

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DANÇA NA ESCOLA: UM PROCESSO DE
CRIAÇÃO

SARALÍVIA SALUM FERREIRA

CAMPINAS

2009

SARALÍVIA SALUM FERREIRA

DANÇA NA ESCOLA: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO

Texto apresentado à Faculdade de Educação da UNICAMP para fins de defesa da dissertação de Mestrado na área de: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, sob a orientação do: Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

CAMPINAS

2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: Dança na escola: um processo de criação

Autor: Saralívia Salum Ferreira

Orientador: Professor Doutor Adilson Nascimento de Jesus

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Saralívia Salum Ferreira e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data:

Assinatura:

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

2009

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

F413d Ferreira, Saralivia Salum.
Dança na escola : um processo de criação / Saralivia Salum Ferreira. –
Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador : Adilson Nascimento de Jesus.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Crianças. 2. Educação. 3. Dança. 4. Arte. 5. Intuição. 6. Criatividade.
I. Jesus, Adilson Nascimento de. II. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Educação. III. Título.

09-220/BFE

Título em inglês : School dance: a creative process

Keywords: Children; Education; Dance; Art; Intuition; Creativity

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus (Orientador)

Profª. Drª. Ana Elvira Wu

Profª. Drª. Júlia Ziviani Vitiello

Data da defesa: 28/07/2009

Programa de pós-graduação : Educação

e-mail : saraliviasalum@yahoo.com.br

Banca examinadora da Dissertação de Mestrado

Orientador: Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

Membros:

1. Adilson Nascimento de Jesus

2. Ana Elvira Wuo

3. Julia Ziviani Vitiello

**Curso de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte da
Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas.**

Data: 28/07/2009

DEDICATÓRIA

Aos meus pais...

IN MEMORIAM

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Doutor Adilson Nascimento de Jesus pelo apoio e oportunidade de realizar esta pesquisa,

À Professora Doutora Ana Elvira Wu e Professora Doutora Julia Ziviani por aceitar me acompanhar nesta pesquisa e participar da banca,

À CAPES, pelo auxílio financeiro,

À Débora Barreto (in memoriam) por incentivar meu ingresso no mestrado,

Ao meu amigo Ronaldo Macedo, amigo de todas as horas,

À minha amiga Thais Adriana Cavalari, meu anjo da guarda aqui na terra,

À amiga Flávia Carneiro Leão, pelo incentivo desde o começo dessa caminhada,

Aos amigos do Grupo de Estudos em Dança por compartilhar das leituras,

À amiga Ana Luisa Fernandes de Moraes pela colaboração e amizade,

À Cristiane Spadacio pela realização da correção ortográfica,

À direção e colegas de trabalho da Escola Salesiana São José pelo apoio e oportunidade de desenvolver esta pesquisa,

Às crianças da Escola Salesiana São José sem as quais esta pesquisa não teria sido realizada,

Aos meus irmãos pelo constante apoio,

À Riccardo Testa pelos momentos de compreensão e companheirismo,

À minha filha Isabel pela sua existência.

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo geral apresentar uma reflexão sobre o desenvolvimento de um processo de criação em dança na escola e também justificar a importância do desenvolvimento destas atividades na escola. Os objetivos específicos são despertar a criatividade, propiciar a espontaneidade e o autoconhecimento, fazendo a junção de vários conteúdos tais como: improvisação, toque, relaxamento, consciência corporal, imaginação ativa e balé clássico; elementos estes que podem nos levar ao processo de individuação e a ouvir a intuição. Na realização dessa pesquisa pude vivenciar, refletir e observar como a imaginação, a literatura, os sentimentos e a história pessoal fazem parte do desenvolvimento da criança, proporcionando assim uma viagem à interiorização e ao mundo da infância. Partindo desse princípio, as várias técnicas utilizadas tornaram-se ferramentas para a expressividade da dança e não a finalidade. Pude observar que essa união entre técnica e imaginação na dança foi bastante enriquecedora para que as crianças pudessem harmonizar de maneira integradora as possibilidades motoras, afetivas e cognitivas, pois a dança é um meio de expressão para a vida. A essência de trazer a arte para a vida está em aprender a ouvir a voz interior. A pesquisa caracteriza-se pela combinação de pesquisa bibliográfica e um estudo de caso, no qual se implantou um projeto de ensino de dança, intitulado: “Intuição, Criatividade, Aprendizado e Expressão: uma proposta de educação através da dança”, em uma escola da rede particular de ensino de Campinas, para um grupo de crianças de quatro a nove anos, durante o primeiro e o segundo semestre do ano letivo de 2007.

Palavras chaves: criança, educação, dança, arte, intuição e criatividade.

