal e de suas experiências anteriores. Se existem emoções coletivas relacionadas a determinadas condições excepcionais que possuem a mesma significação para a maioria das pessoas (por exemplo, pânico consecutivo a um tremor de terra), a emoção continua sendo essencialmente individual. De uma forma geral, ela se manifesta quando o sujeito é surpreendido ou quando a situação ultrapassa suas possibilidades. Traduz sua inadaptação e o esforço do organismo para restabelecer o equilíbrio rompido momentaneamente. (1998, p.87-88)

LeDoux nos diz que, ao voltarmos nossa atenção para nossas próprias emoções, percebemos como estas são óbvias e ao mesmo tempo misteriosas. “Constituem os estados mentais que mais conhecemos e cuja lembrança nos é mais clara. No entanto, às vezes não sabemos de onde provêm. As emoções podem ir-se alterando lenta ou repentinamente, e suas causas podem ser evidentes ou obscuras” (1998, p.21). Sendo assim, podemos até ter reações de medo ainda que não exista um perigo real; somos atraídos por obras de arte sem entendermos conscientemente o porquê disso; arrepiamo-nos quando escutamos uma poesia ou lembramos de algo que nos toca profundamente. “Conquanto as emoções representem a essência de quem nós somos, ao que parece elas também têm seus próprios objetivos, os quais frequentemente são colocados em prática sem nossa participação intencional”. (1998, p.21)

Estudar sobre os sentidos do corpo é sempre fundamental (embora seja um assunto que requeira ainda muita pesquisa por parte dos psicofisiologistas, neurologistas, cientistas cognitivos e interessados) para o desenvolvimento do artista e para sua compreensão da arte da dança. Desde que se decidiu voltar atenção para os processos comportamentais dos seres humanos, focalizando o comportamento do dançarino e do educador na profissão, no que diz respeito à própria vida e à prática com a dança, buscou-se desvendar algumas questões que afligiram sempre. Sabe-se que para os educadores ou professores, trabalhar com o ensino da dança para alunos que apresentam poucas, ou nenhuma dificuldade no seu aprendizado é fácil, assim como se sabe que esse aluno muitas vezes, apenas com um incentivo caminha por si só. O problema surge ao deparar-se com aqueles alunos que apresentam dificuldades, muitos dos quais sequer têm consciência das mesmas. Quando essas dificuldades são fisiológicas são mais fáceis de detectar e resolver, mas quando estas são de natureza psicológica, as soluções nem sempre são encontradas, principalmente se os alunos não contarem com a ajuda de educadores que atuem como facilitadores, para que os alunos encontrem a origem de seu problema e decidam resolvê-lo. Assim sendo, algumas dificuldades encontradas, mesmo quando identificadas pelo próprio aluno, persistem, por falta de orientação.

É preciso redimensionar a formação dos educadores que se omitem diante dos processos psicológicos inerentes a cada indivíduo, optando por promover um aprendizado massificante, voltado ao ensino de indivíduos em processo de formação permanente da própria identidade, sem conhecimento pleno das suas especificidades, qualidades e potencialidades.

Durante o período de pesquisa com o grupo trabalhou-se a forma de execução da dança/movimento, o que acredita-se seja necessário para o desenvolvimento artístico, na busca de sua própria dança – e que pode tornar a construção da sua vida profissional mais prazerosa. Procurou-se trabalhar uma forma de dança que partisse do pensamento, impulso, sensação, emoção, sentimento, chegando ao movimento expresso.

Perceber como se processam as emoções e o que as acompanha levou a constatar a legitimidade e relevância desse conhecimento para a criação coreográfica. Isso fez optar pela busca por um ambiente que favorecesse a troca de informações importantes para a evocação da parte sensorial de cada um. A auto-análise era utilizada, então, para o desenvolvimento sensorial progressivo dos corpos dançantes, gerando algumas respostas para a construção de sua vida profissional.

As emoções expressas, quando autênticas, de certa forma revelam a essência de quem se é, quando se está em correspondência com o ambiente vivente, o tempo-espaço aqui e agora, com o momento presente. Quando não, elas são substitutivas, disfarces ou ainda rebusques, segundo a teoria da AT (Análise Transacional), porque substituem, disfarçam ou rebuscam a emoção real, representando um passado obscuro, portanto, reprimido, ou seja, não resolvido conscientemente.

Quanto ao fato de considerar os resultados de um processo criativo, se são agradáveis ou detestáveis, a abordagem que se adotou, no experimento, incluía o juízo de valor. Essa formação de juízo aparece, constantemente, repleta de projeções (Sillamy, 1998, p.204). Projeção é uma forma de Resistência, instrumento da Psicanálise. O juízo de valor, tanto nos processos psicossociais quanto nos processos artístico-criativos, deve ser levado em conta somente quando a crítica é feita de forma positiva, ou seja, quando esta contribui para que os criticados repensem os seus processos comportamentais profissionais, e assim, criem possibilidades de mudança, buscando adequar estes a seus objetivos.

Será que o exercício de expressão da emoção, incluindo a catarse, traz outros objetivos implícitos além da contribuição à permanência das espécies? Falar de permanência não é falar somente da sobrevivência da espécie humana, mas falar da sobrevivência de, por exemplo, grupos de dança que se mantêm na mídia mesmo que a luta pela sua sobrevivência deixe seus componentes em estado de exaustão, já que os próprios elementos do grupo necessitam desempenhar todas as funções, sejam elas artísticas ou administrativas. Outro exemplo é a busca de permanência num grupo adequado à profissão escolhida, onde se faz o que se ama fazer.

No caso das emoções prazerosas, como amor e alegria, pode ser gratificante deixar que elas invadam protegidamente nossos corpos, porém, no caso das emoções não prazerosas como a raiva, o medo ou a tristeza, o que acontece?

A reação, mesmo antes da emoção se instalar, pode ser detectada pela intuição sensorial, (MUSSO, 1997) ou pela própria sensação, que traz a percepção de produção da emoção. Quanto a isso, no experimento com os alunos de dança, discutimos a questão e fizemos o alerta para que se evitasse tomar decisões importantes com base somente nas emoções, mesmo que no momento de ação mais intensa da emoção tivéssemos a certeza de que fosse a mais conveniente. O melhor sempre é adiar a decisão (ação) até que a emoção fique mais amena, ou desapareça, para que, com base também na cognição seja encontrada a melhor

opção. Finalmente ressaltamos que, ao tomarmos decisões essencialmente emocionais, corremos sempre o risco dessas não serem eficazes, e, ao contrário disso, interrompam ou bloqueiem o processo adequado às finalidades.

Quanto às emoções como estimuladoras da disposição corporal, LeDoux revela, com as pesquisas de William James sobre a psicologia das emoções, que:

A maneira mais natural de pensar [...] as emoções é que a percepção mental de certos fatos estimula a disposição mental chamada emoção, e que este estado de espírito dá origem à expressão corporal. Minha tese, pelo contrário, sustenta que as mudanças corporais decorrem diretamente da PERCEPÇÃO do fator estimulante, e que nossa sensação das mesmas mudanças no momento em que ocorrem é a emoção. (LEDoux, 1998, p.40)

A influência das teorias de James à psicologia das emoções, segundo LeDoux, durou até a década do Século XX, quando William James questionou se os sentimentos provocavam reações emocionais ou se as reações é que ocasionavam sentimentos. Ao responder que as reações provocavam sentimentos, James lançou as bases para uma polêmica sobre a origem dos sentimentos:

[...] situações emocionais produzirão diferentes reações corporais. Em cada caso, as respostas fisiológicas retornam ao cérebro na forma de sensações físicas, e o padrão único de feedback sensorial confere a cada emoção uma qualidade singular. O medo produz uma sensação diferente da raiva ou do amor porque possui uma característica fisiológica diferente. O aspecto mental da emoção, o sentimento, é escravo de sua fisiologia, e não o contrário: não trememos porque sentimos medo, nem choramos porque estamos tristes; sentimos medo porque trememos e ficamos tristes porque choramos. (1998, p.41)

Seguindo com o Dicionário de Psicologia Larousse:

A emoção não é a tomada de consciência das reações fisiológicas devido a essa inadaptação, como pensava W. James ('sinto medo porque tremo'), mas o conhecimento do significado da situação ('o urso é perigoso') e a desmobilização das defesas pessoais (deixo-me invadir pela emoção). O que explica o comportamento de certos sobreviventes de catástrofes..., que desmaiam ou são tomados por tremores nervosos pouco depois de serem salvos. (LAROUSSE, 1998, p.88)

A teoria de James, seguindo com LeDoux, foi questionada por Walter Cannon, (1929) fisiologista, pesquisador das reações físicas resultantes de estados de fome e emoção intensos. Assim:

Segundo a hipótese de Cannon, o fluxo sanguíneo é redistribuído para as áreas do corpo que estarão ativas durante uma situação de emergência, de modo que o suprimento energético, transportado pelo sangue, alcançará os músculos e órgãos fundamentais. [...] Portanto, a reação de emergência, ou "reação de luta-ou-fuga", constitui uma resposta adaptativa que se antecipa e favorece o consumo de energia, o que costuma ocorrer em estados emocionais [...]. Assim, ainda que emoções variadas apresentassem características físicas diferentes, elas seriam lentas demais para levar-nos a sentir ódio, medo, alegria, raiva ou aversão em determinada situação. A chave para o enigma da emoção de acordo com Cannon encontra-se inteiramente

ramente dentro do cérebro, e não exige que este “leia” a reação física, como afirmara James. [...] Cannon acreditava que, embora o *feedback* corporal não pudesse ser responsabilizado pelas diferenças existentes entre as emoções, ele tinha um papel fundamental, visto que proporcionava às emoções urgência e intensidade características. [...]... aparentemente eles concordaram que as emoções produzem sensações diferentes de outros estados de espírito (não-emocionais) em razão de suas reações físicas. (1998, p.41-43)

Schachter e Singer, psicólogos sociais da *Columbia University*, retomaram a questão da origem de nossos sentimentos e propuseram uma nova solução para a polêmica James-Cannon. A suposição deles era de que as reações fisiológicas do corpo no exercício da emoção como suor nas palmas das mãos, acelerações dos batimentos cardíacos, tensão muscular e outros problemas comuns em alunos de Dança, informam o cérebro da presença de um estado de excitação acentuada. Schachter e Singer tomaram o contexto físico e social em que por ventura estejam sob manifestações emocionais, devido ao fato de que cada contexto fornece informações que leva a configurar este estado de excitação provocado pelas emoções e sentimentos tais como medo, amor, tristeza, raiva ou alegria. Acredita-se que as dores, como as de barriga sem motivos aparentes que correspondam a uma má alimentação, pode ser sinal de uma emoção de medo, não expressa. Todavia, diz LeDoux, “como essas respostas são similares nas emoções mais diferentes, elas não indicam em que tipo de estado de excitação estamos”. (1998, p.43-45)

Acredita-se, porém, que Schachter e Singer, trazendo esses parâmetros de classificação do estado de excitação em que se encontra o grupo, cooperaram com a possibilidade de compreensão dos processos subjetivos criativos. Ao incluírem a análise de situações vivenciadas nesses parâmetros, eles possibilitaram a sensibilização e discernimento, na análise de fatos explicitados pelas alunas do grupo de pesquisa sobre suas emoções e sentimentos.

A análise cognitiva é o que dá consciência à especificidade da emoção. Somos tomados por emoções quando explicamos a nós mesmos os estados físicos sentidos e emocionalmente ambíguos, tendo como base interpretações cognitivas, para as possíveis causas externas e internas dessas condições físicas. Portanto, classificando a excitação podemos ter ideia da emoção que sentimos. A lacuna entre a não especificidade do feedback corporal e os sentimentos é preenchida pela cognição, e o feedback corporal passa a ser então, crucial, segundo Schachter e Singer (apud LEDOUX, 1998, p.43). “Em resumo, as emoções resultam da interpretação cognitiva das situações”. (LEDOUX, 1998, p.44)

Prosseguem as discussões sobre o que acontece na relação entre a percepção da emoção e a ação corporal, embora Schachter e Singer tenham preenchido essa lacuna com a ideia

da cognição, aceita amplamente. Segundo LeDoux, Magda Arnold apresenta a avaliação como “a apreciação mental do dano ou benefício potencial de uma situação, e argumentou que a emoção é a ‘tendência sentida’ para qualquer coisa que seja avaliada como boa ou distante de algo que seja caracterizado como mau. Revela que “embora o processo de avaliação em si seja inconsciente, seus efeitos são registrados pela consciência como uma emoção” (LEDOUX, 1998, p.46). Tão logo o sujeito registre o resultado da avaliação como sendo uma emoção ou um sentimento, fica possível “refletir sobre a experiência e descrever o que se passou durante o processo de avaliação” (LEDOUX, 1998, p.46). Assim, torna-se exequível a descrição do que se passou, já que se possui acesso introspectivo ao funcionamento interno da própria vida mental, e em particular, às causas das próprias emoções (LEDOUX, 1998, p.46). Pode-se constatar isto durante o trabalho com as alunas, que se mostravam, quando emocionadas, capazes de avaliarem suas emoções e sentimentos, além de terem sido capazes de perceber conscientemente o que dava origem a elas, sendo essas causas, projeções do passado ou uma resposta ao momento vivenciado aqui e agora.

Magda Arnold não acha necessário que a reação corporal aconteça para que o sentimento se instale, pois um sentimento exige apenas uma tendência à ação, e não uma ação em si mesma. Assim sendo, as emoções diferem de estados de espíritos não-emocionais “pela presença de avaliações em sua sequência causal, e emoções diferentes são discriminadas porque avaliações diferentes suprimem tendências à ação diversas, que dão origem a sentimentos diferentes”. (LEDOUX, 1998, p.45)

Outro psicólogo social, Stuart Valins, em suas experiências com seres humanos para esclarecer a natureza da interação cognição-excitação-emoção, “concluiu que a atividade fisiológica deve ter uma representação cognitiva para que possa influenciar uma experiência emocional” (LEDOUX, 1998, p.44-45). Segue:

Ele argumentou que é a representação cognitiva da excitação em si, que interage com as ideias sobre a situação de modo a produzir sentimentos. A teoria Schachter e Singer e a pesquisa que se seguiu foram criticadas em muitos aspectos. Contudo, o verdadeiro impacto desse trabalho não residiu propriamente na explicação da origem das nossas emoções, mas sim na revitalização de um antigo conceito, já que estava implícito nas obras de Aristóteles, Descartes e Spinoza - o de que as emoções poderiam ser interpretações cognitivas de situações. Schachter e Singer deram a essa ideia uma forma que combinou perfeitamente com o pandemônio cognitivo que se disseminava pela psicologia. O sucesso dessa tentativa é exemplificado pelo fato de, até os dias de hoje, a psicologia da emoção tratar fundamentalmente do papel da cognição nas emoções. (LEDOUX, 1998, p.44)

O tratamento dado ao papel da cognição nas emoções por Schachter e Singer sem dúvida foi relevante no processo de entendimento da somatização ou feedback das sensações ou das reações emocionais como coração acelerado, suor na testa ou nas mãos, olhos fixos e arregalados, que podem ser classificados como típica emoção de medo, expressa pelas alunas.

Trabalhando as emoções com o grupo de pesquisa, através das reações corporais das participantes, buscando os motivos que as levavam a sentir certas emoções particulares, após a constatação e aceitação consciente das mesmas pelas alunas, o grupo analisava todos os processos individualmente. O contexto social era sempre interpretado por aquela que estava sendo trabalhada. A facilitação na resolução de problemas era conduzida intuitivamente pela coordenadora e por componentes do grupo, no sentido da aluna buscar esgotar a emoção somatizada. A catarse da emoção facilitava a cognição da aluna, que se tornava apta a criar cognitivamente possibilidades de soluções para sua problemática específica. O grupo se colocava sempre quando sentia necessidade de esclarecimentos – questionando as colocações das alunas que estavam sendo trabalhadas – o que já facilitava também a solução, talvez por osmose, de outras problemáticas.

Portanto, os trabalhos com as emoções e o estudo da interpretação de situações problemáticas individuais, deram suporte ao trabalho consciente dos fenômenos e da realidade vivenciada no aqui e agora durante o aprendizado do aluno de dança. Vejamos ainda o que Arnold menciona:

Na opinião de Arnold, tão logo o resultado da avaliação é registrado pela consciência como um sentimento, torna-se possível refletir sobre a experiência e descrever o que se passou durante o processo de avaliação. Isto se torna exequível, segundo Arnold, porque as pessoas possuem acesso introspectivo ao (percepção consciente do) funcionamento interno de sua vida mental, e em particular às causas de suas emoções. O ponto de vista de Arnold supõe que somos capazes, em seguida a uma experiência emocional, de obter acesso aos processos inconscientes que originam a emoção. (LEDOUX, 1998, p.46)

A expressão da linguagem corporal no aluno de dança torna-se condicionada pelo trabalho corporal diário, codificando movimentos utilizados em estudos e pesquisas coreográficas. Podemos constatar isso no teste de habilidade específica do vestibular, quando o aluno que, condicionado ao trabalho de técnicas específicas, não consegue se livrar de movimentos padronizados dessas técnicas, para a prova de improvisação, deixando claro seu estudo anterior. Portanto, as linguagens verbais e escritas, pelo simples fato de não serem as linguagens de domínio do dançarino, tornaram-se fundamentais no estudo das interpretações das

suas avaliações inconscientes, tendo sido a fala, a linguagem que mais revelava peculiaridades, por ser a menos vigiada pelo corpo, cuja linguagem corporal nas situações sociais cotidianas sempre sofre alterações.

A necessidade da expressão verbal e escrita, ressaltada na vivência do grupo de pesquisa, foi fundamental na descoberta de soluções de bloqueios psicológicos que, de certa forma, impediam a aquisição de competências pelos alunos de dança. Isso não descarta o fato de que a linguagem corporal cotidiana também tenha tido sua fundamental relevância no processo de avaliação consciente. Todos os estudos e pesquisas realizados pelo grupo foram fundamentalmente processados com base na expressão verbal, através da intuição, fantasia ou interpretação do passado obscuro, antes inconsciente ou sem lembrança.

Richard Lazarus, psicólogo clínico que fez uso do conceito de avaliação para entender como as pessoas reagem a situações de tensão, e como as enfrentam, demonstrou que as interpretações de uma situação constituem uma influência marcante para que uma emoção seja vivenciada. Ele argumentou que as emoções podem ser deflagradas automática (inconscientemente) ou conscientemente, mas ressaltou o papel dos processos de pensamento superiores e da consciência, em especial quando se trata de lidar com reações emocionais que se apresentam. Resumindo sua posição, Lazarus apud LeDoux observou que a “cognição é uma condição ao mesmo tempo necessária e suficiente da emoção”²². A avaliação continua a ser a pedra angular das abordagens cognitivas contemporâneas para a emoção e grande parte dos trabalhos realizados nesse campo adotou o pressuposto de que a melhor maneira de descobrir as avaliações é à maneira antiga. Ou seja, pedir aos sujeitos para fazerem a introspecção e perceberem o que se passou em suas mentes no momento em que tiveram experiências emocionais. (LEDOUX, 1998, p.46-49)

Segundo o próprio LeDoux, sobre a avaliação de um estímulo, diz ele: “[...] sem dúvida constitui o primeiro passo num episódio emocional; as avaliações acontecem inconscientemente; a emoção envolve tendências à ação e reações corporais, bem como experiências conscientes.” Acreditando que essas teorias desviaram-se em dois momentos da trilha rumo ao entendimento da mente emocional, LeDoux explica:

²² (LAZARUS, 1991 apud LEDOUX, 1998).

- Primeiro porque os cientistas basearam amplamente a compreensão dos processos de avaliação em relatos pessoais – reflexões verbais, introspectivos, constituindo-se a introspecção via de regra numa abertura pouco confiável para o funcionamento da mente. E, se existe algo que a introspecção não permite saber sobre as emoções é que, de modo geral, estas não são compreendidas por que certos sentimentos o impedem.
- Segundo, porque as teorias de avaliação superestimaram a contribuição dos processos cognitivos para a emoção, reduzindo, portanto, a distinção entre emoção e cognição. Se a grande lacuna da ciência cognitiva, como ciência da mente, é o seu desinteresse pelas emoções, não admira que a abordagem cognitiva da emoção padeça do mesmo mal. Ao acentuar o papel da cognição como justificativa para a emoção, os aspectos únicos da emoção, que tradicionalmente diferenciam-na da cognição, são desconsiderados. (1998, p.48)

Embora muitos psicólogos e psicoterapeutas da atualidade reconheçam a importância dos processos de avaliação para os fenômenos emocionais, e continuem suas pesquisas nesse campo, o modelo de avaliação genérico apresentado por LeDoux (1998, p.48) é o de que essas avaliações preenchem a lacuna estímulo-avaliação-sentimento.

LeDoux conduziu sua pesquisa sobre o cérebro emocional estudando basicamente a origem neural da emoção de medo e seus vários aspectos, por achar que a única maneira de entender como as emoções provêm do cérebro é estudar uma de cada vez. Em sua obra, LeDoux apresenta algumas ideias sobre a evolução das emoções, faz crítica a elas e opina sobre a ponderação de ambas. (1998, p.94)

Na significativa obra de LeDoux, encontramos a descrição feita por Darwin de algumas expressões emocionais particularmente importantes para nossa práxis, já que elas contribuíram para a análise e compreensão dos processos emocionais das participantes.

Os movimentos de expressão no rosto e no corpo, qualquer que seja sua origem, são por si sós tremendamente importantes para nosso bem-estar. Funcionam como os primeiros meios de comunicação entre mãe e filho; ela sorri aprovadamente e assim encoraja seu bebê a trilhar o caminho certo, ou franze o cenho em desaprovção. Facilmente percebemos solidariedade na expressão do outro; conseqüentemente fortalecem-se os bons sentimentos. As expressões imprimem vivacidade e energia à palavra falada. Revelam os pensamentos e intenções de outras pessoas com mais autenticidade do que as palavras que podem ser falseadas [...]. Em: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. (DARWIN apud LEDOUX, 1998, p.100)

A expressão corporal continua sendo de fundamental importância para a pesquisa da emoção. Como diz LeDoux, “[...] uma imagem pode valer por mil palavras, mas as expressões corporais constituem um artigo inestimável no mercado emocional”. E explica a afirmação de Darwin sobre ser possível, em certas ocasiões, ocultar parcialmente as expressões da emoção, embora em geral elas sejam involuntárias. Referiu-se ao comentário de Darwin

sobre como é fácil perceber a diferença entre um sorriso verdadeiro e espontâneo de um sorriso fingido. (1998, p.101-102)

Muitos foram os teóricos modernos que pesquisaram sobre as emoções dando continuidade à tradição de Darwin, e acentuando a importância das emoções básicas e inatas. A maioria deles admite também a existência de emoções não-básicas, como misturas de emoções básicas. Como são trabalhadas as cinco emoções básicas definidas pela AT (Análise Transacional), todas as combinações eram sempre tratadas como superposições de emoções que se alternavam no decorrer dos relatos, ou como eufemismos de uma única emoção básica. As cinco emoções básicas escolhidas foram: Amor, Alegria, Raiva, Medo e Tristeza. Como exemplos seguem alguns eufemismos, que variam segundo o grau de intensidade da emoção sentida:

- Amor = ternura, meiguice, doçura,
- Alegria = euforia, entusiasmo,
- Raiva = ira, ódio,
- Medo = vergonha, timidez,
- Tristeza = apatia, melancolia, depressão

Para Ortony e Turner, a emoção exige processos ou avaliações cognitivas superiores, que organizam as diferentes respostas apropriadas para cada situação enfrentada pelo organismo. Eles aceitam que essas respostas possam ser biologicamente determinadas, mas situam a emoção em si mesma no universo psicológico, e não no determinismo biológico (LEDOUX, 1998, p.108). Utilizávamo-nos de ambas as abordagens, quando essas surgiam como expressões de emoções suscitadas, durante os relatos das alunas, afinal, consideramos ambas complementares, para o alcance de nossos objetivos com o grupo de pesquisa.

Sentir frio, por exemplo, pode ter razões diferentes como a temperatura ambiente, que é um fator climático, ou como reação à emoção de medo, sendo o primeiro um motivo externo, ambiental, e o segundo um motivo interno, psicofísico.

LeDoux também dá o exemplo do choro, que, segundo ele, pode manifestar-se durante situações de extrema felicidade ou tristeza. A avaliação do grupo, a respeito do choro se manifestar em situações de extrema felicidade levou-o a repensar sobre alguns momentos vivenciados. Já se sentiu esta vontade de chorar em algumas ocasiões festivas. Embora baseando-se nas lembranças, sente-se que essa vontade não foi uma reação às emoções amor ou alegria, mas sim, uma reação a uma tristeza que estava acumulada. Essa tristeza, não tendo sido expressa na ocasião apropriada, surge com as lembranças suscitadas, sobrepondo

a alegria apropriada ao momento presente. Assim, quando alguns filmes de processos vivenciados surgem na memória, principalmente enfatizando os momentos difíceis, as perdas, e o comportamento inadequado diante delas, a tristeza se instala e rouba a cena, sobrepondo-se à alegria. Nem sempre esse processo é consciente.

Lembrar o que leva a sentir certas emoções ou o que leva a reagir de certa forma diante desses sentimentos, requer sempre uma avaliação cognitiva, que se utilize tanto da intuição quanto do intelecto do Ser em questão, como feedback para o autoconhecimento ou conhecimento do próprio comportamento.

A avaliação de como são processadas essas emoções ajudou-os a enxergar também muitas possibilidades de mudanças desejadas do comportamento revelado das alunas. A mudança que se fez necessária, quando detectada por cada aluna trabalhada no grupo, trouxe a consciência da prioridade da mudança, que, inicialmente, pode funcionar como impulsora do fluxo de energia corporal necessário para tal. Este processo foi fundamental para que outras mudanças também fossem detectadas, desejadas e efetuadas, assim como também ajudou a traçar os caminhos a seguir, para o alcance deste objetivo.

Portanto, o trabalho com a avaliação dos processos comportamentais emocionais vivenciados pelos corpos dançantes que biologicamente já são complexos, foi fundamental para que a busca da emoção adequada ao momento presente fosse acionada automaticamente. Esta possibilidade deu-se devido ao fato das alunas estarem mais conscientes dos seus comportamentos, o que não permitia que os mesmos interferissem no momento presente com suas reações emocionais obsoletas e habituais.

Além disso, sabe-se que estas emoções, principalmente as mais dolorosas como a raiva, o medo e a tristeza, que possuem características que desagradam sempre àqueles que as sentem como também a quem presencia as suas expressões, foram durante séculos, e ainda são, impedidas por muitos, tanto de sentir como de serem sentidas. Este impedimento funciona de forma direta ou indireta como veremos a seguir, e seus motivos variam de acordo com as vantagens ou desvantagens a adquirir.

A emoção de raiva ou ira, por exemplo, sempre foi caracterizada pelos católicos, evangélicos e outras religiões como um sentimento “pecaminoso”, ou como sendo “coisa do diabo”. Jamais foi vista por eles como uma emoção que surge com a revolta social, que protege o corpo de ameaças, ou como uma emoção que é única capaz de acionar o corpo impulsio-

nando-o na execução de movimentos que exigem uma força muscular específica, principalmente as de alto impacto. Em Dança, há o exemplo das *pirouettes* (piruetas ou giros) que exigem várias voltas do corpo sobre um pé na meia ponta (sobre o metatarso na técnica do *ballet* ou na ponta dos dedos com sapatilhas apropriadas) grandes saltos, baterias e outros.

O medo, sendo uma emoção que contraria o que todos desejam ter em certas ocasiões, que é a qualidade coragem, necessária para a conquista dos desejos, geralmente é ignorado antes mesmo que uma avaliação consciente seja efetuada pelo Ser. É importante saber que, independentemente deste medo ser ignorado, ele se instala transformando-se em corpo, representando-o nas suas ações e relações, sejam essas referentes à dança ou à vida como um todo.

Como o dança-educador necessita estar voltado tanto para o comportamento cotidiano dos seus alunos, quanto para a atuação dos mesmos com as expressões da Dança; ao checar um comportamento com o outro, percebe a coerência que existe entre ambos, o que facilita seu trabalho como coordenador do trabalho do grupo.

O corpo tímido, uma força que nunca atinge o nível adequado para a execução de movimentos que necessitam de sustentação ou de equilíbrio, ou até mesmo uma força necessária à manutenção do alinhamento postural adequado a movimentos específicos, que exigem um alongamento total, que o aluno nunca consegue atingir, geralmente tem suas causas na psique. Este problema fez voltar aos medos de todos, os quais foram analisados e discutidos em suas essências, porém quando checados estes dados com as realidades de cada aluna, foram reduzidos o suficiente para que o corpo se sentisse apto a seguir com um aprendizado mais fluido e prazeroso (baseado em depoimentos durante as avaliações do grupo).

A tristeza talvez seja a emoção que deixa todos a um passo da “depressão”, e este passo para a depressão acredita-se estar motivado com o impedimento da expressão da tristeza, seja pelo próprio Ser que a sente, seja pelo outro que a presencia. A expressão da tristeza pode ser impedida por pessoas que nem se apercebem e nem querem dar-se conta de sua própria tristeza acumulada.

Geralmente os impedimentos surgem camuflados, ou seja, são ações ou comportamentos que se repetem, elaborados e utilizados pela sociedade em geral e, que induzem o Ser a bloquear a expressão das próprias emoções ou das emoções alheias. As relações intrínsecas, assim como os diálogos internos por onde foram veiculadas as repressões parentais;

ou como as relações extrínsecas, que transmitem diretamente essas mensagens, são estímulos para o bloqueio da expressão das emoções. As crenças nessas mensagens que geralmente não são analisadas, e muitas vezes não se dá conta das suas consequências, por estarem inconscientes, é o que leva o grupo a aceitar ambas as propostas.

Exemplos práticos observados no trabalho com o grupo levaram a algumas conclusões. Uma delas é a de que a maioria das pessoas que se dizem solidárias, ao ver alguém triste ou chorando, mesmo que não tenha intimidade com a pessoa em questão, termina por ajudar o outro a bloquear a expressão das suas emoções. Ao pretender consolar, e apoiando sua mão no ombro do outro numa atitude humana, terna de afeto provisório, e falando manso, qualquer pessoa interrompe uma ajuda de fato, quando passa a pronunciar palavras que bloqueiam a expressão da emoção. Ao pronunciar palavras que em si mesmas já revelam seu objetivo principal na comunicação, essas estimulam o outro. Ser ao bloqueio de expressão do sentimento – emoção – em questão. Pode-se perceber esse processo a partir da releitura das palavras pronunciadas, que radical ou ulteriormente muda o sentido da comunicação. Algumas mensagens são típicas como:

1. Aquelas tratadas com mais delicadeza - cuja atitude geralmente está incoerente com o significado das frases pronunciadas.

- “Não fique assim não”,
- “Não chore, não vale a pena”,
- “Fique calma, veja como todos estão olhando pra você”.

2. Aquelas que maltratam - cuja atitude, em geral, está coerente com o significado das frases pronunciadas.

- “Já vai começar? ...”,
- “Se ficar assim eu vou embora”,
- “Pare de chorar agora”,
- “Engula o choro” e outras.

Essas mensagens falam por si só, embora se deseje esclarecer a força da manipulação exercida por aqueles que se utilizam deste tipo de comunicação, para que não venham a sentir suas próprias dores.

Portanto, restrições impostas a essas emoções trazem invariavelmente consequências desastrosas à vida de cada um, principalmente porque o não cumprimento da imposição também implica, invariavelmente, em perdas que nem sempre se pretende ter contato. Essas perdas implicam também em se abrir mão do afeto ou da companhia prazerosa de pessoas

que representam abrigo e proteção em outros aspectos da vida. A falta de consciência sobre as consequências provenientes da emoção reprimida impede de optar pela catarse, com base nos argumentos que a promovem. A catarse pode e deve ser trabalhada, para que cada corpo aprenda a expressar suas emoções de forma adequada e protegida num ambiente propício, ou num espaço-tempo adequado.

Pode-se conseguir isto, mais facilmente, com a ajuda de facilitadores ou de profissionais especializados – assim como os psicólogos, psicoterapeutas e outros.

Para LeDoux (1998, p.125), as evidências de uma organização biológica inata em algumas emoções são bastante fortes. Suas conclusões são expressas através das seguintes afirmações:

- Os genes proporcionam as matérias-primas a partir das quais pode-se erigir as emoções.
- São as matérias primas genéticas que definem o tipo de sistema nervoso que se há de ter, os modos de funcionamento mental que este poderá desenvolver e os tipos de funções corporais que ele poderá controlar.
- A maneira específica de agir, pensar e sentir em cada situação, será determinada por muitos fatores, e não estará predestinada a ser algo com base apenas nos próprios genes.
- Algumas, talvez muitas, emoções, possuem uma base biológica, mas os fatores sociais, isto é, cognitivos, são igualmente importantes.
- Natureza e criação são parceiras na vida emocional. O jeito é imaginar quais são as suas contribuições únicas.

Sillamy (1998, p.88), defende que:

- A emoção depende não apenas da natureza do estímulo que a conduz, mas, sobretudo, do indivíduo, de seu estado físico e mental atual, de sua personalidade, de sua história pessoal e de suas experiências anteriores.
- Em geral, os distúrbios fisiológicos devido às emoções são temporários. Porém, acontece do choque emocional ser tão violento ou persistente que o organismo se esgota para restabelecer o equilíbrio, surgindo lesões, como por exemplo, a úlcera gástrica.
- A medicina psicossomática colocou em evidência o importante papel dos fatores emocionais em afecções tão diferentes como a asma, o eczema, a obesidade e a tuberculose pulmonar.

Com o reconhecimento científico de que as emoções agem sobre a saúde, educadores e alunos de dança, além de médicos, já se ocupam também com o que se passa no íntimo de cada um e de todos os de seu convívio com os quais têm responsabilidade direta. Todo este processo vem confirmar a relevância dos estudos sobre a inteligência emocional. A inteligência emocional é responsável pela criatividade, pela intuição e pela percepção direta do

mundo. Explorando-a estaremos ampliando a visão acerca de um mundo ilimitado. Lendo textos sobre a inteligência, descobriu-se que, sabendo utilizar as emoções para criar a motivação necessária, cria-se a base para a atividade profissional, pois a intuição e a criatividade surgem no trabalho de cada um, quando a pessoa consegue se libertar de grande parte dos condicionamentos obsoletos. Isso prepara o que para a escolha de uma atividade que dê prazer, participando de um ambiente de liberdade responsável. Desenvolvendo a empatia, tem-se a capacidade de entender o sentimento do outro, o que pode significar a garantia de uma vida plena e equilibrada em sociedade. A abordagem desse conceito sobre inteligência emocional nas escolas pode preparar os estudantes para uma vida profissional baseada na ajuda mútua e na indissolúvel relação entre a vida e o aprendizado.

Trabalhando com a herança emocional, pode-se melhorar a estrutura emocional de cada um, hoje. O conhecimento dos processos emocionais que estão diretamente ligados à cultura torna todos mais conscientes das ações e reações.

Investindo nas aptidões dos alunos com o fim de desenvolver a inteligência emocional destes, dá-se valor ao saber dosar a dedicação aos estudos com a habilidade de relacionamento. A inteligência emocional está relacionada a habilidades como a motivação (que é intrínseca) e à superação de frustrações. Alcança-se isto controlando impulsos e canalizando emoções para situações adequadas. Daniel Goleman mapeou a inteligência Emocional em seis áreas de habilidades:

As quatro primeiras abaixo referem-se à Inteligência Intrapessoal

1. **Autoconhecimento Emocional** – reconhecer um sentimento enquanto ele ocorre é a chave da inteligência emocional. A falta de habilidade em reconhecer os verdadeiros sentimentos deixa-os a mercê de emoções. Pessoas com esta habilidade são melhores pilotos de suas vidas.
2. **Controle Emocional** – a habilidade em lidar com os próprios sentimentos, adequando-os para a situação. Pessoas pobres nessa habilidade afundam constantemente em sentimentos de incerteza, enquanto aquelas com melhor controle emocional tendem a recuperar-se mais rapidamente dos reveses e contratempos da vida.
3. **Automotivação** - Dirigir emoções a serviço de um objetivo, é essencial para manter-se caminhando sempre em busca para a automotivação, manter-se sempre no controle e para manter a mente criativa na busca por soluções.
4. **Autocontrole Emocional** - sabendo praticar a gratificação prorrogada e controlando impulsos, favorece o aperfeiçoamento de todos os tipos. Pessoas que têm esta habilidade tendem a ser mais produtivas e eficazes, qualquer que seja seu empreendimento.

As duas a seguir referem-se à Inteligência Interpessoal

5. **Reconhecimento de emoções em outras pessoas** - Empatia, outra habilidade que constrói autoconhecimento emocional. Esta habilidade permite às pessoas reconhecer necessidades e desejos de outros, permitindo-lhes relacionamentos mais eficazes.
 6. **Habilidades em relacionamentos interpessoais** - A arte do relacionamento é em grande parte, a popularidade, a liderança e a eficiência interpessoal. Pessoas com esta habilidade são mais eficazes em tudo que é baseado na interação entre pessoas. São estrelas sociais.
- . As duas últimas, à Inteligência Interpessoal.

1. **Inteligência Interpessoal:** é a habilidade de entender outras pessoas. O que as motiva, como trabalham e, como trabalhar cooperativamente com elas.
2. **Inteligência Intrapessoal:** é a mesma habilidade, só que voltada para si mesmo. É a capacidade de formar um modelo verdadeiro e preciso de si mesmo e usá-lo de forma efetiva e construtiva. (GOLEMAN apud VITOR, 1997, p.02)

O mapeamento de Goleman traçado para a prática da Inteligência Interpessoal serve de guia para a organização de grupos de pesquisas. Assim, este serviu de parâmetro para o trabalho de facilitação da busca do autoconhecimento e da dança genuína exercido com as alunas do grupo de pesquisa. Ele apresenta as seguintes características que devem fazer parte das habilidades de um líder:

1. **Organização de Grupos:** é a habilidade essencial de liderança, que envolve iniciativa e coordenação das atividades de um grupo. Não é o poder dado por cargos de chefia, mas a habilidade de obter do grupo o reconhecimento de liderança, a cooperação espontânea.
2. **Negociação de Soluções:** O papel do mediador, prevenindo e resolvendo conflitos. Sua característica é a diplomacia. É aquele que argumenta, e busca entender os pontos de vista alheios.
3. **Empatia – Sintonia Pessoal:** É a capacidade de, identificando e entendendo os desejos e sentimentos das pessoas, responder (reagir) de forma apropriada de forma a canalizá-los ao interesse comum. Capacidade de estimular, de ajudar pessoas a liberarem seus talentos. Pessoas assim são excelentes gerentes e vendedores.
4. **Sensibilidade Social:** É a capacidade de detectar e identificar sentimentos e motivos das pessoas. Este conhecimento de como as pessoas se sentem ou são motivadas ajudam a estabelecer harmonia interpessoal. (GOLEMAN apud VITOR, 1997, p.02)

A inteligência emocional é o que impulsiona o ser humano em qualquer direção, até mesmo a um estado de corpo aparentemente paralisado, desde que sabemos que esse corpo pulsa na sua essência. Diz-se que impulso é o ímpeto do corpo acionado, corpo que pulsa. É o corpo em cena diante da emoção instalada. A professora de dança, bailarina e coreógrafa, Denise Mancebo Zenicola entende impulso como: “[...] um estímulo nervoso que induz a ação para satisfazer uma necessidade, que pode ser física, emocional, mental ou metafísica”. (Acessado em 27.02.2000 na internet: <http://www.interpalco/danca.htm>).

Portanto, o impulso é a ação da motivação. O dançarino que tiver o domínio do próprio impulso pode possuir a consciência necessária não somente para satisfazer todas as necessidades, como também para dominar a técnica, e em consequência, sua performance.