ABSTRACT

The aim of this study is to discuss the development of a dance create process in school, and also justify the importance of developing dance activities in school. It aims to give rise to creativity and provide spontaneity through the self knowledge using technical elements such as: improvising, touch, relaxing, body consciousness, active imagination and classic ballet. Such elements can take us to the individuation process and to listen to intuition. During this research I could experience, observe and reflect on how imagination, literature, feelings and personal history are part of the children development, providing a journey to the childhood land. Taking it as a principle, the different techniques used become just tools to the dance expressiveness and not its goal. This union between technique and imagination in dance is quite enriching so that children could harmonize in an integrated way the motor, affective and cognitive possibilities once the dance is a way of expression to life. The essence of bringing art to life relies in learning to listen to the inside voice. This research was made through a case study in which a dance teaching project was implanted and named as “Intuition, Creativity, Learning and Expression, a proposal of education through dance” in a privaty school in Campinas, for a group of children from four to nine years, during the first and second semester of the school year 2007.

Key words: children – education – dance – art – intuition – creativity

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FEF	Faculdade de Educação Física
IA	Instituto de Artes
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
PUCCAMP	Pontifícia Universidade Católica de Campinas
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Centro do consciente é o ego e tudo que temos consciência relaciona-se de alguma forma com este centro. (Von Franz, 1995)	25
Figura 02 – Elementos de função de orientação da consciência (Von Franz, 1995)	26
Figura 03 – Pintura dos pés. Aluna de quatro anos. Setembro de 2007	60
Figura 04 – Pintura dos pés. Alunas de quatro a seis anos. Setembro de 2007	61
Figura 05 – Caixas de brinquedos. Outubro de 2007	62
Figura 06 – Caixas de brinquedos. Outubro de 2007	63
Figura 07 - Desenho feito por uma aluna de oito anos representando a estrutura de uma aula. Abril de 2007	66
Figura 08 – Desenho feito por uma aluna de cinco anos. Abril de 2007	67
Figuras 09 e 10 – Desenhos feito por duas alunas de sete anos. Maio de 2007	68

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1 – Dança na Escola	18
1.1 – Intuição e Criatividade	24
1.2 – Aprendizado e Expressão	28
Capítulo 2 – Caminhos para a Criação em Dança	30
2.1 – Consciência Corporal	31
2.2 – Imaginação	33
2.2.1 – Imaginação Ativa	35
2.3 – Improvisação	36
2.4 – Relaxamento	40
2.5 – Toque	41
2.6 – Balé Clássico	44
Capítulo 3 – Estrutura Geral da Pesquisa	48
3.1 – Técnica	48
3.2 – Situação de pesquisa	50
3.3 – Descrição da estrutura geral das aulas ministradas	51
3.3.1 – Aquecimento	51
3.3.2 – Variações de aquecimento	54
3.3.3 – Ferramentas da Dança Clássica: a barra	55
3.3.4 – Diagonal	56
3.3.5 – Centro	56
3.3.6 – Temas utilizados para improvisação	57
3.3.7 – Relaxamento	69
3.3.8 – Toque e Massagem	69
Considerações Finais	71
Bibliografia	74
Discografia	77

INTRODUÇÃO

Meu trabalho está intimamente ligado à memória e à experiência vivenciada com a dança. O primeiro contato que tive com a dança foi aos quatro anos de idade, quando comecei a frequentar aulas de balé. Nessa época eu morava em Tambaú, cidade do interior de São Paulo, como lá não tinha ainda nenhuma academia, as aulas aconteciam em uma das salas do galpão paroquial com uma professora que vinha de Ribeirão Preto. Era tudo muito precário, as paredes eram de tijolo sem reboco e um pequeno gravador portátil era usado como o nosso aparelho de som. Aos poucos com a colaboração dos pais, fomos colocando espelhos, barras, pintamos as paredes e colocamos algumas cadeiras.

O fato de não ser uma academia formal, dava-nos certa liberdade para a criação. Fazíamos apresentação de final de ano com figurino bordado, cenário (normalmente confeccionado pela minha mãe), iluminação e folders apresentado os nomes das alunas, as músicas escolhidas e coreografadas, tudo muito bem organizado. As aulas eram de balé clássico e jazz, ambas com a mesma professora. Quando ela faltava, fazíamos a aula do mesmo jeito. Eram poucas meninas, mas a vontade e a disposição eram imensas. Meu contato com a dança foi até a adolescência, a partir daí a dança começou a fazer parte do meu cotidiano, mas na hora da escolha profissional eu não queria fazer faculdade? Eu queria dançar! Depois de muito pensar, resolvi cursar Faculdade Educação Física, porque era o que mais se aproximava das atividades físicas de que eu tanto gostava.

Assim que cheguei à Campinas, me matriculei na academia de balé, Juliana Omatti onde fazia aulas de balé clássico e jazz. Participei de uma apresentação no final do ano, mas logo depois tive uma lesão no joelho e precisei me afastar um pouco da dança dedicando muitas horas às sessões de fisioterapia. Confesso que foi um trabalho duro, e de grande eficácia, feito pelo fisioterapeuta Nivaldo Baldo. Nesse momento e nas sessões de fisioterapia comecei a questionar o balé clássico e procurei outras maneiras de dançar, Dança-terapia com Sylvie Lagache, Vivências Corporais com Adilson Nascimento de Jesus, Laban – Improvisação com Maria Duschenes, Consciência Corporal com Rainer Viana. Enfim, o leque foi se abrindo e os pensamentos foram dançando junto com tantas possibilidades.