Emoção, ou "ex-moção", significa movimento ao exterior – segundo o Aurélio, abalo moral; comoção. Em psicologia, a emoção é conceituada como “reação intensa e breve do organismo a um lance inesperado, a qual se acompanha dum estado afetivo de conotação penosa ou agradável” (AURÉLIO, 1986, p.634). Segundo Roberto E. Razuk, “a emoção surge a partir dos processos vitais profundos, refletindo as características e a qualidade das funções orgânicas e da interação com o meio ambiente; os sentimentos seriam, então, sua percepção subjetiva”. Para ele a emoção é uma linguagem expressiva natural, mais antiga do que a comunicação, a simbologia verbal, e do que o plano intelectual. Ainda para Razuk:

A racionalidade das emoções primárias se evidencia com a função que cumprem: o prazer [que] produz descarga de energia excedente; o medo [que] alerta sobre os perigos, uma autoproteção; a raiva que busca a superação de obstáculos e ameaças e a dor e tristeza que reflete[m] a impossibilidade de se obter satisfação ou uma perda. (2001)

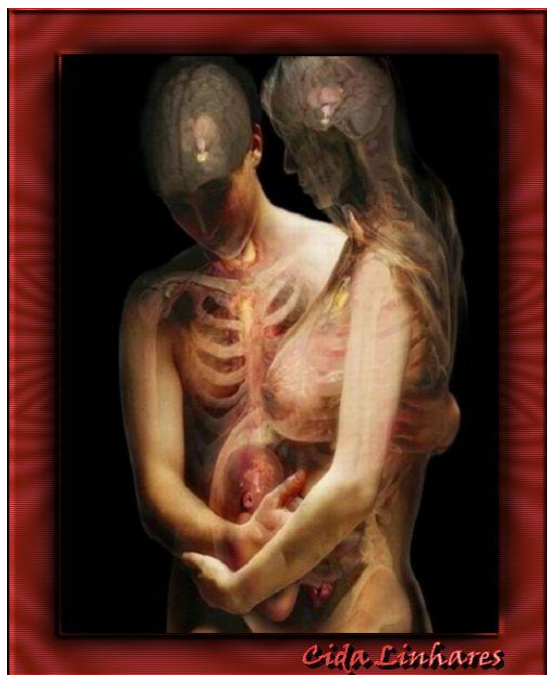
Os seres vivos em geral possuem como característica fundamental a capacidade de realizar movimentos, que podem ser internos ou com deslocamento no espaço. Os movimentos corporais podem ser classificados como de expansão e de contração, de acordo com a direção, do centro para a periferia ou ao contrário. Podem também ser considerados como ondulação e peristalse. Os movimentos que o corpo exerce quando está emocionado, depende da emoção instalada. Fernando Pessoa em “Emoção e Poesia”, diz:

Uma grande emoção é por demais egoísta; absorve em si própria todo o sangue do espírito, e a congestão deixa as mãos demasiado frias para escrever. Três espécies de emoções produzem grande poesia - emoções fortes e profundas ao serem lembradas muito tempo depois; e emoções falsas, isto é, emoções sentidas no intelecto. Não a insinceridade, mas sim, uma sinceridade traduzida, é a base de toda a arte. (PESSOA, 2001)

As informações contidas aqui sobre emoções e sentimentos, foram informações que circularam durante o trabalho com o grupo, fundamentando ambos os processos focalizados na tese: o da busca do Autoconhecimento e o da busca de uma Dança Genuína do Ser.

A emoção de amor que é desenvolvida pelo dançarino é a fonte necessária ao entendimento da necessidade de se buscar o amor incondicional, que intensifica a autoestima e motiva ao aprendizado da dança. Deve-se sempre fazer com que este amor se intensifique a ponto de estender-se para outros seres e para a natureza.

O AMOR



Composição: Cida Linhares
Imagens: Minilua.09thumb33

Olho no olho, estamos mais próximos, mas entramos realmente no ser metafísico imortal um do outro somente através do pensamento, e para sempre, somente através do amor absolutamente desinteressado. O eu é infinitamente solitário; o amor é infinitamente abrangente.

R. BUCKMINSTER FULLER

A definição de amor por Sillamy é a seguinte: “[...] impulso do coração que nos leva para um outro ser”. O amor surge em graus e variedades, que segundo S. Freud “são expressões de um único e mesmo conjunto de tendên-

cias”. Mesmo quando escondido sob atitudes rudes, o amor é o alimento emocional mais precioso de todos. Ele condiciona o desenvolvimento do sentimento de valia pessoal, aumentando a autoestima e torna aceitáveis as frustrações e as restrições educativas. Sillamy afirma que a criança reconhece a diferença entre o amor autêntico e aquele que não o é. Mesmo porque a criança sente com certeza o que se esconde por trás das aparências. O desejo de amor é precoce e universal. Mesmo os animais sentem essa necessidade de aproximação. (1998, p.20)

Olhar no olhar do outro, avaliar o que estava sendo trabalhado, tratar o grupo e suas participantes com respeito mesmo que possuíssem opiniões diferentes quando estavam em trabalho de grupo, foram alguns comportamentos estimulados. Dessa forma o trabalho era sempre orientado pela autoestima, pela amizade e pelo respeito, necessários a todos os componentes do grupo. Assim criou-se a possibilidade do contato íntimo consigo e com o outro, por considerar-se a relação aberta entre todos os componentes do grupo relevante para a prática do autoconhecimento e conseqüentemente da dança genuína. A intimidade foi gerada a partir do momento em que cada componente se sentiu protegido pela confiança e capaz, pela coragem, de se mostrar exatamente como é, sem máscaras, sem couraças (REICH), deixando transparecer para si mesmo e para o outro, suas fragilidades e forças.

Os indivíduos criados sem o toque, sem o contato físico, sem o amor, geralmente permanecem instáveis e imaturos na idade adulta. O amor é a melhor forma de contato otimizado, o que faz com que o conhecimento tácito adquirido torne os seres cada vez mais humanos. Além disso, o amor é a emoção que assegura a alegria pela vida que se escolhe ter, assegura alguns eufemismos como a simpatia, o carisma, o afeto por todos os seres vivos, a ternura, a compreensão, o respeito, a amizade, o companheirismo, e todas as atitudes provenientes desses sentimentos, como o dar sem nada querer em troca, como diz Roberto Crema:

O que se costuma denominar amor, palavra tão divulgada e desgastada, é, usando a expressão de Maslow, amor de deficiência, que se refere ao encontro dos egos, à atração das periferias. E conhecemos muito bem as indesejáveis secreções dessa relação, quando exclusivamente egóica: o sentimento de posse, o inferno do ciúme, o ressentimento, a infelicidade e infindáveis jogos, matéria-prima da maioria das novelas, romances e cantigas populares (de modo especial, o tango). Porém, o Amor autêntico, tão raro e desconhecido diz respeito à comunhão do *Self* com o *Self*; é o superior sentimento que transborda naturalmente da intimidade essencial, vivência de Unidade, de Harmonia e Paz, quando a fonte é estabelecida, ligando o relicário do Ser, o *Self*, com outro *Self*; quando há o encontro indizível de duas eternidades”. (1985, p.173)

O amor consciente seria então aquele em que a comunicação entre os selfs fosse efetuada. As relações simbióticas, não no sentido de uma relação de troca positiva ou relação de cooperação, mas no sentido vampírico, relação onde um suga e o outro se deixa sugar, são mais intensificadas no comportamento humano que as relações com base no amor. Assim, o que impera ainda é o amor condicional.

A SENSÇÃO COMO MECANISMO DE VIGÍLIA DO DANÇARINO



Composição: Cida Linhares
Tube: site do Google/Danza 009

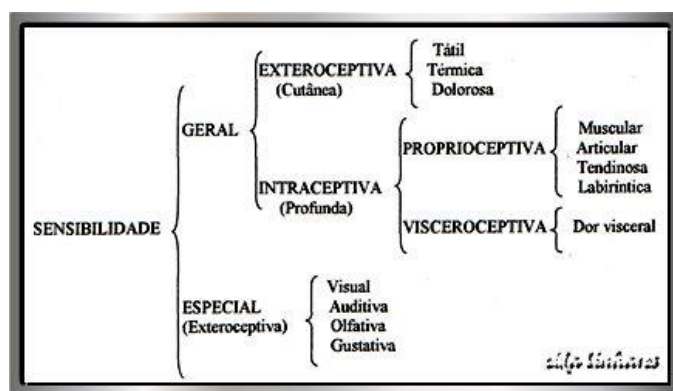
Obedecendo às leis gerais do sistema nervoso e se manifestando subitamente quando a excitação (reação ao estímulo) atinge certo limiar de intensidade, a sensação representa um papel de protetora do indivíduo. Esta função é adaptativa do ser vivo. A sensação é uma reação biológica ligada indissolavelmente ao psiquismo, é a faculdade de perceber impressões que podem partir do corpo como também do ambiente, e tem por função básica fazer-nos conhecer o mundo exterior e nos manter

vigilantes. “De fato, a ausência ou a redução das sensações provoca sono”. (SILLAMY, 1996, p.214)

A importância das sensações para dançarinos e professores, advém do fato destas os manterem em estado de vigília, facilitando a tomada de consciência do ambiente através dos sentimentos e emoções que surgem no corpo, decorrentes das relações corpo-ambiente. Este é o estado de vigília que necessitam e que devem buscar todos os dançarinos.

O desenvolvimento da percepção articulada às sensações do corpo, não somente facilita os cálculos referentes a espaço-tempo como também possibilita transformar muitas imagens mentais em movimentos corporais.

A sinestesia, sendo um tipo de sensibilidade, é de fundamental importância para a regulação e manutenção do tônus, da postura, do equilíbrio estático e dinâmico do indivíduo no tempo-espaço e, sendo assim, para a coordenação motora. Na fisiologia da sensibilidade, B. Santos a define como a faculdade de sentir. Para ele: “Trata-se de uma das mais evidentes manifestações de vida, indispensável para que o ser se mantenha constantemente bem informado de tudo aquilo que ocorre ao seu redor, reagindo adequadamente” (1984, p. 262). Portanto, torna-se relevante o estudo da sensibilidade, para a consciência corporal. Considerando as formas de sensibilidade constante nos animais em geral e no ser humano em particular, eis a seguinte classificação na imagem ao lado. (B. SANTOS, 1984, p.249)



Dançarinos e coreógrafos devem desenvolver a linguagem da dança de forma a, através da conversão, que é segundo Sillamy, a transformação de uma emoção em manifestação corporal, aprender a apreender os movimentos corporais que substituam o *Umwelt* e expressem as sensações, emoções e os sentimentos provenientes dos corpos dançantes.

QUANDO O DANÇARINO DANÇA



Composição: Cida Linhares
Tubo: Luz Cristina

Se é que existe um caminho para o melhor,
ele consiste em olhar de frente para o pior.
THOMAS HARDY

A postura adotada pelo aluno-dançarino durante o curso de graduação em Dança da UFBA é uma referência para que o professor educador perceba o grau de competência do aluno e a melhor forma de relacionar-se com ele, para que o caminho a seguir seja o mais prazeroso possível. Um simples exemplo que engloba muitos aspectos do comportamento dos alunos e suas características particulares é a forma como se colocam eretos, quando observados da perspectiva dos seus processos somáticos.

A postura ereta é vista por Keleman como uma “onda vertical, pulsátil, emocional, que pode se estender para o mundo e se contrair de volta para si mesma[...] é a organização da experiência humana decorrente da organização genética da pulsação” (1992, p.75). Segundo Keleman a visão mecanicista da postura ereta diz que estamos eretos quando nossos ossos se apoiam sobre outros ossos gerando no corpo um alinhamento gravitacional adequado.

É claro que essa verticalidade, um dos fundamentos do *classical ballet*, não é sinônimo de busca de uma coluna ereta, mas sim de busca de uma verticalidade para a superação da lei da gravidade, o que deixa o corpo capaz de usar o chão para subir somente nos metatarsos, ½ ponta dos pés, ou subir literalmente nas pontas dos pés, ou ainda saltar com movimentos que indicam leveza e precisão. Aprender a acionar o corpo para elaborar ações não tão comuns de se ver no cotidiano. Isso chega a ser um uso quase exclusivo do dançarino, que, ao oxigenar todas as suas articulações, cria maior espaço entre as mesmas, intensificando sua força e resistência físicas para a execução das ações corporais (movimentos). Essa visão da coluna ereta é equivocada e exclui o papel das interações entre os sistemas internos do corpo, excluindo os sentidos da formação dos estados do corpo. Para Keleman a postura é uma

questão de natureza e aprendizagem. Ela se baseia na vitalidade da pulsação vertical. Quando em condições normais, diz Keleman, a onda pulsátil desenvolve uma variedade de movimentos em direção ao mundo ou ao afastamento dele. Seu ritmo pode ser acelerado ou reduzido. Essa onda permite que o organismo dê e receba, contenha e retenha, afaste-se e aproxime-se de acordo com o desejo ou a necessidade. “Esses movimentos pulsáteis são a organização básica de nossa vida afetiva. Eles geram excitação, desejo sexual, generosidade e amor” (1992, p.75). Mesmo tendo o termo eretibilidade múltiplos significados, Keleman define este estado corporal assim:

Estar ereto então é mais do que ficar em pé. É um evento emocional e social, uma organização interna de tubos e camadas, bolsas e diafragmas em uma sinfonia de excitação. A postura ereta humana é um impulso genético que, entretanto, requer uma rede social e interpessoal para se realizar. Por outro lado, aquilo que a natureza pretende atingir, como desenvolvimento e expressão da forma humana, é influenciado pela história pessoal e emocional. (1992, p.76)

Para simplesmente manter-se com uma postura ereta é preciso que exista a interação entre os processos sociais e emocionais, que ajudam a definir a forma dessa postura. Além desses, outros também são responsáveis, como é o caso da configuração genética, o ambiente bioquímico e da configuração mecânica. No caso dos alunos de dança, alguns deles ainda na adolescência, seus processos psicológicos inconscientes reagem contra os próprios objetivos profissionais. Presencia-se com regularidade esse fenômeno quando aplica-se uma aula de técnica da dança, especificamente técnica do balé clássico que exige uma postura voltada basicamente para a abertura do plexo ou cintura escapular, além de toda a ordenação de ossos e músculos referidas anteriormente. Mesmo que o aluno tenha esta informação registrada no corpo, caso alguma emoção ou sentimento de medo, ou seu eufemismo vergonha, se apodere do corpo, essa postura automaticamente é contraída, e a energia vital que deveria estar sendo irradiada a partir do plexo é bloqueada imediatamente. Nem sempre o aluno dá-se conta do acontecido porque nem sempre tem consciência, quer do estímulo que suscitou as imagens causadoras deste sentimento quer tampouco das lembranças que lhe ocorreram e que podem ficar somente a nível pré-consciente. Mas, caso o professor do aprendizado detecte o problema e possua a flexibilidade e o conhecimento a respeito dos processos de somatização, essa é a chance de abordar o assunto. Para isso necessita-se sentir a pré-disponibilidade do aluno em escutar o que pode e deve ser dito.

Inicialmente, na nossa prática docente, falamos do que de fato aconteceu com o corpo, pois o assunto parte do conteúdo técnico da postura e movimentação do corpo e, sugere-se ao aluno que observe as causas, o que pode levá-lo a pensar sobre todas as causas possíveis.

A depender da resposta do aluno e da conveniência de se tratar o problema, prefere-se uma conversa individual, o que deixa o mesmo mais à vontade. Dá-se início assim, ao trabalho individual do corpo, que consiste numa aula de técnica da dança que busca detectar e informar os alunos sobre seus bloqueios psicológicos, caso expressos e percebidos, através da execução dos movimentos corporais. Muitas vezes esses bloqueios tornam-se constantes ao longo do tempo, impedindo a liberdade do Ser-Dança.

A eretibilidade para Keleman também tem um significado simbólico quando se refere às interações entre a criança e seus pais, a criança e a sociedade. Essas interações são as maiores responsáveis pelo inflar ou encolher o corpo principalmente quando esse lida com as agressões emocionais ou físicas. Ainda sobre a postura ereta, diz Keleman:

A postura ereta expõe a vulnerabilidade do organismo humano. No mundo animal, as partes moles e vulneráveis do organismo estão próximas do chão, protegidas pela dureza das costas e pelos membros. Para mostrar submissão em disputas territoriais os animais ficam de barriga para cima, expondo sua frente macia. Em vez de irem protegidos ao encontro do mundo, como fazem os animais, os seres humanos vão em pé e expostos. A postura ereta expõe permanentemente a frente macia ao ambiente, ampliando a superfície do sistema nervoso e aumentando as informações fornecidas pelos órgãos dos sentidos da cabeça — olhos, ouvidos, nariz. Com a exposição da frente macia, tornam-se possíveis encontros mais íntimos, embora se vivenciem também, de imediato, ameaças e perigos. À medida que o organismo se defende, protegendo a maciez da parte frontal exposta, a postura ereta é afetada. (1992, p.76)

O amadurecer do aluno de dança acontece de fato quando esse começa a livrar-se, caso existam, de seus bloqueios somatoformes. A liberdade emocional, como nos mostra Viscott, “[...] é o estado de sentimento natural de uma pessoa amadurecida” (1992, p.11). Ele diz que a liberdade emocional surge da auto aceitação, da consciência de um senso de comunidade relativo a outras pessoas. Esse senso não permite o comprometimento de direitos de outras pessoas, ao contrário, permite que elas também se libertem emocionalmente. Para David Viscott, a liberdade emocional consiste na reação honesta da pessoa aos acontecimentos do momento presente, sem nenhuma interferência preconceituosa do passado vivido, refletindo a sua capacidade de agir a favor de si mesma, sem buscar aprovação ou permissão, resolvendo os conflitos da vida à medida que eles ocorrem, em vez de evitá-los ou deslocá-los ou ignorá-los. (1992, p.11)

A conquista da liberdade emocional é um processo que depende da remoção de bloqueios que, segundo Viscott, nos mantêm em débito emocional. Estar em débito emocional é ter acumulado antigos sentimentos não resolvidos, não expressos, que levam a distorcer a visão do momento presente. Esse estado leva a consumir muita energia, tentando ocultar os

sentimentos reprimidos, o que nos deixa sem energia suficiente para o trabalho efetivo ou para o amor com compromisso. Nosso julgamento passa a ser distorcido e adquirimos uma supersensibilidade, ou seja: "... fazendo com que você tome como pessoal alguns acontecimentos inocentes, reaja exageradamente a eles, perca o controle, e, ao agir assim, perca a fé em si mesmo". (VISCOTT, 1992, p.12)

A própria sociedade impõe limites da expressão da emoção, o que leva o dançarino ao controle da catarse (expurgo de emoção). Então, restringe-se a expressão de emoção tornando críticas. Já presenciou-se alguns comentários dirigidos principalmente àqueles que expressam sua raiva autêntica, substitutiva. A expressão de raiva autêntica, mesmo quando adequada, é assustadora para aqueles que foram reprimidos e a reprimiram desde a infância até a vida adulta. Muitas pessoas quando presenciam essa catarse ficam indignadas, e também, às vezes, julgam o outro como "louco", ou a atitude como "estando fora de si", o que para o dançarino é a mesma coisa, ou seja, quando estão fora da realidade, estão vivenciando um processo de loucura, com graus diferenciados. A informação de que a emoção raiva pode e deve ser canalizada para uma catarse consciente de forma a manter a proteção do corpo, é fundamental. Afinal a mesma é uma emoção que surge basicamente para manter-se a sobrevivência. No caso em que essa catarse aconteça inadequadamente com o uso somente do instinto, ela remete primitivamente ao ser réptil, e suas consequências, mesmo que os motivos sejam de revolta ou de indignação, estes sempre serão prejudiciais a todos os envolvidos na relação.

Sabendo que a evolução do corpo, ao longo do tempo, foi capaz de transformar o físico, e sabendo também, que o processo das emoções e dos sentimentos só pode ser transformado através de uma educação que informe e forme o Ser dessas necessidades, resolvemos aplicar a um grupo de alunos de Dança, uma oficina. Essa oficina inicialmente tratou de procedimentos que promovessem a superação de bloqueios emocionais, para o alcance do movimento genuíno na criação coreográfica.

Para que os alunos de Dança busquem um comportamento adequado aos seus objetivos de vida, é preciso que sua educação envolva informações que aperfeiçoem as relações desse corpo consigo, com seu ambiente e com a profissão escolhida. É necessário que o mesmo mergulhe na sua psique, e assim descubra o caminho a trilhar nesse labirinto de encontros e desencontros que é a vida com sensações, emoções e sentimentos envolventes. Somente assim consegue-se viver intensamente cada momento, conscientes de suas funções, que dependem das ações para o alcance de objetivos e metas.

Segundo Viscott, para livrar-se dos débitos emocionais, necessita-se entender o significado dos antigos sentimentos e aprender a expressá-los diretamente. Há concordância com ele, quando se sugere que o objetivo disto seja resolver os sentimentos do presente, lidando com eles conforme surjam e libertando-os, ou seja, expressando-os, para que se esgotem. A falta de liberdade de expressão da emoção impede que os sentimentos (não expressos) sejam ressignificados, como por exemplo, raivas antigas e sentimentos obsoletos que só prejudicam e impedem a atuação do corpo no presente:

A primeira fonte de débito emocional são as restrições emocionais que o seu tipo específico de caráter lhe impõe. Essas limitações incluem suas defesas, pontos cegos, preconceitos e fraquezas, que interferem na sua habilidade para encarar e resolver os seus sentimentos conforme eles acontecem, fazendo com que você retenha os sentimentos internamente, em débito emocional. Esta couraça representa o legado de sua experiência inicial de vida. (VISCOTT, 1998, p.12)

Para Viscott, cada ser é uma mescla, em graus variáveis, de três traços básicos da personalidade: dependente, controlador e competitivo. A dependência surge do período infantil (segundo a AT = Análise Transacional. Ver SANTOS-SILVA, 2000, da simbiose natural, quando há dependência em relação aos pais ou figuras parentais, tanto biológica quanto psicologicamente e, inconscientemente, o crescimento realiza-se sem buscar a autonomia. Quando esta simbiose não se rompe com naturalidade, durante ou após a adolescência, a relação de dependência passa a ser nefasta para o Ser, impedindo o desenvolvimento da personalidade.

Para a AT, a simbiose cessa quando nos tornamos autônomos, pois a autonomia é a antítese da simbiose. Ela inclui o direito de se reger a partir dos valores pessoais. O traço controlador que leva à necessidade da pessoa cuidar de tudo surge segundo Viscott, do estágio em que se busca dominar as habilidades de linguagem e o controle sobre o nosso corpo. O aspecto competitivo, que inclui a vontade ou necessidade de ser melhor que os outros, é desenvolvido nos primeiros anos escolares, quando se busca uma auto definição, ao nos compararmos com as outras crianças.

Quando o sentimento é de menos valia em relação aos outros e ao mundo, a posição existencial escolhida é de “ser menos do que”, o que traz o desejo de “precisar ser melhor do que”. O amadurecimento da personalidade depende da liberdade emocional, conquistada pela independência ou autonomia, o que favorece a catarse dos sentimentos relativos ao momento presente.

Algumas pessoas lutam pelo controle, não só de outras, como do mundo. O *awareness*, ou o dar-se conta desse processo que, inconscientemente, impede o amadurecer em curto prazo das estruturas da personalidade, é um dos nossos objetivos. Podemos complementar o amadurecimento delas através da consciência de que não podemos, não devemos nem nos convém fazer comparação de nós mesmos com outras pessoas, ou fazermos juízos de valor o tempo todo.

Para Viscott (1998, p.13-14), a busca pela liberdade emocional dura a vida inteira, mas assim que nos comprometemos a empreendê-la, as recompensas começam. Portanto, as fontes de débitos emocionais provêm:

- Das restrições emocionais;
- Da pressão distorcedora, que os sentimentos exercem em sua percepção e experiências;
- Do fracasso em descobrir os nossos dons.

Os sentimentos não esperam tempo, momento adequado, ou lugar. Eles brotam no/do Ser como a intuição que ilumina o intelecto, alimentando o corpo do dançarino. Quando o sentimento tem relação com a emoção amor ou alegria, a sua expressão (resultante da catarse) é análoga à ingestão do alimento saudável na hora da fome. Quando o sentimento tem relação com a emoção raiva, medo ou tristeza pode-se dizer que sua expressão quando adequada, tem seu processo corporal equivalente ao processo do vômito, que nos leva a expelir o alimento estragado. Expressar essas emoções e sentir alívio com o prazer de tê-las esgotado restaura o equilíbrio e a saúde do corpo. A emoção reprimida é sempre somatizada, atingindo diretamente alguns sistemas corporais que se encontrem debilitados. Assim, a consciência da relevância da catarse deve sempre levar o corpo a entender racionalmente seus processos, que de acordo com a emoção sentida, ativa impulsos corporais diferenciados. Esses impulsos induzem o Ser a comportamentos não racionais, que nem sempre são adequados às nossas regras sociais vigentes. A falta de consciência desses impulsos que acionam comportamentos inadequados e de suas consequências motiva o sujeito a interferir evasivamente no comportamento do outro, podendo ser depois penalizado pelas regras sociais vigentes. Cria-se assim a impossibilidade do Ser verificar e analisar o próprio comportamento, o que no mínimo seria capaz de levá-lo a enxergar sua parte de responsabilidade no fato que gerou a emoção.

Trabalhou-se com o grupo de pesquisa não somente associando as expressões das emoções a movimentos da técnica do balé, mas também às atitudes das alunas diante do aprendizado da dança. Um corpo que não é capaz de promover um impulso para realizar um giro que seja seguido de uma queda e logo depois de uma recuperação (queda e recuperação

= movimentações corporais próprias da Dança Moderna, que revelam atitudes opostas) é um corpo que ainda não foi capaz de acionar a coragem e a motivação. Assim sendo, muitas alunas são capazes de expressar suas dificuldades também com as palavras que expressam coerentemente o estado do corpo no aqui e agora, como por exemplo, “eu não consigo” (o dançarino demonstra não acreditar em sua capacidade de execução ou de adquirir a habilidade necessária à mesma). Esta expressão quando dita, revela o estado de corpo que o Ser está determinado a manter diante do desafio específico, quando perde a coragem de buscar sua competência. Caso esta atitude venha a se tornar constante, provavelmente este aluno se impedirá de concluir integralmente a formação profissional ao longo do tempo.

Portanto, desencadear sentimentos e emoções, de forma a fazer com que a coragem e a motivação atuem subjetivamente em cada atitude ou gesto do corpo, é a forma mais adequada de desenvolver o aprendizado da dança. A cooperação entre a coragem e a motivação articuladas às emoções e aos sentimentos otimizados promovem a autoestima necessária ao alcance da meta profissional estipulada por cada aluna.

Especificamente a compreensão da utilização dessas emoções e dos sentimentos no aprendizado proporciona conscientemente o alcance de qualidades próprias de cada movimento pelo corpo. Pode-se chamar de conhecimento tácito aquele conhecimento que surge da relação do corpo com o tempo-espço estipulado e acordado pelo mesmo, considerando a emoção e o sentimento como formas de ação, assim como o pensamento.

Geralmente discute-se sobre as ações otimizadas, quando essas podem servir de exemplo positivo ou sobre as atitudes inadequadas e adotadas pelas alunas, como forma de conscientização do processo e de como resolver problemas caso esses apareçam. As discussões são sempre sugeridas em sala de aula e o aluno opta por comentar na sala, em particular logo após a aula ou em outro momento a combinar. A opção por não discutir, caso seja adotada pelo aluno é sempre comentada e respeitada e pode vigorar. Isso é importante para que esse aluno assuma a responsabilidade sobre si mesmo.

Através das reações a estímulos, a partir do ambiente emocional inicial, pode-se compreender os padrões criados que continuam a manter as dificuldades. Esse processo também pode ser inverso. Através das reações do momento presente, compreendem-se ações anteriores. Com o objetivo de entender como funcionam os sentimentos, o que bloqueia a expressão deles, e como expressar a emoção no presente, de forma adequada e protegida terapeuticamente, foi que iniciou-se o trabalho com o grupo. Teoricamente foram analisados alguns

autores que antecederam nessa busca. Buscou-se chegar a uma concepção coreográfica baseada na emoção, numa dança genuína do ser, trazendo também, como resultado, a liberdade emocional. Essa liberdade pode ser conquistada com a crença em si mesmo, e na unicidade do Ser humano. Credo no potencial e assumindo a responsabilidade por si mesmo (autonomia), pode-se chegar ao uso adequado ao momento presente da liberdade emocional. Para Viscott:

Você é a soma total de tudo que já lhe aconteceu. Foi necessário tudo de bom e tudo de mau que você já experimentou para que chegasse até o ponto de estar lendo esta frase. Uma parte importante da jornada para a liberdade emocional vem de aceitar a responsabilidade por tudo em sua vida. Isto pode parecer severo demais, mas é também libertador. É verdade que muitas coisas que aconteceram a você não foram culpa sua, mas em cada um dos casos você escolheu *reagir* do seu próprio modo. Mesmo que você fosse muito jovem para se proteger, soubesse muito pouco, confiasse muito pouco, ou estivesse aterrorizado pela ameaça de retaliação ou de rejeição, você ainda é [seria] responsável pelas suas reações, e por libertar-se dessas mágoas do passado. (VISCOTT, 1998, p.19)

Esse caminho foi utilizado como processo na facilitação da liberdade emocional para a busca de uma dança genuína do ser. O primeiro passo foi o reconhecimento (consciência) das forças e fraquezas. Este foi o início da compreensão de si mesmo, que representa a busca do autoconhecimento. Pode-se utilizar diferentes técnicas e formas que levem a este objetivo, mas, teoricamente, na facilitação do grupo de pesquisa, foram utilizados basicamente laboratórios que levaram à facilitação da expressão de vivências pelos alunos, sem discriminação, como também das vivências chamadas de débitos emocionais, por Viscott. Para ele, ao reconhecer as fraquezas, pode-se levá-las em consideração, em vez de bloquear a si mesmos, subitamente, quando elas aparecem. Além disso, ele acha que, do conhecimento das fraquezas depende a eficiência das forças. E diz que se há alguém que pode ficar no seu caminho e feri-lo, esse alguém é você mesmo, e que sendo assim, sua maior força é admitir suas fraquezas. Continua:

Não estar consciente de suas forças e fraquezas é como ser prisioneiro que não compreende nem os laços que o prendem nem como pode lutar para libertar-se deles. [...] Quando dizemos que alguém mudou, queremos dizer que aquela pessoa cresceu em direção ao melhor de si mesma. Quando você age a partir do melhor de si mesmo, tem menos necessidade de esconder a verdade, e assim sua defensividade diminui. Quanto menos você usa suas defesas mais você se torna uma pessoa honesta. É claro que, quando o estresse é intenso, até as pessoas mais saudáveis tendem a se tornar defensivas. Entretanto, o que as salva é que conhecem suas fraquezas e como estas fraquezas as afetam, elas podem levá-las em consideração e voltar ao caminho [...] tão rapidamente quanto possível. (VISCOTT, 1998, p.19)

Portanto, pode-se reconhecer uma força e uma fraqueza através da análise crítica, ou seja, a análise que é capaz de oferecer uma ajuda real para a resolução de problemas, quando é elaborada sobre os pontos a serem revistos. A crítica dos pontos negativos especificamente,

não deve agredir ou desqualificar o criticado ou a situação. É de responsabilidade do crítico garantir que esta crítica seja elaborada através de uma relação hedônica entre o crítico e o criticado. Esta posição de Viscott diante da busca da liberdade emocional pode ser análoga à expressão da linguagem corporal. Ou seja, acredita-se que estando no reconhecimento sensorial da força corporal perceber-se-á facilmente como sentir-se (físico + psique). A intensidade da força muscular, que os dançarinos utilizam, para acionar alguns movimentos corporais, é o que determina a qualidade desse movimento. Eles descobrem, tendo o conhecimento do caminho a ser traçado no espaço-tempo determinado pela pulsação, seja da música ou do ritmo escolhido a priori, os meios de fazer uso da força necessária para atingir a qualidade pretendida do movimento, o que às vezes requer muito trabalho, pois estão atuando com uma força, não com uma fraqueza. Acredita-se que estar atuando com uma fraqueza, quando se exacerba ou subestima-se a intensidade dessa mesma força, o que transforma o movimento numa caricatura dele mesmo, já que sua forma de ação foi modificada. Como nos diz Viscott: “Tipicamente, você superafirma um traço de caráter porque se sente rígido ou tenta se proteger, e subafirma um traço de caráter quando quer evitar um conflito ou por submissão”. (1998, p.20)

Viscott refere-se a diversos tipos de força e complementa dizendo que a força da qual mais se sente orgulho é aquela que se demonstra quando se dá o melhor de si mesmo, no seu oposto à fraqueza, ou seja, o modo como age-se defensivamente ou evitando algo doloroso. Ele afirma que nosso traço de caráter ao qual damos mais valor é manchado pela própria característica que mais desprezamos e relutamos em admitir. E vai mais além, lembrando da oscilação frequente, que os acomete, entre uma autoimagem elevada e uma autoimagem desprezível. Continuando, diz:

O traço de caráter ao qual você dá mais valor é manchado pela própria característica que você mais despreza e mais reluta em admitir. A fraqueza que o envergonha é parte do mesmo traço do qual você se orgulha. Aceitar este paradoxo de traços opostos permite que você examine a sua vida e cresça. Por outro lado, o fracasso em compreender a coexistência de seus pontos fortes e fracos, leva a sentimentos de instabilidade e insegurança. Você se torna desalentado pelo reaparecimento de características negativas que buscou ocultar, pois não existe nada tão desencorajador quanto descobrir que você não mudou e ainda está cometendo os velhos erros. (1998, p.20-21)

Ninguém se considera propriamente mau, e este é um paradoxo essencial para o desenvolvimento não só emocional como também da personalidade do ser humano. Pierrakos e Thesenga (1995) levam a uma viagem reflexiva, através do método *patchwork* para a transformação do eu inferior (1995, p.26), unindo sentimento e comportamento, com o objetivo

claro de nos levar ao caminho do autoconhecimento, o caminho do crescimento. Com o aprendizado técnico e artístico da dança sempre surge, física e psiquicamente, não só prazeres, mas também dores. Estas, podendo não vir em decorrência de doenças, surgem também do trabalho corporal, do desenvolvimento muscular, da própria dosagem de força para o movimento, pelo fato de o corpo não estar desenvolvido, amadurecido para os movimentos desafiadores, pela falta de equilíbrio do trabalho físico-mental e outros.

Trabalhar no encontro de uma dança genuína do ser nos leva a considerar esses aspectos do desenvolvimento da personalidade e em consequência do caráter do ser humano.

Podem-se determinar quais as formas de pensamento – tendências, forças e desejos são as que bloqueiam os Eus Superiores, ou podem estar sendo mesclados com as tendências do Eu Inferior. Vejamos:

Existe outra camada que, infelizmente, ainda não é suficientemente reconhecida entre os seres humanos em todo seu significado, a qual eu poderia denominar a Máscara. Essa Máscara é criada da seguinte maneira; você reconhece que pode entrar em conflito com o seu ambiente cedendo aos desejos do Eu Inferior; não obstante, você pode não estar pronto para pagar o preço de eliminar o Eu Inferior. Isso significaria, antes de tudo, ter que encará-lo como ele realmente é, com todos os seus motivos e impulsos, uma vez que você só pode vencer aquilo de que tem total consciência.

Muitas pessoas não querem pensar nisso profundamente; em lugar disso elas reagem emocionalmente sem pensar em como os seus Eus Inferiores podem estar envolvidos em suas reações. A mente subconsciente sente que é necessário apresentar um quadro diferente de personalidade para o mundo com o fim de evitar certas dificuldades, coisas desagradáveis ou desvantagens de todos os tipos. Assim as pessoas criam uma nova camada do Eu que não tem nada a ver com a realidade, nem com a do Eu Superior nem com a realidade temporária do Eu Inferior. Essa Máscara superposta é o que se poderia chamar de uma farsa; ela é irreal. (PIERRAKOS E THESENGA, 1995, p.27)

Ainda segundo Pierrakos e Thesenga, deixa-se de formar essas máscaras quando se tem uma visão da discrepância entre os sentimentos e as ações. Está-se usando máscara, quando tanto as concessões à opinião pública como a generosidade, compõem apenas uma farsa, não correspondendo, de forma alguma, aos sentimentos, quando a ação adequada torna-se um ato de compulsão conveniente, necessário, e não uma livre escolha. Assim a ação perde o seu valor. Precisamos estar convencidos de que nossas ações estão representando em cada momento das nossas vidas. Uma não ação por uma convicção interior nos transforma em seres que dependem mais do acaso do que de si mesmos. Violar a realidade, seja por desconhecimento ou por falta de consciência de si mesmo é viver uma mentira. Portanto, torna-se imprescindível o desenvolvimento dos sentimentos. Cabe ressaltar que a enfermidade emocional é um sinal de que foi criada uma Máscara.

A auto-observação, praticada com frequência, é uma atividade que poderá nos levar ao domínio sobre o Eu Inferior. Através dessa auto-observação a nossa visão se amplia, e podemos descobrir os motivos que nos levam ao desenvolvimento.

Conhecer as potencialidades, qualidades e forças, também as deficiências, fraquezas, e suas causas, capacita-se para a prática da dança genuína, afinal, para a busca daquilo que se pode fazer de melhor, pois, como diz Pierrakos e Tessenga, deve-se atravessar as imperfeições, e não contorná-las. (1995, p.35)

A SUPERAÇÃO DO MEDO DE EXPERIMENTAR



Composição: Cida Linhares
Imagem: Nikita

As ideias não são a verdade. A verdade é algo que tem de ser experimentado, diretamente, de momento a momento. Não é uma experiência desejada, que é pura sensação. Só quando somos capazes de transcender o feixe de ideias, que é o 'eu', que é a mente, que tem uma continuidade parcial ou integral; só quando somos capazes de ultrapassá-lo, quando o pensamento está em absoluto silêncio, só então existe um 'estado de experimentar'. Pode-se então saber o que é a verdade.

KRISHNAMURTI (1981)

É importante para o desenvolvimento emocional não só descobrir as qualidades, como também os defeitos de cada um. Viscott, que os denomina de forças e fraquezas, diz assim:

Quando você aceita apenas as suas forças, as fraquezas que nega vão acabar limitando aquelas forças. Aceitar as suas fraquezas permite que você se torne flexível. Você pode ouvir, ver e sentir sem censurar as informações que possam ameaçar a sua autoimagem. Você quer saber. Você quer deixar entrar a informação a seu próprio respeito.

O mais provável é que as fraquezas se revelem aos outros no exato momento em que você tenta ocultá-las. Até mesmo uma fraqueza oculta pode manchar a reputação de uma pessoa poderosa. Os jornais focalizam essas falhas, especialmente porque estavam ocultas. A fraqueza que você admite é a sua proteção. A fraqueza que oculta o desonra e é a causa de sua queda. (Viscott, 1998, p.21)

Por outro lado, diz ele, aceitar apenas as fraquezas, causa os próprios problemas. Quem não quer aceitar a responsabilidade por si mesmo, com frequência deprecia suas qualidades,

ou forças, e tem medo de ser jogada para fora do ninho, sendo levada a voar. Para Viscott, todos duvidam de suas forças, embora muitos não assumam isso, e são essas dúvidas ocultas que tendem a surgir exatamente no momento em que se necessita assumir um risco. Alguns alunos sentem medo de correr riscos com frequência e se escudam nisso para não agir. Outros conscientes desse medo ganham forças para assumir riscos. Ou seja, o medo é a desculpa do covarde e o mais sábio conselheiro do corajoso (1998, p.21). Assim, para conseguir-se algumas vitórias sobre si mesmo, leva-se muito tempo e o caminho não é fácil. Encontrar a liberdade emocional depende de um amadurecimento da personalidade que nos conscientize dos nossos processos corporais que psicologicamente influenciam o trabalho com a Dança. Defendemos que este também seja um caminho para que o corpo revele sua dança genuína. O importante foi cada participante do grupo vivenciar o seu processo. Esse, como se pretendia, teve seu início com as discussões sobre os comportamentos com o apoio de textos e de estudos teóricos sobre o autoconhecimento, ao mesmo tempo em que as alunas faziam seus trabalhos corporais baseados nas descobertas de suas problemáticas individuais. A parte de composição de uma coreografia com o grupo de pesquisa ficou, para uma etapa posterior, acontecendo quando alguns processos de descoberta das forças, através das franquezas, já estavam mais conscientes para o grupo.

MÁGICA DO FAZ-DE-CONTA



Composição Cida Linhares
Imagem: site do google/ Dance4

Nenhum pessimista jamais descobriu os segredos das estrelas, nem velejou para uma terra desconhecida, nem franqueou um novo paraíso para o espírito humano. HELEN KELLER

Sugerimos aqui uma metodologia que possibilite a busca de uma dança genuína do ser. Trabalhamos artisticamente com jogos, lidando com o *Umwelt* do dançarino, que teve o lúdico como componente fundamental do processo criativo. Embora a palavra jogo tenha vários significados, tratamos aqui do jogo como possuidor de uma lógica interna, aquele que tanto pode ser utilizado como meio de comunicação que articula os signos, identificados e ressignificados pelos alunos, que desenvolvem assim sua intuição, percepção, lógica, criatividade, e sensibilidade. O mesmo ocorre com os signos utilizados no processo da dinâmica lúdica da composição coreográfica. Para essa concepção

coreográfica, quando o aluno dançarino tem o corpo como instrumento principal, busca-se um sentido educacional e um sentido artístico no jogo. Espera-se esclarecer esses sentidos do jogo com a ajuda de Heloísa Turini Bruhns. (1993)

Bruhns ressalta que quando se fala em jogo lembra-se de competição. Tratando os desafios existentes como uma forma adequada de acionar o corpo no sentido de otimizar suas ações, sejam essas diretas ou indiretas, busca-se uma competição que estimule os participantes a desenvolverem suas capacidades criativas. Essa competição inclui exemplos de sucessos de outros como estímulos para a motivação ao trabalho. Ela pôde contribuir para o aperfeiçoamento do grupo de pesquisa que se propôs ao desenvolvimento artístico educacional.