Por indicação de uma amiga comecei a ir às aulas de dança- terapia com a professora e dançarina francesa Sylvie Lagache, que aconteciam perto da estação do metrô Paraíso e começavam bem cedo, então era preciso dormir em São Paulo para chegar a tempo. Foi minha primeira aula, e eu ainda estava me recuperando da lesão no joelho. Trabalhamos alguns elementos do balé clássico, mas a ênfase era para a respiração, ou seja, atenção à respiração em cada movimento relacionando à interiorização e ao autoconhecimento. Essas aulas de certa maneira me aliviavam um pouco das sessões de fisioterapia e ao mesmo tempo me angustiam, pois não era mais uma academia formal. A apresentação final do trabalho foi um desafio para mim, mas aos poucos fui sentindo a segurança necessária para voltar a dançar. Lembro-me que os movimentos da coreografia eram como se remássemos em um barco; segurávamos um bastão e a sensação era de navegar. Havia também algumas velas acesas no palco e o clima era bastante aconchegante. Foi uma experiência muito boa que abriu novos caminhos.

Conheci o professor Adilson Nascimento de Jesus em um curso de consciência corporal em São Paulo. Depois disso procurei-o Faculdade de Educação Física (FEF) na Unicamp e comecei a frequentar as aulas de Vivências Corporais como aluna especial, pois eu estava na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP) nessa época. Identifiquei-me muito com o trabalho, pois eram vivências de sensibilização, ou seja, sobre os sentidos. Trabalhamos com toque, massagem, consciência corporal, elementos de dança clássica, capoeira, expressão corporal. Todas as informações eram trabalhadas de maneira que fizesse o olhar se voltar para a nossa sensação, para que surgisse a criação de um movimento autêntico, ou seja, aquele que expressa a história pessoal do dançarino. Frequentei as aulas de vivências corporais por muitos anos e o professor Adilson tornou-se um mestre pra mim.

Um pouco mais tarde, junto com um grupo de amigos, ia pra São Paulo duas vezes por semana para ter aulas de consciência corporal e improvisação. Existia uma euforia, um desejo e uma curiosidade grande de conhecer o que era diferente e novo na dança para mim.

As aulas de improvisação eram com a dançarina e educadora Maria Duschenes (uma das primeiras profissionais a introduzir as atividades de dança na escola). As aulas aconteciam em uma sala nos fundos de sua casa. O percurso até lá era uma experiência que despertava diferentes

sensações: o cheiro, o caminho, aquela casa comprida... As aulas eram completamente diferentes de tudo o que eu já tinha feito de dança. E Dona Maria (era como a chamávamos), com os elementos da técnica Laban, conduzia as aulas de maneira que fazíamos os movimentos apenas com palavras ditas e estímulos sonoros e assim mergulhávamos no universo mágico da improvisação; éramos pedra, água, fogo etc. Aprendemos muito ali, mas de maneira sutil a cada dia dávamos mais um passo para dentro de nós mesmos e descobríamos movimentos muito significativos.

As aulas de consciência corporal com o professor Rainer Vianna, que trabalha na mesma linha do pai (Klauss Vianna¹), aconteciam com o mesmo mistério, porém com certa dificuldade para mim, pois as aulas exigiam disciplina e grande concentração. As aulas aconteciam em uma academia e quase sempre apareciam artistas famosos, e aquilo causava um impacto deixando o ambiente um pouco alterado. O trabalho de consciência corporal era realizado a partir das articulações, suas funções e forças opostas (duas forças opostas geram um conflito, que gera o movimento). Com trabalho árduo aprendemos muito ali.

Posteriormente, pratiquei Yoga ampliando assim o leque de meu pensamento. Não somente por um interesse pessoal em buscar os benefícios (relaxamento, concentração, alongamento e respiração) que essa prática oferece, mas também ampliar meu conhecimento pro meio de uma técnica de consciência corporal e meditação.

Formei-me em 1989, na PUCCAMP e comecei a trabalhar em um pequeno clube no bairro Boa Vista em Campinas. Somente a Educação Física não me satisfazia, queria dar uma aula diferente, que trabalhasse o corpo, mas não através do esporte. Então resolvi escrever um projeto intitulado: “Intuição, Criatividade, Aprendizado e Expressão – Uma proposta de educação através da dança” – e o apresentei em várias escolas da rede particular de ensino. Fui contratada inicialmente para desenvolver este projeto no Colégio Liceu Salesiano Nossa Senhora Auxiliadora e desde então desenvolvo este projeto de dança na escola em diversos espaços.

¹ Klauss Vianna – Bailarino, Coreógrafo e professor. Desenvolveu um método próprio de trabalho e ensino. Está no mesmo nível dos grandes artistas da dança contemporânea – como Pina Bausch e Kazuo Ohno – e influenciou várias gerações.

Por meio desse projeto busquei desenvolver essa pesquisa sobre o processo de criação de dança na escola, na qual investigo, questiono e, principalmente, respeito as fases de desenvolvimento da criança. A partir da proposta de educação por meio da dança, que tem como princípio a valorização da intuição, da criatividade, do aprendizado da dança e da expressão artística, consegui elaborar um processo didático que respondesse às questões que mais me angustiavam.