Acionamos um “corpo parceiro” (BRUHNS, 1993) ou corpo biológico e/ou psicológico, que nos conduza, com suas aptidões, ao aprimoramento dos nossos objetivos e metas, tendo o jogo com um objetivo de superação, mas não a superação do outro, e sim a superação de comportamentos não adequados e a superação de seus próprios limites. A tensão do jogo centrada nos sentimentos de prazer, ou seja, na alegria e no amor, estimula o respeito e a amizade no trabalho de grupo. O corpo parceiro é aquele que se coloca na maioria das vezes a favor de si mesmo, dos seus desejos conscientes e das suas vontades, não impedindo seu desenvolvimento através de seus entraves, eustress ou distress, nos quais aparece um distúrbio resultante do excesso ou da falta de tensão, e consequentemente de sensações, de emoções e de sentimentos.²³ É preciso haver coerência entre o que se pensa, sente, diz e faz. Isso tudo deve ser sincronizado de forma a seguir-se na direção prevista. Thomas diz ainda: há dois grupos principais de sintomas: os musculares e os vegetativos. Os sintomas musculares incluem tensão muscular que mantém os dentes cerrados ou rangendo, dores nas costas (especialmente nos ombros e nuca), dores de cabeça (em geral como um capacete), sensação de peso nas pernas e braços, mas que os sintomas vegetativos incluem episódios de diarreia,

²³ O corpo é um excelente alarme para detectarmos quando o estresse está se instalando. Estar vivenciando pressões que não se dissipam durante algumas situações impedidas de ação (enfrentar ou fugir delas), simplesmente paralisando-o, pode ser um sinal. Portanto, é importante observarmos alguns sintomas que podem ser relevantes, mesmo se for outra pessoa que esteja nos alertando para eles, porque o estresse, “[...] em doses adequadas é um fator de motivação”, e “quando abaixo de um certo nível provoca tédio e dispersão. Quando acima de certos níveis, provoca ansiedade e cansaço. E quando em doses ideais, a sensação é de se sentir desafiado, com ‘garra’, sendo que as dificuldades exigem menor esforço.” Podemos avaliar o estresse portanto, através de sintomas físicos (SANTOS-SILVA, 2000).

suores frios, sensação de calor intercalada com frio, mãos geladas, transpiração abundante, aumento do número de batimentos cardíacos, respiração rápida e curta, má digestão.

Em outras palavras, você começa a ter crises mais frequentes dos sintomas da primeira fase. Daí a importância de lidar com as questões relativas ao estresse na formação do dançarino profissional, especialmente porque os primeiros sintomas são musculares. Vejamos tabela elaborada por Thomas com os tipos de estresse, e o alarme das alterações fisiológicas dos mesmos a seguir. Ver em: <http://www.fastinet.com.br/thomas/Arespiracao.html>.

<i>Estresse</i>	Baixo Estresse	Estresse Ideal (eustresse)	Alto Estresse (distresse)
<i>Atenção</i>	dispersa	alta	forçada
<i>Motivação</i>	baixíssima	alta	flutuante
<i>Realização Pessoal</i>	baixa	alta	baixa
<i>Sentimentos</i>	tédio	desafio	ansiedade/depressão
<i>Esforço</i>	grande	pequeno	grande

A intenção do grupo sempre foi a de focalizar a atividade lúdica através de uma prática educativa. Estimularam-se as relações entre o comportamento intrínseco e extrínseco do aluno dançarino. Como produto e produtor de cultura, o dançarino necessita ter conhecimento das relações do jogo entre suas especificidades individual, social e histórica. Dessa forma evitamos que a metodologia aplicada ao grupo de pesquisa fosse fragmentada, perdendo-se a visão do todo. Trouxemos como signo dessa metodologia a banda de moébius, ou *leminiscape*, por se tratar de uma figura que representou para nós as relações do corpo parceiro com seu *Umwelt*. Este corpo, principal instrumento da dança, tem como órgão sua pele, como meio de articulação entre os seus sistemas e os sistemas externos. Os poros nada

mais são do que os vetores de fluxo contínuo de relações entre este corpo (o indivíduo) e seu ambiente.

Resumindo Bruhns, para que uma atividade possa ser considerada jogo, ela deve apresentar certos critérios que a identifiquem como tal. O primeiro seria que o jogo deve ser altamente interessado. (PIAGET, 1978 apud BRUHNS, 1993, p.20)

O segundo critério é o critério do prazer. Podemos conseguir este critério quando eliminamos nossos temores, ou inseguranças excessivas e irreais. Estes revelam nossos sentimentos desagradáveis, anulando o prazer pela atividade.

O terceiro critério tem a ver com a organização do jogo. Geralmente as opiniões dos observadores sobre o jogo é que são atividades anárquicas, desorganizadas, pela agitação, troca de lugares e empolgação, dando uma falsa ideia de confusão. (BRUHNS, 1993 p.20)

Bruhns apresenta também o critério da espontaneidade, que foi conseguida no nosso trabalho pela permissividade, pela confiança depositada no grupo, e pelas análises efetuadas por todos diante das revelações espontâneas e não controladas. Bruhns disse o seguinte sobre a espontaneidade:

Essa espontaneidade existe somente no jogo ou também pode existir mesmo na própria ciência ou nas pesquisas primitivas das crianças? Alguns fazem distinção nesse caso entre “jogos superiores” constituídos através da ciência e da arte, e “não-superiores”, aqueles simples e puros. Isso levaria a um pólo de atividades controladas pela sociedade e pela realidade, e outro de atividades verdadeiramente espontâneas porque não-controladas. (BRUHNS, 1993, p.22)

Bruhns, citando Piaget, continua: Se for assim, Piaget (op.cit.) diz que “o critério retorna ao precedente: o jogo é uma assimilação do real ao Eu, por oposição ao pensamento ‘sério’, que equilibra o processo assimilador com uma acomodação aos outros e às coisas. (PIAGET, 1978 apud BRUHNS, 1993 p.22)

Para finalizar, o autor apresenta o critério da libertação dos conflitos, utilizado para a solução dos problemas surgidos no aprendizado da dança, incluindo os processos criativos. Ao trazer Chateau (1987) e Piaget (1978) para fundamentar seu livro acima citado, Bruhns fala da seriedade do jogo, do jogo como preparação para uma vida adulta, e do jogo que dá margem à criatividade e empreendimento pessoal. Isso revelou que o jogo jogado por esta metodologia possibilitou a proclamação do poder e da autonomia do aluno dançarino, que traz essa característica séria do jogo, cujo mundo é uma antecipação do mundo das ocupações sérias. Citando uma conclusão sobre este aspecto do jogo de Piaget, Bruhns trouxe o seguinte: “pode-se reduzir o jogo a uma busca de prazer, mas com a condição de conceber

essa busca como subordinada, ela mesma, à assimilação do real ao Eu: o prazer lúdico seria assim a expressão afetiva dessa assimilação” que complementa com: “No nosso entender, o prazer estaria implícito no regozijo da descoberta.” (PIAGET, 1978, p.191 apud BRUHNS, 1993, p.21)

Durante os trabalhos práticos com o grupo de alunas, nos ocupamos com a organização do pensamento lógico em consonância com o jogo entre as imagens, imagens aparentemente confusas e anárquicas suscitadas pelas alunas. As imagens individuais em relação à organização do pensamento lógico e o jogo do faz de conta é o que faz com que o corpo se prepare para a criação coreográfica. É dessa relação que nasce o lúdico como precedente do real, como representação, ou ressignificação do que é genuíno para a criação artística. Assim encontramos a base da criação coreográfica, no jogo de sentidos, utilizando intuitivamente todas as possibilidades suscitadas do *Umwelt*.

Busca-se ajuda na Psicologia, e sente-se a necessidade de fundamentar a metodologia em foco nesta pesquisa abordando algumas questões, como: Onde será que termina o outro e começa o Eu?

De início, Rivera, no artigo “Transferência, Arte, Psicanálise – Por uma psicanálise confrontadora”:

Este ensaio limita-se a indicar a possibilidade e o interesse de se pensar a psicanálise em um confronto com a arte. Uma diante da outra, reabrem-se possibilidades de ligação, sem, contudo que elas se deixem reduzir uma à outra. Tal confronto promove um entrelaçamento e desentrelaçamento constante, pois não se trata de encontrar, na arte, uma vez por todas, as palavras da psicanálise, mas de retomar o movimento de Freud que é o de uma busca constante, uma busca de novas palavras. Busca da palavra outra, através de uma certa experiência do outro: o outro que é, por um lado, a clínica (onde o paciente encarna um outro), mas também o outro que não é psicanálise. (RIVERA, 2001)

Partiremos então para a busca do desentrelaçamento (ou será o entrelaçamento?) do meu Ser com o Ser do outro. E onde fica a palavra mágica, poética, o lúdico da dança? Será que tudo isso irá surgir intuitivamente, sensorialmente, quando nos virmos no espelho, e conseqüentemente adquirirmos a capacidade de olhar para dentro de nós, ou necessitaremos mais que isso? Vimos, no trecho do texto de Rivera, transcrito abaixo, uma excelente possibilidade de aplicação para a dança:

A teoria está em constante transformação, ela precisa sempre de novas metáforas: "Em psicologia só podemos descrever as coisas com a ajuda de analogias. Nada existe de peculiar nisso; é também o caso alhures. Mas temos que estar constantemente a modificar essas analogias, pois nenhuma delas nos dura bastante. Por que será que nenhuma "dura bastante"? Porque a psicanálise não é letra morta, ela quer ser palavra "mágica", como diz Freud no mesmo artigo. Por isso ela deve criar

continuamente metáforas, como o faz a poesia, a arte. Mas não basta usar novos nomes quaisquer. "Não tente dar-me literatura em vez de ciência", ralha Freud, opondo-se aos termos "subconsciente" e "consciente" propostos em substituição a Eu e Isso pelo interlocutor imparcial que ele imagina neste texto. A psicanálise visa um efeito, para o qual alguns nomes têm valia, outros não. Pois, como diz Freud, atando firmemente a criação teórica e a arte da clínica, é "impossível tratar um paciente sem aprender algo de novo; [...] impossível conseguir nova percepção sem perceber seus resultados benéficos". [...] Literatura e "ciência" psicanalítica, contudo, visam ambas a certos efeitos, e nesta eficácia elas se conjugam e se confrontam na tentativa de ressuscitar a palavra mágica, única e sempre nova, atual em cada obra artística, em cada análise, em cada momento da clínica. (RIVERA, 2001)

SOMA, SER-CORPO



Composição: Cida Linhares
Imagem: site do google/ sem menção de autoria.

Nem pela supressão do material que transborda da consciência, nem pela entrega permanente à infinitude sem forma do inconsciente, e sim por meio de afetuosa atenção a essas fontes ocultas foi assim que trabalharam os grandes artistas. HERMAN HESSE

A palavra soma, em grego, tanto significa corpo vivo como também corpo sem vida, cadáver. Assim começa o texto de Wilson Chebabi.²⁴ Além disso, para o autor, soma significa também ser humano, pessoa, indivíduo, escravo e até aquilo que é principal, conjunto e comunidade.

A palavra *corpus* do latim, em sua origem, significa forma, beleza, ordenamento, com a noção de interioridade e de inteligência própria. Sodré, apud Chebabi (GRUPO ETHOS, 1999, p.76), nos ensina que o árabe possui três palavras para designar corpo: *jassad* – corpo inerte; *jism* – corpo vivo em movimento e *daat* - corpo vivido como experiência singular, irreduzível ao psicológico e ao linguístico.²⁵ Na língua alemã utilizam-se duas palavras para dar significado ao que chamamos de corpo: *leib* e *körper*.

²⁴ Wilson Chebabi, psicanalista, autor do texto Corpo e Psicanálise, capítulo do livro Que corpo é esse? (1999, 76-85). Grupo Ethos: VILLAÇA, N., GÓES, F., KOSOVSKI, E., (1999).

²⁵ Ver Corporalidade e Liturgia Negra – Revista do Patrimônio Histórico e Nacional, nº25, 1997.

Para Chebabi, embora vivamos “[...] uma época de glorificação de exibição do corpo humano, explorando-o de todas as maneiras que estimulem a sensualidade e exaltem a excitação sexual”, nunca conseguimos desvendar os seus mistérios. E isso inclui a abordagem dos sentimentos e das emoções. Talvez um dia possamos descrever como se processa cada emoção no corpo humano. Por enquanto, ficamos na expectativa de que os cientistas nos informem mais, ao buscarem dados concretos sobre esse processo, pois muitas das suas conclusões, até agora, são contraditórias e diversificadas. Mesmo assim, independente dessas conclusões, podemos intuir como se dá o processo criativo de cada um de nós, analisando os comportamentos nos estados emocionais, ou seja, o que sentimos, como agimos e principalmente o que pensamos nesses momentos. Isso é o que mais nos interessou desde o início do trabalho com o grupo de pesquisa. Dessa forma pudemos ir ao encontro de uma dança genuína do ser, a dança do *daat*. (CHEBABI, 1999, p.77)

Nenhuma linguagem foi poupada ou reprimida na busca de uma dança genuína, ao contrário. As expressões que surgiram, durante o nosso trabalho de grupo, sempre foram bem vindas. As composições primeiramente foram baseadas em improvisações corporais das imagens resgatadas na memória do aluno.

Em se tratando esta pesquisa da elaboração de uma metodologia que leve a uma dança genuína do ser, não poderia deixar de rever alguns aspectos sobre a estrutura e composição do corpo humano e como este funciona. Embora o corpo humano seja abordado de todas as formas hoje, seus mistérios continuam. Para Chebabi, a sua exploração, através da qual se focaliza bastante a sensualidade e exalta sexualidade através da nudez e a sua manipulação, acentua a consciência de sua inacessibilidade. Então, ele diz que: “Esta constatação implica necessariamente no empenho em estudá-lo, não para despojá-lo de sua mística, mas, ao contrário, para desfazer as representações ilusórias de seu conhecimento cabal” (CHEBABI, 1999, p.76-77). Já sobre a questão da visão de corpo pela abordagem psicanalítica Chebabi diz:

A abordagem psicanalítica da questão corporal atinge necessariamente a questão filosófica milenar da relação corpo-alma, que num outro aspecto diz respeito à conexão entre o que é explicitado pelo comportamento físico e o que é vivenciado e ainda entre as conexões entre os processos do sistema nervoso central e do suceder psíquico. {...} Na concepção aristotélica, o corpo é a matéria informada, isto é limitada por uma superfície, tendo uma extensão e sendo uma substância dotada de um sentido. A alma fica sendo, pois, em Aristóteles, a forma do corpo. Já na concepção platônica, o corpo é o sepulcro da alma, é o que a aprisiona na precariedade. (1999, p.77)

Supomos que a palavra alma, no contexto aristotélico, tem relação direta com os nossos processos subjetivos, sendo utilizada para que diferenciemos o corpo físico do corpo onírico, o que serviu de inspiração para Jung, como nos mostra Arnold Mindell. O corpo onírico, segundo Mindell, é chamado nos rituais orientais “[...] de substância básica do corpo, substância atuante, que se transforma na experiência da imortalidade” (MINDELL, 1989, p.14-15). Dessa forma, o corpo onírico é chamado por muitos nomes, tais como: *Shakti* (a deusa feminina), *Kundalini* (a serpente da energia), Mercúrio (substância imaginada pela alquimia chinesa), e *Chi* (uma energia sutil). Esse corpo, essencialmente, compõe-se de sensações corporais interiores e de fantasias a elas vinculadas. Reich, indo além da psicanálise, redescobriu essa ideia da energia corporal sutil (*Character Analysis*) e dedicou-se aos domínios somáticos da dor e do prazer (MINDELL, 1989, p.15). Mas, como nos mostra Mindel, o corpo onírico se manifesta...

[...] como uma descarga energética que percorre a espinha dorsal, podemos chamar o fenômeno por seu antigo nome: Kundalini. Quando experimentado como essência de vida, é Mercúrio. Quando alguém visualiza sua energia fluindo através do corpo, é o sistema dos doze meridianos. Se alguém a vê e atua segundo essa visão, temos a identificação gestáltica. Se a pessoa a sente como espasmo ma [na] respiração, chamamo-la armadura de caráter. Se for percebida e transformada, podemos falar de biofeedback. Se aparece como uma força que empurra alguém no estômago para que realize uma nova tarefa, é poder pessoal. (MINDEL, 1989, p.17)

Essa formulação de Mindel traz a evidência da necessidade de uma abordagem unificada a respeito do corpo e dos processos emocionais, sentimentais e subjetivos em geral, para o aprendizado artístico do aluno na construção de uma dança genuína do ser. Mas, sendo a alma a forma do corpo, ou o corpo o sepulcro da alma, o que importa mesmo, o que leva a pesquisar mais sobre o assunto, é considerar o corpo e seus processos anímicos (que podemos sentir, e assim, estão incorporados) como fatos naturais. É necessário, portanto, a busca da liberdade de expressão para esse corpo, que se compromete em demonstrar os mais diversos signos através das manifestações artísticas da dança.

Partimos então, com a prática com o nosso grupo de pesquisa, para a busca da expressão da emoção autêntica, aquela que expressa uma situação real, o momento presente, como uma resposta coerente com o ambiente e com o Ser que a sente. Assim, tornam-se também relevantes as diversas interações que ocorrem quando se trabalha com o corpo.

Chebabi, afirmando que o dualismo cartesiano impõe dificuldades na concepção de um corpo extenso e de uma mente inextensa, cita Spinoza, que procurou sanar essa dificuldade, concebendo o corpo como um exercício de extensão da mente, o corpo como um ato

da alma. Assim concebido, o corpo é o ser, entendido como uma “manifestação do inteligível”. (1999, p.77-78)

Muniz Sodré, apud Chebabi, frisa que o entendimento árabe do *daat* “[...] ‘outorga à dimensão somática uma forma especial de conhecimento, uma intencionalidade’.” A forma de o corpo funcionar revela um projeto. O corpo exerce o conhecimento de maneira própria, antecipando-se e intuindo. Segundo Chebabi, para preencher o hiato criado pelo dualismo cartesiano temos o estudo de Merleau Ponty, em sua fenomenologia da percepção a respeito do corpo. Para Ponty, diz Chebabi, “o corpo próprio é percebido por uma série de imagens fenomenológicas que tem como subsistente a consistência do corpo”. (CHEBABI, Op. Cit:78) Continua Chebabi:

O tratamento do corpo próprio como objeto resulta de sua inserção no domínio da ‘coisa em si’, que é como a medicina o trata para poder manipulá-lo. É impossível, contudo, estabelecer uma dualidade entre “meu corpo” e minha “subjetividade”. Quando um ponto mesmo mínimo da área corporal está lesado, não é um departamento do meu ser que possa ser arquivado e ignorado pela minha vivência que flui. Não é só o corpo, sou eu que se encontra afetado. (CHEBABI, 1999, p.79)

Quando o corpo de um dançarino revela problemas de expressão, isso pode ter sido causado pelo seu componente emocional. Os problemas se materializam no corpo e podem até mesmo impedir o movimento expressivo. Num trabalho artístico de corpo deve-se articular o perceber e o sentir, como fundamentos para a construção da obra de arte. A expressão do rosto, das mãos, dos olhos, não depende somente do trabalho técnico do corpo. Depende também do trabalho igualmente técnico, do corpo integrado, dos sentimentos, da emoção, do envolvimento do dançarino com a composição, do *leitmotiv* encarnado. O perceber aliado ao sentir é imprescindível para as composições coreográficas que não tratam o corpo apenas como objeto.

A obra de Freud a pulsão do corpo encontra-se longe de se confundir com o campo biológico, surge como um fantasma, em cuja origem se inscreve pulsional. Ele diz assim: “É no conceito de pulsão que se vai poder estabelecer uma superação do dualismo clássico e encontrar o nexos interno da unidade psicossomática-somática.” E continua com a corporalidade:

Elucida-nos Hadgestedt [ver Hadgestedt, Freud e Heidegger – Wilhelm Fink Verlag. 1993–München] que o termo pulsão (**Trieb**) aparece relativamente tarde na obra de Freud. Em 1905 no termo “Sexualtrieb”, em 1907 no conceito de “Triebregungen” (moções pulsionais). Desde o início, contudo, com outras designações como a de “Erregung” (excitação), “affektive Vorstellung” (representação afetiva), “Wunschregung” (moção desejante), “endogener Reiz” (estímulo endógeno), o fenômeno se faz presente. “A pulsão é pois um dos conceitos da demarcação entre o anímico e o corporal”. “No pulsional se verifica os representantes

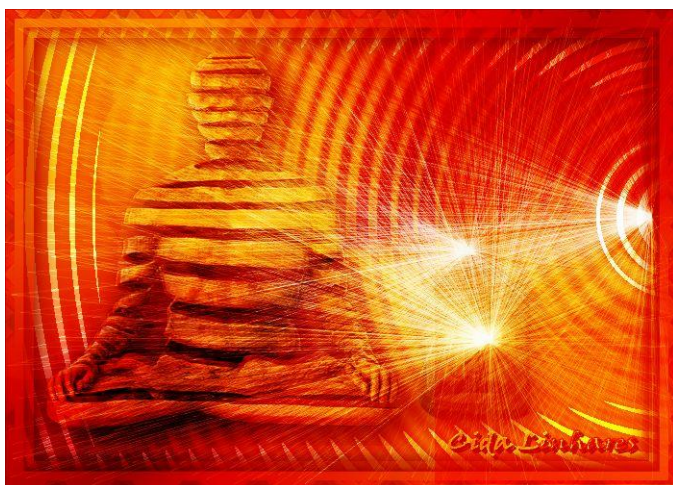
psíquicos das forças orgânicas”. Esta sem a menor dúvida é uma aproximação original de Freud ao problema corpo-alma, na medida em que explicita a comunhão do psíquico com o orgânico. Corpo e alma são pois manifestações do pulsional, do ímpeto da vida que também inclui o ímpeto para a morte. (CHEBABI, 1999, p.80)

O corpo se inscreve pulsional em Freud que é onde se verifica os representantes psíquicos das forças orgânicas. Freud conceitua a pulsão como sendo a única forma de encontro do nexos interno da unidade psicossomática-somática. Pulsão como um dos conceitos da demarcação entre o anímico e o físico. Somente através desse pulsional o fenômeno da expressão é experienciado na dança. Isso também garante um ser dançarino com sensibilidade na interpretação coreográfica, amadurecendo gradativamente, com a troca de conhecimento, fator que também favorece o autoconhecimento.

A imprevisibilidade foi outro recurso utilizado na criação coreográfica. Nada de início foi marcado ou demarcado. A liberdade foi uma condição básica do trabalho com o grupo e podemos defini-la como: Faculdade de cada um se decidir ou agir segundo a própria determinação, estado ou condição de homem livre, aliada principalmente ao “caráter ou condição de um ser que não está impedido de expressar, ou que efetivamente expressa algum aspecto de sua essência ou natureza” (FERREIRA, 1986, p.1028). Os estudos do corpo e sua importância para a dança fizeram com que chegássemos a reconhecer a relevância do estudo das pulsões e dos sentidos do corpo para a performance do dançarino.

Inicialmente Freud considerava a existência de duas espécies de pulsões: **as pulsões de auto conservação**, denominadas logo como **pulsões do Eu**, e que estão a serviço do indivíduo, das necessidades do corpo biológico em conflito com as **pulsões sexuais**. Desse modelo surge a diferença importante entre **necessidades** e **desejos**. Nesse entendimento, o corpo do ponto de vista psicanalítico é fundamentalmente a sede de onde emanam as necessidades e os desejos. É, pois o palco no qual se cria e se desempenha a incompletude humana. É no corpo que se revela a impossibilidade da autossuficiência. (CHEBABI, 1999, p.81)

TERAPIAS CORPORAIS



Composição: Cida Linhares
Tubo: Ana Ridzi

Quando coloquei a cabeça no travesseiro, não dormi, nem poderia dizer que pensei. Minha imaginação, liberada de seus freios, possuiu-me e guiou-me, presenteando-me com as sucessivas imagens que me vieram à mente com uma nitidez e vitalidade muito superiores às limitações habituais da fantasia.

MARY SHELLEY

Trabalhar com a arte da dança na busca de uma dança genuína do ser exigiu o desvelamento de mistérios e fantasmas que surgiram no trabalho laboratorial/artístico do grupo de pesquisa. A palavra falada, revelada e desvelada teve uma dimensão terapêutica no lugar do movimento, por concluir que a mesma foi uma forma de tomada de consciência dos bloqueios psicossomáticos para o dançarino. A palavra pode ajudar também na conscientização de sensações, emoções e sentimentos reprimidos, que foram revelados para o grupo.

O acesso ao outro como parceiro íntimo só se dá pelo desvelamento das fantasias que acendem os diversos segmentos corporais e seus gestos. E as fantasias se constituíram e se acionam pela palavra. Não há palavra que não seja corporal, pois o corpo humano é animado pelo sentido. A questão fundamental no acesso ao corpo e às suas manifestações reside tanto no amor quanto nas diversas tentativas terapêuticas, na utilização da via da palavra ou do toque e manipulação física. [...]. E o uso do contato físico, mesmo em silêncio, não exclui o verbal, pois todo gesto está prenhe de significações. (CHEBABI, 1999, p.82-83)

A ação do coreógrafo/professor de dança deve ajudar o dançarino que necessita de cuidados na sua corporalidade. A questão se complica quando se trata de colocar em pauta o sentir. Supomos que esse sentir só pode mesmo ser expresso em movimentos do corpo, caso esteja presente no momento do movimento ou do gesto. É raro presenciar o estudante iniciante de dança que reúna harmoniosamente técnica e movimento expressivo na sua performance. Quando o sentir se faz presente no estudante dançarino, esse, geralmente, não tem a ver com o movimento em execução e sim com o passado próximo ou remoto, seus traumas ou neuroses ainda não resolvidos, revelando um corpo bloqueado.

Em se tratando do aprendizado da arte da dança, o nosso empenho em acentuar a importância da corporalidade e suas manifestações nos diversos estados anímicos foi para conseguir que se criasse, no dançarino, não conceitos e ideias modificados, mas maneiras diferentes de sentir e de experienciar a sua própria história.

A corporalidade do dançarino, sendo um território habitado por sentimentos, fantasias, aspirações, anseios e esperanças, é acionada ao ser o dançarino tocado em todos os sentidos. Sem a menor dúvida, a couraça de que fala Reich é uma defesa na qual o corpo fica desalmado, congelado e seu funcionamento tende a ficar mecânico. Isso acontece muito com o dançarino que trabalha unilateralmente, ou seja, trabalha a técnica sem a consciência da necessidade fundante do desenvolvimento da relevante sensibilidade aguçada dos sentidos do corpo para a sua profissão.

Cabe registrar que a psicoterapia Reichiana, através de técnicas verbais, corporais e trabalhos com a consciência e imaginação, procura sensibilizar o corpo para a auto percepção e assim facilitar a expressão do mesmo. Essa terapia tem como objetivo entender e superar bloqueios, liberando potenciais e fortalecendo a autodeterminação.

Muitas vezes, em sala de aula, no início da carreira que desenvolvi como professora, busquei uma solução para o automatismo do dançarino que trabalhava seu corpo como se fosse apenas matéria. Qualquer dançarino necessita formar um corpo condicionado para o movimento, mas um corpo sem alma faz com que a dança perca suas qualidades artísticas. A expressão do significado da mesma fica rebuscada, principalmente quando se trata de executar movimentos com grau de dificuldade elevada.

Portanto, a Dança/Arte, necessita das emoções e dos sentimentos do dançarino, que deverá estar apto a sentir para poder expressar a sua dança. Não importa se o público é composto apenas por seu professor e por seus colegas ou por uma grande plateia.

Se um ser humano dançarino na sua imperfeição, na vida comunitária, foi impedido de expressar alguns sentimentos e, devido a isso, somatizou e não ressignificou o problema, sua dança, de alguma forma, perde amplitude e qualidade dos movimentos.

Portanto, a busca por uma dança genuína do ser requer um trabalho de autoconhecimento e de elaboração do sentir, associado com a arte do movimento. É por isso que o trabalho, desenvolvido com o grupo, sendo um trabalho de fronteira, por buscar a interação

entre a Dança, a Educação e a Psicologia, pode ser capaz de levar o aluno-dançarino à descoberta de novos padrões de movimento em dança.

Através da palavra se revivencia, de forma consciente/inconsciente, os pensamentos, emoções, sentimentos e ações. Considerando, como disse Klauss Vianna, o trabalho corporal como possuidor de uma dimensão terapêutica, na medida em que toma o corpo como referência direta da nossa existência mais profunda (1990, p.55), o corpo, como um comunicador das nossas imagens mentais, é o grande responsável pela elaboração e representação da dança. Em contrapartida, as imagens corporais suscitadas na prática da dança, estimularam a busca dos movimentos corporais oriundos do pensamento. A palavra surge como mediadora entre o conhecimento tácito e o uso de técnicas artísticas na construção da composição coreográfica.

A dança genuína do Ser-Dançarino tem características individuais relativas à descoberta do ser individual artístico, o qual, através das suas diferenças se revela único, se revela corpo, se revela dança. Esse dançarino deve ser capaz de comunicar, através da sua dança genuína, o seu universo de atuação, ou seja, aquilo que foi traduzido das suas relações com o ambiente em que vive. Trabalhar neste sentido foi rever sempre a hipótese maior desta pesquisa, que buscou na Educação, na Psicologia e na Dança, sua fundamentação.

A hipótese foi constatar que, para se trabalhar com a Dança Contemporânea como profissão na graduação da UFBA é necessário...

- Desenvolver uma metodologia individual específica para o trabalho de estudos do corpo, que conduza o aluno de Dança para...
- A busca do autoconhecimento, que em si mesma é fundamental para a habilitação do corpo do Ser-dançarino, que precisa...
- Estar consciente dos seus processos subjetivos, ou seja, das suas relações consigo e com o ambiente de vivência, desenvolvendo assim habilidades como...
- Sentir para criar, e criar para dançar a sua própria Dança ...
- A Dança genuína do Ser é individual, intransferível e é relativa à descoberta do ser individual artístico. É a descoberta do Ser-Dançarino, aquele que se utiliza das suas diferenças para desenvolver habilidades específicas na arte de se comunicar com o corpo, para o desenvolvimento da sua dança.

Para a eficiência na expressão dos movimentos com caráter realístico, pelo intérprete da arte da dança, é necessária a desobstrução dos vetores de fluxo de energia sensorial. Isso possibilita que o dançarino desenvolva suas habilidades, com o intuito de atingir o movimento expressivo. Vetores ou vector, “representa-se pela linha que une um ponto fixo com

outro móvel... adj. Raio vector” – (AULETE, 1964 5º Vol., p.4179) Caso contrário, os vetores ficam obstruídos, seja essa obstrução de caráter psicológico, ou fisiológico, já que a nossa psique, como já ficou demonstrado por vários pesquisadores/cientistas e estudiosos do comportamento humano, é mestra em dissimular a realidade.

O que se pretende deixar em evidência, portanto, é a corporalidade e a pulsionalidade do dançarino, estudando, na prática/teoria, o papel do corpo no revelar de si mesmo. (MINDEL, 1989)

Sobre a matéria/corpo, disse Mindel: “Hoje os físicos veem a matéria como campos, energias e intensidades, e não como objetos definidos e isolados no espaço. A física, a disciplina mais racional da ciência moderna, criou uma espécie de visão da natureza onde cabe o sutil.” O estudo das energias do sentir para o dançarino, contidas no próprio corpo, foi para nós na prática, buscar o equilíbrio entre o sentir e o representar a dança, já que “a matéria é tanto uma energia em forma quanto sólida”. (1989, p.21)

Durante essa busca de equilíbrio entre o sentir e o expressar, descobrimos que o caminho subjetivo da energia que percorre, desde o pré-sentimento/pensamento até a expressão do movimento pelos vetores do corpo, é longo, envolvendo na cognição não somente o sentir, mas também, e basicamente a percepção intuitiva. Fica-se sempre oscilando, durante a representação, entre o sentir e o perceber. O sentir a dança faz transcender, entrega ao devaneio, ao sonho, ao prazer, e o perceber a realidade nos traz de volta desse devaneio, e faz o dançarino fincar raízes na terra, consciente do momento presente. Ambos os momentos sempre foram mágicos quando, pelos sentidos do corpo, na sua plenitude, eram revelados à mente. Assim sentia-se o processar do conhecimento tácito.

A PALAVRA

Traduzir a dança como uma ação técnica-artística do corpo, que provoca esteticamente a criação de imagens que captam um mundo imaginado, como pré-texto ou hipertexto para a reflexão do público, é um dos objetivos daqueles que a utilizam. Esse objetivo reúne a técnica e a arte do pensamento/imagem como desenho escrito, para a construção da arte da dança, que é o desenho incorporado – desenho expresso. Ver diagrama a seguir, elaborado para ilustrar o aprendizado da dança e a composição coreográfica.

Autoconhecimento
 Relação
 Corpo/Ambiente
 Ser - Dançarino

Pensamentos
Imagens
Construção do Movimento Genuíno ou
Célula Coreográfica
 ■
Dança Genuína

Até o Século XIX utilizou-se principalmente da palavra para descrever os acontecimentos no mundo. Com o advento da fotografia e da imagem, tornou-se possível, por vezes, dispensar a palavra. Como a dança é composta de imagens de corpo em movimento, a maioria, tanto dos professores como dos estudantes se habituou a elas. Desprezaram, então, muitas vezes, a palavra em prol do aperfeiçoamento e de uma diversificação do aparato técnico. O problema era que, com isso, abdicava-se de uma análise mais apurada dos sentidos do corpo.

Somente o conhecimento tácito, por parte do estudante de dança, não garante a ele o domínio do aprendizado técnico. O mesmo ocorre com o educador, professor de técnica da dança, no que se refere a ajudar o estudante a elaborar o conhecimento dos sentidos do próprio corpo.

Esta pesquisa propõe não somente a retomada desses conhecimentos envolvendo a palavra como forma de pré-escrever a dança genuína e sua representação interior, como também voltar a atenção para os sentidos do corpo.

Eis uma frase de Evgen Bavkar, filósofo e fotógrafo cego, que se considera “o escritor da luz”. Em entrevista exclusiva à Fundação Iberê Camargo, ao próprio Iberê Camargo, Bavkar abordou a questão da formação de imagens mentais na sua produção dizendo que: “[...] a imagem deve voltar um pouco atrás, a fim de retomar essa relação com a palavra, pois posso dizer que, quando a imagem não é acompanhada da descrição, ou seja, da palavra, não se pode criar uma representação interior dela”. (CAMARGO e BAVKAR, acessado em 2002 no site da internet: <<http://ibere.ag2.com.br/content/revista/entrevistas.asp?codent=10>>)

Tendo como ponto de partida a palavra, foi proposto ao grupo de alunas na pesquisa de campo que inicialmente utilizassem a palavra como meio de comunicação das imagens

mentais suscitadas pelos textos. Essa práxis estimulou-as a encontrar suas motivações para o encontro do que fosse genuíno, próprio, analisando fatos vividos.

O autoconhecimento veio contribuir para que o estudante de dança não somente desejasse o contato com seus processos subjetivos, facilitando assim a utilização dessas imagens mentais para, através do que é genuíno, desenvolver na prática seu potencial criativo.

Bavcar conta que elabora suas imagens pelo tato e pela voz, ao fotografar pessoas, e pela descrição de outras pessoas, quando escolhe fotografar paisagens. Portanto, o sentido também é o que motiva suas fotografias. (CAMARGO e BAVKAR, acessado em 2002 no site da internet: <<http://ibere.ag2.com.br/content/revista/entrevistas.asp?codent=10>>) A dança, quando já elaborada para ser apresentada ao público, revela uma imagem já filtrada do ponto de vista estético, mas, durante o seu processo de criação, essa pode ser considerada como uma pré-imagem, em fase de construção da imagem/forma a ser apresentada.

A palavra, portanto, nessa primeira etapa da pesquisa de campo, foi a mediadora da relação entre a imagem mental e a imagem cinética, entre o pensamento e a ação. Com a comunicação oral da imagem mental, pôde-se perceber a fonte da criação coreográfica, ou seja, a intuição, a própria percepção do aluno, o seu potencial subjetivo envolvido no processo. A palavra foi o espelho para a descoberta desse potencial. Não se permaneceu apenas nesse processo. Esse foi a base para a criação das imagens corporais elaboradas a partir dos laboratórios de improvisação em cima do fator genuíno do Ser-Dançarino.

O imaginário singular está repleto de elementos do imaginário coletivo, assim como a dança genuína está incorporada ao novo paradigma na nova ciência, surgido na época em que o biólogo molecular Sidney Brenner comentou suas reflexões: “Num certo sentido, vocês poderiam dizer que todos os trabalhos em engenharia genética e molecular dos últimos setenta anos poderiam ser considerados um longo interlúdio”. (BRENNER apud CAPRA, 1996, p.19)

Agora que o programa foi completado, demos uma volta completa — retornando aos problemas que foram deixados para trás sem solução. Como um organismo machucado se regenera até readquirir exatamente a mesma estrutura que tinha antes? Como o ovo forma o organismo? [...] Penso que, nos vinte e cinco anos seguintes, teremos de ensinar aos biólogos uma outra linguagem. [...] Ainda não sei como ela é chamada, ninguém sabe [...] Pode ser errado acreditar que toda lógica está no nível molecular. É possível que precisemos ir além dos mecanismos de relojoaria. (BRENNER apud CAPRA, 1996, p.19)

Nos meados da década de 1990 a linguagem volta-se para a compreensão dos complexos e integrativos sistemas da vida, estudados por muitos cientistas desde a década de 1930, quando “a maior parte dos critérios de importância-chave do pensamento sistêmico tinha sido formulada pelos biólogos organísmicos, psicólogos da Gestalt e ecologistas” (CAPRA, 1996, p.46). São eles: teoria dos sistemas dinâmicos, teoria da complexidade, dinâmica não-linear, dinâmica de rede e outros. Capra explica e depois propõe uma síntese global que integre essas descobertas num único contexto:

Atratores caóticos, fractais, estruturas dissipativas, auto-organização e redes auto-poéticas são algumas de suas concepções-chave. (CAPRA, 1996, p.19)

Essa abordagem da compreensão da vida é seguida de perto por notáveis pesquisadores e por suas equipes ao redor do mundo[...]. (CAPRA, 1996, p.20)

O aprendizado da dança não se dá a nível superficial quando se incorpora a ele a reflexão sobre a vida no universo. Assim sendo, a dança reafirma-se como um meio de comunicação entre o coreógrafo, o dançarino e o público, e ela pode passar a ser a meta, a Arte articuladora da relação entre os *Unwelter* dos corpos dançantes. É com esse novo pensamento sistêmico que se busca nesta pesquisa uma conectividade entre o Ser e a Dança, tendo como base suas relações e seu contexto.

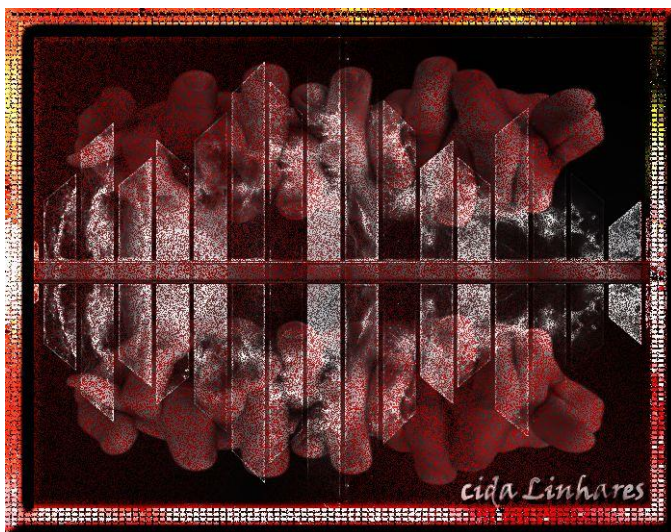
Hoje se escreve sobre a forma como se dança, porque sempre usa-se a si próprio para precipitar uma realidade próxima, sob a proposta de transformar essa pesquisa em Tese. O que motivou a isso foi a pulsão que se sentiu ao jogar o primeiro dado do jogo, ao descobrir as muitas possibilidades de execução dessa tese e de rever todas as suas hipóteses. Escrevendo alivia-se a tensão. O resultado disso? ... já está no tempo passado. É essa tensão que faz voltar a segurar sempre os dados nas mãos depois de jogados, criando a possibilidade de um olhar voltado para o futuro. Isso assegura a vida, o vivente e o viver com prazer a profissão escolhida. Essa reflexão integra também a metodologia aplicada na busca de uma Dança Genuína do Ser-Dançarino.

O resultado da concepção coreográfica deve revelar o próprio processo da busca de uma dança genuína. Em sendo assim, pressuponho que os dançarinos atuem baseados nos trabalhos de grupo, sem a intenção de definir uma técnica de dança, mas sim de descobrir e revelar a criação de sua própria dança.

No início dos trabalhos os movimentos suscitados pelas alunas do grupo não foram pré-determinados, ou seja, não possuíam tempo, qualidade ou espaços definidos, pois, afinal de contas, não comprometer o fluxo livre do pensamento-imagem na busca do movimento

corporal era mais importante para o sentir, o criar e o dançar a dança genuína. Assim, não determinar inicialmente para onde vai o corpo no espaço, principalmente quando tratamos de intuição, emoção e sentimentos genuínos, pode bloquear a espontaneidade criativa do aluno.

PERCEPÇÃO E SENSACÃO



Composição: Cida Linhares
 Tube: site do Google/sem menção de autoria.

“O ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’”. MERLEAU-PONTY

Ao tratar-se de percepção, não poderia deixar de abordar a dicotomia entre as partes e a totalidade das imagens, o que os remete à teoria da Gestalt, que tem como questão central, a maneira como se estruturam e reestruturam constantemente novas totalidades na percepção. Ostrower diz:

Altamente dinâmica a teoria da *Gestalt* projetou-se entre as grandes ideias revolucionárias do século XX. Em termos de impacto e relevância, ela pode ser colocada ao lado de outras teorias de estruturas de profundidade: da teoria da relatividade, da mecânica quântica e da psicanálise, pois do mesmo modo ilumina um novo campo de investigação que haveria de transformar nossa visão do mundo e a compreensão da realidade. (1998, p.69)

O enfoque prioritário na teoria da Gestalt é qualitativo, e não quantitativo. Como diz Max Wertheimer apud Ostrower, “O todo é mais do que a soma de suas partes”, o que define a formulação de um dos princípios básicos da gestalt. Ostrower enfatiza nessa frase a palavra soma, pois, diz ela, [...] não há nenhuma substância misteriosa que estaria sendo acrescentada às partes componentes para formar o todo. O que se afirma é que a totalidade nunca é apenas uma adição de suas partes. O todo constitui sempre uma síntese. (1998, p.69)

A descoberta de algumas características do Ser, comuns a todas do grupo, para depois partirmos para a percepção do ser individual, foi um caminho prazeroso em todos os processos, tanto de busca do autoconhecimento quanto de criação coreográfica. Ambos os processos mantinham uma relação dialógica e cíclica. O que deve ter acontecido nesses processos conosco, foi a integração de vários componentes do Ser-dançarino. Para melhor compreensão, diríamos que o que aconteceu com o grupo encontra respaldo nessa citação de Ostrower:

Ao se interligarem diversos componentes, integrando-se, surge uma nova totalidade. Ela é nova também no sentido de apresentar novas qualidades. Ou seja: estas novas qualidades não correspondem à simples conjugação das qualidades anteriores existentes separadamente em cada um dos componentes. Ao serem integrados em um novo nível, tanto os componentes quanto suas propriedades individuais se transformaram a ponto de não mais serem redutíveis a um estado anterior. (1998, p.69)

A associação de algumas informações dos processos corporais do Ser-dançarino independente de sua química, ou do resultado que ela traga, pode mexer com o estar do indivíduo, transformando-o numa outra totalidade, com o objetivo de otimizar seus processos artísticos. Ou seja, o ser que são, a essência, não é imutável. Essa citação de Ostrower corresponde ao estar do indivíduo. Ostrower continua explicando a fusão de componentes diversos:

Da fusão de componentes diversos surge, portanto, uma configuração inteiramente nova e diferente, cujas qualidades são próprias do específico nível de síntese, não sendo dedutíveis dos componentes originais nem redutíveis ao estado anterior. Os processos de síntese sempre se apresentam como fatos irreversíveis no espaço-tempo. (1998, p.72)

Considerando essa afirmativa correspondente ao Ser, pode-se dizer que a percepção de novas totalidades durante os trabalhos de autoconhecimento ou de criação para a dança com o grupo de alunos, passou, automaticamente a integrar o todo, o Eu, no processo da busca, surgindo o novo, o original, como a descoberta de novas características do ser individual artístico do dançarino. Alguns exemplos citados por Ostrower ilustraram processos de integração em termos físicos. Um deles foi o exemplo do sal de cozinha que fazemos uso todos os dias. Esse representa uma síntese de duas substâncias, que isoladamente são tóxicas: o cloro, que é um gás sufocante, e o sódio, que pertence à família dos metais alcalinos.

Interessante é a configuração desta síntese. Os cristais de sal são constituídos na forma de cubos; em cada vértice há um átomo de cloro que se liga a três sódios, e, por sua vez, cada sódio se liga a três átomos de cloro. Eles não se ligam entre si, sódios com sódios nem cloros com cloros. Os sódios só se ligam com cloros e, reciprocamente, cloros com sódios, como se cada um deles tivesse uma tomada com três saídas específicas. Deste modo se configura a estrutura cúbica que caracteriza a forma de cristal do cloreto de sódio. É necessário que tivesse adquirido esta forma cristalina, pois não apenas o sal deixa de ser tóxico como também sua

forma permite que se dissolva na água, transformando-se num elemento importante para os líquidos orgânicos. Assim o sal passa a ter propriedades bastante diferentes das que possuíam separadamente o cloro e o sódio, tornando-se vital na manutenção do equilíbrio hidroeletrólítico do organismo humano. (OSTROWER, 1998, p.72-73)

Em nota de rodapé, Ostrower completa seu raciocínio: “Aliás, esta necessidade do organismo é um testemunho eloquente de nossa origem remota nas águas salgadas do oceano; o líquido amniótico, por exemplo, sendo um líquido salgado, e as lágrimas também” (1998, p.71). O que vem primeiro? A percepção ou a visão? Ver para perceber, ou perceber para ver? Será que vamos achar a resposta? Segundo Ostrower, a visão como função fisiológica do mecanismo do olho difere da percepção, que é o processo mental que constantemente organiza os estímulos visuais, elaborando-os e interpretando-os. Continuando, Ostrower diz:

Já no ato mesmo de registrar esses estímulos, dentro do fluxo ininterrupto que nos chega, a todo momento, a percepção focaliza seletivamente alguns estímulos, selecionando-os segundo critérios pessoais que permanecem largamente inconscientes, ainda que não excluam o consciente. Concomitantemente, as sensações geradas pelos estímulos são elaboradas em termos de conteúdos emocionais e intelectuais. É preciso ficar claro que tais conteúdos estão presentes e fazem parte integrante do ato de percepção. Ou seja: não há uma sequência cronológica, não são coisas separadas que acontecem, de primeiro percebermos e depois interpretarmos certos conteúdos. O próprio perceber já traz estes conteúdos emocionais e intelectuais. E ainda, concomitantemente, além de perceber e interpretar os conteúdos, também vivenciamos nossas interpretações. (1998, p.72)

Portanto, quando se percebe algum estímulo de qualquer natureza e interpreta-se ser esse de relevância para os próprios interesses, amplia-se a visão. Não a visão fisiológica do exterior, mas a visão percebida, interpretada e vivenciada da situação. Esse processo, no nosso caso, foi o de percepção/visão da dança genuína do ser.

Nós, artistas da cena, fazemos arte com o intuito, inconsciente ou não, de transferir, para o público presente, o significante, geralmente a parte criativa da arte, e o significado, a parte objetiva da arte. Dessa forma, deixamos de ser óbvios. Ser perceptivo, portanto, é uma característica do Ser-Dançarino. Perceber para Ostrower é um...

Processo ativo e participativo, é uma ação e nunca uma reação mecânica ou instintiva ante estímulos recebidos passivamente. Alcançando áreas recônditas de nosso inconsciente, articulando e trazendo-as ao consciente, a percepção mobiliza todo nosso ser sensível, associativo, inteligente, imaginativo e criativo. Perceber é sinônimo de compreender. [...] Na verdade, qualquer percepção abrange um ato criador. Este se evidencia sobretudo no fato, deveras milagroso, de a cada instante em nossa vida sermos capazes de criar contextos sempre novos. Projetando-os sobre os múltiplos estímulos que nos chegam continuamente, tais contextos nos ser-

vem cada vez de referencial para sabermos o significado daquilo que está ocorrendo. [...] a percepção se reestrutura sempre de uma maneira nova, quer sejam as situações conhecidas ou imprevistas. No momento mesmo de focalizar alguma coisa, já projetamos um contexto sobre o campo visual — como uma rede que o pescador lança ao mar para apanhar os peixes — e dentro deste contexto enquadrados os diversos dados visuais. Isto fazemos a cada instante, de cada vez um contexto novo, milhares de vezes por dia, de maneira inteiramente espontânea. E ainda que a percepção possa abranger conhecimentos anteriores, pensamentos e deduções lógicas, ela não se restringe ao nível racional, já que sempre [a] associamos livremente em tudo o que fazemos. (1998, p.73)

Ainda para Ostrower, os contextos projetados nunca são gratuitos ou arbitrários. Não são fantasias tampouco. Eles vêm se estruturando desde os primeiros momentos de vida, quando se integram, passo a passo, os dados externos com as sensações internas, sejam elas de prazer ou desprazer, satisfação ou frustração, alegria ou tristeza. A cada passo na leitura desse livro de Ostrower, verifica-se que o processo de busca e de interpretação de uma dança genuína do ser equivale ao processo de funcionamento da percepção desenvolvido pela cognição:

Englobando sempre a totalidade do ser — os conhecimentos intelectuais e as formas de pensar, assim como o estado emocional da pessoa, seu universo imaginativo, suas expectativas e aspirações, e também, a partir de sua maturidade, os valores que regem sua existência —, os contextos referenciais originam-se na própria experiência do viver. Em outras palavras: por envolverem todo o ser sensível e inteligente da pessoa, os contextos a serem configurados por cada um e a cada instante correspondem à sua potência de intuição. (1998, p.74)

A concepção coreográfica, indubitavelmente, a cada apresentação da dança genuína terá resultados diversos. A movimentação cênica deverá estar livre para expressar o sentimento do momento, somatiformizado pela variação de intensidade. A sensação, a emoção e o sentimento deverão estar em harmonia com os gestos e os movimentos corporais.

Busca-se trabalhar com a concentração, a comunicação intrínseca e extrínseca, e a expressividade nos gestos e nos movimentos. No que concerne à formalização cênica de coreografias e movimentações, na constante reelaboração da dança genuína, a cada apresentação, busca-se ainda, dar continuidade ao processo de interação entre os sentidos do corpo com os sentidos da dança. As expressões corporais, no trabalho experimental com o grupo, refletiram o mundo, o mundo do grupo e o de cada participante.

A história de vida de uma pessoa está presente na personalidade como um todo: na memória, na postura corporal, no tom de voz, na maneira de falar e de andar e em todos os gestos característicos. Merleau-Ponty, com sua visão fenomenológica da percepção diz que:

[...] a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este *tuto* filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vivididos”. É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer [...]. (1999, p.1-2)

Ao lidar com a prática dessa metodologia em foco, busca-se reconhecer o seu movimento nos fenômenos que transformam a essência, seja pela forma de apresentação ou por seu estilo que varia de Ser para Ser; isto é, a relação entre o espaço-tempo do corpo vivo, do corpo em movimento. Por isso a importância de analisarem-se também em grupo, os fenômenos. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.2)

A análise traz sempre um discurso que enriquece o movimento e desvenda as essências. Durante uma de suas conclusões sobre um comentário filológico de textos sobre a fenomenologia não produzir nada por só encontrar-se nos textos aquilo que foi colocado ali, Merleau-Ponty traz a história da filosofia como a história que exige a interpretação, e complementa: “É em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido [...]. A fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico”. Deliberadamente Merleau-Ponty une os temas fenomenológicos que, como disse, se ligaram espontaneamente à vida. (1999, p.2)

No primeiro capítulo do livro Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty traz algumas noções de sensação. Ele primeiramente a entende como “[...] a maneira pela qual sou afetado e a experiência de um estado de mim mesmo” e admite que se deveria procurar a sensação aquém de qualquer conteúdo qualificado, já que, para distinguirmos uma coisa de outra coisa como coisas diferentes, precisamos ter as ambas, diante de nós. (1999, p.23)

Ao fazer a análise de uma mancha branca sobre um fundo homogêneo, diz o seguinte: “Todos os pontos da mancha têm em comum uma certa ‘função’ que faz deles uma ‘figura’”. Percebe-se a possibilidade de associar essa figura analisada por Merleau-Ponty às imagens psicofísicas suscitadas e analisadas pelo grupo de pesquisa. As imagens na consciência são figuras destacadas de um fundo inconsciente, que surgem impressas no corpo psicofísico. Um objetivo nesta pesquisa foi utilizá-las para a criação de uma dança genuína, cujo processo visasse sempre à busca da plenitude do Ser-Dançarino.

Segundo Merleau-Ponty, cada parte da figura anuncia mais do que ela contém, o que faz com que essa percepção elementar da mesma esteja, portanto, carregada de um sentido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.24)

Ao analisar as imagens, seja em prol do autoconhecimento ou para a descoberta de novos padrões de movimento em dança, melhor não deixar escapar, de cada imagem, qualquer de seus pontos, o que deixa a todos plenos de sentidos, portanto, aptos ao uso de todas as possibilidades que cada imagem trouxer. Quando conseguimos integrar o prazer da criação da dança genuína ao desafio da busca da plenitude como uma ação espaço-temporal contínua nas nossas vidas, podemos sentir os benefícios da maturidade artística incorporada.

Quando a *Gestalttheorie* diz que uma figura sobre um fundo é o dado sensível mais simples que podemos obter, isso não é o caráter contingente da percepção de fato, que nos deixaria livres, em uma análise ideal, para introduzir a noção de impressão. Trata-se da própria definição do fenômeno perceptivo, daquilo sem o que um fenômeno não pode ser chamado de percepção. O “algo” perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo”. Uma superfície completamente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é perceber. [...] Um campo visual não é feito de visões locais. Mas o objeto visto é feito de fragmentos de matéria e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros. Um dado perceptível isolado é inconcebível, se ao menos fazemos a experiência mental de percebê-lo. (1999, p.24-25)

Sem definir a sensação pela impressão pura, Merleau-Ponty analisa a percepção pela visão de mundo quando fragmentada, ou seja, quando se transporta um fragmento (qualidade) deste mundo para a consciência sem ter a visão dos sentidos que o acompanham. Isso, diz ele, nos faz [...] presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Merleau-Ponty diz ainda:

[...] ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um lá? O vermelho ou o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. Em vez de nos oferecer um modo simples de delimitar as sensações, se nós as tomamos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto ao espetáculo perceptivo inteiro. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.24)

Mais adiante, e ainda em busca da revelação do que seria a sensação, Merleau-Ponty traz a análise de como funciona a sensação fisiológica, que consideramos relevante para o nosso trabalho.

E, se tentamos apreender a “sensação” na perspectiva dos fenômenos corporais que a preparam, encontramos não um indivíduo psíquico, função de certas variáveis conhecidas, mas uma formação já ligada a um conjunto e já dotada de um sentido, que só se distingue em grau das percepções mais complexas e que portanto

não adianta nada em nossa delimitação do sensível puro. Não há definição fisiológica da sensação e, mais geralmente, não há psicologia fisiológica autônoma porque o próprio acontecimento fisiológico obedece a leis biológicas e psicológicas. Durante muito tempo, acreditou-se encontrar no condicionamento periférico uma maneira segura de localizar as funções psíquicas “elementares” e de distingui-las das funções “superiores”, menos estritamente ligadas à infraestrutura corporal. Uma análise mais exata mostra que os dois tipos de funções se entrecruzam. O elementar não é mais aquilo que, por adição, constituirá o todo, nem, aliás, uma simples ocasião para o todo se constituir. O acontecimento elementar já está revestido de um sentido, e a função superior só realizará um modo de existência mais integrado ou uma adaptação mais aceitável, utilizando e sublimando as operações subordinadas. Reciprocamente, “a experiência sensível é um processo vital, assim como a procriação, a respiração ou o crescimento”. A fisiologia e a psicologia não são mais, portanto, duas ciências paralelas, mas duas determinações do comportamento, a primeira concreta, a segunda abstrata. Dizíamos que, quando o psicólogo pede ao fisiólogo uma definição da sensação “por suas causas”, ele encontra nesse terreno as suas próprias dificuldades, e vemos agora por quê. O fisiólogo tem a tarefa de desvencilhar-se do prejuízo realista que todas as ciências tomam de empréstimo ao senso comum, e que as atrapalha em seu desenvolvimento. A mudança de sentido da palavra “elementar” e “superior” na fisiologia moderna anuncia uma mudança de filosofia. O próprio cientista deve aprender a criticar a ideia de um mundo exterior em si, já que os próprios fatos lhe sugerem abandonar a ideia do corpo como transmissor de mensagens. O sensível é aquilo que se aprende *com* os sentidos, mas nós sabemos agora que este “com” não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor, que mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais. (1999, p.31-32)

Para Merleau-Ponty a noção clássica de sensação não era um conceito de reflexão, mas sim um produto tardio do pensamento voltado para os objetos, “o último termo da representação do mundo”, o mais distante da fonte constitutiva, e assim sendo, o menos claro. Disse ele: “Pensamos saber o que é sentir, ver, ouvir, e essas palavras agora representam problemas. Somos convidados a retornar às próprias experiências que elas designam para defini-las novamente” (1999, p.32). Segundo Merleau-Ponty:

[...]descobrimos que no organismo a estrutura depende de variáveis como o sentido biológico da situação, que não são mais variáveis físicas, de forma que o conjunto escapa aos instrumentos conhecidos da análise físico-matemática para abrir-se a um outro tipo de inteligibilidade. Se agora nós nos voltamos, como se faz aqui, para a experiência perceptiva, observamos que a ciência só consegue construir uma aparência de subjetividade: ela introduz sensações que são coisas ali onde a experiência mostra que já existem conjuntos significativos, ela sujeita o universo fenomenal a categorias que só são exigidas no universo da ciência. Ela exige que duas linhas percebidas, assim como duas linhas reais, sejam iguais ou desiguais, que um cristal percebido tenha um número determinado de lados, sem ver que o próprio do percebido é admitir a ambiguidade, o “movido”, é deixar-se modelar por seu contexto. (1999, p.32-33)

Merleau-Ponty diz que a teoria da sensação que compõe todo saber com qualidades determinadas, constrói objetos limpos de qualquer equívoco, “puros e absolutos, que são antes o ideal do conhecimento do que seus temas efetivos; ela só se adapta à superestrutura

tardia da consciência. É ali que ‘se realiza de modo aproximado a ideia da sensação’”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.33)

Quanto à noção sobre percepção que traz Merleau-Ponty neste primeiro capítulo, esta envolve as imagens projetadas pelo instinto diante de nós, aquelas que a tradição recria de geração em geração, ou simplesmente as que reavivam nossos sonhos. Essas imagens se apresentam, segundo ele, “[...] com direitos iguais às percepções propriamente ditas, e a percepção verdadeira, atual e explícita, distinguem-se pouco a pouco dos fantasmas por um trabalho crítico. A palavra indica uma direção antes que uma função primitiva” (1999, p.34). Ainda sobre a noção de percepção:

Ela é como uma rede cujos nós aparecem cada vez mais claramente. Apresentou-se um quadro do “pensamento primitivo” que só se compreende bem se reportarmos as respostas dos primitivos, seus enunciados e a interpretação do sociólogo, ao fundo de experiência perceptiva que todas elas procuram traduzir. É ora a aderência do percebido a seu contexto e como que sua viscosidade, ora presença nele de um indeterminado positivo, que impedem os conjuntos espaciais, temporais e numéricos de se articularem em termos manejáveis, distintos e identificáveis. E é este domínio pré-objetivo que precisamos explorar em nós mesmos se queremos compreender o sentir. (1999, p.34)

Essa teoria, portanto, veio fundamentar a prática integrada do autoconhecimento com o desenvolvimento específico das habilidades individuais das alunas do grupo. O sentir, o criar e o dançar, passam a ter suas respectivas formas de trabalhar favorecendo o corpo que busca sua dança e/ou a dança como profissão.

O sentir detectando conscientemente as sensações, emoções e os sentimentos despertados no corpo e articulando-os à percepção, à intuição e à criatividade, são práticas que estimulam o dançarino a se capacitar para fazer a diferença na busca do corpo com a profissão Dança.

CAPÍTULO V

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE DADOS



Composição: Cida Linhares
Tube: Nikita

Nunca é como aconteceu realmente, sempre se transforma, muitas e muitas vezes, em uma coisa que acaba pertencendo a nós todos. Se alguma coisa é verdade em uma pessoa, e ela conta algo sobre seus sentimentos, acho que nós acabamos reconhecendo o sentimento, não é uma história privada. Falamos de alguma coisa que nós todos temos. Todos conhecemos esses sentimentos e os temos em conjunto.

PINA BAUSCH

Com a ideia de formação de um grupo de pesquisa com alunos da Escola de Dança da UFBA, e um levantamento bibliográfico relativo a uma proposta metodológica de interação da Educação e da Psicologia com a Arte da Dança, foi dado início a esta pesquisa experimental. A geração da ideia, *insight* ou intuição neste trabalho ocorreu a partir da própria emoção, da paixão pelo ser humano e pela dança, que transforma a todos em seres sensíveis e prontos para vivenciar novas práticas artísticas.

O grupo voltado para o trabalho do autoconhecimento foi composto pelos seguintes alunos: Cristina Gesteira, Daniela Hristov, Janaina da Silva Lira, Laura Sales de Campos, Luciana Matias de Souza Lemos, Nadjane Santos de Aleluia, Tatiana Brito da Silva (todas, alunas da Escola de Dança) e, a pedidos e consentimento do grupo, Cátia Oliveira Martins (Estudante de Comunicação e atriz). Reunimo-nos todas as quintas-feiras das 10:00 às 12:00h durante seis meses, de 19 de setembro a 20 de março de 2003. Todas as participantes faziam parte da turma de Técnica de Balé Clássico.

Durante os encontros realizados, laboratórios foram aplicados ao grupo de alunas como forma de experimentar, explorar, criar, discutir e trocar ideias sobre o comportamento de cada uma, no campo pessoal e em atividades da profissão escolhida.

Considerou-se importante desenvolver a capacidade do dançarino em lidar com uma ponte entre o inconsciente (suscitado pelo devaneio) e o consciente (suas possibilidades de vivenciar a dança através do desenvolvimento artístico-sensorial) para facilitar a descoberta do melhor caminho a seguir para o exercício da sua profissão, a Dança.

Foi fundamental a adoção de procedimentos envolvendo sensação, emoção e sentimentos, para se atingir os objetivos, no processo de sensibilização do dançarino, além da observação e percepção necessárias ao desenvolvimento da sua criatividade, que pode levá-lo à criação de uma dança genuína, própria do corpocentrismo adotado pelo mesmo. A criação da dança genuína por parte das alunas, objeto da pesquisa, constituiu-se inicialmente de uma célula coreográfica, como esquema de uma composição solística, uma vez que cada Ser-Dançarino voltou-se, na pesquisa, para a revelação de sua própria identidade.

No processo de autoconhecimento trabalhou-se com cinco emoções básicas, que recebem as mesmas denominações na América Latina e na Espanha, por considerar que englobam e conceituam melhor o que se sente. São elas: alegria e amor ou afeto (ligadas ao prazer), e as emoções medo, raiva e tristeza (ligadas à dor), além de seus eufemismos.

Livros, textos, manuais, revistas, no campo da psicologia, da arte e da educação, de uma forma geral, além de artigos na internet, foram utilizados nesta pesquisa. Livros como o que trata da Análise Transacional centrada na pessoa, de Roberto Crema (1985), que abrange a maioria dos instrumentos da AT utilizados ainda hoje por muitos terapeutas, serviram como base metodológica do trabalho no grupo, e foram pontos de partida para a Fundamentação Teórica. No livro “O sentido dos sentidos” de Duarte Jr., encontra-se um dos fundamentos desta metodologia, por exemplo, numa citação de Pascal feita por Duarte que diz:

Aqueles que estão acostumados a julgar pelo sentimento não entendem nada das coisas do raciocínio porque querem desvendar imediatamente a questão com uma olhada e não estão acostumados a procurar os princípios. E os outros, pelo contrário, que estão acostumados a raciocinar por princípios, não entendem nada das coisas do sentimento, porque procuram princípios e não podem atingi-los apenas com uma olhada. (2001, p.13)

O trabalho de laboratório com o grupo de alunas buscou resgatar a naturalidade do corpo, despertando nelas as sensações e sentimentos amortecidos por bloqueios somatoformes, e viabilizando, através da conscientização dos próprios sentimentos, uma dança com uma narrativa baseada na expressão de significados que revelam o pessoal-corpóreo do Ser-Dançarino.

Não é somente a apresentação estética que importa quando se cria uma Dança Genuína, e sim a apresentação do significado da expressão dos sentidos do corpo que se faz integral e integrante, ou seja, se faz movimento, se revela.

Com os textos utilizados para leitura pelo grupo de pesquisa, busca-se desenvolver algumas aptidões básicas do ser humano, incluindo a intuição, a percepção e a vivência dos sentimentos otimizados. A percepção dos próprios processos subjetivos resgatados pela intuição e carregados de sentimentos davam sempre a partida para a análise e discussão, acompanhadas de sugestões e de outros relatos, em geral, similares ao da participante que motivava o discurso. A postura (posição existencial) adotada pela aluna, cuja atuação estava sendo trabalhada era sempre objeto de análise.

Partindo da premissa de que a personalidade do estudante de dança em nível universitário, de modo geral, ainda está em desenvolvimento, e que o seu aprendizado técnico-artístico depende também do seu desenvolvimento sensorial, utilizou-se basicamente a observação das alunas em sala de aula, para detectar possíveis problemas somatoformes, por vezes inconscientes.

A aplicação dos nossos conhecimentos sobre os instrumentos da AT na observação das alunas nos orientou nas interpretações e análise dos dados que iam surgindo na prática do autoconhecimento junto ao grupo de pesquisa. Estes dados eram, a cada dia de trabalho, organizados e analisados no sentido de esgotar todas as possibilidades de compreensão visando a satisfação da aluna com os resultados alcançados sobre a problemática levantada.

Nem sempre os dados levantados sobre a problemática e as conclusões obtidas eram prazerosos, mas mesmo assim, traziam sempre um conhecimento próprio, necessário ao amadurecimento de um corpo que trabalhava ao mesmo tempo muitas linguagens de fundamental relevância para o aprender a aprender a dança.

O processo concentrou-se na forma de atuação, postura e comunicação do indivíduo, procurando uma leitura de sua expressão habitual e da forma como age em seu cotidiano. Este foi o processo, mas, o fato da aluna estar vinculada a uma escola de dança, ser uma dançarina, saber que está fazendo parte de uma composição coreográfica, já não poderá ser motivo de bloqueio para a autenticidade? Ou será que, independentemente disso, as habilidades sensoriais e motoras destas dançarinas são o que pode levá-las a adquirir um conhecimento tácito voltado para a articulação entre o tempo/espço/forma necessários ao encontro

da dança genuína do ser? Quais seriam as características desta dança? Ela incluiria a exploração da própria natureza do indivíduo, ou da arte? Até que ponto é arte e até que ponto é genuína?

Caso a genuinidade esteja relacionada às sensações, sentimentos e emoção que ocorrem no cotidiano, seria a dança a expressão do Ser, ou o Ser seria o intérprete da dança? Ou não teríamos intérprete? Simplesmente seremos todos, dançarino e público, alvos de manifestações sentimentais, numa cumplicidade efêmera, transformadora, não absolutamente própria, mas genuína?

Para ajudar as alunas a responder tais questões, muitas vezes sugeriu-se ao grupo, trabalhos específicos orientados para o desenvolvimento da percepção de si mesmo, nos períodos entre uma análise e outra. Assim, aos poucos tornou-se aguçado o interesse de todas as alunas do grupo por seus próprios processos subjetivos, pois, a partir da convivência nos processos de trabalho das colegas, ou por identificação das suas problemáticas específicas por semiose, essas resignificaram seus próprios processos, e passaram a se integrar no grupo que possuía algumas regras de funcionamento. Essas regras foram elaboradas para que o andamento dos trabalhos no grupo tivesse um ambiente hedônico (tranquilo, não agônico, que significa sem agonia) como base para as relações e para a aquisição de conhecimentos.

O contrato de todos os membros com o grupo foi firmado verbalmente, também com a intenção de desenvolver a confiança mútua entre seus membros, os quais, com liberdade de expressão, revelavam principalmente para si mesmos, suas intimidades. Algumas regras foram sugeridas pela coordenação do grupo e aceitas por todas as participantes:

- ◆ Respeitar o compromisso assumido inclusive com relação ao horário preestabelecido pelo próprio grupo.
- ◆ Manter sigilo sobre qualquer assunto trabalhado no grupo, fora dos seus encontros. Nenhum comentário sobre os trabalhos deve ser feito, nem mesmo entre os participantes, para não haver prejuízo dos trabalhos em processo de desenvolvimento.
- ◆ Responder sempre aos questionários, quando solicitado.
- ◆ Realizar estudos e leituras dos textos escolhidos e sugeridos pela coordenação.
- ◆ Não agredir fisicamente qualquer participante.
- ◆ Evitar as conversas paralelas (desqualificadoras).
- ◆ Evitar discutir religião e política partidária no grupo (por entender que estes assuntos não dizem respeito aos objetivos explícitos do grupo, e produzir sempre competição não otimizadora, por gerarem jogos psicológicos, ressentimentos, o que não impede a discussão de crenças próprias).

Este contrato foi de fundamental importância para o bom andamento dos trabalhos e consequentemente da pesquisa e o descumprimento de algumas cláusulas, por parte de alguns membros do grupo, sempre serviu como tema para o desenvolvimento do trabalho individual, incluindo a desqualificação, o estímulo e a motivação.

Respeitando os limites de uns e os limites do outro, enfrentaram-se os desafios e frustrações surgidas ao longo dos trabalhos. Questionavam-se sempre as alunas, após os relatos de suas vivências. Sugeria-se que as mesmas respondessem imediatamente com o primeiro pensamento que lhes viesse à mente – importante para a pesquisa por se tratar do pensamento subjetivo. Considerou-se que o pensamento que não era ainda elaborado revelava respostas intuitivo-sensitivas, que eram aquelas que mais expunham as alunas.

A aplicação desse sistema, além de induzir outras alunas a lembrar de suas próprias experiências e encorajá-las a divulgá-las, deu início à busca dos signos e seus interpretantes, que, como resultado de avaliações de grupo, foram elaborados. Essas avaliações entre as atitudes corporais e as experiências relatadas eram sempre exploradas e re-significadas por todos os envolvidos no grupo, que além de perceber o cerne das questões levantadas, analisavam também suas percepções de acordo com sua própria problemática, através do pensamento lógico racional. Os resultados dessa articulação, mais adiante, serviram como material para a composição coreográfica da Dança Genuína.

Como meio para detectar-se os bloqueios psicológicos das alunas de dança, recorreu-se à observação e a trabalhos com interpretação de vivências das próprias alunas quando matriculadas nas aulas de técnicas e práticas corporais, durante as aulas. Este trabalho foi intensificado no grupo de pesquisa, onde deu-se preferência a exemplos com situações experienciadas por elas, para que estas levassem a discernir, comparar e discutir seus comportamentos, chegando, cada um, à percepção e à conclusão sobre sua problemática, fosse esta diretamente expressa ou não. Ao expressarem esta problemática, eram estimuladas a expressarem qual solução ou quais as opções elas viam para o problema. Muitas alunas evoluíram mesmo não se colocando diretamente disponíveis para o trabalho individual. Através de insights e avaliações, e mantendo sua própria problemática em completo silêncio para o grupo, algumas alunas se trabalharam, quando se identificavam com e se espelhavam no trabalho do outro. O trabalho de grupo traz, portanto, a possibilidade de uns tomarem como referência o trabalho de outros, e assim, mesmo quando apenas uma aluna colocava sua problemática

em questão e esta era analisada como o ponto central de interesse de todo o grupo, o trabalho era semioticamente utilizado por todos.

Referências bibliográficas foram sendo acrescentadas ao longo dos trabalhos, a depender das necessidades apresentadas individualmente ou pelo grupo, como forma de fundamentar o entendimento e a compreensão dos próprios processos subjetivos do corpo para a busca do autoconhecimento e, conseqüentemente, para a liberdade de expressão.

A sensibilização do corpo através de laboratórios específicos conduziu o trabalho individual das alunas no sentido de considerar os sentidos do corpo, como a sensação, a emoção e os sentimentos suscitados a cada momento como referência, não somente para a reelaboração dos seus signos, como a utilização destes para a criação em dança. A interpretação dos fatos levantados e a percepção do si mesmo e do seu *Umwelt*, passou a ser relevante em todo processo de autoconhecimento.

Passamos por muitos momentos de intimidade, onde as alunas, com total liberdade de expressão de seus sentimentos, pensamentos e ação corporal, se colocaram abertas ao trabalho de troca, através do diálogo verbal e gestual com o grupo. Durante este trabalho, a intuição, a criação ou a fantasia, quando necessário, eram sempre requisitadas, o que facilitou o alinhamento das intenções de cada indivíduo com seus objetivos e sua meta.

Trabalhar com as alunas o que as mesmas consideravam bloqueios somatoformes, levou a atingir um dos objetivos específicos. Um exemplo disto foi um trabalho intuitivamente proposto num momento de necessidade do grupo, onde, com a permissão do próprio grupo, os participantes colocaram suas posições a respeito do modo de ser de cada colega, que escutava, concordando ou não com a colocação. Só foi possível executar este trabalho a partir do momento em que a coordenação intuiu ter-se configurado um grupo maduro psicologicamente. Muitas vezes o grupo era estimulado, por intuição do facilitador, a opinar e argumentar sobre os assuntos tratados nos trabalhos individuais.

Nesse período de busca do autoconhecimento, o trabalho artístico acontecia nas aulas de técnica ou de criação que cada aluno frequentava durante a semana. Muitos trabalhos artísticos eram comentados espontaneamente por elas, que, motivadas pelas autodescobertas, os compartilhavam com o grupo. Esses resultados alcançados eram sempre vistos pela coordenação como feedback dos trabalhos da oficina, pois apresentavam geralmente um amadurecimento profissional específico de cada aluna e conseqüentemente do grupo como um todo.

O trabalho da oficina teve a duração também determinada pelo próprio grupo. Os encontros eram de duas horas semanais, horário prolongado por muitas vezes, dependendo do atendimento necessário aos trabalhos individuais que não podiam ser interrompidos, o que fazia com que se mantivesse a confiança no grupo. Mesmo após o trabalho de grupo, todos os participantes tinham a permissão de buscar, caso necessitassem, ajuda durante a semana, ou seja, a coordenadora dos trabalhos (facilitadora) se colocava sempre à disposição daqueles que buscavam o que de certa forma os tranquilizava durante seus processos de autocohecimento. Independente do horário de funcionamento do grupo, todos os participantes eram livres para entrar ou sair da sala. Buscou-se um ambiente hedônico, necessário para o confronto e o intercâmbio, com base nos estudos e vivências, o que nos fez aprender a conviver com os demais, favorecendo o cultivo do respeito, da intimidade e do afeto, além do conhecimento voltado para o corpo.

Trabalhou-se no sentido de conscientizar o aluno acerca do seu potencial técnico-artístico, representativo-expressivo para a performance da dança. Exercícios práticos foram sugeridos e executados individual ou coletivamente. Laboratórios, individuais e coletivos, foram conduzidos no sentido de despertar a sensibilidade do dançarino.

Conclusões tiradas pelas alunas, durante os trabalhos, acerca de estímulos que causaram boas ou más sensações e de expressões de emoções no grupo ou fora dele, foram expostas para serem trabalhadas. As anotações feitas ao longo do tempo permitiram rever aspectos do passado, remoto ou próximo, dos alunos, sejam estes aspectos interpretações da realidade, uma intuição, ou ainda os frutos da criatividade de cada um.

O trabalho de facilitação referente à autoimagem dos alunos permeou todo o trabalho, o que nos levava sempre a uma relação intrapessoal e interpessoal. Falsas crenças e preconceitos, que os mesmos detectavam, eram desmistificados, perdendo lugar para os conceitos e crenças baseados na interpretação das realidades.

O processo terapêutico partiu inicialmente da teoria para a prática através dos textos informativos sobre os instrumentos utilizados pela Análise Transacional. Os trabalhos eram iniciados com laboratórios, principalmente quando os participantes não apresentavam qualquer problemática específica, geralmente elaborada entre um encontro e outro, para ser trabalhada no grupo. O processo terapêutico foi exercido da prática para a teoria, quando aplicávamos os laboratórios, porque era um caminho intuitivamente percebido como a melhor

forma de se trazer à tona o inconsciente; ou detectar resistências psicofísicas não conscientes do aluno frente ao trabalho teórico-prático.

Os textos de Eric Berne estimularam a atuar intuitivamente na facilitação terapêutica dos alunos, especialmente um parágrafo do seu livro, “Análise Transacional em Psicoterapia”, que diz:

A diagnose de estados do ego é uma questão de acuidade de observação mais sensibilidade intuitiva. A primeira é passível de aprendizagem, enquanto a última apenas pode ser cultivada. A habilidade para este tipo de diagnose, no entanto, não depende nem de treinamento profissional nem de nível intelectual, mas sim de fatores psicodinâmicos. Os que não têm medo de saber, mesmo quando não sabem como sabem, terão sucesso, enquanto as pessoas que têm medo de cognição sem *insight* o farão mal. (1961, p.65)

Os critérios para a elaboração de diagnósticos que estão explicitados nesta tese foram observados no campo do comportamento involuntário ou social, ou ainda detectados por introspecção durante as experiências vivenciadas com o grupo. O modelo adotado para o alcance dos objetivos da pesquisa contemplou momentos de inclusão, diferenciação e individualização no grupo de alunas da Escola de Dança da UFBA.

As observações sobre comportamentos, atitudes, estímulos de todas as formas e reações a esses estímulos, foram analisadas quando expostas pelo próprio grupo, ação que levava sempre, quando percebida, a uma reação carregada de emoção. Portanto, no exercício da facilitação, todas as observações e percepções analisadas foram consideradas relevantes. Elas revelaram bloqueios somatoformes principalmente em se tratando de emoções e sentimentos. Além disso, também para o desenvolvimento sensorial do aluno, dirigiu-se o foco da atenção e percepção, tão necessárias à dança, para o momento presente.

Durante os trabalhos individuais, observava-se nas alunas, os pensamentos relatados, o tom de voz, os sentimentos, as sensações, as emoções, os gestos e posturas, o que levava a intuir e a dialogar com elas sobre a parte de responsabilidade que lhes cabia, em relação às problemáticas anunciadas.

Indiretamente, no trabalho de observação que era individualizado, todo o grupo passou a desenvolver algumas capacidades, importantes para o trabalho com a dança, além da: intuição, percepção e assimilação, mas também de grande relevância, dentre elas a permissão de sentir, expressando emoções e sentimentos reprimidos, especialmente aqueles reprimidos na infância.

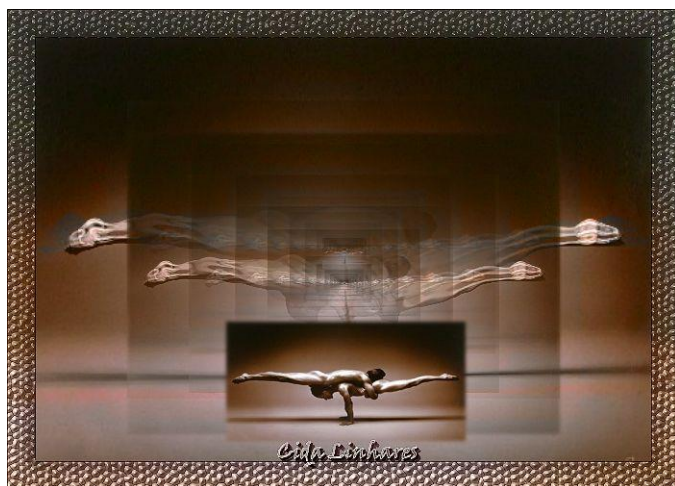
Com o grupo de alunas voltado para o aprendizado da arte da dança, levando em conta a sua consciência profissional, todo o trabalho era no sentido de:

- Desenvolver a busca da autonomia.
- Desenvolver a autoconfiança necessária ao aprendizado.
- Buscar, conscientemente, uma autoimagem positiva, elevando a autoestima.
- Conscientizar-se acerca das qualidades do Ser e do estar, individual e coletivo, sejam estas incondicionais ou condicionais.
- Descobrir potencialidades que possam vir a substituir uma pseudo-impotência.
- Superar antigos limites sensoriais, aprimorando a intuição sensorial como complemento do pensamento lógico-racional.
- Descobrir algumas resistências que impedem o contato consigo e com o ambiente.
- Treinar a intuição como fonte geradora de ideias.
- Permitir a expressão do sentir para estimular o desenvolvimento sensorial do grupo através da prática criativa em dança, visando uma melhor expressão do movimento.
- Desenvolver a concentração e o empenho no trabalho artístico.
- Traçar objetivos e metas profissionais; a autoprogramação.
- Detectar bloqueios psicológicos que impedem a expressão do movimento.
- Dar embasamento teórico-prático e identificar opções para sua vida, profissional-artística.
- Desenvolver a capacidade de imaginação (o devaneio, para Gaston Bachelard) para que a transformação e ressignificação das autoimagens descobertas (imagens mentais suscitadas por laboratórios de corpo) se transformem em representações sígnicas (imagens corporais elaboradas).
- Trabalhar a improvisação em Dança, iniciada sempre pelo pensamento seguido pela própria imaginação e ressignificação do mesmo em movimentos que resultem sempre da expressão de um corpo uníssono, para a construção e expressão de sua dança genuína.
- Elaborar uma dança genuína, utilizando o autoconhecimento, os resultados práticos específicos da improvisação e a técnica de articulação dos movimentos, escolhida com base na experiência e no conhecimento.