Posso dizer que a dança é uma arte essencialmente prática. Somente vivenciando, experimentando essa prática corporal é que podemos sentir o prazer que o movimento pode nos proporcionar. Portanto, nessa dissertação pretendo apresentar um relato de experiência com uma reflexão sobre o processo desenvolvido ao longo dos meus quinze anos de trabalho. Acredito que esta pesquisa possa contribuir a quem realmente se interesse pelo desenvolvimento da criança por meio da arte da dança, proporcionando assim uma viagem à interiorização e ao mundo da infância.

CAPÍTULO 1:

DANÇA NA ESCOLA

A dança é considerada neste trabalho como uma manifestação artística. Através de movimentos podemos expressar nossos sentimentos mais profundos. Assim, a comunicação do ser humano pode acontecer por meio da dança, orientando sua própria capacidade de ser compreendido e de compreender.

A criatividade é algo presente no ser humano. No ato de perceber ele tenta interpretar e nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação. Isto se traduz na linguagem artística de uma maneira extraordinariamente simples, embora os conteúdos sejam complexos.

Dirijo-me à sensibilidade de cada um. Escreverei sobre improvisação no campo da dança e sobre o papel que é desempenhado pela percepção, este espontâneo olhar transformado no ato de avaliar, compreender com todo o corpo. E, na medida em que certos questionamentos forem colocados, entenderemos o quanto os processos de percepção se interligam com os próprios processos de criação.

Laban, coreógrafo e dançarino desenvolveu seu trabalho educacional na Inglaterra na primeira metade do século XXI, o qual foi divulgado praticamente em todo mundo ocidental. O trabalho de análise do movimento de Laban e a criação desta nova técnica causaram grandes mudanças tanto no mundo da dança quanto no mundo da educação. Até hoje podemos observar grande influência do seu método nos diferentes meios, por exemplo, na busca da autonomia do ser humano, na sua experiência interior em conjunto com a imaginação e a valorização dos processos de criação. Ou seja, o ensino da dança, no qual o ser humano pode explorar de maneira livre suas capacidades “espontâneas e inatas” de movimento corporal foram idéias propostas por Laban e que influenciam a arte da dança até os dias de hoje.

Já em 1950, Laban (1990) alertava para a necessidade da educação escolar levar em conta o ensino da dança. A pergunta que surge é: como proceder? Os vestígios da história da arte da dança oferecem base adequada para que se possa elaborar o novo ensino da dança na escola, ou, em nossa complexa civilização moderna, necessitamos de um novo enfoque do problema? A resposta pode estar em olharmos à nossa volta e compararmos as condições de vida do nosso tempo com aquelas que imperavam na época em que se originaram as formas tradicionais de dança.

São vários os termos utilizados para a definição do ensino da dança no contexto escolar. A tendência do mundo ocidental é rotular tudo aquilo que exige pluralidade, daí essa variedade. Marques (2001) ressalta essa variedade explicando que esses termos surgiram em contextos semelhantes e com objetivos muito próximos. Alerta que:

Comumente, os trabalhos desenvolvidos na linha de exploração e improvisação de movimentos raramente recebem o “status” de dança. As modalidades criativas geralmente são, no mundo da dança institucionalizada, simplesmente consideradas como laboratórios ou exercícios para aqueles que não são “capazes” de executar outras modalidades codificadas e virtuosas de dança. (MARQUES, 2001, p.80)

Confusões acontecem porque algumas variações como “dança educativa”, “dança criativa”, “expressiva”, ou até mesmo “Laban” são usadas erroneamente como simples experimentação, não sendo muitas vezes consideradas como dança.

Strazzacappa (2001) diz que:

Toda dança promove transformação, logo, toda dança é educação. E é por essa razão que termos como “dança educativa”, “dança expressiva”, “dança criativa”, e tantas outras nomenclaturas para nomear a dança trabalhada na escola devem ser evitadas. A dança em si já é educativa, expressiva e criativa, dispensando adjetivos. Se não é constituída desses três fatores, então, simplesmente não é dança. (STRAZZACAPPA, 2001, p.44)

Nosso desafio é tornar a dança um conteúdo integrante no contexto da escola, integrante no sentido exato da palavra, como disciplina escolar e não aquela que aparece somente em momentos de festas e comemorações. Assim, a tarefa é fazer com que a dança realmente esteja presente na proposta pedagógica da escola, de maneira que contribua para a formação da criança. A dança na escola aparece como facilitadora de momentos de prazer, espontaneidade e criatividade, respeitando a individualidade e limitações de cada um, e estimulando o desenvolvimento da criança de forma consciente e integral.

Um problema bastante recorrente no qual sempre esbarramos quando se trata da inserção do ensino da dança na escola é em qual disciplina se encaixa a dança? Digo isso, porque esse foi um dos primeiros questionamentos que surgiram assim que comecei a trabalhar com dança na escola, a dúvida era: onde se encaixaria a dança? Na Educação Física? Na Educação Artística? Faria ou não parte da grade curricular? Mas, a dança já não seria uma disciplina artística?