Trabalhos realizados com a respiração, incluindo movimentos voluntários, como fórmula para atingir-se uma catarse que produzisse a liberação das tensões. Utilizando o toque e a massagem no desbloqueio muscular, sempre que houve necessidade. Outras técnicas como movimentação, alongamento e relaxamento foram também utilizadas como suporte. Por outro lado, houve a intenção de possibilitar, através do trabalho verbal, a exposição da vivência cotidiana, que contribuísse para a melhor análise das atitudes corpóreas, e para a ampliação da auto percepção. O trabalho facilitador, focalizando os sintomas, as queixas e situações do presente, alcançando, porém, elementos anteriores e mais profundos na estruturação da personalidade, visaram à superação do passado obsoleto, para que o dançarino se concentrasse no presente. Com esta prática, e no devido tempo, o dançarino, além de aprender a se entregar ao funcionamento espontâneo do corpo integrado, vindo a superar o medo

de sentir suas sensações e emoções mais profundas, também pôde vir a promover sua transformação e crescimento pessoal e artístico.

LABORATÓRIOS DO CORPO PARA A CONSTRUÇÃO DA DANÇA GENUÍNA



Composição: Cida Linhares
Imagem: Ana Rídzi

Com a participação, no primeiro encontro da Psiquiatra e Psicoterapeuta Maria José Duplat, que fez uma análise crítica sobre os trabalhos sugeridos e sobre o comportamento das alunas (relacionadas na lista a seguir), iniciou-se a segunda etapa da pesquisa de campo com treze alunas, para aplicação da metodologia em foco, visando o processo coreográfico com base no autoconhecimento.

1º Encontro:

Sugerimos que durante as apresentações de cada participante, fosse revelado o motivo pelo qual optaram em participar do trabalho. Dialogamos acerca das condutas “politicamente incorretas” diante dos currículos das Escolas de Dança na Bahia; da necessidade do aluno se encontrar na profissão escolhida; das responsabilidades do estudante universitário com seu aperfeiçoamento no campo pessoal; da criação de grupos de dança.

1. Trabalho criativo: Laboratório de corpo (suscitando imagens mentais)
2. Indicações:
 - Todas as alunas deitadas relaxadamente no lugar escolhido sentindo/percebendo o corpo, na busca de um estado com menor vigília.
 - Observar a respiração: até onde chega o ar da inspiração e a reação do corpo ao processo de contato com o ambiente.
 - Captar os sons do ambiente e sentir o corpo.
 - A partir disto, escolher uma das palavras do tempo: Presente – Passado – Futuro.
 - Perceber as imagens mentais suscitadas pela junção das lembranças de um fato experienciado a partir da palavra escolhida.
 - Buscar e memorizar todos os detalhes dessas imagens e reações corporais (sensações, emoções e sentimentos).
 - Sentir o estado do corpo e começar a mexer os dedos (pés e mãos), espreguiçar, alongar, com os olhos fechados.

- Abrir os olhos e ir ao encontro do olhar do outro. Perceber o que sente com a troca do olhar.
- Compartilhar a experiência com o grupo (opcional).
- Trabalhar as imagens mentais suscitadas (corpo: o sentido e o pensado) através de movimentos (corpo: o sentido e o expresso).
- Escolher uma pequena sequência de movimentos e apreender.
- Trabalhar com a sequência durante toda a semana até o próximo encontro.

Anotações da coordenação:

- Compartilhar as informações levantadas pelos alunos revela o si mesmo, ampliando seu universo e possibilitando que este identifique seus signos.
- Iniciamos a conscientização do aluno sobre sua responsabilidade em assumir a direção de sua vida, especificamente no universo acadêmico da arte da Dança. O trabalho de movimento executado foi criação espontânea, elaborado intuitivamente. A maioria das alunas envolveu-se totalmente com o trabalho, o que demonstrou a aceitação do mesmo, pela maioria, com entusiasmo.
- Demos início assim à construção de uma dança genuína do Ser-Dançarino. Consideramos o sentir com consciência a base de todo o trabalho experimentado.

2º e 3º Encontros:

Falamos sobre a ideia de criarmos um grupo que chame para si mesmo todas as responsabilidades nas atividades destinadas a um grupo de pesquisa em dança, trabalhando com Arte - Ciência - Corpo. Grupo aberto especificamente para alunos e ex-alunos da Escola de Dança da UFBA que queiram trabalhar e pesquisar a dança no próprio corpo.

1. Todas as instruções sobre o laboratório foram previamente dadas às dançarinas:
 - Criar uma analogia entre a casa idealizada e o corpo, levando o corpo para um relaxamento intenso, com pouco estado de vigília.
 - Ao visualizar a casa, perceber todos os detalhes da mesma, captando as sensações, emoções e ou sentimentos que esta suscite.
 - Entrar na **casa** sempre observando e sentindo.
 - Escolher um dos cômodos, entrar e criar uma ponte entre este e o passado, como trazer uma recordação de algo vivido.
 - Compartilhar com o grupo (opcional).
 - Trabalhar as imagens mentais suscitadas através de movimentos.
 - Escolher uma pequena sequência de movimentos e apreender.
 - Trabalhar com a sequência durante toda a semana até o próximo encontro.

4º Encontro:

- Ainda suscitando as imagens mentais, buscar o relaxamento.
- Deixar vir à tona a primeira lembrança da infância.
- Observar todo o ambiente e perceber todos os personagens: figurinos, posturas, expressões faciais, gestos, comportamento para consigo e com os demais. A mesma observação fazer a si mesma, através da percepção, procurando dar nomes às sensações, emoções e sentimentos captados pelo ambiente corpo.

- Concluir o que pensou sobre si mesma e sobre os outros, criando uma ponte entre as imagens suscitadas com a sua vida hoje. Considerar que as relações entre você e as pessoas envolvidas nas imagens são fundamentais para a dedução sobre alguns comportamentos adotados hoje.
- Compartilhar com o grupo (opcional).
- Trabalhar as imagens mentais suscitadas através de movimentos.
- Escolher uma pequena sequência de movimentos e apreendê-la, tomando como esquema preferencial os sentidos do corpo.
- Trabalhar com a sequência durante toda a semana até o próximo encontro.

5º Encontro:

- Ainda suscitando as imagens mentais, buscar o relaxamento.
- Deixar vir à tona a primeira lembrança dolorida na infância.
- Em seguida, a primeira lembrança prazerosa.
- Observar todo o ambiente e perceber todos os personagens: figurinos, posturas, expressões faciais, gestos, comportamento para consigo e com os demais. A mesma observação e percepção de si mesma, procurando dar nomes às sensações, emoções e sentimentos captados no ambiente.
- Compartilhar com as companheiras.
- Trabalhar as imagens suscitadas no corpo com movimentos. Compartilhar com o grupo (opcional).
- Trabalhar as imagens mentais suscitadas através de movimentos.
- Escolher uma pequena sequência de movimentos e apreender.
- Trabalhar com a sequência durante toda a semana até o próximo encontro.

Ao detectarmos problemas que pudessem interferir no bom andamento dos trabalhos durante a pesquisa, esses eram explicitados para o grupo. Caso o aluno que estivesse sendo trabalhado necessitasse, o grupo ajudava a formular o problema, e, no mesmo caso, sugeria soluções.

As possibilidades de trabalho com imagens mentais são infinitas, e este trabalho sempre foi feito e criado a partir dos trabalhos anteriormente feitos para o autoconhecimento com o grupo específico. Portanto, podem-se citar aqui muitos roteiros de laboratórios que possibilitam trabalhar com as imagens mentais transformando-as em imagens corporais expressas em movimentos. Por opção mantiveram-se apenas exemplos dos mesmos e discorreu-se mais sobre a dança em si. Assim decidiu-se por uma análise mais apurada das características do movimento genuíno nesse contexto.

GESTO OU MOVIMENTO GENUÍNO



Composição: Cida Linhares
Tube: Luz Cristina

Em muitos dicionários o gesto é definido como movimento expressivo. Como disse Langer, a expressão movimento expressivo pode conter dois significados alternativos: o de movimento auto expressivo, ou seja, o de um sintoma de condições subjetivas existentes e o de movimento logicamente expressivo, ou seja, o de símbolo de um conceito, sendo ou não proveniente de uma realidade dada como fato. Por outro lado, um signo também frequentemente funciona com essas qualidades, como sintoma e como símbolo. A linguagem verbal sempre é expressa das duas maneiras, pois além de transmitir o pensamento de quem fala, demonstra suas ideias, e até certo ponto revela seu ulterior estado psicofísico. O mesmo é aplicável ao gesto que pode ser ambas as coisas (LANGER, 1980, p.188) ou ao que se denomina de movimento genuíno, componente da dança genuína, por ser mais importante como auto expressão do que como autocriação, já que a criação surge como consequência das imagens corporais, para depois serem transformadas em movimentos de dança.

Os movimentos genuinamente elaborados pelas alunas para uma composição coreográfica foram de certa forma, brotados de uma situação gerada intencionalmente, que visou voltar suas percepções para as suas lembranças de vida, focalizando nos detalhes o seu comportamento diante delas. Isto inclui tudo que visualizavam, pensavam, sentiam, faziam e diziam. Os movimentos auto expressos, portanto, variavam de acordo com esse comportamento focalizado e eram sempre dependentes das lembranças suscitadas. Este trabalho gerou células coreográficas que mais tarde, elaboradas artisticamente, fez surgir a Dança Genuína.

Portanto, sensações, sentimentos, emoções e os sentidos do corpo transformados em imagens corporais e as mesmas transformadas em movimentos de dança que se utilizaram de um processo de maturação e modificação artística do simbólico para o representante, geraram os movimentos genuínos. As imagens expressas pelo corpo em forma de movimento de dança foram definidas pelos signos. Assim gerou-se a prática para a criação da Dança

Genuína.

A transformação do gesto em dança genuína pode representar o início de um processo educacional (sem fim) do Ser-Dançarino, preparando o aluno para atuar de muitas formas com a Arte da Dança. Sendo o aluno de dança o maior responsável pelo seu sucesso na profissão escolhida, agregamos mais responsabilidade ao educador que se propõe a ser um facilitador do aprendizado, pois um facilitador não pode ocupar-se somente do ensino técnico e artístico da dança.

A IMAGINAÇÃO



Composição: Cida Linhares
Tube: Ana Ridzi.

A reflexão filosófica que se exerce sobre um pensamento científico longamente trabalhado deve fazer com que a nova ideia se integre em um corpo de ideias já aceitas, ainda que a nova ideia obrigue esse corpo de ideias a um remanejamento profundo, como sucede em todas as revoluções da ciência contemporânea. A filosofia da poesia, ao contrário, deve reconhecer que o ato poético não tem passado, pelo menos um passado próximo ao longo da qual pudéssemos acompanhar sua preparação e seu advento.
BACHELARD (1993, p.01)

A imaginação, presente nos atos da criação da dança genuína sempre suscitou novas imagens corporais, advindas das relações entre arquétipos no inconsciente e as análises desses arquétipos resgatados pelas alunas. A partir disso, estimulou-se a utilização dessas imagens suscitadas para compor a representação de si mesma – a princípio em movimentos esparsos e depois em células coreográficas. Assim eram traçadas várias redes, montadas com

os movimentos expressos, para a composição da partitura da dança genuína, que ainda passava por uma análise técnica envolvendo todo grupo, para depois ser coreografada como tal.

A imaginação, portanto, tem papel de destaque na composição coreográfica da dança genuína, trazendo e transformando as células poéticas em movimentos representativos expressos das mesmas, portanto, movimentos sempre ressignificados. Traça-se assim, o caminho dessa criação/representação, que contemplou a imaginação em ambas as etapas experimentais – a do autoconhecimento como exercício para a criação e a da criação específica da dança genuína.

Bachelard aborda a imagem poética explicando que a sua relação com um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente não é propriamente causal. “A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer”. A imagem poética procedente de uma ontologia direta, como disse Bachelard, com atividade própria e possuidora de um ser próprio que é dinâmico, nos criou a possibilidade de trabalhar com essa ontologia. (1993, p.02)

Sobre a imagem poética:

Dizer que a imagem poética foge a uma causalidade é, sem dúvida, uma declaração grave. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista jamais podem explicar bem o caráter realmente inesperado da imagem nova, nem tampouco a adesão que ela suscita numa alma alheia ao processo de sua criação. O poeta não me confere o passado de sua imagem, e, no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica. (1993, p.02)

Somente considerando o fenômeno do início da criação da imagem poética numa consciência individual é que se pode ajudar a reconstituir sua subjetividade e a medir a força, sua amplitude e o sentido da sua transubjetividade.

Sem jamais serem determinadas numericamente e sim tacitamente, as imagens poéticas do dançarino emergem na consciência da alma do Ser-Corpo, tomado pelo momento atual. Portanto, como diz Bachelard: “A imagem poética é, com efeito, essencialmente variacional. Não é, como um conceito, constitutiva. Sem dúvida, isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes das variações das imagens é tarefa árdua.” (1993, p.03-04)

Associando a alma do ser à sua consciência, possibilita-se mais repouso e menos intencionalidade à consciência do que quando associada aos fenômenos do espírito, diz Bachelard, considerando que as forças manifestas nos poemas não passam pelos circuitos de

um saber e que as dialéticas da inspiração e do talento se tornam claras quando consideramos os seus dois polos: a alma e o espírito.

Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudarmos os fenômenos da imagem poética. Em suas diversas nuances, para que possamos seguir, sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução [...]. Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências. O espírito pode relaxar-se; mas a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma sua presença. (1993, p.06)

Embora Bachelard se baseie apenas na linguagem quando analisa a sua fenomenologia da imagem poética, procurou-se apresentar algumas analogias voltadas para as imagens poéticas suscitadas pelos corpos dançantes. A imagem poética toma o corpo antes mesmo que este se emocione, e enraizada pelo ato de sua criação torna-se um ser novo no próprio corpo que a gerou. A sua criação é tanto um devir de expressão quanto um devir do Ser que a criou. Assim sua expressão cria um novo Ser. Aqui, nessa etapa do trabalho com o grupo de pesquisa, o logos poético foi buscado, através de alunos que tiveram a chance de experimentar uma transformação logosófica. A Logosofia é uma Doutrina ético-filosófica que tem por objeto ensinar o homem a chegar à autotransformação, mediante um processo de evolução consciente, libertando assim o pensamento das influências sugestivas. (Novo Dicionário Aurélio, p.1045)

A nossa pesquisa de grupo focalizou a busca da imagem poética desde a sua origem, o que podemos perceber também nas citações de Damásio. As alunas trabalharam a partir da imagem consciente, suscitada pelos laboratórios do corpo nessa segunda parte da pesquisa.

Para a composição coreográfica em si mesma sugeriu-se utilizar a improvisação com base nessas imagens suscitadas pelo corpo, embora sem empenho em discutir as diversas técnicas e métodos de composições coreográficas contemporâneas, que hoje são adotados pelos coreógrafos. Isso é tema para outra tese. Portanto, cada aluna escolheu sua forma de trabalhar com as próprias imagens desde que essas fossem oriundas do corpo e utilizadas pelo corpo.

Assim descobriu-se que são as imagens poéticas do corpo as maiores responsáveis pela repercussão da representatividade desse mesmo corpo, capaz de revelar o fenômeno da dança genuína do Ser-Dançarino, do Ser-Corpo.

A poesia de cada corpo tem um movimento próprio estabelecido pela sua cinesiologia, sua organicidade e sua mente, com os seus conteúdos objetivos e subjetivos, ou seja, o corpo com seus subsistemas segundo a Teoria Geral dos Sistemas, interagindo com sua história de vida. Assim sendo, quando um corpo se mostra em cena ele é, em sua inteireza, a imagem poética de um corpocentrismo, ou seja, do corpo concentrado nele mesmo, inteiramente eixo de si e da irradiação de sua dança.

Assim as imagens poéticas surgiram dos corpos dançantes que, concentrados em si mesmos se utilizaram das imagens mentais para os vôos da imaginação, imaginação que os levou sem reservas aos espaços poéticos das imagens. A composição coreográfica deixa de ser apenas um jogo de movimentos do corpo para ser o próprio corpo, ou seja, a Dança torna-se o corpo centrado nele mesmo, o Ser corpocêntrico.

Acredita-se, portanto, que a imagem poética pode ter interferência na alma da dança que é a representação do corpo, despertando imagens antes inconscientes, esquecidas, apagadas. E, ao criar-se a dança genuína, também cria-se a possibilidade de encantar a imprevisibilidade do gesto/movimento, sinônimo de liberdade.

Bachelard aponta para a possibilidade do devaneio quando trata da poética do espaço, ressaltando que a imaginação aumenta os valores da realidade. Traz a casa como um Ser privilegiado, desde que seja considerada ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, integrando todos os seus valores particulares num valor fundamental. Assim, essa casa fornece simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. (1993, p.22)

Analogias foram criadas entre as imagens suscitadas pela casa, componente do trabalho de laboratório descrito nos encontros do grupo e pelo corpo, num trabalho voltado tanto para o autoconhecimento quanto para a criação coreográfica. A casa não foi considerada como um objeto, mas sim como meio, através do qual as virtudes primárias são atingidas, buscando com segurança o germe central e imediato do corpo, na sua função original do habitar. Corpo como casa. Casa como primeiro universo do ser. Casa como canto do mundo, um verdadeiro cosmos, como diz Bachelard (1993, p.24). Corpo que consegue associar sua memória e imaginação, em prol da construção do si mesmo e da sua dança.

Os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu. Aqui, com efeito, abordamos uma recíproca cujas imagens deveremos explorar: todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. (BACHELARD, 1993, p.24-25)

A casa como fonte de pesquisa das imagens genuínas dos corpos dançantes nos permitiu determinar seus “valores oníricos consoantes”, como diz Bachelard (1993, p.25), “A velha locução: ‘Levamos para a casa nova nossos deuses domésticos’ tem mil variantes. E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória”. (1993, p.25)

Às lembranças das casas suscitadas, inicialmente da casa natal de cada aluna, estava adicionada a valoração dos seus sonhos. As descobertas dos sonhos que dizem respeito aos desejos das dançarinas quanto à profissão Dança, além de ter sido uma forma de objetivar a vida profissional das mesmas, através da auto geração de motivos reais, foi uma forma de trabalhar o desenvolvimento da imaginação, na construção da sua dança. A casa natal tão bem descrita por Bachelard para todos representou o Nós, os Corpos.

Embora todo passado venha viver sempre, através dos sonhos, numa nova casa-corpo, para toda casa nova esse corpo leva todos os seus “deuses domésticos”, diz Bachelard, pois a casa é vivida, e não é somente no momento presente que reconhecemos seus benefícios. “Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova”. Assim Bachelard traz elementos para o início da construção da dança genuína:

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. (1993, p.25)

Às lembranças das casas vividas adicionamos os valores dos sonhos de todos. Como poetas do corpo quem sabe estes sentidos expressem mais que as poesias esquecidas ou as não percebidas... afinal, todas estão registradas na carne, [...] todas são cernes da dança genuína. Elaboraram-se as imagens e processaram-nas no corpo, para promover o encontro das alunas com a expressão da sua dança. O benefício mais precioso da casa, como disse Bachelard é o fato de que “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”:

O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.

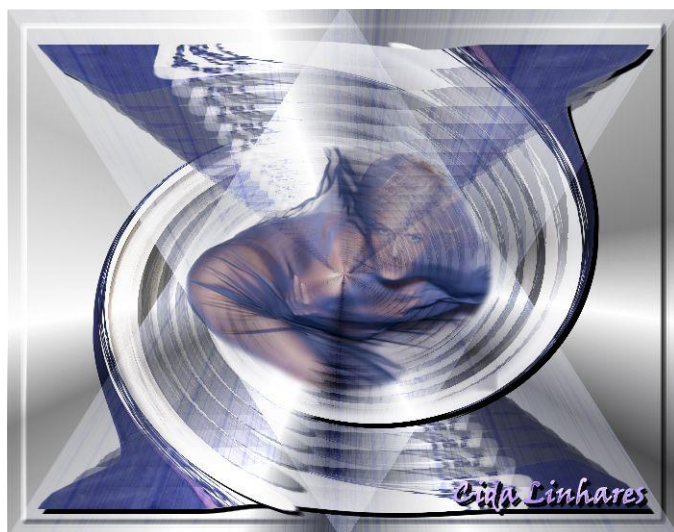
Nosso objetivo está claro agora: pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. (1993, p.26)

A casa como uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos seres humanos, e essa integração tendo como princípio de ligação o devaneio, foi o objeto do livro “A Poética do Espaço” de Bachelard. O passado, o presente e o futuro projetados na linguagem falada das alunas do grupo deram dinamismos diversos, que interferiram sempre, tanto na busca do autoconhecimento quanto na elaboração da composição coreográfica.

A casa, segundo Bachelard, aparece como continuidade; como lugar de permanência; como referência de busca ao encontro de si mesmo; como conselheira; como lugar que mantém o ser humano agasalhado e protegido, da natureza e da vida; casa que é corpo/alma; primeiro mundo do ser recém-nascido e primeiro berço da vida. Portanto, como diz Bachelard, “[...] uma metafísica completa, que englobe a consciência e o inconsciente, deve deixar no interior o privilégio dos seus valores. No interior do ser, no ser do interior, um calor acolhe o ser, envolve-o” (1993, p.27). Quando o ser humano nasce e passa a conviver nessa casa natal com a família, começa uma nova etapa de captação do conhecimento sensorial. Seus sentidos, por ainda não estarem contaminados por pensamentos sem o uso da cognição, são seu guia de referência da casa, e assim, através das imagens que lhe chegarão, e por ser somente Corpo/sentido, inicia o desenvolvimento da sua capacidade de sentir este mundo casa, o que se configurará em conhecimento tácito. E como já visto anteriormente, este é o conhecimento mais utilizado por aqueles que trabalham com o corpo, especialmente os dançarinos.

Esse conhecimento tácito é adquirido involuntariamente. Esse conhecimento é otimizado quando instalado num ambiente adequado às necessidades do ser, que os cuidados com o corpo, e a alimentação proveniente do que é ingerido pela pele, órgão principal do contato. Denominam-se alimentos do corpo, aqueles que são ingeridos pela pele, e dentre esses incluem-se tudo o que penetra pelos órgãos do sentido como a visão, audição, paladar e o tato, especificamente. Alimentos ingeridos e necessários à sobrevivência do corpo, o qual, segundo a Teoria Geral dos Sistemas é um sistema aberto que rege vários sistemas menores e que necessita manter sua entropia num nível de equilíbrio estável, não somente química como neurológica e também cognitivamente. Tudo que um Ser recém-nascido faz é introjetar todas as informações que estão à sua volta, independentemente de sua vontade.

BLOQUEIOS CORPORAIS: COMO SÃO E COMO SE FORMAM



Composição: Cida Linhares
Tube: Nikita

As vivências não prazerosas, a não satisfação de necessidades biológicas, a repressão dos instintos, da emoção e do comportamento, seja este intrínseco (sentir ou pensar), ou extrínseco (agir), quando mantidos por um período prolongado de tempo, tendem a formar bloqueios ao funcio-

namento vital e natural do organismo. Como isso é abordado no campo da Bioenergia:

Isto se daria como uma adaptação defensiva permeando a personalidade toda, mente e corpo, protegendo contra as ameaças externas e contra os conflitos internos. A estruturação histórica de todas as forças defensivas do indivíduo foi chamada por Wilhelm Reich de Couraça Muscular do Caráter. Caráter é o conjunto de traços particulares que distingue os indivíduos, seu modo de ser e suas qualidades inerentes. É desenvolvido nas vivências e aprendizagens na relação com os outros e com o mundo, formando características saudáveis ou biopáticas (desequilibradas), problemas de pele, etc. (RAZUK, 2001)

Ainda com base no texto de Razuk, a negação e repressão de impulsos e sentimentos provocam esses traços encouraçados, e acreditamos que isso é o que impede a movimentação de um corpo uníssono. Esse encouraçamento, diz Razuk, modifica a expressão do corpo, por estar sempre levando a uma redução ou um aumento exagerado do impulso original, sendo parte integrante e ao mesmo tempo conflitiva da personalidade. Um corpo encouraçado dificulta a execução de movimentos com qualidades específicas, de maneira diferente do corpo que está em fase de aprendizado, introjetando qualidades tácitas dos movimentos. Ainda segundo Razuk, a intenção e as atitudes iniciais que levam a esse encouraçamento são esquecidas, desatualizadas, embora permaneçam ativas. Ao mesmo tempo em que o corpo apresenta um encolhimento, ele enrijece, reduz a amplitude da respiração, forma tensões musculares crônicas, localizadas ao longo de toda sua extensão, sempre na tentativa de manter o seu equilíbrio. Essa tentativa tem um objetivo específico no dançarino, que é manter o controle das suas excitações emocionais, assim se impedindo de articular, quando dança, o apreender com o sentir. Este processo é inconsciente, mesmo porque quem o é desconhece seus resultados. O resultado é sempre um desequilíbrio no sistema neurovegetativo e o automatismo. Segue:

A perturbação funcional ligada à couraça causa em diferentes graus problemas psíquicos como neuroses sintomáticas e de caráter, perversões, psicopatias, pseudodebilidade, psicoses, etc., e distúrbios somáticos como hipertensão e problemas cardiovasculares, distúrbios respiratórios, distúrbios digestivos, de ordem neurológica, sexuais como impotência, vaginismo, frigidez, ausência de prazer e outros como reumatismo. (RAZUK, 2001)

A busca de estímulos para a maior motivação das dançarinas fez parte do processo de trabalho do grupo. Buscar a relação *in* referente aos processos subjetivos do corpo com o *out*, ou seja, com o ambiente, foi uma prática constante do grupo.

A nossa intenção de trabalhar com o comportamento subjetivo do Ser, seus pensamentos, sensações, sentimentos e emoções, implica em romper com as barreiras que impedem este caminho, aquelas que separam o sentimento da expressão, e, até mesmo, camuflam os verdadeiros sentimentos.

A inclusão de outras formas de arte é sempre bem-vinda na concepção da dança genuína. As influências de outros dançarinos também. Forma-se a partir de elaboração da composição, levar os dançarinos a favorecerem mais o seu processo criativo e educacional ao invés do produto artístico, isso significa que se trata efetivamente de Dança-Educação. Mas, se intensificamos o criar a dança ao modo do dançarino profissional, voltando-nos mais para a Arte da Dança, trabalhando intensivamente com as qualidades inerentes a cada Ser-Dançarino. Ambos os trabalhos são fundamentais tanto para os que buscam um trabalho lúdico com a arte da Dança quanto para aqueles que pretendem profissionalizarem-se como dançarinos. A articulação entre a Arte da Dança e a Educação deve ser contínua.

No experimento com o grupo não houve qualquer estímulo ao uso de movimentos padronizados, vinculados a técnicas de dança como fim, objetivo do trabalho. O trabalho realizado com as expressões corporais dos dançarinos, pois estas refletem seu mundo interior, ou seja, suas características, através da postura, do tom de voz, das maneiras de ser, e dos gestos.

Pôde-se utilizar a teoria de Reich porque:

A psicoterapia Reichiana, através de técnicas verbais, corporais e trabalhos com a consciência e imaginação, procura sensibilizar a auto percepção e facilitar a expressão emocional com o objetivo de entender e superar bloqueios, liberando potenciais e fortalecendo a autodeterminação. (RAZUK, 2001)

Todas as emoções básicas, ou sejam, a alegria, o amor, a raiva, o medo, e a tristeza, atuam como poderosos motivadores da conduta dos dançarinos. Estas os mobilizam, sejam agradáveis ou desagradáveis, para a atividade, fazendo parte da comunicação intrapessoal ou interpessoal, influenciando no bem estar psicológico ou nos estados doentes. A emoção é a

grande motivadora, seja na mudança das condutas saudáveis para as mudanças não saudáveis, ou vice-versa²⁶.

A raiva, o medo (ansiedade) e a tristeza, emoções consideradas negativas por levarem ao sofrimento devido a uma experiência emocional desagradável, quando não expressas, como já visto, podem vir a comprometer a saúde. Embora a maioria dos textos em psicologia se refira a essas emoções como negativas, é provável que o termo possa considerar-se inadequado, porque muitas pessoas, bloqueando essas emoções, deixam de protegerem-se quando não as expressam. Muitas vezes expressar a raiva e o medo pode salvar vidas humanas. Expressando e esgotando a tristeza, pode-se voltar a sentir prazer. O importante é a busca do autoconhecimento, com o objetivo de se conscientizar dos processos emocionais intrínsecos, responsáveis pela motivação. Este processo é imprescindível ao dançarino, intérprete que almeje uma dança genuína.

As emoções consideradas positivas são geradoras de uma experiência agradável, como a alegria, e o amor, trazendo um sentido à vida. Estas, potencializando a saúde, ajudam a mantê-la ou a recuperá-la. Portanto, o riso e o bom humor, quando expressos, são também aliados da saúde.²⁷

Em contraponto, opta-se por não classificar as emoções como positivas ou negativas. A classificação de negativa seria conveniente quando empregada à expressão inadequada da emoção, ou seja, à não coerência entre a emoção sentida e a emoção expressa e sua inadequação ao ambiente. Não expressar as emoções sentidas não significa que o corpo não as está experimentando, seja a dor ou o prazer que elas proporcionam, e o controle, que não permite sua manifestação, torna-se nefasto, tanto fisiológico como também psicologicamente, seja uma emoção prazerosa ou não. Os eufemismos voltados para as emoções que não trazem prazer como a mágoa, a angústia e a ansiedade, que não forem adequadamente expressas podem gerar níveis elevados da ativação fisiológica global, alterando o sistema nervoso autônomo, e trazer mudanças no sistema imunológico do corpo, além de outros processos físico-químicos. Ao invés de impedir de expressar as emoções não prazerosas, deve-se procurar reconhecer os estados emocionais que estejam sendo experimentados. Dissimulando a raiva, a ansiedade, o medo ou a tristeza, que são emoções desagradáveis de sentir, e não processando essa energia através de sua expressão adequada, essa se acumula no corpo

²⁶ Ver *Clinical Psychology Resources* por Adib Jatene, no site da internet: <http://www.psiqweb.med.br>.

que a somatiza. Esse processo de somatização geralmente adoce o corpo. As dores psíquicas transformam-se em dores físicas de múltiplas espécies. Desde as mais simples como as dores de cabeça, gripes e de barriga, às mais complexas como infarto, gastrite e inflamações de diversas naturezas.

As reações emocionais que mais têm preocupado os estudiosos são aquelas carregadas de ansiedade (medo), de raiva e de tristeza. A ansiedade é um estado emocional reconhecidamente associado a múltiplos transtornos. A raiva por sua estreita relação com os transtornos cardiovasculares, e, a tristeza, com sua representação psicopatológica, a depressão, que em geral, se faz acompanhar por altos níveis de ansiedade.

Portanto, qualquer emoção, quando expressa adequadamente, de acordo com o estímulo e o ambiente, e com isso pretende-se dizer também e principalmente que a mesma é expressa de acordo com o sentimento presente, portanto, autêntica, coopera com a saúde do corpo.

O comprometimento da saúde associado comumente às emoções não prazerosas está relacionado na verdade com as emoções proibidas de serem sentidas e/ou expressas, e não com o fato de serem agradáveis ou desagradáveis. Se as emoções desagradáveis tendem a comprometer a nossa saúde, as emoções agradáveis potencializam-na. O bom humor, a alegria, seja esta expressa pela gargalhada, risada ou apenas por um breve sorriso, é capaz de ajudar à manutenção ou recuperação de nossa saúde.

Em alguns processos emocionais somatoformes, considerados pela AT ou Análise Transacional, estão a ansiedade, o “baixo estresse” (termo retirado da física, que significa: “[...] qualquer força que aplicada sobre um sistema, leva à sua deformação ou destruição”), sentimento de tédio, que deixa a pessoa com uma atenção dispersa, a realização pessoal baixa, os sentimentos de tédio imperando, e necessitando de “grande ex-força” ou esforço na realização de qualquer atividade, ou o “alto estresse” ou “distresse”, que leva ao sentimento de depressão e de ansiedade, a uma atenção forçada, uma motivação flutuante, uma baixa realização pessoal, e a um grande esforço. A tabela “O alarme das alterações fisiológicas”²⁷ mostra a ansiedade e a depressão como reações somatoformes. Sendo estes sentimentos nada mais do que emoções rebusques, ou seja, não autênticas, que sobrepõem a emoção real de medo, no

²⁷ Em “O que é Estresse”, no site da internet: <<http://www.fastnet.com.br/thomas/Arespiracao.html>>, acessado em 1999. Também em SANTOS-SILVA, 2000.

caso da ansiedade, e rebusque de tristeza, no caso da depressão ou até mesmo da raiva. Mas, como pode ser visto na tabela, nem sempre o estresse pode ser considerado nefasto, ao contrário, o que chamam de eustresse, é o ser completamente potencializado, então o que importa mesmo é a sua qualidade e intensidade.

As dissimulações das emoções chamadas negativas e principalmente a ansiedade experimentada em alto nível durante tempo prolongado prejudica seriamente a psique; o sistema fisiológico pode se alterar por excesso de solicitação e, o sistema imunológico pode se tornar incapaz de defender o organismo. Os processos cognitivos ficam prejudicados provocando uma redução do rendimento do corpo. Finalmente, não evitar as situações que provocam essa situação de ansiedade pode comprometer a vida socioocupacional. A atividade cognitiva, por exemplo, pode ser muito prejudicada por processos emocionais, notadamente pela ansiedade. Consequentemente o rendimento intelectual nos exames ou em outras situações de avaliação pode deteriorar-se, afetando o corpo por inteiro.

A ansiedade e a depressão são sentimentos que se sobrepõem à emoção autêntica, impedindo uma avaliação consciente da realidade no momento presente, e afastando a possibilidade de sentir-se prazer, relativo ao estado de potência do indivíduo. Esses sentimentos podem ser relacionados com as atitudes prepotentes (as que rebuscam a emoção de medo) e as de impotência (as que rebuscam a emoção de raiva ou de tristeza), ambas revelando uma autoestima baixa. Os sentimentos de prepotência e de impotência, por sua vez, têm relação com as posições existenciais adotadas pelos indivíduos perante os outros e o meio. O querer ser “melhor do que...” ou “pior do que...” (posições maníacas e/ou paranoicas) são posições existenciais adotadas; estas estimulam o alto estresse e/ou o baixo estresse, desequilibrando o indivíduo, mantendo-o fora da realidade e, quebrando uma sintonia relacional entre este e o cosmos.

Bloquear o fluxo de energia emocional impede a expressão da emoção. Permanecer com esse bloqueio durante muito tempo, impede o sentir. Portanto, o bloqueio emocional que leva à lesão ou disfunção de órgãos do corpo humano, é o processo que impede o corpo de percorrer o caminho entre a emoção e a catarse. Isso consequentemente faz com que o dançarino apresente sua performance sem sentidos e sem as qualidades artísticas que dependem de um corpo uníssono.

Analisar o processo, concluindo pela sensação de alívio ou de prazer, é um benefício positivo, enquanto que se a situação não se esgotar, a sensação pode trazer um profundo mal-estar, o que não é uma situação definitiva.

Acredita-se, atualmente, que os transtornos psicossomáticos ou psicofisiológicos, como algumas dores de cabeça, das costas, algumas arritmias cardíacas, certos tipos de hipertensão arterial, algumas moléstias digestivas, entre tantas outras doenças, podem ser produzidas por uma excessiva ativação das respostas fisiológicas do órgão ou sistema que sofre a lesão ou disfunção (cardiovascular, respiratório, etc.). Seria uma espécie de disfunção do órgão ou do sistema orgânico por trabalhar em excesso por muito tempo.²⁸

Considera-se a ansiedade como um estado emocional que sobrepõe o medo real, portanto como uma emoção rebusque, por rebuscar a emoção de medo. Poderia ser esta considerada um eufemismo do medo? Desacredita-se que exista uma ansiedade natural. A ansiedade existe como uma reação não adequada à situação presente, portanto patológica. A reação somatoforme geralmente é composta de suores frios, dores de cabeça, dores de barriga e outras. Conclui-se que toda ansiedade é patológica e que uma excitação adequada e natural, que eu chamo de excitação da pré-realização, é o estresse ideal, expressando a potência do indivíduo ao enfrentar os desafios que se apresentam, sem ânsia de nada, simplesmente “sendo” e “estando” coerente com o tempo presente. Transtornos psicofisiológicos como os cardiovasculares, os digestivos, as cefaleias, a síndrome pré-menstrual, a asma, os transtornos dermatológicos, os transtornos sexuais, a dependência química, os transtornos da alimentação, debilidade do sistema imunológico e outros, podem estar atualmente associados à ansiedade, com variáveis psicológicas. *Clinical Psychology Resources* por Adib Jatene, no site da internet: <http://www.psiqweb.med.br>, diz que:

Não obstante, as emoções podem ter um importante papel no bem estar psicológico ou nos estados doentes. Portanto, as emoções influem sobre a saúde e sobre a doença através de suas propriedades motivacionais, pela capacidade de modificar as condutas saudáveis, tais como os exercícios físicos, a dieta equilibrada, o descanso, etc., conduzindo muitas vezes para condutas não saudáveis, como o abuso do álcool, tabaco, sedentarismo, etc.

Assim, “apesar da Dança, como qualquer forma artística, ser um artifício, ela necessita de um corpo em bom funcionamento para a sua produção”²⁹. Necessita-se inserir no âmbito das técnicas corporais, não somente o desenvolvimento sensorial como também o aprofundamento de a percepção corporal que leva o dançarino ao desenvolvimento qualitativo da

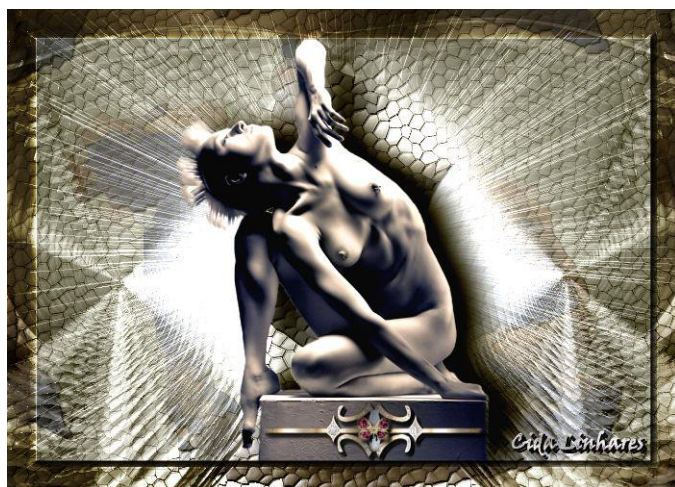
²⁸ No site: <http://gballone.sites.uol.com.br/psicossomatica/raiva.html>

Instrumento da AT, Mandatos: Mandato de “não penses”, ver SANTOS-SILVA, 2000.

²⁹ Ver Dianne Woodruff, “*Treinamento na dança: Visões mecanicistas e holísticas*”, trad. Leda Muhana, Caderno do Gipe-Cit Nº2, 1999, p.38.

dança e, ao mesmo tempo, a uma consciência do uso do corpo. O método holístico de educação corporal deve ser aplicado antes de uma aula de técnica, por exemplo, pois o mesmo, além de ter seu enfoque na organização integral do corpo/mente, na função e na expressão do dançarino, reeduca, este dançarino psicologicamente. Essa integração entre a dança e a psicologia é fundamental para a multiespecialidade do Ser-Dançarino.

EXPRESSÃO DE UM CORPO UNÍSSONO E OPÇÃO SOMÁTICA DA EMOÇÃO



Composição: Cida Linhares
Tube: Ana Ridzi

Existe uma sensibilidade pessoal diante da vida, que exerce um efeito atenuante ou agravante das situações, e que depende mais da personalidade do indivíduo que das circunstâncias, por isso as manifestações diversificadas do estresse.

As pessoas reagem diferentemente ao estresse, inclusive em termos de eventuais doenças psicossomáticas. Ao estudarmos o Afeto, entendemos que parece haver uma espécie de filtro (exemplificado como lentes de óculos hipotéticos) através do qual os fatos e eventos são percebidos pelo indivíduo. Isto faria distinguir situações percebidas como estressantes por alguns e não por outros. Essa sensibilidade pessoal diante da vida exerce um efeito atenuante ou agravante aos eventos, efeito este que depende mais da própria personalidade que das circunstâncias. Isso definirá o modo de ser, de reagir, de enfrentar e de se adaptar ao estresse.³⁰

Apresentam somatização aqueles que vivem relatando muitas queixas físicas; que passam por todas as especialidades médicas sem que nada seja clinicamente provado e, ainda assim, continuem sempre "adoecidos". Normalmente essas pessoas resistem à crença da origem psicológica de seus sintomas. Queixas físicas variadas não são características de ne-

³⁰ No *hiperlink*: <http://www.psiqweb.med.br>

nhum estado emocional específico, mas podem estar presentes predominantemente nos vários tipos de transtornos. No trabalho de grupo tratamos dos transtornos somatoformes ou somatomorfos, através dos quais costuma-se classificar as pessoas cujas queixas físicas são de origem emocional, incluindo os hipocondríacos. Eis o quadro clínico desses transtornos:

- **Transtornos Neuróticos Histrionicos**

Trata-se dos quadros conhecidos como Transtornos Histéricos, de conversão e de Dissociação. São pacientes que desempenham com mais entusiasmo o papel social de doentes.

- **Estados Depressivos**

A maioria dos pacientes que apresentam queixas físicas são de natureza depressiva. Este resumo discorre sobre as Depressões de um modo geral, sendo que, os Episódios Depressivos, quando leves ou moderados, são classificados nos subtipos "com" ou "sem" sintomas somáticos (físicos).

- **Síndrome do Pânico:** embora a Síndrome do Pânico seja caracterizada predominantemente por ansiedade e medo, são os sintomas físicos causados por ela que motivam a maioria das consultas médicas de seus portadores. **Transtornos Ansiosos:** na realidade o que vai se tratar neste texto é a Ansiedade Generalizada, muito rica em sintomas físicos, pois, corretamente, a síndrome do pânico está classificada também como um transtorno ansioso.

Todos os transtornos acima citados são fornecedores dos bloqueios corporais que impedem a unicidade do corpo. Como visto anteriormente, a depressão e a ansiedade são os mais frequentes, inclusive os mais utilizados pelo corpo que dança. Quando não detectados conscientemente, esses transtornos causam danos à evolução progressiva do aprendizado da Dança, além de prejudicar a saúde do corpo. Algumas alunas do grupo foram capazes de detectar não somente alguns desses transtornos, mas também todas as consequências provocadas por eles. “Dar a volta por cima” foi uma das autossugestões apresentadas pelo grupo, e, discutir de que forma fazer isto criou muitas possibilidades de solução do problema.

A ALEGRIA TEM TUDO A VER COM A PLENITUDE E COM O PRAZER



Composição: Cida Linhares
Tubo: Ana Ridzi

Não faça sua felicidade depender daquilo
que não depende de você.
ÂNGELA FONTES ROCHA

Ninguém nasce feliz ou infeliz,
podendo tornar-se mais feliz ou infe-
liz no decorrer da existência. A felici-
dade nada mais é do que um agradá-
vel estado de espírito, gerado de dentro para fora, não dependendo, para tal, exclusivamente

de estímulos, que são exteriores, por vezes frágeis, com efeito passageiro. Depende muito mais de uma motivação – que é interna. O estímulo para a alegria ou para a felicidade é como a intuição para o saber. A alegria não é a satisfação de todos os desejos. O prazer, por sua vez, é distinto da alegria e da felicidade. Prazer é um estado momentâneo, instável, que, quando aliado (sempre) à emoção de alegria e de amor, revela um ser plenamente feliz, estando, segundo Sillamy, sempre aliado ao desejo (pensamento). Ainda segundo Sillamy, a busca do prazer e a fuga da dor são características dos seres vivos. (1998, p.183)

Essa afirmação pode nos levar ao motivo pelo qual geralmente evitamos expressar a dor da tristeza – o que nos leva a bloqueá-la. Por vezes, inclusive, ao impedir a alguém de senti-la, tem como objetivo que a tristeza deste não desperte a tristeza de outrem. Por exemplo, a vontade que dá de dizer: “Oh! Não chore não, não vale a pena chorar por tão pouco... (pois o muito ficou guardado, ou ainda está por vir), “Por que está chorando? Seja forte, não chore, ele (ela) não merece isso...”, o que pode significar, “eu não mereço sentir isso”. Com um ar simulado, inconscientemente, de solidariedade, e geralmente numa atitude discreta, socialmente aceita, vamos, urgentemente, em busca de algo que impeça o outro de sentir sua tristeza. ‘Quando eu me impeço de sentir qualquer emoção, bloqueio a mim mesma’. ‘Quanto mais eu me impeço de sentir a tristeza (dor), mais estou me impedindo de sentir a alegria (prazer), e mais me submeto aos sentimentos e à emoção, inadaptados ao tempo presente.

O que se pretende obter com uma dança genuína do ser, não é o resultado de uma abstração básica, que no séc. XX era tomada como símbolo, envolvendo assim, um *Scheingefühl* (termo alemão, utilizado para significar um elemento de dança criado). Pretende-se na realidade, que o movimento, o gesto e a expressão tenham origem nas sensações, nos sentimentos, na emoção, nas imagens mentais. Langer diz que:

[...] na dança, a abstração básica em si envolve um *Scheingefühl*. O gesto real brota do sentimento (físico ou psicofísico); a semelhança de gesto, portanto, se for feita por meio de um movimento real, deve ser um movimento que *parece* brotar do sentimento. Mas o sentimento que está implícito num tal “gesto” aparentemente espontâneo é, em si, um elemento de dança criado um *Scheingefühl* — e pode até ser atribuído não ao dançarino, mas a algum poder natural ou sobrenatural que se expressa através daquele. A vontade consciente que parece motivá-lo ou animá-lo pode ser imaginada como situada além de sua pessoa, a qual figura como um mero receptáculo [corpo — instrumento/objeto] ou mesmo como a sua concentração momentânea. (Ballung von Tanzenergien de Laban, 1980, p.192)

Neste trabalho, o corpo deve deixar de ser considerado objeto, para ser objeto do estudo e sujeito do conhecimento ao mesmo tempo, expondo-se e entrando em intimidade consigo e com o público. O dançarino surge como produtor e produto em si mesmo, expressando, através da percepção dos sentidos, a sua dança. Surgirá assim uma auto expressão de dança individual genuína. Assim, segundo Langer, “sintoma e símbolo, motivo e imagem criada”, são quase inevitáveis na criação da Dança.

Na chamada “Dança Moderna”, o motivo usual é uma pessoa expressar seus sentimentos. A essência absolutamente individual a ser revelada seria, então, uma alma humana. A doutrina tradicional da alma como uma verdadeira substância, inteiramente única, ou individual, vai de encontro dessa teoria da arte em muitos pontos; e, se a pessoa cujas alegrias e dores a dança representa não é senão o dançarino, as confusões entre o sentimento demonstrado e sentimento representado, sintoma e símbolo, motivo e imagem criada, são quase inevitáveis. (LANGER, 1980, p.192)

A emoção real e os sentimentos, conseqüentemente, é a sugestão poética para a geração dessa dança específica. Liberar as emoções e os sentimentos na fase de busca do autoconhecimento possibilitou a expressividade artística do corpo, o reencontro com a sua unicidade e o reconhecimento, de si e em si, do Ser-dançarino-criador-intérprete. Como essa experiência artística foi vivida pelas dançarinas, ela apareceu sempre nos relatos de grupo, durante todas as vivências experimentadas pelas mesmas.

Não se pretende dirigir os dançarinos no que se refere à significação artística durante a performance, e sim no fato corpóreo, gerado pela emoção diante da imagem deflagrada dos fatos, vivenciados nos laboratórios.

Langer acredita que “Os escritos dos dançarinos mais refletidos frequentemente são difíceis de ler porque eles atravessam muito livremente a linha entre fato físico e significação artística”.

A completa identificação de fato, símbolo e significação, que é subjacente a toda crença literal no mito, também acossa o pensamento discursivo dos artistas, a tal ponto que suas reflexões filosóficas tendem a ser tão confusas quanto ricas. Para um leitor cuidadoso com ordinário bom senso, elas soam como tolices; para uma pessoa treinada filosoficamente, parecem, alternadamente, afetadas ou místicas, até que ela descobre que são míticas. (LANGER, 1980, p.194)

Cabe ressaltar a importância da dança como forma de expressão, como arte de transformar o gesto (sua abstração básica) em expressão, gesto esse que deverá estar carregado de sentido. Mesmo que este sentido seja ausência de sentimento, como significado de uma concepção coreográfica. Vejamos o que Langer diz sobre isso:

O gesto é movimento vital; para quem o executa, ele é conhecido de modo muito preciso como uma experiência cinética, isto é, como ação e, de maneira algo mais vaga, pela visão, como um efeito. Para outros, ele aparece como um movimento visível, mas não como um movimento de coisas, deslizando, oscilando ou revolvendo-se — ele é visto e compreendido como movimento vital. Assim, é sempre, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido.

Na vida real, os gestos funcionam como sinais ou sintomas de nossos desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos. Porque é possível controlá-los conscientemente, também podem ser elaborados, exatamente como sons vocais, em um sistema de símbolos atribuídos e combináveis, uma genuína linguagem discursiva. (...) Mas, quer um gesto tenha significado linguístico, quer não, é sempre espontaneamente expressivo, também, em virtude de sua forma: ele é livre e grande, ou nervoso e contido, rápido ou lento, etc., de acordo com a condição psicológica da pessoa que o faz. Esse aspecto de auto expressão é semelhante ao tom da voz na fala. (LANGER, 1980, p.183)

METODOLOGIA SINGULAR NO TRABALHO CRIATIVO DA DANÇA



Composição: Cida Linhares
Tube: Cibi Bijoux

Pensar em metodologia requer uma práxis que fundamente o caminho a percorrer, e que dê um subsídio para as diversas opções, que são as inúmeras possibilidades de desenvolver o trabalho pretendido, ou seja: conheço porque está incorporado, portanto crio confiando na minha intuição ou nos meus *insights*, que é o que

me ajuda a precipitar a forma da construção do autoconhecimento e do conhecimento como mediador das relações entre o “eu” (professor/educador) e os alunos.

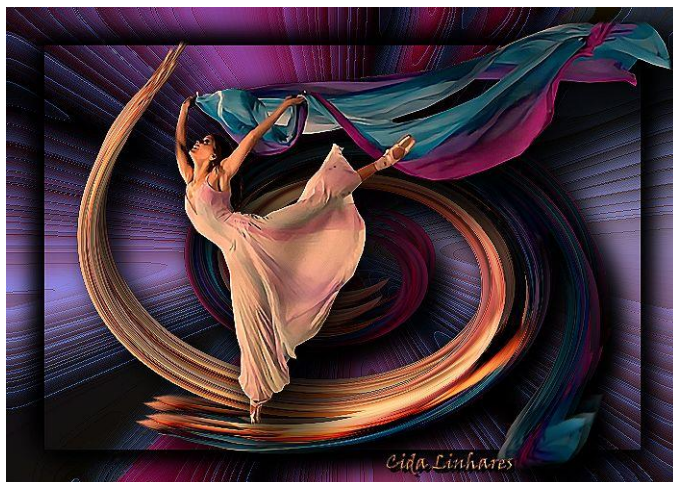
As alunas por sua vez traziam as bagagens para o exercício do comportamento dialógico, que era praticado através dos estudos de textos e do conhecimento de si mesmas. No trabalho de grupo, a professora fez parte do processo junto com as alunas. A experiência de vida de todos aqueles que expressavam, verbalmente ou não, suas sensações, emoções ou sentimentos, seus pensamentos e suas atitudes, era compartilhada com intimidade, única forma de realmente se alcançar o que temos de genuíno e de íntimo do Ser (íntimo do Ser como parte do ser humano articulada com o fator biológico e o fator psicológico).

Muitas foram as semelhanças entre as formas de ação e de envolvimento que surgiram durante as relações nos encontros de grupo. Com todas as pessoas sentadas no chão, portanto no mesmo nível de importância, em círculo fechado, todas com o mesmo objetivo, de conhecer a si mesmo cada vez mais, inclusive a coordenadora do projeto, trabalhou-se durante meses na elaboração de soluções das problemáticas que haviam sido vivenciadas, no passado ou na atualidade, com suas inferências e referências.

A sistematização do conhecimento de si mesmo deu subsídios para a elaboração de coreografias que partiram dessas problemáticas citadas acima. Após um semestre de trabalho, com encontros semanais, duas componentes do grupo, uma com problemas de desamor que travava qualquer possibilidade de criação, e outra com uma ansiedade sufocante, provavelmente baseada na sua necessidade de renascer para a vida, trouxeram trabalhos significativamente genuínos.

A partir do momento em que surge a consciência dos processos psicológicos através da análise dos comportamentos, passa-se a dar a chance da mudança consciente, e, em consequência, elaborar meios de fazê-la. Esse é um processo singular e inerente a cada Ser. Essa metodologia é única e intransferível, assim como cada metodologia será única para cada grupo. A proposta metodológica Sentir-Criar-Dançar mostrou-se relevante para o dançarino e/ou coreógrafo que adote o caminho do autoconhecimento juntamente com o conhecimento técnico, artístico e criativo da dança. Isso inclui vontade, coragem, motivação e capacidade de planejamento.

DEPOIMENTOS DAS ALUNAS



Composição: Cida Linhares
Imagem: Silvina Vanesa Orsi

Para a realização da presente pesquisa formou-se um grupo de trabalho com objetivos e metas baseados na dança-educação, trocando, numa primeira etapa, experiências comportamentais que ofereceram feedbacks para prosseguir as vidas profissionais

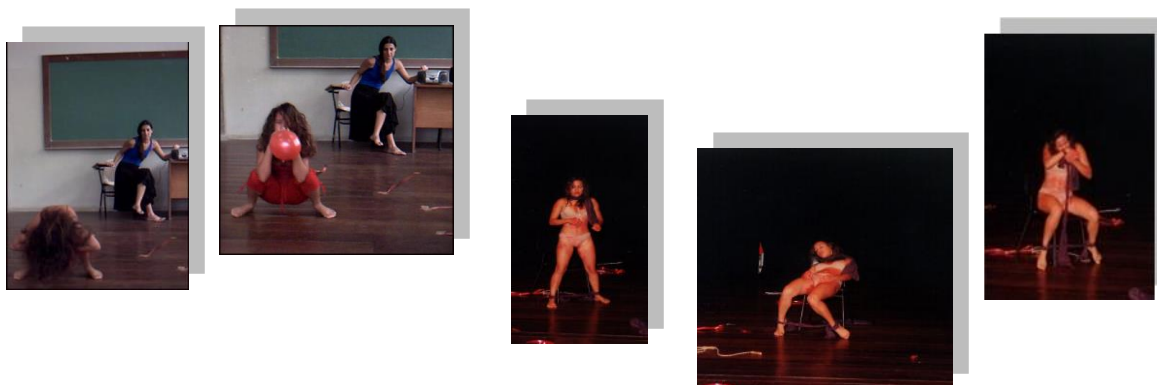
de acordo com os desejos conscientes de cada um. Numa segunda etapa, descobriram-se as possibilidades de, já conscientes de alguns bloqueios somatoformes, criarem outras Danças Genuínas do Ser, o que possibilitou a apresentação de algumas no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA. A aplicação de estímulos corporais baseados em metáforas, as quais remeteram as alunas às suas memórias pessoais, desde a infância até reflexões do cotidiano presente, levou a aluna X ao medo declarado de água. Assim sendo, esta não se atrevia a nenhum tipo de banho utilizando a natureza como mar, cachoeiras, rios, incluindo também as piscinas de clubes. Qualquer banho desse tipo seria mais um tormento, do que um desfrute. Este fato foi estudado individualmente pelo grupo, cujas contribuições levaram a aluna X a concluir que, este medo, tinha relação com as dificuldades encontradas por ela, durante seu nascimento. A partir da conclusão a respeito de seu trauma, que era o medo de água, a aluna em questão iniciou a busca por signos que representassem este trauma durante sua existência. Os mais importantes estavam relacionados com: a falta de coragem, cuja ação e reação sempre levava à desqualificação da sua Criança Adaptada³¹, que conseqüentemente era massacrada pelas mensagens parentais ou mandatos, apreendidos pelo Pai³² o que fazia com que desqualificasse, durante um tempo longo da sua vida, tudo que sentia, tudo que o outro também sentia, e toda reação expressa que indicasse medo ou tristeza no grupo. O

³¹ Conceitos sentidos de vida – estrutura da personalidade que lida com sentimentos, emoções, sensações e com a criatividade, percepção, intuição, segundo a Análise Transacional, a criança baseia-se no pensamento pré-lógico e em percepções pouco diferenciadas ou distorcidas da realidade. É onde reside o pensamento mágico. (Ver Kertész, 1987)

³² Conceitos ensinados de vida – estrutura da personalidade que lida com a ética e a moral é criteriosa de um modo imitativo e busca fortalecer conjuntos de padrões emprestados. Age ante ensinamentos e modelos de conduta. Ordena e julga. É onde situa-se o pensamento preconceituoso. (Ver Kertész, 1987)

trabalho específico com a aluna X levou-a à conscientização do trauma durante o seu nascimento e dos processos gerados por este trauma. Desenvolveu-se assim a confiança em si e no outro, passando a enfrentar seus problemas como processos de vida, que, conscientemente sempre há solução, e a expressar seus sentimentos e emoções de forma mais protegida. Esta aluna desenvolveu sua capacidade de criticar construtivamente e praticou a solidariedade no convívio com os colegas de grupo, contribuindo também para o entendimento dos processos psicossociais dos mesmos.

Assim, a busca do autoconhecimento a partir dos estímulos verbais do grupo, aliado à motivação, levaram a aluna X a desenvolver a sua dança genuína. As discussões que articularam as imagens resgatadas da memória pessoal com os movimentos criados durante os laboratórios deram o suporte necessário durante todo processo de criação da aluna em questão. As imagens que estimularam a coreógrafa foram: parto, medo, desespero, frio, solidão, desconforto, prisão, tristeza, raiva e saudade. Seguem fotos do trabalho incluindo os ensaios da composição solística na Escola de Teatro da UFBA e no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA: Imagens da aluna.



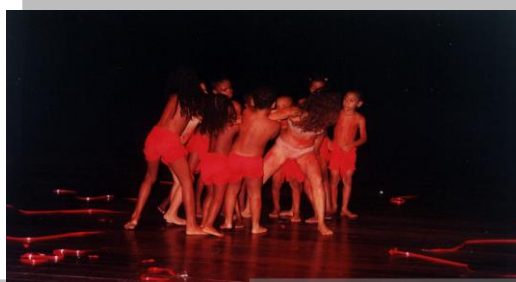
Esta apresentação exposta nestas fotografias a seguir, teve como ajuda a disciplina composição solística, do currículo antigo da Escola de Dança da UFBA.

A seguir, aplicando a composição solística no seu trabalho como professora, tanto com um grupo



de crianças quanto com um grupo de pessoas da terceira idade, gerou uma composição de grupo. Depoimento da

aluna X, coreógrafa acima apresentada, que explica o processo de



construção da sua dança-genuína, desenvolvido através da



busca do autoconhecimento.

- Nesses nossos encontros tive a oportunidade de dar início à busca do autoconhecimento; Em conjunto com a professora Cida Linhares e com os demais participantes, pude perceber vários fatores que me impediam de ir além, de crescer não só como profissional, mas como pessoa também. A insegurança, o apego, o medo e etc., [...] sempre estiveram presentes na minha vida. A partir do trabalho com o grupo comecei a me tratar, fui fazer psicanálise e hoje me considero uma pessoa livre, que encontrou nessa longa estrada do autoconhecimento a “cura”.
- Nessa criação especificamente, tive um contato intenso e frequente com as minhas questões como: as rejeições, os apegos, as dependências, os medos de escuro, de água, da solidão, de multidão, “de estar só comigo mesma”, medo de ouvir e dizer não, o que, conseqüentemente me levava a não acreditar em mim nem nas minhas potencialidades.
- Esse contato, que a princípio trouxe-me incômodos – embora depois tenha trazido sensação de bem estar – foi a fonte de criação do meu primeiro trabalho sobre a dança genuína. Este começou com um solo e mais adiante veio a se transformar num espetáculo de dança, apresentado na Escola de Dança da UFBA, em alguns Teatros e Escolas de Salvador.
- O contato com as minhas questões, com os meus medos e desejos, a mistura de dor e prazer, fundamentou a temática que usei especificamente nesse trabalho, que foi a maternidade, com o medo e o desejo de ser mãe. Esse tema levou-me a outras descobertas, como o medo da água que lembrava sempre o trauma do meu nascimento. As dificuldades encontradas nessa fase de transição da vida bloqueavam o amadurecimento da minha personalidade, o que dependia muito do meu comportamento para encontrar o caminho junto à Dança. O medo da água foi sanado, pois, mesmo sabendo que, debaixo d’água tudo era mais bonito, mais colorido, não entrava em mar,

rios, lagoas ou cachoeiras, que me apavoravam sempre, achando que ia ficar sem poder respirar. Para superar isso foi preciso retornar ao ventre materno e renascer.

- Sair desse mundo limitado e envolvido por água, desse aconchego materno que mesmo tendo tido conforto e alegria, me expulsou, trouxe-me angústias. Essa mistura de dor e prazer levou-me a articular outros comportamentos com o parto. Ao mesmo tempo em que como feto estava envolvida e protegida pela água, está me sufocava; enquanto isso, eu gritava para sair, pra conhecer um novo mundo, onde a água se faz indispensável à nossa sobrevivência. Mesmo assim, eu não permitia envolver-me ou ser envolvida pelas águas.
- A partir do autoconhecimento pude dar um significado à minha dança e, ao mesmo tempo ressignificar minha vida, principalmente junto à Dança. Criei um solo, representante da dança genuína do Ser-Dançarina, que gerou um espetáculo, que tratou de medos, apego, rejeição e da vontade de matar todos esses sentimentos que me machucavam e me impediam de crescer profissionalmente.
- Na verdade, a busca pelo autoconhecimento deu-se a partir do momento em que tive o primeiro encontro com o grupo. Nas minhas falas, entre tudo que relatei ao grupo, o que mais marcou-me foi falar da minha relação com meu Pai, pois ele não acreditava muito em mim, nas minhas escolhas, na minha coragem, na minha potencialidade, e eu sempre aceitava, me calava, até que internalizei e passei também a não acreditar em mim. Outra discussão que teve muita importância pra mim foi sobre o medo de estar só e, ao mesmo tempo, de multidão. Eu sofria muito quando sabia que teria que passar uma noite sozinha, chegando a preferir, algumas vezes, a presença de um desconhecido, cujo risco me desprotegia ainda mais. Além dessas discussões, lembro também de quando me dei conta de minhas dependências, dos apegos afetivos camuflados de Amor, e do quanto custa, ainda hoje, romper com esses comportamentos que prejudicam o nosso encontro com a autonomia, comportamentos que, quando não conscientes, traziam-me sofrimento.
- O feto em formação, a dependência da mãe para sua sobrevivência e crescimento, o parto, a relação de dor e prazer, a consciência da necessidade de romper os laços simbióticos com a mãe. Mesmo assim, ainda conservo esta pseudodependência com ela.
- As minhas perdas, a presença da submissão feminina perante a masculina, a rejeição de tudo que foi conquistado por conta de uma única perda, o vivo que se mostra morto, foram vivências representadas na dança genuína criada por mim.
- Que delícia é o contato com o mergulho interior! Que medo que eu tenho desse mergulho! Essa mistura de prazer com medo foi o que significou, ou ressignificou a minha dança, e o meu olhar sobre a vida.
- Hoje falo do meu olhar, da minha dança, porque o trabalho com o grupo me trouxe essa possibilidade de mergulhar interiormente, e redescobrir o prazer em viver a Dança.
- Esse tempo que me pareceu eterno, tempo em que passamos juntas estudando, está vivo em minha memória e em minhas atitudes. Aprender com o grupo me despertou a curiosidade e me deu coragem para querer chegar num “botão de rosa e ver o que aquele mundo de pétalas esconde”.
- Gosto de sentir o movimento saindo do “lugar onde um dia um coração nascerá”. Do ventre, sempre nascerá um movimento que terá a duração de 1, 2, 3, 4 segundos até movimentos que durem uma eternidade. Esse movimento, que antes de nascer teve a ajuda desse grupo, onde presente eu estava a conversar, a ler, disposta ao toque, ao contato, ao riso, ao choro, ao colo e à música, foi brotando suavemente.

- Este trabalho que teve horas muito difíceis de serem elaboradas por serem momentos de tomadas de decisões importantes para cada uma de nós, me trouxe uma maturidade profissional necessária, que hoje se transformou e continua me transformando numa pesquisadora dos processos corporais, que se baseia na Dança Genuína do Ser - dançarino, como guia da Dança e da vida.
- A aplicação de estímulos corporais baseados em metáforas as quais nos remetem às memórias pessoais, desde a infância até as reflexões do cotidiano presente, foi fundamental para o desenvolvimento da minha dança.

Sempre navegando pelas trilhas do que é lúdico e criativo, nós artistas da dança, ainda que timidamente, durante a criação de uma coreografia, renunciamos à ilusão de um saber garantido e absoluto, o que não implica em desistir da utilização de instrumentos, técnicas e procedimentos racionalizados. Isso significa que o ato de criar uma dança genuína depende das convicções do Ser-Dançarino que, durante a criação da sua dança renuncia ao uso da razão pura e se deixa iluminar pela exploração de signos representantes e oriundos de si mesmo.

Sem antepor o método à experiência, criando um caminho para cada uma das experiências voltadas para a práxis, com pensamentos, explorações, invenções e conhecimentos disponíveis no tempo aqui e agora, todos os que participaram desse trabalho de grupo, renunciaram ao fetiche do método, o que ofereceu possibilidades infinitas de dispositivos, ou seja, de múltiplos caminhos a trilhar.

O AUTOCONHECIMENTO COMO FUNDAMENTO DO MÉTODO



Composição: Cida Linhares
Imagem: Marastina.

Trabalhar com arte neste país nunca foi fácil, assim como nunca foi fácil ter sucesso como artista. Além disso, o trabalho torna-se ainda mais árduo para aqueles que possuem como instrumento o próprio corpo. O artista plástico, por exemplo, escolhe seu material e instrumentos com os quais quer trabalhar a sua arte. Embora necessite também de habilidades no domínio da técnica, este interage mais com os materiais

e instrumentos do que com os movimentos do próprio corpo. O musicista possui o seu violino, piano, oboé, e outros, ou seja, seus instrumentos musicais, com os quais interage na concepção da sua obra.

Quanto ao artista cênico (dançarino, ator ou performer), quando no exercício da sua arte, mesmo passando por um treinamento técnico apurado, necessita explorar a si mesmo, considerando seus limites e suas possibilidades físico-sensoriais como instrumentos da sua própria obra de arte. O refinamento técnico ocorre com a prática constante, o que também lhe possibilita o conhecimento do corpo como um todo indivisível. Este autoconhecimento lhe proporciona um maior domínio técnico e artístico preparando-o para sentir-criar-dançar seu jogo cênico.

Sendo assim, o cuidado com o corpo é fundamental para o desenvolvimento das potencialidades do artista cênico. Alguns caminhos já foram traçados para levar o dançarino-ator ao encontro do sucesso³³ com a arte escolhida, mas a maioria deles compõe-se apenas de uma abordagem técnica, ou seja, de terapias físico-corporais. Estas técnicas não trabalham nem explicam o comportamento subjetivo do Corpo³⁴. Trabalhar diretamente com os corpos sutis do artista cênico, assim como utilizando as técnicas, por exemplo, da yoga, com os exercícios da meditação, ou da bioenergética, e muitas outras, com caminhos que conscientizam o artista da própria psique – pode ser um caminho significativo para a capacitação do artista cênico.

A proposta do grupo é, portanto, a de que invertamos a ordem dos procedimentos nos caminhos utilizados comumente como métodos de aprendizado da Dança. Durante as etapas pré-expressivas dos alunos que pretendem seguir a carreira de dançarino, ou mesmo no preparo destes para a profissão de professores, é relevante trabalhar o corpo integral. Isso pode

³³ A palavra sucesso aplicada a esse, retrata uma solução bem sucedida relativa a um objetivo alcançado através de um empreendimento. Segundo Sillamy, “Cada sucesso é um encorajamento [...] constatando-se que o fato de conseguir fazer alguma coisa útil produz o abandono das atitudes negativas.” (SILLAMY, 1998, p.225)

³⁴ A palavra Corpo aplicada a esse significa o Ser humano integral, ou seja: sua parte biológica, psicológica e o seu íntimo, ou sua alma.

e deve ser feito focalizando seus estudos ao mesmo tempo nas técnicas de dança e técnicas corporais específicas, necessárias à prontidão biológica e psicológica do corpo. Isso, porém, deve ser feito tendo como base o autoconhecimento. Com o autoconhecimento, cada aluno deve se conscientizar de seu comportamento baseado nos seus processos psicológicos subjetivos, o que lhe deve trazer maior segurança, no que se refere ao caminho profissional escolhido para trilhar. Estando o aprendizado da dança acompanhado pela facilitação da descoberta de si mesmo pelo aluno, este pode desenvolver a capacidade de trabalhar na construção de uma autonomia profissional otimizada.

Trabalha-se com a técnica do balé clássico, observando e percebendo como a mesma é utilizada pelo corpo, ou seja, percebendo aquilo que a mesma é capaz de revelar sobre o corpo que a pratica. Devolvem-se aos alunos, em forma de questionamentos, todas as informações consideradas relevantes, informações que posteriormente transmitam algo a respeito deles mesmos, durante o aprendizado técnico e o fazer artístico da dança. Propomos um trabalho que possibilite ao aluno, no processo pré-expressivo³⁵ – o aprender a aprender que transcenda a própria arte da dança, envolvendo os vários comportamentos do Ser-Dançarino. Trabalhar com o próprio corpo como instrumento, principalmente na arte da dança, requer o autoconhecimento como fator fundante da arte.

O aprendizado da arte da dança deve manter uma relação intrínseca com a psicologia, assim como com a educação. Isto é de grande relevância para o desenvolvimento das habilidades artístico-corporais do aluno, já que esta é a única forma de atingir o estágio psíquico que leve à sua otimização artística através do autoconhecimento.

Não consegue realmente conhecer ou reconhecer o outro, ou até mesmo interagir com ele, aquele que não conhece a si mesmo. Afinal, é também na conscientização das diferenças que é encontrada a nossa identidade.

Durante uma representação, numa situação espetacular estruturada, a presença físico-mental do dançarino forma-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana, e a utilização organizada desses princípios, compõe a sua base.

³⁵ Termo extraído do livro de Barba e Savarese, *A Arte Secreta do Ator*, 1990, e também de Barba, Eugenio. *A Canoa de Papel*, 1994, quando apresenta a Antropologia Teatral.

Segundo Barba as diferentes técnicas podem ser conscientes e codificadas, ou não conscientes, mas implícitas nas ações e repetições da prática artística. Barba define a Antropologia Teatral como: “[...] o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas”. Sugere-se lermos ‘bailarino’, no lugar da palavra ‘ator’, seja mulher ou homem; e para a palavra “teatro”, ler dança. Segue:

A análise transcultural mostra que nestas técnicas se podem individualizar alguns princípios-que-retornam. Estes princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extra cotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu bios Cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes lógico, não cronológico. (BARBA, 1994, p.23)

Como já foi exposto anteriormente, o trabalho desenvolvido integra a educação e a psicologia às aulas de técnica da dança, buscando conscientizar os futuros dançarinos acerca do seu comportamento, nos campos objetivo e subjetivo. Tanto os processos subjetivos quanto os objetivos do comportamento do dançarino-ator podem ser abordados com base nos textos de Bachelard sobre a metáfora do “noturno”. Suas metáforas, em geral, podem facilitar o caminho do autoconhecimento e da criatividade. Elas são análogas ao funcionamento do corpo, principalmente àquelas que remetem às “casas natal e onírica” (BACHELARD, 1990), além de conduzir ao devaneio, ao imaginário.

Quanto à casa natal, esta corresponde ao que é nato e ao que foi desenvolvido empiricamente em cada infância no Ser-Dançarino. Segundo as diversas correntes da psicologia humanista, é nesta fase que a criança decide, inconscientemente, sobre o seu futuro, fundamentando-se em argumentos basicamente introjetados por suas figuras parentais. Os argumentos positivos liberam o ser de bloqueios somatoformes, os argumentos nefastos criam estes bloqueios, não somente no comportamento objetivo. Eles são aparentes através dos diálogos e do fazer artístico, mas também e principalmente no comportamento subjetivo, no que a pessoa pensa e sente a respeito de si mesmo. Reviver aspectos da vida vivida, analisando-os e comparando-os com os da vida cotidiana e projetando uma vida futura é relevante na busca da proficiência numa profissão do campo das artes cênicas. Não se pode esquecer que os dançarinos têm o corpo como instrumento principal no desenvolvimento da sua arte.

Buscou-se tratar aqui de uma essência íntima e concreta do corpo, essência que compõe a vida do Ser, estimulando, procurando dar forma a alguns caminhos que servirão como

referência para o aluno de dança. Com esta pesquisa, sistematiza-se uma forma que possibilite um encontro consciente entre o Ser-Dançarino e sua essência.

Todas as lembranças e imagens evocadas da infância na casa natal integram e norteiam o processo de aprender a aprender do Ser-dançarino-ator sobre si mesmo, seja esse processo consciente quanto às informações veiculadas pelo corpo ou inconsciente. Nesse último caso, o processo requer a coordenação consciente do facilitador. Todo esse processo deve sempre ser trabalhado mantendo-se periodicamente uma avaliação, com o objetivo de melhor criação e execução da Dança.

Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central. (BACHELARD, 1993, p.23)

Ao ler sobre as casas onde não se encontra abrigo, no texto de Bachelard, associam-se as mesmas a alguns problemas-chave que se encontra e que criaram raízes. Como toda raiz, estes problemas são mais invisíveis que visíveis, necessitando de um olhar mais apurado e de uma análise mais minuciosa, para sua descoberta e de uma prática onde se descubra as possibilidades de solução.

As imagens inconscientes que permeiam o comportamento do Ser-Dançarino são as maiores responsáveis pelos problemas corporais encontrados durante o curso de graduação em Dança da UFBA, assim como também em todas as outras faixas etárias percebidas ao longo da carreira exercida por mim em academias e companhias de dança. Cabe somente a nós educadores, a missão de possibilitar seus desvendamentos. Segue:

Recalcadas fora do campo da consciência por uma potência de controle ético (censura), as forças inconscientes conseguem, no entanto, manifestar-se em certos atos da vida cotidiana (lapsos, esquecimentos), nos sonhos e nos sintomas neuróticos.

No inconsciente, verdadeiro substrato da vida psíquica, nascem os desejos e os fantasmas, e organizam-se os vínculos inter-humanos e as condutas.

É possível explorar o inconsciente pelo método das associações livres, pela análise dos atos falhos e, sobretudo, pelo estudo dos sonhos. É indispensável o conhecimento dos fenômenos inconscientes para a compreensão e a cura das neuroses. (Sillamy, 1996, p.128)

A casa natal é o fundamento de toda uma vida, e, assim sendo, a mesma deve ser explorada ao máximo, para que se possa estar sempre descobrindo, melhorando, compreendendo, associando e redefinindo o comportamento subjetivo (o que sinto e penso) e o objetivo (o que digo e faço). É através das lembranças da casa natal que podemos reelaborar muito do que introjetamos, descobrindo condutas que não mais têm utilidade, muito pelo

contrário, que impedem a conquista dos objetivos. Isso nos remete à leitura do capítulo “As Cidades e o Desejo”⁴, no livro “As cidades invisíveis”, de Calvino, que diz assim:

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro. (1990, p.32)

Fedora aqui pode ser vista como metáfora de uma pessoa que se deixou transformar em “metrópole de pedra cinzenta”, protegendo seus desejos, que, colocados dentro das “esferas de vidro”, não possuem nenhuma chance de se tornar realidade. Escolhendo, visitando e contemplando a cidade que corresponde aos seus desejos, essa pessoa só consegue se imaginar refletida “[...] no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse ressecado) [...]”. Muitos dos desejos de alunos ex-forçados (aqueles alunos que buscam uma força que não está neles, mas sim uma força externa, extra, que por não ser a própria motivação, nem é palpável, nem ajuda, só prejudica) tornam-se revelados num corpo com tensões esculpidas em partes do próprio corpo. Sobre a grande Fedora e as pequenas Fedoras das esferas de vidro Calvino refere-se resumindo numa frase o seguinte: “Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo.” (CALVINO, 1990, p.32-33)

Para se transformar um desejo em realidade, não basta desejar. É necessário colocá-lo ao seu alcance. Para isto são imprescindíveis: a coragem (*coeur* ou coração), a motivação (*motiv*+ação - motivo que nos leva sempre à ação, a executar o que deve ser feito) e o planejamento (que sempre nos mostra o caminho a seguir, o próximo passo a dar). É imprescindível replanejar sempre, através de avaliações constantes sobre o comportamento interativo do corpo, que conscientemente passa a rever o que deve, convém e pode ser feito, com o que foi feito. Atualiza-se assim a articulação consciente do corpo com o desejo ou a meta pré-estabelecida, e desta com os objetivos já alcançados e por alcançar.

O desenvolvimento do trabalho pré-expressivo da dança, que compõe a metodologia proposta neste trabalho, deverá nortear sempre o aprender a aprender a Dança, tanto do aluno, e principalmente deste, quanto do mestre. Barba apresenta três aspectos, correspondentes a três níveis de organização bem distintos do trabalho do dançarino-ator (1994, p.24-25).

- Primeiro nível: é individual. A personalidade do dançarino, sua sensibilidade, sua sensibilidade artística, sua individualidade social que o faz único e irrepetível;
- Segundo nível: comum a todos os que praticam o mesmo gênero espetacular; a particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural, por onde se manifesta a irrepetível personalidade do dançarino-ator;
- Terceiro nível: concerne aos dançarinos-atores de tempo e culturas diferentes; a utilização do corpo (corpo-mente) segundo técnicas extra cotidianas baseadas em princípios-que-retornam, transculturais. Estes princípios constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade.

Esta teoria de Barba indica o que a Antropologia Teatral pode promover. O dançarino-ator, por sua vez, organiza e indica fontes para os estudiosos da Dança e do Teatro. Os dois primeiros aspectos são determinantes para a passagem da pré-expressividade à representação. “O terceiro é o que não varia sob as individualidades pessoais, estilísticas e culturais”, diz Barba: “É o nível do *bios* cênico, o nível ‘biológico’ do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator” (1994, p.25). A metodologia que foi proposta neste trabalho, objetivando o desenvolvimento e a sistematização, considera o estado de consciência do dançarino como fator determinante para a incorporação do conhecimento de si mesmo e das técnicas de dança. A anamnese é essencial no trabalho do dançarino assim como no trabalho do professor. Tendo como referência a afirmação de Wilhelm Reich de que “o corpo é o inconsciente visível”, Leloup defende que ele é “o nosso texto mais concreto, nossa mensagem mais primordial, a escritura de argila que somos. É também o templo onde os outros corpos mais sutis se abrigam.” (CREMA in LELOUP, 2002, p.09)

O CORPO COMO MÍDIA, O CORPOMÍDIA



Composição: Cida Linhares

Imagem: Ana Ridzi

Helena Katz³⁶ dá início ao seminário sinalizando que o termo mídia como meio de comunicação de massa, é conhecido de todos. Este termo é mais utilizado como um meio ou vetor de fluxo de informação, transferindo a informação de um campo para outro, ou melhor, é um lugar por onde a informação passa para chegar onde ela não estava. Portanto, usualmente o termo mídia é utilizado como meio porque leva uma informação que está fora dele ou fora de um lugar para um outro lugar, que também está fora dele.

Katz vincula a ideia de mídia à Teoria da Evolução e diz que qualquer coisa viva é um sistema aberto que troca – todo o tempo – informação com o ambiente. Há uma processualidade que não para nunca. Isto significa que a troca, sendo permanente, não tem possibilidade de deixar de existir, nem de não se modificar, de não evoluir. O termo evoluir aqui nada tem a ver com evolução no sentido de melhorias.

No processo de comunicação, a informação não utiliza o corpo como vetor ou meio para ser transferida de um lugar para outro. Ela é incorporada durante um certo espaço-tempo pelo corpo, que, transformando a informação em corpo, passa a ser mídia de si mesmo, ou seja, torna-se **corpomídia**. O corpo deixa de veicular a informação e passa a ser, parte dele mesmo, a informação já reciclada e introjetada. Não se trata somente de corpos humanos, mas, em se tratando de corpos humanos, o corpomídia é co-evolutivo. Este corpo é feito ou criado pela informação que é colada nele mesmo. “As mídias dependem das informações

³⁶ As anotações, que se seguem, resultam da minha vivência nos Seminários de Estudos Avançados do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, com a Professora Helena Katz, em torno do tema Corpomídia. Ementa: Este Seminário se propõe a discutir o corpo como objeto da comunicação a partir da hipótese do corpomídia – entendimento de que o corpo e seu ambiente se constroem em co-dependência. Divergindo das abordagens que tratam o corpo como sendo influenciado pela cultura, priorizará o confronto da bibliografia, com aquela produzida a partir de Foucault e Deleuze. PUC-SP, 2º semestre 2003 Pesquisa: Cognição e Informação. Disciplina: 1906-C.

que as fazem. A visão que se tem dos corpos-mídia depende da familiaridade que houver com os mesmos.” (KATZ, 2003)

O conceito de corpomídia de Katz leva a pensar que por mais que a “dança genuína” seja uma dança própria e singular, esta carrega todas as informações que estão coladas nesse corpo dançante, que foram impressas a partir das interações deste corpo com o ambiente. Portanto, a partir do *Umwelt* do Ser-Dançarino, do seu entorno ou seu automundo surge a dança genuína, gerada pelo corpo que é mídia de si mesmo, que é corprocêntrico, corpo que é lúdico e criativo. Os artistas da dança, ainda que timidamente durante a criação de uma coreografia, renunciam à ilusão de um saber garantido e absoluto, o que não implica em desistir da utilização de instrumentos, técnicas e procedimentos racionalizados. Isso significa que o ato de criar uma dança genuína depende exclusivamente das convicções do Ser-Dançarino que, durante a criação da sua dança renuncia o uso da razão pura e se deixa iluminar pela exploração de signos representantes e oriundos de si mesmo.