Pela aproximação e observação da dança e pela reflexão sobre ela, podemos pensar sobre nós mesmos. O que interessa como conteúdo da dança escolar são os elementos da linguagem criativa por meio do movimento. (STRAZZACAPPA, 2001, p.47)

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs)² (1997) a dança é parte do conteúdo de arte no ensino fundamental. A dança, assim como é proposta pela área de arte, tem como propósito o desenvolvimento integrado do aluno. A experiência motora permite observar e analisar as ações humanas propiciando o desenvolvimento expressivo que é o fundamento da criação estética. Os aspectos artísticos da dança são propostos da seguinte forma:

² Os Parâmetros Curriculares Nacionais, publicados nos anos de 1997-98 pelo Ministério da Educação e do Desporto (MEC), visa incluir as linguagens artísticas nas discussões, debates e documentos oficiais.

A DANÇA NA EXPRESSÃO E NA COMUNICAÇÃO HUMANA

- reconhecimento dos diferentes tecidos que constituem o corpo (pele, músculos e osso) e suas funções (proteção, movimento e estrutura).
- observação e análise das características corporais individuais: a forma, o volume e o peso.
- experimentação e pesquisa das diversas formas de locomoção, deslocamento e orientação no espaço (caminhos, direções e planos).
- experimentação na movimentação considerando as mudanças de velocidade, de tempo, de ritmo e o desenho do corpo no espaço.
- observação e experimentação das relações entre peso corporal e equilíbrio.
- reconhecimento dos apoios do corpo explorando-os nos planos (os próximos ao piso até a posição de pé).
- improvisação na dança, inventando, registrando e repetindo seqüências de movimentos criados.
- seleção dos gestos e movimentos observados em dança, imitando, recriando, mantendo suas características individuais.
- seleção e organização de movimentos para a criação de pequenas coreografias.
- reconhecimento e desenvolvimento da expressão em dança.

A DANÇA COMO MANIFESTAÇÃO COLETIVA

- reconhecimento e identificação das qualidades individuais de movimento, observando os outros alunos, aceitando a natureza e o desempenho motriz de cada um.
- improvisação e criação de seqüência de movimento com os outros alunos.

- reconhecimento e exploração de espaços em duplas ou outros tipos de formação em grupos.
- integração e comunicação com os outros por meio dos gestos e dos movimentos.criação de movimentos em dupla ou grupos opondo qualidades de movimentos (leve e pesado, rápido e lento, direito e sinuoso, alto e baixo).
- observação e reconhecimento dos movimentos dos corpos presentes no meio circundante, distinguindo as qualidades de movimento e as combinações das características individuais.

A DANÇA COMO PRODUTO CULTURAL E APRECIÇÃO ESTÉTICA.

- reconhecimento e distinção das diversas modalidades de movimento e suas combinações como são apresentadas nos vários estilos de dança.
- identificação e reconhecimento da dança e suas concepções estéticas nas diversas culturas considerando as criações regionais, nacionais e internacionais.
- contextualização da produção em dança e compreensão desta como manifestação autêntica, sintetizadora e representante de determinada cultura.
- identificação dos produtores em dança como agentes sociais em diferentes épocas e culturas.
- pesquisa e frequência às fontes de informação e comunicação presentes em sua localidade (livros, revistas, vídeos, filmes e outros tipos de registros em dança).
- pesquisa e frequência junto dos grupos de dança, manifestações culturais e espetáculos em geral.
- elaboração de registros pessoais para sistematização das experiências observadas e documentação consultada.

(BRASIL, 1997, volume 6, p. 70-73)

Os PCNs (1997) da área de Educação Física abordam a dança como conteúdo para o ensino fundamental, fazendo parte das atividades rítmicas e expressivas:

O enfoque aqui priorizado é complementar ao utilizado pelo bloco de conteúdo “Dança” que faz parte do documento de Arte. O professor encontrará naquele documento mais subsídios para desenvolver um trabalho de dança no que tange aos aspectos criativos e à concepção da dança como linguagem artística (PCNs, 1997, p.51).

As atividades referentes à dança na área de Educação Física são as danças brasileiras, urbanas, eruditas, danças e coreografias associadas a manifestações musicais, brincadeiras de roda e ciranda.

Concordo com essa visão da dança Educação Artística proposta pelos PCNs, mas olhando para a arte com maior amplitude, penso na dança de uma maneira mais abrangente. Dentro de propostas mais recentes de educação, a arte-educação é uma forma completa de trabalho de formação individual e também extremamente propícia à fertilização, pois é um passaporte interdisciplinar para a liberdade, para a fruição plena de todos os dotes e talentos. Visa, desse modo, auxiliar a educação formal, trabalhando objetivamente por meio da dança a Criatividade, a Consciência Corporal, a noção Espaço-Temporal e a relação Peso-Gravidade, considerando que nosso corpo está sujeito a limitações naturais correspondentes a estatura, peso, relações com o espaço e outras mais. A capacidade de aprendizagem é acentuada pela consciência corporal, sendo assim transferida para as outras atividades. Podemos dizer então, que a dança vem a ser uma área extremamente propícia à fertilização interdisciplinar.