IMAGINÁRIO E REALIDADES COMO FORMA DE REENCANTAR A VIDA

Composição: Cida Linhares
Imagem: Devil

Tratando-se das relações entre Educação, Conhecimento e Imaginário no grupo de pesquisa, fomos em busca do que de fato significava realidade para nós, o que nos fez seguir o pensamento de Duarte Júnior que diz existirem diferentes maneiras de se apreender o mesmo objeto, que passa a possuir uma realidade diversa, a partir do que ele representa para cada um de nós, seres humanos. Ele sugere que, assim como é possível captar a realidade dos



objetos com a sensibilidade inerente, sensação, emoção ou sentimento, independentemente de sua forma física, na verdade, talvez não devêssemos tratar esta realidade como sendo apenas uma realidade, mas sim múltiplas realidades, no plural. (2000, p.8-10)

Segundo Duarte Jr., a noção de realidade caminha junto com a de verdade, porque, de uma certa forma, discutir um implica em discutir o outro. Além disso, ele coloca a realidade desvelada pela ciência como uma realidade de segunda ordem, ou seja, “construída sobre as relações do dia-a-dia que o homem mantém com o mundo”. (2000, p.14-15)

Mais importante, acredita-se, é o que Duarte Jr. diz a respeito das verdades científicas, que ele não considera mais verdadeiras, ou mais seguras do que as verdades estéticas ou filosóficas, por exemplo. Ele diz que cada uma delas apresenta o seu grau de valor no contexto específico, e conclui dizendo que ciência, filosofia, arte e religião são as quatro formas marcantes e especiais desse relacionamento entre as realidades acontecer, e completa:

Todavia, em nosso cotidiano, a atitude filosófica, a científica, a artística ou a religiosa são espécies de parênteses que abrimos em nossa forma usual, rotineira, de vivermos a vida e cuidarmos de nossa sobrevivência. De certa maneira, a realidade da vida cotidiana se impõe a nós com todo seu peso. (2000, p.15-16)

Captar essa realidade, seja ela científica ou não, nos leva a deixar de sonhar, imaginar, tirar das alturas, das viagens virtuais que acontecem dentro das nossas cabeças, ou seja, deixa-se de imaginar em prol de uma realidade por excelência, como disse Duarte Jr.? Ou será que buscar as diversas possibilidades para o encontro com uma realidade dada, seria imaginar? Não será isso o que se faz quando se cria uma dança? O processo de criação de uma dança não é análogo a um jogo de dados? ...

Acredita-se que a tensão que leva os dados à ação (movimento) é a mesma criada pelo impulso do corpo quando trabalha na construção da sua dança, o que equivale à tensão do corpo ao segurar os dados na mão antes de jogá-los. Então surgem dois pensamentos subsequentes: 1- pensando nas possibilidades e nas probabilidades do resultado da jogada, e 2 - pensando no resultado desejado da jogada antes mesmo que este esteja dado. Acredita-se que esses sejam os princípios norteadores da criação, especificamente da criação coreográfica, porque também são princípios norteadores da vida real.

O professor Luiz Felipe Serpa, no encontro do dia 10 de julho de 2002, na FACED-UFBA, durante aula da disciplina de pós-graduação Educação - Conhecimento – Imaginário relatou:

Trabalhar com o imaginário no processo educativo é aprender a viver com múltiplas verdades, múltiplas realidades, pois não devemos viver sem as diferenças que nos possibilitam navegar nas diversas realidades e alcançar uma verdade que está em algum lugar. A realidade no plural possibilita a recriação da vida até completá-la. Explorar a mente é ação, e é pela ação que se possibilita movimentar, transitar, elaborar, expressar as realidades, presentificando-as. (2002)

Vejamos o que diz Damásio sobre o real e o imaginário e a ocupação da mente:

Por mais surpreendente que pareça, a mente existe dentro de um organismo integrado e para ele as nossas mentes não seriam o que são se não existisse uma interação entre o corpo e o cérebro durante o processo evolutivo, o desenvolvimento individual e o momento atual. A mente teve primeiro de se ocupar do corpo, ou nunca teria existido. De acordo com a referência de base que o corpo constantemente lhe fornece, a mente pode então ocupar-se de muitas outras coisas, reais e imaginárias. (1996, p.17)

Mas, para que servem os sonhos ou a imaginação? Para que sonhar ou desenvolver essas potencialidades humanas se não no sentido de uma Educação que abranja as relações dos seres humanos entre si e com a natureza? Como aproveitar essa potencialidade que pode chegar a transformar o rumo dos acontecimentos para um viver melhor?

Como diz Spolin, [...] é no aumento da capacidade individual para experienciar que a infinita potencialidade de uma personalidade pode ser evocada [...], afirmando, em seguida, que experienciar é penetrar no ambiente, envolver-se total e organicamente com ele, o que significa um envolvimento nos níveis intelectual, físico e intuitivo. Spolin destaca o campo intuitivo como sendo o mais vital para a aprendizagem, e prossegue:

O intuitivo só pode responder no imediato – no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação.

A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (1982, p.03-04)

Em “O Erro de Descartes”, Damásio apresenta, por exemplo, o ato diante de um objeto afirmando que: “[...] a essência de um sentimento (o processo de viver uma emoção) não é uma qualidade mental ilusória associada a um objeto, mas sim a percepção direta de uma paisagem específica: a paisagem do corpo” (1996, p.14). Damásio afirma que os sentimentos são provindos também das nossas recordações, que são ricas em ideias, contribuindo assim para a criação do nosso imaginário:

Dado que o sentir dessa paisagem corporal é temporalmente justaposto à percepção ou recordação de algo que não faz parte do corpo — um rosto, uma melodia, um aroma — os sentimentos acabam por se tornar “qualificadores” dessa coisa que é percebida ou recordada. Mas há algo mais num sentimento do que essa essência. Como irei explicar, o estado do corpo que é qualificador, quer seja positivo ou negativo, é acompanhado e completado por um correspondente modo de pensamento: de alteração rápida e rico em ideias quando o estado do corpo está na faixa positiva e agradável do espectro, e de alteração lenta e repetitivo quando o estado do corpo se inclina em direção à faixa dolorosa. (1996, p.15)

Damáσιο, considerando essa perspectiva, diz que as emoções e os sentimentos são os sensores para o encontro, ou para a falta dele, entre a natureza e as circunstâncias. Refere-se à *natureza* como sendo tanto aquilo que herdamos geneticamente quanto aquilo que adquirimos através da vivência e do desenvolvimento individual. Prossegue o autor:

Os sentimentos, juntamente com as emoções que os originam, não são um luxo. Servem de guias internos e ajuda-nos a comunicar aos outros sinais que também os podem guiar. E os sentimentos não são nem intangíveis nem ilusórios. Ao contrário da opinião científica tradicional, são precisamente tão cognitivos como qualquer outra percepção. São o resultado de uma curiosa organização fisiológica que transformou o cérebro no público cativo das atividades teatrais do corpo. (1996, p. 15)

Se não fosse a possibilidade de sentir os estados do corpo, que estão inerentemente destinados a ser dolorosos ou apazíveis, não haveria sofrimento ou felicidade, desejo ou misericórdia, tragédia ou glória na condição humana. [...] A emoção e os sentimentos constituem a base daquilo que os seres humanos têm descrito há milênios como alma ou espírito humano. (1996, p.16)

A sensação, sendo uma forma de captação da emoção (SILLAMY, 1996, p.214), também gera o encontro entre a natureza e as circunstâncias. Assim, esse encontro poderá vir a ocorrer entre o ser humano e o seu íntimo — entre o ser humano e a sua própria educação. Resgatando pela consciência, autoconhecimento e conhecimento na geração de um imaginário que sirva como referência para a construção, desconstrução e reconstrução, tanto do mundo das possibilidades como dos fatos, podemos atingir uma “ordem social” necessária. Sobre a consciência e com a consciência, afirma Damásio:

A consciência é um fenômeno inteiramente privado, de primeira pessoa, que ocorre como parte do processo privado, de primeira pessoa, que denominamos mente. A consciência e a mente, porém, vinculam-se estreitamente a comportamentos externos que podem ser observados por terceiras pessoas. (2000, p.29)

A consciência, de fato, é a chave para que se coloque sob escrutínio uma vida, seja isso bom ou mau; é o bilhete de ingresso, nossa iniciação em saber tudo sobre fome, sede, sexo, lágrimas, riso, prazer, intuição, o fluxo de imagens que denominamos pensamento, os sentimentos, as palavras, as histórias, as crenças, a música e a poesia, a felicidade e o êxtase. Em seu nível mais simples e mais elementar, a consciência permite-nos reconhecer um impulso irresistível mais complexo e elaborado, a consciência ajuda-nos a cultivar um interesse por outras pessoas e a aperfeiçoar a arte de viver. (2000, p.20)

Deve-se voltar a ser o “senhor dentro da nossa própria casa”. Calvino faz pensar nisso, quando relata o que encontra o viajante ao deparar-se com Valdrada, cidade construída à beira de um lago pelos “antigos”. Diz Calvino: “[...] com casas repletas de varandas sobrepostas e com ruas suspensas sobre a água desembocando em parapeitos balaustrados”. Ou seja, assim construída, o viajante depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o

lago e a outra que, de cabeça para baixo, reflete a anteriormente citada. Calvino nos fala delas assim:

Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrada na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.

Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus atos são simultaneamente aquele ato e a sua imagem espetacular, que possui a especial dignidade das imagens, e essa consciência impede-os de abandonar-se ao acaso e ao esquecimento mesmo que por um único instante. (1990, p.53)

Fica evidente a analogia que Calvino traça entre o real e o imaginário, podendo-se traçar outras analogias entre o que está no consciente e no inconsciente de cada um de nós. Entre, o que se permite sonhar, imaginar e também criar pelas possibilidades, e o que realiza-se de fato, estando ao mesmo tempo conscientes desses atos. Assim busca-se a coerência entre o que de fato nos pertence e o que pertence ao universo, entre as nossas realidades, nossas fantasias e a realidade do universo em si mesmo, como já dissemos, como algo que existe independentemente da existência do ser humano.

Como disse Serpa, a precipitação do real é fruto de um imaginário. Nada permanece, tudo é mutante, somente o imaginário se instala. Nesse mesmo encontro, continuou Serpa: [...] somos produto da instabilidade e do caos. Se o mundo fosse estável não existiríamos [...] para continuarmos existindo mantemos a dialética entre o infinito e o finito, que somos todos nós, seres humanos, e entre o real e o imaginário que está incorporado, principalmente naqueles que caoticamente se deixaram impregnar com as imagens da vida. A relevância para os seres humanos, de possuir uma consciência reflexiva, está no fato de que...

[...] ela pode voltar sobre si mesma, isto é, o homem pode pensar em si próprio, tomar-se como objeto de sua reflexão. E isto só é possível graças à linguagem: sistema simbólico pelo qual se representa as coisas do mundo, pelo qual este mundo é ordenado e recebe significação.

Através da palavra o homem pôde desprender-se de seu meio ambiente imediato, tomando conhecimento de espaços não acessíveis aos seus sentidos. Ou seja: a palavra traz-me à consciência regiões não alcançáveis pelos meus sentidos aqui e agora. (DUARTE JR., 2000, p.18)

Segundo Duarte Jr., o animal está irremediavelmente preso ao seu corpo, aos seus sentidos e seu tempo é agora, um presente imutável, enquanto os seres humanos vivem no

mundo, podendo pensar no passado, seja este o próprio ou o de toda a espécie humana, através da palavra, encontrando e criando significações para o que vivemos. Pode-se também pensar e planejar o futuro, além do tempo presente. Assim refere-se o autor ao ser humano:

Esta é a radical diferença entre homem e animal: o meio simbólico criado pela linguagem humana, linguagem que capacita o homem a proferir o seu “eu”. Sim, pois não estamos aderidos ao nosso corpo como o animal ao dele. [...] O homem tem um corpo, ou seja, pode “decolar-se” dele e tomá-lo como objeto de suas reflexões. Somos mais que nosso corpo: somos também a consciência deste corpo, que sabemos finito. Neste sentido é que, em linguagem filosófica, se fala de transcendência humana: o homem transcende, vai além da imediatividade do aqui e agora em que está o seu corpo.

Vivemos assim, não apenas num universo físico, mas fundamentalmente simbólico. Um universo criado pelos significados que a palavra empresta ao mundo.

Existência. Esta é a palavra-chave. As coisas e os animais são, enquanto o homem existe. Existência é justamente a vida (biológica) mais o seu sentido. Sentido que advém da linguagem, instauradora do humano, que advém da palavra, criadora da consciência reflexiva e do mundo. [...] Somente com a palavra surge isto a que chamamos mundo. (2000, p.19-20)

Ser “Humano, demasiado Humano” (NIETZSCHE, 2000), portanto, é aprender a viver os sonhos, as fantasias e o imaginário com responsabilidade e adequação. É viver a própria poética unida ao conhecimento. É ser esteticamente ético. Dessa forma podemos entrar em sintonia com o universo e o cosmos, com a vida vivida e por viver, alcançando assim, quem sabe um dia, a transcendência.

DESENVOLVENDO A TÉCNICA DA DANÇA



Composição: Cida Linhares
Tube: site do google/Danza

O início do aprendizado da profissão do dançarino é composto pela assimilação de técnicas. Estas técnicas, através dos seus princípios teóricos e da prática cênica vão ganhando características específicas à medida que vão sendo incorporadas pelos alunos. Portanto, adquirindo o conhecimento dos princípios que governam o bios cênico, estes permitem ao dançarino-ator, como diz Barba, algo mais, ou seja, aprender a aprender. Sendo essencial para todos, essa é a condição para que se domine o saber técnico, não sendo dominado por ele. (BARBA, 1994, p.24)

Ressaltando a importância da atitude empírica do dançarino - ator, os que atuam segundo a Antropologia Teatral se propõem a traçar um caminho entre as diversas especializações disciplinares, técnicas e estéticas que se ocupam da representação/interpretação, não se devendo confundir isso com a aplicação na Dança e no Teatro dos paradigmas da Antropologia Cultural:

A Antropologia Teatral não tenta fundir, acumular ou catalogar as técnicas do ator [dançarino-ator]. Busca o simples: a técnica das técnicas. Por um lado isso é uma utopia, mas por outro é um modo de dizer com diferentes palavras, aprender a aprender.

A Antropologia Teatral indica um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. (BARBA, 1994, p.24)

É desse conjunto de processos de aprendizado da arte da dança, que se instala no corpo do dançarino que nasce a Dança e é desse mesmo corpo, na sua relação com o ambiente, que ela acontece como produto da Arte. Assim revemos alguns fundamentos elaborados ao longo da prática. Esses fundamentos foram muitas vezes associados às metáforas sobre o ser no turno dos textos do Bachelard³⁷.

Com base no texto de Bachelard *A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana* (1993, p.23) buscou-se, junto ao grupo de alunas, o entendimento do corpo como instrumento, o instrumento que sempre está em estado de transformação e que, ao mesmo tempo é produto de uma filosofia que surge da qualidade prática da vida, tanto artística quanto cotidiana. Corpo que é dança, e corpo que é mídia.

Cada corpo é único, independente das suas funções biológicas, tanto no seu aspecto formal quanto no seu aspecto comportamental. Para que este produza conhecimentos necessários ao desenvolvimento da dança, o mesmo deve buscar e explorar, pelas diversas técnicas, a sua própria dança.

Esta exploração, pelo Ser-Dançarino, deve ser integrada, ou seja, as características anatômico-fisiológicas e cinesiológicas do Ser-Dançarino-Biológico devem estar sintonizadas com as da sua psique, para que esta exploração lhe possibilite o conhecimento necessário à prática da sua arte. Por isso é que foi com base na prática comportamental (o que se sente, pensa, diz e faz), que direcionou-se os estudos técnico-artísticos individualizados da arte,

³⁷ Ver Bachelard: *As Asas da Imaginação* de José Américo Motta Peçanha, Prof. de Filosofia da UFRJ na Introdução do livro de Bachelard, *O direito de sonhar*, de 1986.

especificamente da técnica da dança e de sua utilização como meio, para a concepção coreográfica. Voltemos a Crema no prefácio do livro “O corpo e seus símbolos” de Leloup:

Em sua anamnese essencial, esta ampla escuta do mais superficial ao âmago da recordação do que somos, Jean-Yves Leloup convida-nos a resgatar toda flexibilidade de nossas articulações, das articulações do corpo às articulações psíquicas e da inteligência humana. Com a sua impecável hermenêutica, Leloup nos conduz a uma jornada consciencial, da planta dos pés, subindo pela *Árvore da Vida* da coluna aos píncaros da multifacetada face da cabeça. Da leitura física à psíquica, este texto abre-nos, também, para uma leitura essencial. Trata-se de olhar para a realidade através de todos os seus lados, ângulos e recantos. Sem confusão e sem oposição; nada negar e nada idolatrar: eis a visão holística. Assim, revigorados na dança da inteireza, com uma visão aberta e inclusiva, poderemos evoluir do “cacete” disciplinar para o “samba” da transdisciplinaridade. São muitas as estórias que jorram dos múltiplos cantos misteriosos do corpo-alma-Pneuma que somos. (CREMA in LELOUP, 2002, p.10)

A aventura da procura da lucidez, da consciência de si mesmo, que essencialmente deve manter uma relação constante com o aprender a aprender a dança, é capaz de desvelar muitos sentidos, inconscientemente e intensamente reprimidos, geralmente situados nos corpos sutis. Portanto, o autoconhecimento, o que inclui o funcionamento do corpo, o comportamento, as simbologias e as sutilezas são fatores determinantes durante o aprendizado da dança.

Trabalhar com o ensino e a aprendizagem da dança não é somente repassar informações para que o aluno trabalhe burilando seu corpo biológico, porque assim sendo, manteremos sempre a dicotomia corpo-mente, mas sim, educar num sentido mais amplo, como diz Leloup:

[...] não esqueça que você toca uma pessoa e que neste corpo está toda a memória de sua existência. E, mais profundamente ainda, quando você toca um corpo, lembre-se de que você toca um Sopro, que este Sopro é o sopro de uma pessoa com seus entraves e dificuldades e, também, é o grande Sopro do universo. Assim, quando você toca um corpo, lembre-se de que você toca um Templo. (LELOUP, 2002, p.26)

Procurou-se, neste trabalho de pesquisa com o grupo, realizar análises individuais baseadas no trabalho técnico-corporal que vem sendo desenvolvido com os alunos da Graduação da Escola de Dança da UFBA, visando fundamentalmente criar uma relação de intimidade do Ser-Corpo consigo mesmo e com a Dança. Vejamos o depoimento condensado de algumas das alunas, ao relatarem uma das dinâmicas de construção da dança genuína, aplicada ao grupo de pesquisa em junho de 2004:

1. Construindo a dança genuína – Laboratório de corpo baseado na “Casa Natal” de Bachelard: suscitando imagens mentais da casa, sua arquitetura, sua decoração, seus objetos. Observar cada objeto como signo ou representação. Analisar esses objetos quanto ao sentimento que eles despertam no corpo. Sentir as reações do corpo. Tudo

acontece por comandos do coordenador enquanto estiveram deitadas e completamente relaxadas. Criar analogias das imagens suscitadas com o corpo.

2. Compartilhar em duplas, descrevendo as imagens da casa e o caminho percorrido pela casa com toda sua representatividade. Em seguida, compartilhar com todos, sintetizando a experiência, apontando os pontos mais relevantes para cada uma.
3. Produzir uma sequência de dança: com base nas imagens suscitadas, criar uma célula coreográfica referente ao exercício corporal, analisando as imagens da imagem e sua relação ou similaridade/analogia com a textura corporal. O Corpo como a sua casa. Imagine essa relação, transforme-a em dança.
4. Para ser realizada em casa: gravação de nossa voz. Falar sozinha durante uma hora sobre si mesma, e depois escutar analisando. Escrever as minhas conclusões a respeito da experiência. O que ela suscitou ao corpo enquanto falava, enquanto escutava a gravação, e escrever sobre o processo vivido, analisando o ocorrido desde o momento de sua preparação até o término da experiência. Observar o corpo após ter terminado completamente a experiência. Levar os resultados no próximo encontro de grupo.

Algumas questões foram relevantes para o grupo de pesquisa devido a suas articulações com o trabalho técnico-corporal, como por exemplo, descobrir em que circunstâncias psicológicas fomos gerados, de que forma viemos ao mundo, se fomos desejados ou não, quem estava presente no momento do parto e qual a reação que todos tiveram com a nossa chegada. As respostas a essas questões primordiais, mesmo que tenham sido intuídas pelas alunas, são capazes de serem encontradas no corpo, ou seja, tanto na parte psicológica quanto na anatômico-cinesiológica. Assim, repasso aqui o relato de uma das alunas, que fez parte da segunda etapa do experimento, a etapa de construção da dança genuína. Ela traz suas observações e percepções a respeito da oficina aplicada no primeiro encontro com o grupo, e de seus efeitos no seu trabalho com a dança.

Como ela já tinha experiência em psicoterapia, e assim, já vinha desenvolvendo um trabalho específico de sensibilização dos seus processos corporais subjetivos, ela acrescentou e contribuiu com um trabalho amadurecido, além de servir como exemplo para muitas outras. Assim ela disse: “Fiz algumas observações à medida que ia me lembrando de algumas coisas importantes, afinal, este processo, elaborado pela sua pesquisa o qual tive a oportunidade de participar foi curto, mas, sobretudo intenso”.

Apresentação da proposta de pesquisa em 14/04/2004. Apresentações e os porquês de cada uma das alunas estarem ali. Atentamo-nos para o fato de somente mulheres estarem voluntariamente participando do encontro.

Procedimento inicial:

- Texto lido e discutido: “A efemeridade da dança” (não publicado) de Santos-Silva

- Imagens mentais suscitadas de uma vivência experimentada pelo corpo.

Dinâmica:

A prática: deitadas no chão, com os olhos fechados, seguimos os comandos -

- espreguiçar-se;
- pensar em uma das palavras: passado, presente, futuro;
- pensar numa imagem a qual remeta à palavra escolhida;
- abrir os olhos e procurar os olhos do outro ainda deitadas e fixar o olhar, fazer o mesmo duas, três vezes.

Final da dinâmica: comentários sobre a experiência, criação de movimentos para as imagens suscitadas e sensações do exercício. Fazer uma síntese deste corporal geral em uma palavra.

A minha experiência: a palavra escolhida foi FUTURO; a perspectiva mais alegre, a confiança nas pessoas e em mim mesma, a esperança.

Imagem: Meu sonho da noite passada com minha mãe... eu chego em casa e o mar está no quintal, no lugar do canil dos cachorros, da horta e do gramado. Minha mãe está no mar. Da área de serviço, que está acima do nível do mar, saio correndo, sem tirar roupas e sapatos, até pular e agarrá-la de tanta saudade. O mar começa a nos arrastar com força para o fundo, ficamos assustadas e nos agarramos ainda mais. De repente mamãe se afoga e desmaia, e eu, desesperada, tento acordá-la e penso: "Não, isso não vai acontecer! ..." e grito: "Força mãe!". Faço a respiração para salvá-la e ela acorda tossindo e o mar se acalma. E eu digo: "Eu sabia..." Minha mãe fica tossindo engasgada ainda, eu mexo a cabeça dela e ela vomita pela água ao nosso redor. Eu dou uma risada e digo: "É isso aí! ...".

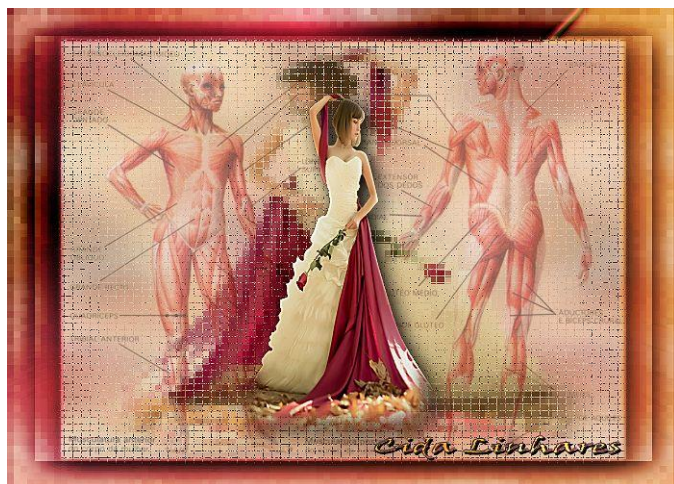
Outras palavras: acolhedor. Outras palavras na turma que me chamaram a atenção: colher, plantar, cuidar, atenção e paz.

Observações e Comentários: O motivo pelo qual o sonho descrito acima está no tempo presente, se dá por algumas vivências minhas de análise terapêutica, nas quais, durante as dinâmicas de tratamento, era também solicitada a escrita dos sonhos. A psicoterapeuta pedia para serem descritos como se estivessem (os sonhos) ocorrendo no ato da descrição. Isso facilitava a captação dos sonhos pela memória e permitia uma análise próxima dos aspectos vividos na realidade. Portanto, ao fazer o mesmo procedimento referente à aula, e não em um consultório médico, pude perceber a diferença no que tange à relação do sonho com o corpo, com as pessoas as quais tive contato na aula, com a minha história de dança e minhas vivências diárias, na realidade daquele momento. Ou seja, a diferença é que pude ter contato com uma informação global e sensível, e, principalmente, com a perspectiva de transformá-la em criação artística.

Dessa forma, acredito que toda criação em dança carrega uma parte autobiográfica de diferentes níveis por parte do criador. Porém, quando essa biografia é tratada de forma imperativa, e, portanto, fundamental para que haja o processo de produção de arte, ocorre uma mudança de parâmetros corporais, bem como da forma de pensar esteticamente. Nessas aulas, pude experimentar tais mudanças, pois, tecnicamente e em termos psicológicos se deu o levantamento dessa autobiografia (Anotações enviadas pela aluna, por e-mail).

A seguir, nós aproveitamos a análise elaborada sobre o corpo por Leloup para articular coerentemente nossa parte biológica com a parte psicológica, durante o trabalho técnico da Dança. Apresentam-se em itens a explicação individual de alguns fundamentos técnicos. Não vamos nos ater somente ao trabalho relevante desenvolvido por Leloup, quanto às anamneses das articulações do corpo no livro citado acima. Concordamos com ele quando diz que não existe lei de causa e efeito entre o nosso corpo físico e o nosso corpo de memórias, mas que aquilo que existe é uma ressonância, uma sincronicidade entre eles. Assim, nossas memórias são registradas nesse corpo, como diz Leloup, “[...] tal como foi sonhado e desejado ou tal como foi não sonhado, não desejado, não acariciado.” (LELOUP, 2002, p. 23)

MAPEANDO O CORPO



Composição: Cida Linhares
Imagem anatômica: ebafonso3.blogspot.com.
Mulher: Animabelle

1. Nossos **pés** são nossas raízes. As respostas a estas questões, levantadas *a priori* por Leloup e reformuladas por nós, trouxeram uma noção do que nossos pés representam significativamente para nós mesmos. Estas questões nos ajudaram a perceber o que

nossos pés revelam quando estão em ação, principalmente durante o aprender a aprender a dança. Observar a forma como pisamos, como nos prendemos ao chão, como usamos o chão para elaborar nosso trabalho com a dança, e, principalmente como articulamos nossos pés para melhor estarmos centrados no eixo, é fundamental. Mantêm-se assim um alongamento postural necessário ao equilíbrio do corpo.

O Ser-Dançarino deve aprender a firmar seus pés no chão e a usar o chão como suporte para seu alongamento, sua locomoção e sua elevação no espaço, controlando assim seu corpo na sua relação com a força da gravidade. Aqui, o trabalho de força é imprescindível, e seus pés, quando em contato com o chão, garantem o sustento do corpo com a pressão necessária para cada movimento desejado. Usando os pés como ventosas, sugamos a energia do chão, e assim a distribuímos para todo o corpo, mantendo-o energizado. Assim, renova-se sempre o ciclo da energia no corpo, que entra pelos pés e se desloca pelo tronco até ser expressa pelas suas extremidades, mãos e cabeça, atingindo tacitamente a plateia. A forma como nossos pés usam o chão pode ser comparada ao uso e à exploração do porão da nossa casa natal. A eficiência do uso da força nos pés pode estar associada à exploração da nossa força psicofísica, assim como à exploração do porão, ou seja, do nosso inconsciente. Portanto, quanto mais tivermos o domínio dos movimentos dos nossos pés, que necessitam de uma prática e de um conhecimento tácito específicos, desenvolvidos através de diferentes sensações, mais criamos possibilidades de qualificar conscientemente outros movimentos corporais desejados. Assim também a exploração do chão nas coreografias que trabalham com quedas e recuperação, dando ênfase ao nível baixo, suscita sensações mais profundas e de maior peso.

2. Trabalhar as **pernas** como sustentação do tronco, como meio de locomoção e como vetores de fluxo da energia, que se revitalizam no self (ponto de concentração da energia vital), essência do Ser-Dançarino, é uma das formas de reforçar a capacidade de exploração do espaço-tempo. Aos dançarinos de pernas curtas cabe-lhes sempre uma característica de executar magnificamente movimentos rápidos e pequenos, de *battus* (batidas). A esses dançarinos também compete a execução de muitas *pirouettes* (giros em uma só perna com a outra em posições diversas) e pequenos passos executados *en manège* (em círculo ou em volta do palco/sala). Aos de pernas longas cabem-lhes os movimentos lentos, grandes e sustentados, interpretando melhor os adágios, os prelúdios e as sonatas. As pernas devem sempre estar condicionadas fisicamente, para que o Ser-Dançarino possua a liberdade e o domínio técnico na execução de movimentos de flexão, extensão e rotação, este último sendo somente na articulação coxofemoral. Esses movimentos podem ser trabalhados com variadas qualidades, dando a força muscular necessária para as ações de elevar, desenvolver, sustentar, jogar e bater as pernas. Temos como exemplo, os *battements*, (exercícios básicos de preparo das pernas que significam batidas ou jogadas de pernas, que, a

dependem do alongamento e do grau de elevação da perna, soltam a articulação coxo-femoral em prol do *em dehors* (virada da articulação coxofemoral para fora). Os *développés* (desenvolver), preparam o corpo para a extensão e sustentação máxima das pernas, enquanto executa outros movimentos.

Quanto mais em contato com essa energia que circula no self estiverem as ações das pernas e da pélvis, mais qualidade terá o movimento e mais técnica será adquirida pelo Ser-Dançarino, que tem o self como local de onde partem os movimentos corporais, centro que gera mais energia vital e maior liberdade de ação para o desenho do corpo no espaço. Os pés e as pernas do dançarino, portanto, são bases físicas da sua casa natal e se comportarão como tais durante o aprendizado da dança. Assim, cabe ao mestre ajudar seu discípulo a tornar sua casa natal (seu corpo) sólida, ou seja, pronta para a construção e interpretação da sua dança, assim como para a sua moradia.

3. O **self**, também chamado de **core, centro de força** ou **essência** do Ser-Dançarino, representado por um ponto de energia situado há mais ou menos dois dedos abaixo do umbigo, nas mulheres e 3 acima para os homens, envolvendo muitos músculos e o assoalho pélvico, é o espaço através do qual se origina e se vitaliza o movimento; é o “útero da árvore Bachelardiana”, onde toda a energia que alimenta o Ser-Dançarino e a sua arte é reciclada em conjunto com a respiração. Ao mesmo tempo, o self é algo que transcende a estrutura da personalidade do dançarino, que, no contato íntimo com a sua dança, se revela, passando a conhecer a própria essência.

Sentir essa energia é como descobrir o espaço comum entre a essência do ser e da dança, que só faz sentido quando atinge o público. Desenvolver uma comunicação consciente e íntima entre as energias suscitadas da relação do artista consigo e com a técnica da dança, é uma forma de tornar o caminho do aprender a aprender mais prazeroso.

A comunicação do dançarino com o público, através da sua dança, depende de uma relação entre selfs, ou entre essências. Uma ideia apresentada por Crema, nomeada transação do self, ou transação essencial, extrapola os estados do eu e, nas raras vezes em que esta ocorre, transforma visivelmente a vida das pessoas. Essa transação é ideal para a confirmação ou representação do que buscamos nesse trabalho com as alunas. Diz Crema:

São comunicações transpessoais, de **Self** para **Self**, uma intimidade de essência, indizível, inefável, que eleva os seres à dimensão unificadora da ‘comunhão dos santos’, que redime e transmuta, como no sonho alquimista da Pedra Filosofal, os impuros metais em puro ouro. É quando a comunicação abandona a periferia do

ego, desfazendo a ilusão da dualidade; é quando a estridência da turba egóica se faz melodia silenciosa ligando centro a centro, Self a Self. (1985, p.172)

A transação do self ou transação entre as essências pode ser a base da comunicação do dançarino e da sua dança com o público. Portanto, aquele que possui a habilidade de efetivar esta transação, transmitindo o insólito, a **flor do Nô** que é o belo, suscita o sentimento do público, com a sua interpretação. Giroux revela em suas pesquisas no texto “A Concepção Teatral de Zeami”, que essa flor não é outra coisa senão a sensação de insólito que ocorre no espectador, ou seja:

[...] a flor é a imagem do belo que suscita o sentimento do espectador através da linguagem de representação. Por outro lado, ela difere da simples **flor** da natureza na medida em que esse belo refletido nos olhos do espectador deve coincidir com aquele que é concebido subjetivamente pelo ator. (1991, p.122)

Assim sendo, a descoberta do próprio self pelo dançarino como fundamento da dança é, ao mesmo tempo meta para o seu aprendizado e forma para a representação de sua arte. Assim como as flores da natureza representam o sentimento das plantas, o insólito é o sentido e o significado da dança, que é despertado pelo artista no espectador, ou seja, é a essência da obra de arte captada pelo público. Giroux com seu texto nos suscitou imagens referentes ao exercício da técnica no aprendizado da dança, que transformava nossos sentimentos de impotência em sentimentos de potência muito prazerosos. Perceber isso nos fez sentir que quanto maior era o nosso prazer diante dessa prática, mais eficiente se tornava o uso da mesma, e conseqüentemente a comunicação. Giroux (op.cit), defende que tanto a concepção segundo a qual “a flor se encontra na disposição do espírito: a semente deve ser o ofício”, como é dito no livro III do Fûshikaden, quanto a ideia de que “a flor nasce da técnica que suscita o sentimento imprevisível na alma humana”, baseiam-se no pressuposto de que a flor se manifesta a partir do corpo. Assim, diz ainda Giroux: “[...] o belo da flor que se reflete nos olhos do público é a alma da flor que nasce do sentimento do ator, formam o verso e o reverso de uma mesma flor, que se misturam sutilmente, refletindo a complexidade deste termo.” (1991, p.106-107)

4. O **tronco** do Ser-Dançarino pode ser visto como a parte do corpo que o faz funcionar como abrigo, pois este protege, ajuda e libera os membros para a ação de dançar. Abri-gando o self e o coração além de outros órgãos, o tronco age como um pai que nutre e protege seu filho sem excessos. Nutrição e proteção quando demasiadas ou inexistentes, impedem que o movimento corporal apresente qualidades artísticas, o que pode resultar também na caricatura do movimento, resultante de um corpo superprotegido.

A superproteção, uma atitude excessiva e nefasta por parte das figuras parentais, resulta, em geral, num corpo sempre frágil, medroso e aparentemente doente, que representa frequentemente um papel de vítima em situações psicossociais. O resultado para a dança é que o corpo tratado dessa forma geralmente revela bloqueios de expressão em todas as linguagens adotadas.

Embora o tronco nos transmita aparentemente a sensação de estabilidade, não somente por sua forma, mas também por estar situado no centro do corpo físico e ser ligação entre os membros inferiores e superiores, este é a parte mais vulnerável do dançarino na fase pré-expressiva. O tronco necessita de um trabalho muscular intenso, que torne a coluna vertebral o eixo central do corpo físico, ou seja, um mecanismo estável nas situações específicas de movimento do corpo.

O tronco do dançarino pode ser comparado ao tronco da árvore bachelardiana. O trabalho deve ser intercalado com exercícios de flexão da coluna em todas as direções espaciais. Assim, os movimentos opostos interagem, fazendo parte do repertório de movimentos executáveis pelo dançarino. A coluna vertebral define o alinhamento postural do dançarino. Esse alinhamento surge naturalmente nas pessoas a partir da posição existencial adotada diante das situações de vida e principalmente das relações com as outras pessoas com as quais convivem. Mas, especificamente, tratando-se do dançarino, esse deve trabalhar sua coluna no sentido de alongá-la ao máximo, trabalhando sua verticalidade e sua maleabilidade, oxigenando os espaços entre cada vértebra, e de preparar sua musculatura para o seu sustento. Especificamente nas 12 vértebras da coluna torácica, região mais vulnerável da coluna, o dançarino deve manter um trabalho de condicionamento muscular intenso, para obter um domínio maior dos movimentos, não somente da coluna como de todo o corpo. É aconselhável manter diariamente, exercícios abdominais, independentes das aulas diárias de técnica da dança. A cintura escapular do dançarino, que fica na parte mais elevada da coluna, na região das escápulas completa esse alinhamento corporal. Especificamente o trabalho técnico do balé atua na cintura escapular do dançarino busca transformá-la em foco, considerando-a uma janela da alma (ver filme de João Jardim e Walter Carvalho). O dançarino deve ter sempre a sensação, durante a prática do balé, de estar, através da cintura escapular, abrindo seu coração. O aluno que consegue abrir seu coração para a prática desta técnica estará sempre mais apto a desenvolver suas habilidades artísticas, pois esta postura suscita prazeres, num maior contato com seus corpos sutis — suas sensações, emoções e sentimentos, que se utilizam dessa abertura como vetor de fluxo de energia, expressão e comunicação.

5. Os **braços** que naturalmente servem para o alcance do equilíbrio do corpo em movimento, e sendo esta sua função fundamental, possuem funções distintas nas diversas técnicas de dança. Na dança contemporânea, por exemplo, tanto podem servir de apoio para o corpo, de adorno e complemento para o movimento como podem ser muito utilizados para os gestos. Assim sendo, os exercícios aeróbicos de apoio dos braços não são mais restringidos aos homens como na técnica do balé. Com o rompimento das estruturas, principalmente as do balé, as técnicas de dança incluíram também o condicionamento dos braços femininos, para o trabalho intenso de força, o que pensamos pode ter cooperado para a indefinição de sexo nas composições de danças contemporâneas. Para isso, o dançarino-ator não somente necessita desenvolver habilidades técnicas específicas encontradas nos esportes físicos como o *rappel*, a escalada de paredes e de montanhas, como também aquelas encontradas no circo, como a arte do trapézio e da perna-de-pau, dentre outras. No balé clássico os braços estão sempre indicando algo, servindo de adereço e de complemento para o belo de outras formas estruturadas em integração com as linhas das pernas, como nas *attitudes* (atitudes são posições que mantêm a elevação de uma perna dobrada em qualquer direção) e nos *arabesques*. Arabescos são posições que mantêm uma perna elevada e esticada atrás do corpo. Tanto sua terminologia, como suas qualidades, variam nos diversos métodos de balé, e os *arabesques* são nomeados a depender das colocações dos braços que os compõem. Isso significa que os braços podem estar arrumados de acordo com o código pré-estabelecido por cada método. Além disso, os braços se dedicam ao trabalho de *mis en scène*, composto de movimentos que transmitem, através da mímica, o enredo da dança.

Durante o trabalho técnico do balé, o braço propriamente dito trabalha mais com a força muscular, enquanto que o antebraço busca, na maioria dos movimentos, principalmente dos femininos, uma qualidade mais fluida, de movimentos mais suaves e ligados. Isso explica a técnica adotada para obtenção das características lúdico-etéreas dos movimentos das personagens dos grandes balés clássicos como *Les Sylphides*, *Swan Lake*, *Giselle*, e outros que exploram as ninfas, as *willies*, as fadas, as bruxas, os cisnes etc. O trabalho do braço feminino pode ser comparado ao do masculino quando são executados movimentos mais vigorosos, que dependem de uma precisão maior dos movimentos secundários para que estes impulsionem e façam acontecer o movimento principal, aquele que se deseja fazer ver, como as *pirouettes* e os saltos, principalmente aqueles que são executados com *batteries*. Mas, é

necessário frisar que, todo aprendizado da técnica clássica é fundamental para o desenvolvimento do conhecimento tácito e da utilização das qualidades de movimentos que esta técnica desenvolve no aluno de dança, utilizando este aprendizado na construção da sua dança, da dança genuína do Ser-Corpo, da dança contemporânea.