Tratando-se especialmente da dança como atividade lúdica, essa permite a experimentação e o exercício da criatividade. Contribuindo também para o desenvolvimento no que se refere à consciência e a construção da imagem corporal, aspectos que são fundamentais para o crescimento individual e sua consciência social, ou seja, o desenvolvimento integral.

1.1 - Intuição e Criatividade

A intuição é uma de nossas funções de orientação da consciência. Para Von Franz (1995, p.50) *“a intuição é, portanto, a capacidade de intuir o que ainda não é visível, possibilidades futuras ou potencialidades ainda não realizadas”*. Pude vivenciar essa situação a partir da vontade de criar um projeto para trabalhar com dança, no qual direcionei a atenção aos elementos que acreditava (intuição, criatividade, aprendizado e expressão), embora naquele momento, não tivesse percebido o que havia captado de forma tão intuitiva. Com o passar do tempo e com a prática das aulas, fui desenvolvendo uma metodologia de trabalho ao que até então era somente um *insight*.

O que havia intuído e que hoje ganha corpo nessa dissertação, merece ser mais bem detalhado através dos estudos que se apresentam, embora, não seja intenção desse estudo realizar um aprofundamento nas questões relacionadas aos tipos psicológicos (JUNG, 1991). Usarei como base a psicologia junguiana. A partir da pesquisa sobre os estudos de Jung, descobri que a intuição significa apreender algo subitamente e para o futuro, além de ser uma de nossas funções de orientação da consciência.

Para entender um pouco melhor o que é intuição, vamos adentrar no mundo da psicologia e observar o funcionamento da personalidade humana. Segundo Jung (1987) ao falar da psique humana, representa-a como um vasto oceano, cujo centro ordenador, que é o centro da personalidade total, é o *self*. Deste oceano emerge uma pequena ilha: o *consciente*. O centro do *consciente* é o ego, e tudo de que temos consciência relaciona-se de alguma forma com este centro. Por fim, de acordo com o autor, os conteúdos psíquicos que não mantêm relação com o ego, encontram-se no domínio do *inconsciente*.

De acordo com Zimmermann (1992, p.18), *“a concepção comum de inconsciente é de que seja o depósito de vivências esquecidas, ou reprimidas, que poderiam ser conscientes se a educação não as tivesse reprimido”*.

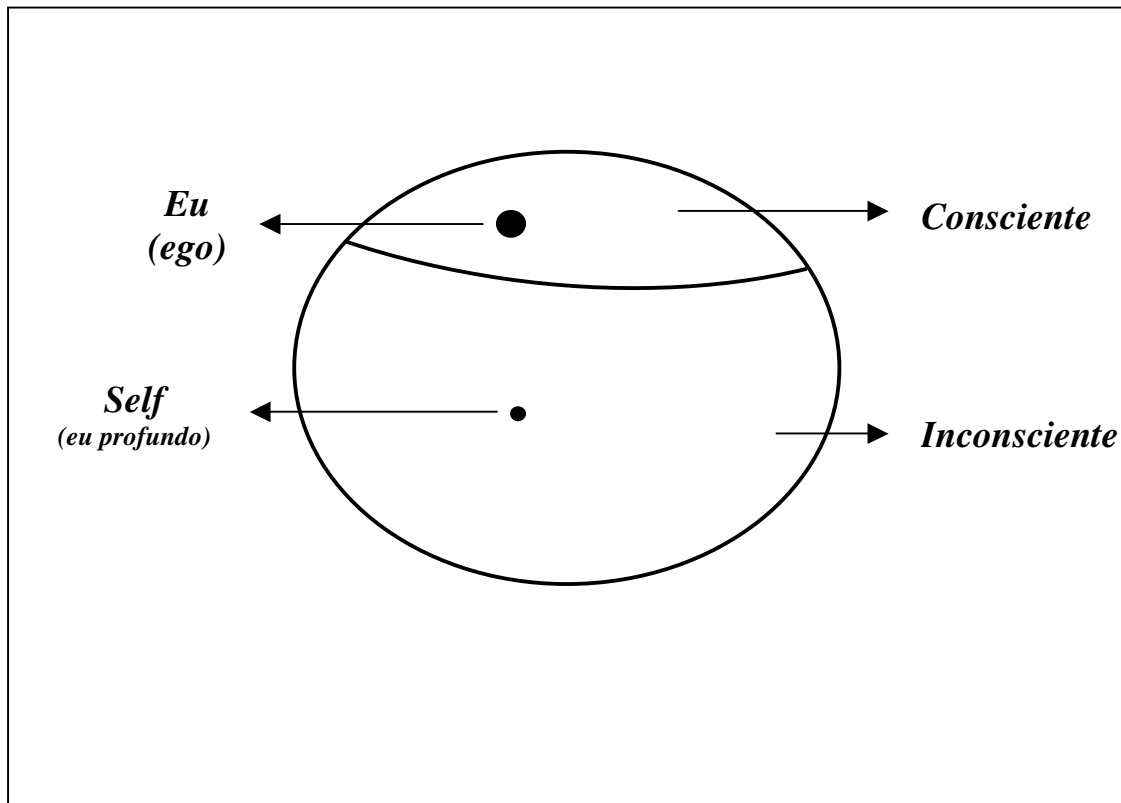


Fig. 01 – O centro do consciente é o ego e tudo que temos consciência relaciona-se de alguma forma com este centro. (Von Franz, 1995).