6. As **mãos** e os **dedos**. As mãos são basicamente o retoque final nos movimentos dos braços, também servindo como adereço, como gesto, ou simplesmente como complemento da forma do braço na técnica do balé. São utilizadas também como apoio para cambalhotas e outras peripécias corporais. As mãos são ainda exploradas na indicação de gestos, como complemento da forma dos braços, e como apoio nas coreografias contemporâneas. Portanto, as mãos formam, informam e exprimem uma grande parte dos movimentos que completam o significado de uma dança. As mãos podem falar por nós mesmos, e através delas detectamos tudo que se passa no corpo como um todo, pois as mesmas exercem um diálogo próprio, não somente entre si mesmas, mas principalmente com o ambiente. Através das mãos e somente com elas podemos criar uma coreografia em dança. Elas são capazes de revelar tudo que o corpo sente, mesmo se pretendemos esconder. Os dedos na técnica clássica do balé já formavam o conjunto dos movimentos das mãos e dos pés. Os das mãos, por exemplo, seguram uma espada, indicam algo ou alguém apontando, ou demonstram um sentimento específico com pequenos gestos, muito utilizados na prática da *mis en scène*. Na dança contemporânea, os dedos são muito utilizados também para gestos minimalistas, num trabalho que busca uma oposição a movimentos que usam uma kinesfera ampla, assim formando, informando e desinformando movimentos, ou seja, construindo e desconstruindo formas que serão transformadas em outras formas.
7. Na **cabeça** é por onde passa uma grande parte dos estímulos que despertam os sentidos do corpo, como a audição e o paladar, além da visão. O tato, situado em todo o corpo, especificamente no contato desse corpo consigo mesmo, com o outro e com a natureza, é, sem dúvida, um sentido que deverá objetivamente ser explorado e desenvolvido pelo dançarino contemporâneo, para que este se mantenha constantemente em contato com a dança, transformando-a em pele, transformando-a em corpo. A audição é a escuta do dançarino. Através deste sentido o dançarino sente a pulsação rítmica do corpo em sintonia com a música (caso exista), adicionando ao ritmo da dança uma dinâmica e uma pulsação que fazem parte da qualidade artística de cada movimento. A visão é o

sentido que mantém o foco do artista direcionado e definindo os movimentos da cabeça, além de completar as posições da cabeça. Além disso, em complemento às posições da cabeça, o olhar indica o sentimento experimentado e o foco a seguir.

8. Os **olhos**, assim como os poros da pele e as extremidades do corpo, cabeça, mãos, cóccix e pés, são vetores de fluxo de energia, por onde se podem expressar os sentidos da dança incorporados pelo dançarino. O corpo do dançarino integralizado especificamente possui um foco principal, que é sensibilizar o público com a informação transmitida por esta energia, que pode ser uma sensação, uma emoção ou um sentimento ressignificado através dos movimentos. Essa energia, relacionada a temas diversos, embora mantenha o lúdico como a *poíesis* do corpo, suscita uma transcendência do domínio da técnica, que, estando incorporada, libera o dançarino (atuando num corpo livre para sentir) para revelar seus sentimentos e seu prazer no fazer e no criar artístico.

Com base nesses elementos analisamos a qualidade de cada movimento, individualmente, no corpo de cada uma das alunas do grupo de pesquisa, relacionando-as com o significado do movimento elaborado e comparando-as com a qualidade de movimento alcançada durante as aulas de balé, durante os seis meses de pesquisa. Intensificamos esse trabalho da busca do autoconhecimento e continuamos regularmente quando este estava voltado para o desenvolvimento das suas potencialidades psicofísicas e artísticas, durante o aprendizado profissional da Dança. Cada conhecimento adquirido ou reciclado por nós, e cada experiência vivida com o trabalho específico do grupo, ajudou-nos a construir esse caminho e a conhecer outros caminhos e possibilidades de viver a busca de uma dança própria, de uma vida profissional plena. Esperamos sempre estar cooperando para a otimização do corpo. Saber lidar com essa proposta, a ponto de poder continuar facilitando o trabalho profissional de corpos que desejam tornar-se Dança, ou de corpos dançantes será sempre um desafio prazeroso.

O dançarino que trabalha desde sua fase pré-expressiva com o autoconhecimento na descoberta dos seus diversos corpos sutis, é capaz de dominar mais precocemente o corpo como ferramenta principal do Ser, do Ser-Dançarino e da criação e construção da sua obra de arte. Dessa forma a Dança não somente reconhece o dançarino que se propõe ao autoconhecimento, como também agradece a este, pelo corpo capacitado para elaborar e representar essa Dança Arte. Ambos, reconhecimento e agradecimento, acontecem no corpo fazendo-se registro, quando essa Dança exerce seu papel social a cada representação.

CONCLUSÃO



Trabalhar no sentido de não criar dicotomias no corpo deve ser proposta presente em toda pesquisa sobre o corpo. Considerando sua inteireza é possível revelar os seus processos artísticos híbridos. Ao longo do presente texto foi trazido à pauta, várias vezes, a imagem da banda de moébius ou *leminiscape*, figura que consta desta página e que foi assim denominada em homenagem ao matemático alemão August Möbius. Esta foi utilizada aqui como representante do Universo/Corpo. Pode-se ver, nos vários exemplos representantes desta banda e principalmente na figura maior apresentada na introdução desta tese, que a banda de moébius possui apenas uma face, sendo que esta face nos traz a ilusão de estar continuamente alternando-se mais para dentro ou mais para fora quando a percorremos. Isto nos levou a trazê-la como um signo representante do Ser-Corpo e a saber que o dentro e o fora do corpo é também uma ilusão, já que ele é um sistema possuidor de outros sistemas que o mantêm em constante relação com todos os outros sistemas do Universo. Isto acontece principalmente através de um dos maiores órgãos do corpo, a pele, que sendo porosa facilita esta relação. Assim sendo, esta banda completamente vazada pode ser sim uma representante do corpo, que tem a pele como vetor de comunicação, principalmente por seu uso ser de fundamental importância para o conhecimento e reconhecimento das relações tácitas.

A Teoria Geral dos Sistemas revela um universo sistêmico, ou seja, composto por sistemas na sua maioria abertos. Os sistemas abertos são os que se mantêm sempre em relação com outros sistemas, assim como ocorre com o corpo, e que sempre estarão, por causa disso, em evolução, independentemente dessa evolução ser para a vida ou para a morte dos sistemas específicos. Portanto, o corpo é um sistema aberto que luta sempre por sua sobrevivência, de preferência otimizada, buscando manter a equalização das entropias dos seus sistemas, na representação de seus papéis de conduta nas áreas profissional, social, familiar ou de casal (classificação da AT). Isso é o que faz com que a Educação seja o maior bem a ser cultivado pelos seres humanos, porque somente através dela a otimização do corpo pode ser efetuada. Isso não deve limitar-se ao ensino da língua ou da matemática, já que as Artes, e principalmente a Arte da Dança, por lidar basicamente com o corpo, pode, a curto

prazo, promover e desenvolver conhecimentos tácitos tão necessários às nossas relações. Todas as relações efetuadas pelo sistema corpo devem ter suas bases consolidadas pelo autoconhecimento adquirido por relações de intimidade³⁸, de amor incondicional.

Os dançarinos são, e precisam ser, corprocêntricos, para exercer a profissão em ações grupais. As relações, independentemente da linguagem adotada e dos corpos envolvidos, criam e constroem novas possibilidades de conhecimento. Esta pesquisa foi elaborada com a intenção de gerar novas informações e novos *insights* a respeito de procedimentos no campo do ensino da dança que favorecessem o conhecimento e reconhecimento de aptidões e de habilidades artísticas de corpos singulares. Nisto esteve implícito o dar-se conta de um conhecimento tácito desenvolvido pela consciência do corpo, aquele registrado no corpo desde o período da vida intrauterina. Com o experimento, teve-se a chance de analisar especificidades, reconhecendo as bases da criação do movimento, sempre em relação com o espaço-tempo, com o ambiente.

O autoconhecimento contribui na procura do dançarino por este tipo de conhecimento específico, o tácito, que se faz registro no centro da dança, o corpo. Nesse corpo que é mídia, nesse corpomídia que se prepara para construir, com as infinitas possibilidades de comunicar a sua própria dança, a dança genuína, através da construção e desconstrução das imagens que surgem a cada passo. Esse conhecimento é revelado e surge como representante dos corpos dançantes, que se utilizam de seus *Umwelten* para a criação da sua dança. O fundamento básico desta tese é o autoconhecimento. O conhecimento do corpo recém desenvolvido para o exercício profissional, ou seja, o conhecimento de como esse corpo se comporta, não somente diante do aprendizado da dança, mas também no mundo, lutando por uma permanência, conceito que carrega não somente o corpo vivo, mas principalmente ativo e sempre em evolução progressiva, otimizada de preferência. O autoconhecimento implica diretamente na busca de uma formação profissional do Ser-Corpo, que cria, e que faz a arte da dança. A vivência da dança requer um conhecimento tácito, que se traduza em maturidade centrada no corpo, uma maturidade corprocêntrica. Essa maturidade, que o corpo leva sempre à cena, é irreversível e se utiliza também dos seus vetores de fluxo de energia, de sua porosidade para estar à mostra, deixando de ter dentro e fora e passando a funcionar como a

³⁸ As relações de intimidade são relações entre sistemas que se mostram exatamente como são, com suas qualidades e defeitos, por saberem que mesmo sendo diferentes são aceitos pelo grupo, fazendo a diferença necessária e estimuladora da vida. Relações necessárias em qualquer grupo de trabalho.

banda de moébius, sem dentro nem fora, porque seus poros são livres para expressar o que é todo de si.

Considerando o Ser como eterno, e o estar como limitado, pode-se sempre, com a busca do autoconhecimento, desenvolver capacidades específicas humanas nos sistemas psico-sensório-motores, para o alcance de uma dança genuína do ser. O autoconhecimento nesta tese é abordado no âmbito do comportamento do aluno de dança, na descoberta do que se compõem as especificidades da sua vocação em relação à sua profissão, o que abrange o comportamento do aluno como um todo.

Portanto, considera-se que o aprendizado da dança e o desenvolvimento da criação voltada para uma Dança Genuína do Ser-Dançarino deve sempre partir de um autoconhecimento que facilite o uso de si mesmo pelo dançarino, para, através da sua arte, manter-se um promotor dos mais relevantes na cultura da dança.

As informações voltadas para um conhecimento tácito, ou seja, as informações tácitas, são informações necessárias à compreensão do funcionamento de todo Universo/Corpo como articulação de subsistemas (Universo = macro, Corpo = micro), que interagem e que dependem, ambos, de um equilíbrio entrópico necessário a todos os sistemas abertos, visando a permanência. As mais diversas orientações podem ser transmitidas, pelos coreógrafos a esses intérpretes, que, partindo do autoconhecimento, poderão desenvolver uma forma de ressignificação de si mesmos, para a composição de uma dança genuína do ser. As sensações, as emoções e os sentimentos são reações às informações captadas pelo corpo, são termômetros do corpo, que ao serem elaborados nos trazem *in*-informações³⁹ importantes a nosso respeito e a respeito do ambiente de vivência. A análise dos comportamentos subjetivos e a utilização dos mesmos para o desenvolvimento da dança genuína é o propósito da metodologia em foco.

Aprender técnicas de dança é uma forma de inserir elementos da física, da psicologia, da matemática e da lógica no processo de conhecimento do corpo. Assim, um conhecimento psicofísico-ambiental é desenvolvido, trocando-se informações relevantes entre o dançarino e seu ambiente de vivência. Em contato com este ambiente específico, o dançarino que atingir maior percepção do todo através do seu sistema sensório-motor pode estar mais perto dos sentidos que o corpo se utiliza para atingir objetivos da Arte da Dança. Assim, pode servir-

³⁹ Informações introjetadas tacitamente, transformadas em corpo. Fazem parte das imagens mentais que, transformadas em imagens do corpo, em movimento, constroem a dança genuína, o que não exclui as informações adquiridas pela cognição através da linguagem escrita ou verbal.

se da técnica como meio para adquirir o conhecimento do corpo integral, o que facilita a articulação deste com a sua dança. O aprendizado da técnica oferece possibilidades infinitas de movimentação. A consciência corporal da técnica como meio, nos liberta do movimento inexpressivo, fazendo a diferença entre um intérprete e um técnico do movimento. Nada jamais será novo em termos de criação de movimento. O novo é a dialética expressa pelo movimento do corpo, quando o artista revela suas ideias, sentimentos, emoções, sensações, reflexões, pensamentos, enfim, sua forma própria de uso da arte, concernente ao ambiente psicossocial no qual vive o aqui e agora, o momento presente.

O Ser-Dançarino deve desenvolver qualidades como ser flexível, atento, pensante, sensitivo, perceptivo, sentimental, emotivo, criativo, lógico, discursivo, ágil, inteligente, intuitivo, intelectual, orgânico, energético, ou seja, desenvolver qualidades que possibilitem o corpo trabalhar com a dança genuína, baseado na complexidade do próprio corpo.

O fato da busca do autoconhecimento ser uma atividade mais introspectiva e singular não significa que estejamos reforçando atividades de egocentrismo. O que se propõe é que esse autoconhecimento seja permeado pela experiência de todos os corpos envolvidos na atividade artística, com comportamentos analisados e discutidos de diversos pontos de vista, com cooperação e respeito pelas diferenças.

O processo de aprendizagem das técnicas de dança, assim como de sua criação, portanto, é um processo dialógico e cíclico, já que o aprendizado técnico exige um aprimoramento dos sentidos do corpo, contribuindo assim para a otimização das qualidades de movimento desse corpo e, ao mesmo tempo, para a ampliação do seu *Umwelt*, que deve progressivamente incluir mais informações do seu ambiente de vivência, visando a permanência cada vez mais otimizada do seu campo profissional.

Neste sentido, quero ressaltar que, o Ser-Corpo, tanto quanto o Ser-Dançarino que se especializa em comportamentos padronizados, ou em técnicas corporais específicas para a Dança precisa dominar este conhecimento a ponto de transgredi-lo. Ter a consciência das aptidões e habilidades desenvolvidas no uso do conhecimento tácito gerado pelo conhecimento técnico do movimento só ajuda ao Ser-Dançarino no desenvolvimento de signos que agucem a sua criatividade e a descoberta da sua dança como coreógrafo de si mesmo.

É necessário entender que a Dança Contemporânea hoje trabalhada na Escola de Dança da UFBA é uma Dança que traz consigo o dançarino-pesquisador. Portanto, os pa-

drões de movimentos corporais existentes nas diversas técnicas de dança não devem interferir na criatividade nem bloquear a espontaneidade de movimentos corporais que definam a construção de composições artísticas em Dança. Acrescentamos aqui esta proposta de construção da dança genuína do Ser-dançarino como complemento para o dançarino que deseje, além de ser apenas um pesquisador, desenvolver e descobrir, concomitantemente, o coreógrafo e o intérprete da sua dança em si mesmo. Trabalhar neste sentido através do autoconhecimento é ampliar possibilidades, é globalizar a Educação do Ser-Corpo. A Dança-Genuína aqui trabalhada é, portanto, uma produção do Ser-Corpo do Ser-Dançarino que conhece, reconhece, amadurece e compreende o próprio corpo; consciente do seu desenvolvimento psicossocial nas diversas áreas de conduta – nas quais este corpo se insere – e que cria, na e para a sua cena, uma gama de possibilidades que mais tarde podem vir a se tornar realidade.

A dança contemporânea tem um papel psicossocial a desempenhar. Para que o desempenho desse papel seja eficaz, é necessário um trabalho educacional específico para os alunos dançarinos. Esse trabalho deve levar em conta a especificidade do Ser-Corpo.

Assim, lidando com a singularidade dos corpos, encontramos um corpo plural, identificamos as diferenças na diversidade e na complexidade, construindo e desconstruindo, deixando o corpo falar por si e por suas relações com o ambiente, destacando do seu *Umwelt* o que informa, forma e constrói como conhecimento para si mesmo e para todos, expresso através da arte da Dança.

Uma palavra chave na caracterização da dança genuína é sentir, termo que remete ao que se sentiu e ao que se pode vir a sentir, diante dos gestos compostos pelos corpos dançantes em movimento. O que se sentiu no passado está registrado na memória do corpo e pode ser contado pela história de vida desse corpo, suas dores, seus prazeres e seus sonhos. Ao recorrer à memória resgatam-se os prazeres e as dores, o que inclui todas as sensações, emoções e sentimentos diante das imagens mentais mediatizadas pelo corpo, e, ao recorrer aos desejos e à realidade de cada um, traça-se o futuro desse corpo que constrói passo a passo a sua história com a/na dança.

As imagens, componentes de uma memória vivificada, quando em contato-confronto com a realidade, com o instante aqui e agora, com um corpo consciente do momento presente, são expressões da evolução da nossa espécie, evolução do Ser-Corpo. Quando elaboradas, sejam pela construção, desconstrução ou reconstrução de formas, essas imagens passam a contribuir para uma maturação da linguagem do corpo, ou do que este corpo quer

expressar especificamente. Elas são necessárias à preservação da espécie humana, ou seja, o fato da dança estar se desenvolvendo de forma a cooperar com a evolução do corpo, da própria Arte e da Ciência (o que leva a descobertas relevantes com relação à preservação da espécie humana) cria a possibilidade de que esse corpo venha a ter, no futuro, um ambiente melhor. A forma de vida que estes corpos possuem hoje é determinante para a vida dos corpos do futuro, e lidar com o futuro também é função da Dança, quando se utiliza do passado e do presente para a descoberta dos desígnios do corpo.

O corpo está sempre em evidência, seja porque se inclui ou porque se exclui, seja na presença ou na ausência em sociedade. O conhecimento de si mesmo, a busca de uma autonomia corporificada e a consciência das relações que este corpo estabelece com o ambiente em que vive, apresentam-se como possibilidades de solução para muitos problemas de composição de cena. Também nos corpos coletivos, especialmente nas instituições educacionais, precisamos substituir as nossas relações agônicas pelas hedônicas. Essa prática nos relacionamentos profissionais é necessária, como exemplo, para todos, como solução para problemas de permanência do sistema corpo, na sua convivência com o outro e com o mundo que o cerca.

O dançarino, de certa forma, expõe sua intimidade para o público e dialoga com todas as linguagens (conhecimentos corporais) adquiridas na sua evolução enquanto aprendiz. O corpo é o Ser sensível que, com sua força, informa e comunica, e com a sua estética diferenciada desvela o que compõe o mundo em que se vive. Interpretar, na arte da dança, é tarefa do ser, que recorre ao fazer artístico para se sentir inteiro, pleno, partícula do cosmo, e verdadeiramente integrado à natureza. A dança genuína é a representação disso, já que podemos saber de tantas coisas pelo que compõem nossos corpos dançantes.

Tanto o processo da busca do autoconhecimento quanto o processo de criação da Dança Genuína foram processos híbridos, por utilizarem materiais diversificados, explorados tanto na desconstrução de imagens sígnicas como também na construção das imagens/movimentos. Portanto, o movimento que foi iniciado sempre pelo pensamento como defende Llinás, foi processado durante todas as etapas experimentadas pelo grupo. Acredita-se que este movimento advindo da mixagem do sentido do corpo e dessas imagens sígnicas está conscientemente arraigado no Ser-Corpo, que irá manter este movimento sempre vivo, enquanto vida cada Ser-Corpo tiver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHCAR, Dalal. **Paixão pela Dança. A Dança como Ofício. Bravo!** Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.dalalachcar.com.br/f_index.htm>. Acesso em: 25 de janeiro de 2000.
- A MOVING JOURNAL, **Ongoing Expressions of Authentic Movement**. ISSN: 1088-8195. P.O. Box 6143. Providence, RI 02940. Seattle, WA. Disponível em: <<http://www.movingjournal.org/>>. Acesso em: 18 de março de 2002.
- ALENCAR, Alice M. L. S. de. **Criatividade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.
- ALMEIDA, Rosa Maria Martins. **Neurociências. CÉREBRO & MENTE**. Revista Eletrônica, Artigo. Disponível em: <<http://www.civila.com/brasil/psique/neuro.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ASSMANN, Hugo. **Reencantar a Educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **O Direito de Sonhar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **O Ar e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BALLONE, G. J. **Afetividade**. PsiquWeb, Internet, disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/cursos/afet.html>> revisto em 2003, Acesso em: 11 de novembro de 2001.
- BANES, Sally. Greenwich Village 1963: **Avant-Garde Performance and the Effervescent Body**. RJ: Rocco, 1999.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Unicamp, 1990.
- BARBA, Eugênio. A Canoa de Papel. **Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBOSA, Ana Mae *et al.* (org.). **Arte-Educação: leitura no subsolo**. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas, vol. 1 SP: Ed. Brasiliense, 1993.
- BERNE, Eric. **Os Jogos da Vida: Análise Transacional e o relacionamento entre Pessoas**. São Paulo, S.P: Nobel S.A., 1995.
- BRADFORD, T. Anthony. **A Fit Approach: The Cecchetti Method. DANCE SPIRIT** Issue: april,1999. Disponível em: <<http://www.dancespirit.com>>. Acesso em: 10 fevereiro de 2000.
- BRANDÃO, Frinea apud José Guilherme Oliveira. **A Respiração**. Palestra na Faculdade de Psicologia da FAHUPE. Alternex, Recife, agosto 1997. Disponível em: <<http://www.alternex.com.br/~jgco/orgoniza/artigos/couraca.htm>>. Acesso em: 27 de agosto de 1999.
- BRANDÃO, Frinea e SILVA, João. **Linguagem Encouraçada e Linguagem Desencouraçada**. Produção: José Guilherme Oliveira. Alternex, Recife, agosto 1997. ORGO-Nizando. Disponível em: <<http://www.alternex.com.br/~jgco/orgoniza/artigos/ling-enc.htm>>. Acesso em: 22 de outubro de 1999.
- BRITAIN, W. Lambert e LOWENFELD, Viktor. **Desenvolvimento da Capacidade Criadora**. São Paulo: Mestre Jou, 1970. 23. BRUHNS, Heloisa Turini. **O Corpo Parceiro e o Corpo Adversário**. Campinas, S.P: Papirus, 1993.

- CADERNOS DO GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Nº 2, **Estudos do Corpo**, Nº 6, **Estudos da Cultura, da Comunicação e da Filosofia na Arte**, Nº 7, **Estudos do Corpo II**, Nº 8, **Recepção na arte e na Educação** e Nº 10, **Arte e Psicologia**. Salvador: UFBA/PPGAC, 1998.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Fundação Iberê BAVKAR, Evgen. **O Escritor da Luz**. Entrevista exclusiva à Fundação Iberê Camargo. Disponível em: <<http://ibere.ag2.com.br/content/revista/entrevistas.asp?codent=10>>. Acesso em: 13 de setembro de 2002.
- CAMERON, Julia. **Criatividade: A Mina de Ouro**. Rio de Janeiro, RJ: Ediouro, 1998.
- CAMPBELL, Eileen e BRENNAN, J.H.. **Dicionário da Mente, do Corpo e do Espírito. Ideias, Pessoas e Lugares**. São Paulo: Mandarim, 1997.
- CAMPOS, Vera. **Gestalt, Psicoterapia Gestaltista**. Geocities, novembro 1999. Disponível em: <<http://www.Geocities.com/Athens/Acropolis/8935/potencial.htm>>. Acesso em: 18 de novembro de 1999.
- CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- _____. **A Teia da Vida**. São Paulo: Cultrix, 1996.
- CARVALHO, Maria Cecília. **Construindo o Saber**. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CONGER, John P. Jung e Reich: **o corpo como sombra**. São Paulo: Summus, 1993.
- CREMA, Roberto. **Análise Transacional Centrada na pessoa... e mais além**. São Paulo: Agora, 1985.
- _____. **Saúde e Plenitude: um caminho para o ser**. São Paulo: Summus, 1995.
- DAMÁSIO, António. **O Erro de Descartes**. SP, Companhia das letras, 1996.
- _____. **O Mistério da Consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DENNETT, Daniel C. **Tipos de Mentes, rumo a uma compreensão da consciência**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DOLTO, Françoise. **A Imagem Inconsciente do Corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUARTE Jr., João Francisco. Itinerário de **Uma Crise: A Modernidade**. Curitiba: UFPR, 1997.
- _____. **Por Que Arte-Educação?** Campinas, SP: Papirus, 1991.
- _____. **O que é beleza**. São Paulo, SP: Brasiliense, 3ª. edição, 1998.
- _____. **O que é realidade**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. **O sentido dos sentidos. A educação (do) sensível**. PR: Criar Edições, 2001.
- DYER, Wayne W. **Seus pontos fracos**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- FAST, Julius. **Body Language**. New York: MJF Books, 1970.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e Transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. **O Corpo em Cena Ensina: Análise de Movimento Laban e os Fundamentos Bartenieff no Treinamento e Pesquisa Corporal**. Relatório PIBIC-CNPq-UFBA, Salvador, Ba: 1999.
- _____. **O Corpo em Movimento**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo, S.P.: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- FUX, Maria. **Dança, Experiência de Vida**. São Paulo: Summus, 1983.
- GAIARSA, José Ângelo. **A Estátua e a Bailarina**. São Paulo, S.P: 1976.
- _____. **Imagem e individualidade**. São Paulo: Editora Gente, 2001.

- GAVAZZI, Ana Maria Batista. **Pathwork**. Asklepios, São Paulo, S.P, 1999? Disponível em: <www.asklepios.com.br>. Acesso em: 03 jan. 2000.
- GOULART, G. **Psicologia Simbólica Introjetiva. Artigos: Simbologia, Imaginação, Harmonia, Verdade, Prosperidade, Ser-Luz, Sonhos**. Brasília, DF, maio 1999. Disponível em: <<http://www.brnet.com.br/goulart/psi.htm>>. Acesso em: 15 de março de 1999.
- GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUAPYASSÚ, Carla. **A Voz e o Ator**. Sl, 1999? Disponível em:<<http://www.interpalco.com.br/carla.htm>>. Acesso em: 20 de agosto de 1999.
- GUIMARÃES, Carlos Antônio Fragoso. **Percepção e Consciência: Um Olhar Sensível às Ideias do Século XX**. Virtualbooks, Paraíba-João Pessoa. Disponível em: <<http://www.virtualbooks.com.br/fragoso/10122.htm>>. Acesso em: 08 de julho de 1999.
- _____. **“A Psicologia Transpessoal”**. Teorias Organísmicas da Personalidade Humana - Ponto com, João Pessoa-Paraíba. Disponível em: <<http://www.com/vienna/2809/psicho.htm>>. Acesso em: 17 de dezembro de 1998.
- _____. **A Psicologia Holística. Teorias Organísmicas da Personalidade Humana**. Geocities, João Pessoa, Paraíba. Disponível em: <<http://www.geocities.com/vienna/2809/holistic.htm>>. Acesso em: 08 de julho de 1999.
- _____. **Carl Rogers e a Abordagem Centrada na Pessoa**. Geocities, João Pessoa-Paraíba. Disponível em: <<http://www.geocities.com/vienna/2809/Rogers.html>>. Acesso em: 08 de julho de 1999.
- _____. **Carl Gustav Jung e a Psicologia Analítica**. Geocities, João Pessoa-Paraíba. Disponível em: <<http://www.geocities.com/vienna/2809/jung.html>>. Acesso em: 08 de julho de 1999.
- _____. **A Psicologia Transpessoal**. Geocities, João Pessoa-Paraíba, julho de 1998. Disponível em: <<http://www.geocities.com/vienna/2809/psicho.htm>>. Acesso em: 08 de julho de 1999.
- _____. **Além do Cérebro: Holismo, Ecologia e Psicologia Transpessoal**. Geocities, João Pessoa-Paraíba. Disponível em:<<http://www.geocities.com/vienna/2809/transpessoal.html>>. Acesso em: 08 de julho de 1999.
- _____. **Visão de Mundo, Paradigmas e Comportamento Humano**. Geocities, João Pessoa-Paraíba. Disponível em:<<http://www.geocities.com/vienna/2809/paradigma.html>>. Acesso em: 08 de julho de 1999.
- _____. Erich Fromm: **Psicologia, Ética, Humanismo e a Liberdade de Ser Humano**. Geocities, João Pessoa-Paraíba. Disponível em:<<http://www.geocities.com/vienna/2809/Fromm.html>>. Acesso em: 08 de julho de 1999.
- GELB, Michael. **O Aprendizado do Corpo**. São Paulo, S.P.: Martins Fontes, 1987.
- GEOCITIES. **Criatividade**. Criado em: 30.11.1996. Disponível em: <[Http://www.geocities.com/CapeCanaveral/1154/criativ.htm](http://www.geocities.com/CapeCanaveral/1154/criativ.htm)>. Acesso em: 20 de janeiro de 2000. (Autor desconhecido).
- GREINER, Cristine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine e QUEIROZ, João. **Por uma nova metodologia para investigar o surgimento e a evolução de novos padrões de movimento em dança a partir de diálogos culturais**. Repertório Teatro & Dança – Ano 3 - nº 4, - Salvador–Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – 2000: 96-103.

- GROSSI, Esther Pillar e BORDIN, Jussara. **Construtivismo Pós-Piagetiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- HANNA, Judith Lynne. **An Organic Approach: The Vaganova Method. DANCE SPIRIT** Issue: May 99. Disponível em: <<http://www.dancespirit.com>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2000.
- IMPARATO, Gabriela. **DANC&AR**. Texto da Revista Face/ Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Edição especial nº4 (da temática Caos e Ordem,) S.P: EDUC,1999.
- JAMES, M. e JONGEWARD, D. **Nascido Para Vencer**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- JARDIM, Álvaro. **Respiração Holotrópica**. Aljardim, Sl,12 de julho de 1999. Disponível em: <<http://www.aljardim.com.br>>. Acesso em: 25 de novembro de 1999.
- JUNG, Carl Gustav. **O Desenvolvimento da Personalidade**. Petrópolis, RJ: Vozes,1986. _____. Palestra: **Teoria da Evolução**. Escola de Dança da UFBA em dezembro de 2004.
- KATZ, Helena. Um, dois, três. **A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- KELEMAN, Stanley. **Anatomia Emocional**. São Paulo: Summus, 1992.
- KESTENBERG, Judith. **The Role of Movement Patterns in Development I**. Princeton: Dance Horizons, 1997.
- KIEFT, Kathleen Vande. **A fonte Interior**. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1988.
- LANGER, Suzanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LEDOUX, Joseph. **O Cérebro Emocional**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- LELOUP, Jean-Yves. **O Corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- LINHARES, Ângela Maria Bessa. **O Tortuoso e Doce Caminho da Sensibilidade**. Um estudo sobre Arte e Educação. Ijuí, RS: Editora Unijuí, 1999.
- LLINÁS, Rodolfo e CHURCHLAND, Patrícia S. **The Mind-Brain Continuum, Sensory Processes**. A Bredford Book, Proceeding of a meeting held in Madrid: 1995. ISBN 0-262-12198-0
- LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. São Paulo: Summus, 1982.
- MAFFESOLI, Michel. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- MACHADO, Vanessa Cristina, **A Psicomotricidade na Escola!** Lagosnet, São Paulo: 04 out. 1999. Site: <<http://www.lagosnet.com.br/empresa/ageinterage/infor.htm>>. Acesso em: 10 de novembro de 1999.
- MASCI, Cyro. **Estresse**. Regra, 1999. Disponível em: <<http://www.regra.com.br/cyromaci.stress2.htm>>. Acesso em: 18 de novembro de 1999.
- _____. **Respiração**. Regra, Sl, 1999? Disponível em: <<http://www.regra.com.br/cyromaci/respira.htm>>. Acesso em: 18 de novembro de 1999.
- MATOS, Olgária C.F. **Escola de Frankfurt: Luzes e Sombras do Iluminismo**, texto: Marcuse, Adorno, Horkheimer, Benjamin e Habermas – Teóricos de Frankfurt. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/frankfurt.htm>> Acesso em: 19 de junho de 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MICOLLIS, Leila. **Perdendo a cabeça**. CROQUI, crônica. Croqui, Sl, 2000? <croqui26.htmlcroqui26.html>. Acesso em: 20 de janeiro de 2000.
- MINDEL, Arnold. **O Corpo Onírico**. São Paulo: Summus, 1989.

- MUSSO, Edgardo. **Intuição e Criatividade**. Centro de Desenvolvimento da Intuição e Criatividade (CDIC), Rio de Janeiro, 1991. Disponível em: <<http://www.cdic.com.br/consulta.htm>>. Acesso em: 18 de novembro de 1999.
- _____. **Intuição: As mulheres e o funcionamento do cérebro**. CDIC, Rio de Janeiro, 1991. Disponível em: <<http://www.cdic.com.br/abril97.htm>>. Acesso em: 18 de novembro de 1999.
- NAJMANOVICH, Denise. **O Feitiço do Método**. In GARCIA, R.L. (Org.) Métodos Contramétodo. São Paulo: Cortez, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, Demasiado Humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NOONE, Sheila. **A RAD Approach. DANCE SPIRIT** Issue: March 1999. Disponível em: <<http://www.dancespirit.com>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2000.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- _____. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- _____. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- _____. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- PECOTCHE, Carlos B. G. Histórico dos artigos publicados (**Vida Vivida e por Viver, A Mente Humana, Pensar por si mesmo, Recordando a criança que um dia fomos**). Logosofia, Sl, 1999? Disponível em: <<http://www.logosofia.org.br/te-mashst9.htm>>. Acesso em: 25 de novembro de 1999.
- PEIRCE, Penney. **O Caminho da Intuição**. São Paulo: Mercuryo, 1999.
- PENNA, Lucy. **Dance e Recrie o Mundo, A Força criativa do ventre**. São Paulo: Summus, 1993.
- PERRY, Foster. **Quando um raio atinge um beija-flor: o despertar de um xamã**. São Paulo: Ground, 1995.
- PESSOA, Fernando. **Artigos e Ideias**. Insite, hyperlink "folha.html" artigos, ideias e poesias, do jornal Folha de S.Paulo, abril 2001. Disponível nos sites a seguir: <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/artigos/index.html>>. <http://www.insite.com.br/art/pessoa/artigos/arte_e_instinto.html>. <http://www.insite.com.br/art/pessoa/artigos/sentido_interior.html>. <http://www.insite.com.br/art/pessoa/artigos/emocao_e_poesia.html>. <<http://www.insite.com.br/art/pessoa/novas/pg695-3.html>>. Acesso em: 1 de abril de 2001.
- PIERRAKOS, Eva. THESENGA, Donovan, **O Caminho da Autotransformação**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **Não temas o Mal**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RAZUK, Roberto E., **BIOENERGIA**. Planeta, Sl, 2001. Disponível em: <<file://plneta.terra.com.br/saude/r.razuk/psicoterapiareichiana.htm>>. Acesso em: 1 de abril de 2001.
- _____. **Emoção**. Planeta, Sl, 2001? Disponível no Site: Acesso em: 1 de abril de 2001. <<Http://planeta.terra.com.br/saude/r.razuk/psicoterapiareichiana.htm#>>.
- READ, Herbert. **A Educação pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RIBEIRO, Jorge Ponciano. **O Ciclo do Contato: temas básicos na abordagem gestáltica**. São Paulo: Summus, 1997.
- RIVERA, TÂNIA. **Transferência, Arte, Psicanálise**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/TaniaRivera.htm>>, Acesso em: 25 de março de 2001.
- ROCHA, Breno. 2000. **Sistema Nervoso**. Disponível em: <http://www.corpohumano.hpg.ig.com.br/sist_nervoso/cerebro/cerebro_2.html>. Acesso em: 01 de março

- de 2005.
- RODRIGUES, Henrique. **O valor da linguagem escrita na ordem do saber reichiano**. Alternex, Sl, 1996. Disponível em: <<http://www.alternex.com.br/~jgco/orgoniza/artigos/escrita.htm>>. Acesso em: 22 de outubro de 1999.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino–Pesquisador–Intérprete**. Rio de Janeiro: Funart, 1997.
- ROJAS, Enrique. **A ansiedade Como superar o estresse, as fobias e as obsessões**. São Paulo: Mandarim, 1997.
- SALLES, Paulo. **A Meditação Universal: A Concentração na Respiração, “A Verdade Purificadora”**. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <<http://www.holos.com.br/artigos/meditar.html>>. Acesso em: 31 de outubro de 1999.
- SAMPAIO, Sônia M. Rocha. **O Corpo no Cotidiano Escolar, ou a miséria da Pedagogia**. (Tese de Doutorado) Salvador, BA, 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. e WINFRIED, Nöth. **Imagem, Cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras Ltda., 1997.
- SANTOS, Jayme Bandeira. **Manual de Fisiologia Nervosa**, volume II. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1984.
- SANTOS-SILVA, Cida Linhares. **A Intuição como referência no desenvolvimento sensorial e performático do dançarino**. (Dissertação de Mestrado) Salvador, BA, UFBA. Escola de Dança. Mestrado em Artes Cênicas, 2000.
- SANTOS, Santa Marli dos (Org.). **O Lúdico na Formação do Educador**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- SARAIVA, Terezinha. **Criatividade: Horizonte sem Fim**. RJ: Folha Dirigida, 05.02.2004.
- SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHWARTZ, David Joseph. **A Mágica de Pensar Grande**. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- SEEBURGER, Francis F. **Como Educar suas Emoções**. São Paulo: Madras Ltda., 1999.
- SILLAMY, Norbert. **Dicionário de Psicologia – Larousse**. Porto Alegre: ArtMed, 1998.131.
- SIQUEIRA, Rodrigo de Almeida. Fernando Pessoa: **Obra Poética /Poesias Seleccionadas /Mensagem / Nota Preliminar**. Projeto Poesia. Disponível em: <<http://www.insite.com.br/rodrigo/poet/>> Acesso em: 23 de abril de 2001. <[Http://www.insite.com.br/art/pessoa/mensnota.html](http://www.insite.com.br/art/pessoa/mensnota.html)> Acesso em 23 de julho de 2002.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. **O Jogo Teatral no Livro do Diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STEINER, Claude. **Os Papéis que Vivemos na Vida**. São Cristóvão, RJ: Artenova S.A., 1976.
- STEVENS, John O. **Tornar-se presente**. São Paulo: Summus, 1976.
- VAITSMAN, Heliete. **Inteligência Emocional é Ferramenta da Educação**. Ipanema, Rio de Janeiro: O Globo, 5 janeiro de 1997. Disponível em: <<http://ipanema.com/ba-bysite/artig8.htm>>. Acesso em: 25 de novembro de 1999.
- VECCHIO, Egídio. **O que é Análise Transacional**. Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes/Universidade de Caxias do Sul - Porto Alegre: UFRGS, 1977.
- VIANNA, Klaus. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Formas de Conhecimento: Arte e Ciência**. Repertório Teatro & Dança – Ano 3 - n° 4, Introdução - Salvador – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – 2000.1: 10-27.
- _____. **“Organização e Sistemas”**, Informática na Educação: Teoria e Prática / Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação - vol. 3, n. 1. Porto Alegre, UFRGS, 2000: 11-24.

- _____, **“Ciência, Arte e o conceito de Umwelt”**. Em Medeiros, M. B. (Org.), *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília: UNB/Dupligráfica Editora Ltda., 2002: 47-54.
- VILELA, Ana Luiza Miranda. **Anatomia e Fisiologia Humanas/Sistema Nervoso**, S/D. Disponível em: <<http://www.afh.bio.br/nervoso/nervoso1.asp>>. Acesso em: 14 de março de 2005.
- VILLAÇA, Nízia *et al.* (org.). **Que Corpo é esse?** Novas perspectivas. RJ: Mauad, 1999.
- VITOR, Gilberto. **...e a Escola de Educação Emocional** - Página integrante de **Qualidade: O Fator Humano**, por Gilberto Vitor e Cláudia Paschoal. *Elogia*, Sl, abril 1997. Disponível em: <<http://www.elogica.com.br/users/vitorg/intelig.html>>. Acesso em: 01 de outubro de 1999.
- _____. **Desenvolvendo a Inteligência Emocional**. Página integrante de **Qualidade: O Fator Humano**, por Gilberto Vitor e Cláudia Paschoal. *Aleixo*, abril, 1997. Disponível em: <<http://www.aleixo.webdesigner.nom.br/inteligencia/temas.htm>>. Acesso em: 01 de outubro de 1999.
- VISCOTT, David. **Liberdade Emocional, deixando o passado para viver o presente**. São Paulo: Summus, 1998.
- WALTHER-BENSE, Elisabeth. **A Teoria Geral dos Signos**. A introdução aos Fundamentos da Semiótica. São Paulo – S.P: Perspectiva, 2000.
- WEBB, Joan. **Ongoing Expression of Authentic Movement. A Moving Journal**, EUA, 1994. Disponível em: <http://www.movingjournal.org>>. Acesso em: 22 de março de 2002.
- WEIL, Pierre e TOPAKOW, Roland. **O Corpo Fala**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.
- YALOM, Irvin D. **Quando Nietzsche chorou**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- YONTEF, Gary. **Gestalt-Therapy - (Awareness, Dialogue, and Process)**. *The Gestalt Journal Press*, 1993. Disponível em: <<http://sites.uol.com.br/reaugus/psi.htm>>. Acesso em: 22 de março de 2002.
- ZENICOLA, Denise Mancebo. **Dança no Teatro**. Disponível em: Interpalco, <<http://www.interpalco/dança.htm>>. Acesso em: 27 de julho de 2000.