Os elementos de função de orientação da consciência são quatro: percepção, pensamento, sentimento e intuição, como podemos observar na figura 02.

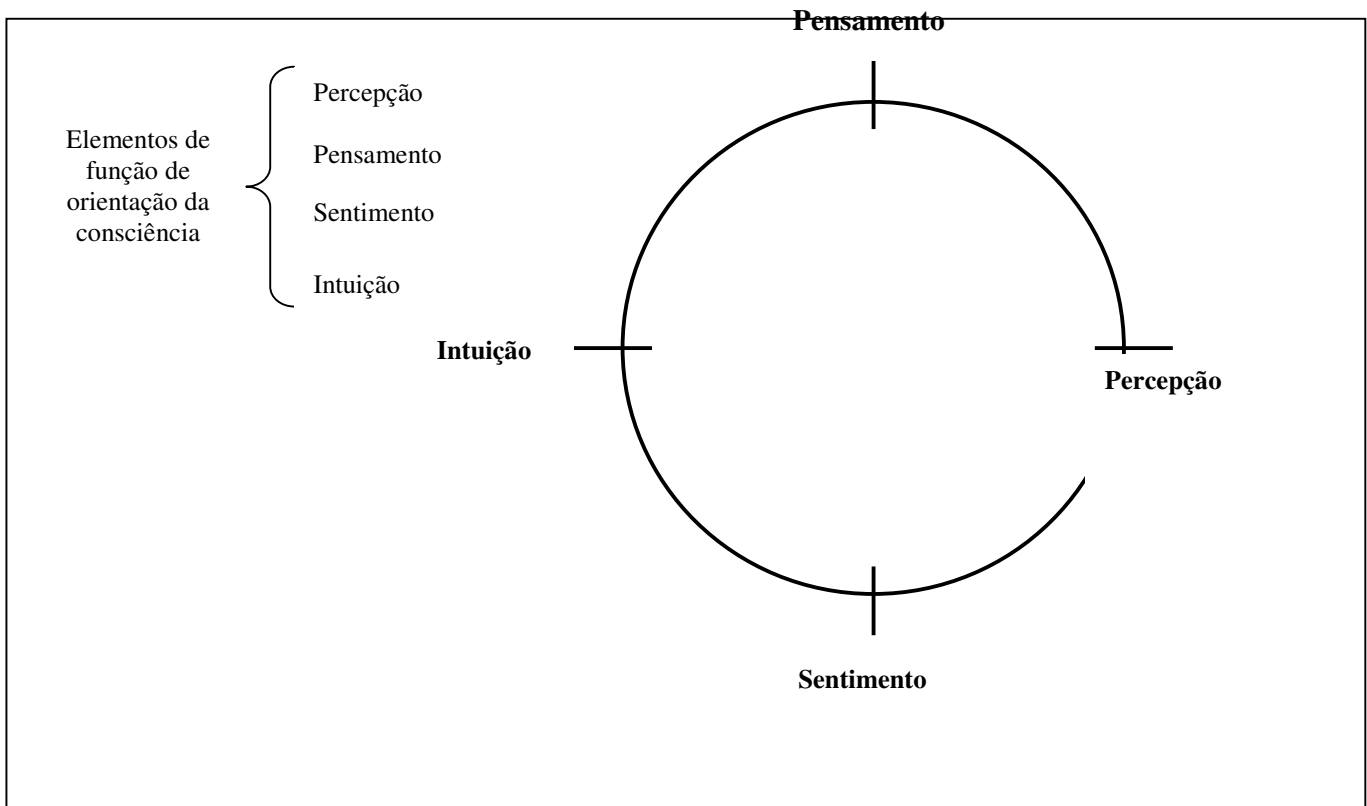


Fig. 02 – Elementos de função de orientação da consciência (Von Franz, 1995).

Temos potencial para desenvolver as quatro funções, no entanto sempre existirá a influência maior de uma delas, que nos orientará. Essa função então, será a função principal ou dominante apreendendo e elaborando a realidade. A função inferior é aquela que não está na consciência, portanto, atua inconscientemente.

Se as quatro funções fossem integradas na consciência, o ser humano seria completo e estaria em harmonia, mas na prática isso apenas acontece aproximadamente. Zimmermann nos coloca que:

Em termos de esfera de atuação de uma pessoa, a função dominante pertence inteiramente à área consciente, ao passo que a outra, diametralmente oposta, também denominada função inferior, pertence inteiramente à área inconsciente. (Zimmermann, 1992, p.22)

Em seus estudos sobre tipos psicológicos, Jung (1991) destaca dois tipos básicos de atitude, mas evidentes: EXTROVERTIDO E INTROVERTIDO. As quatro funções, que podem ser extrovertidas ou introvertidas, produzem oito tipos psicológicos: pensativo extrovertido, pensativo introvertido, sentimental extrovertido, sentimental introvertido, intuitivo extrovertido, intuitivo introvertido, perceptivo extrovertido e perceptivo introvertido. Os dois elementos de função de orientação da consciência, racionais, são opostos entre si - PENSAMENTO e SENTIMENTO assim como os dois elementos irracionais PERCEPÇÃO e INTUIÇÃO, como vimos na figura anterior.

No início da infância, como nos aponta Von Franz (1995), já podemos observar a diferenciação dos tipos psicológicos. Por exemplo: as duas atitudes, a extrovertida e a introvertida, podem começar a aparecer numa criança de um ano ou de um ano e meio de idade, embora não com muita clareza. No entanto, as funções não aparecem tão cedo, mas por volta dos quatro ou cinco anos de idade é possível observar o desenvolvimento de uma função superior, através de alguma preferência ou pelo comportamento de uma criança diante da outra.

As crianças assim como os adultos, tendem a fazer com maior frequência o que podem fazer bem e a evitar o que não fazem tão bem assim. Não podemos esquecer que o ambiente reforça as tendências unilaterais existentes, as chamadas “aptidões”, e há, portanto, um aumento no desenvolvimento da função superior e uma lenta degeneração do outro lado da personalidade, ou seja, da função inferior. Por exemplo: um garoto muito inteligente deve prosseguir nos estudos e a criança que apresenta aptidão para as matérias práticas deve tornar-se engenheiro.

As quatro funções da consciência são nossas formas de orientação, pois nos permitem entrar em contato com o mundo, com a realidade. Acredito que trabalhando as funções, através de atividades artísticas, onde o inconsciente pode ser acessado, estaremos buscando o equilíbrio e o desenvolvimento integral da formação da personalidade. Pois, se não trabalhamos com atividades que acessem o plano inconsciente a função inferior começará a ser dominante, e não estaremos desenvolvendo realmente o verdadeiro potencial da criança.

A atividade de criação artística faz uma integração da personalidade por meio do acesso ao inconsciente, pois este tipo de atividade abre espaço à manifestação inconsciente, fazendo com que a psique se manifeste em atividade criadora. Ordenando os conteúdos inconscientes em revelações como nos sonhos, fantasias, imagens e qualquer tipo de atividade criativa.

Podemos dizer que o ponto de partida da criatividade no ciclo vital de desenvolvimento humano é o divertimento. Sem divertimento, muitas vezes o aprendizado e a evolução tornam-se difíceis. Aprender brincando, pois brincar é ter o espírito livre para explorar, para o acontecimento do inusitado, para ser e fazer por puro prazer (NACHMANOVITCH, 1993).

Durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa observei que a criança brinca com qualquer coisa que possa colocar as mãos. Essa disponibilidade para o divertimento a torna cada vez mais acessível à sua capacidade de expressão. Como veremos no capítulo 3, oferecendo ferramentas adequadas ao desenvolvimento da criatividade estaremos colaborando para a formação da personalidade e principalmente para um mergulho no seu mais profundo ser.

1.2 - Aprendizado e Expressão

Penso que o corpo tem uma linguagem própria, e se expressa por meio de gestos e movimentos. Dentre as diversas linguagens corporais a dança é uma linguagem estética inerente à expressão de gestos e movimentos. A expressão corporal é variada, todo gesto é intencional contém sempre uma grande carga emotiva, ou seja, é nosso agir, sentir e pensar se manifestando simultaneamente.

A dança pode se manifestar em diversas formas: danças tribais, danças folclóricas, danças de rua, regionais, etc., e até mesmo os balés de repertório. O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos que brotam de impulsos interiores e se exteriorizam por meio dele, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, as emoções, os sentimentos e as intenções.

De acordo com Almeida (2001):

As atividades artísticas também auxiliam o desenvolvimento de habilidades que expandem a capacidade de dizer mais e melhor sobre si mesmo e sobre o mundo. Sabemos que é no próprio processo de sua produção que as idéias são formadas e clarificadas. (ALMEIDA, 2001, p.25)

A aprendizagem pode acontecer individualmente, ou por meio da vivência em grupo, da criação coletiva. Desse modo os movimentos experimentados na dança contribuem para o desenvolvimento do autoconhecimento.

CAPÍTULO 2:

CAMINHOS PARA A CRIAÇÃO EM DANÇA

O processo de individuação e criação acontecem simultaneamente. Segundo Jung (1994), processo de individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio “si – mesmo”. Porém, devemos distinguir aqui claramente a diferença entre individualismo e individuação. Individualismo significa dar ênfase a supostas peculiaridades em oposição a considerações coletivas. Individuação significa a realização mais completa das características coletivas do ser humano, ou seja, é um processo mediante o qual o homem se torna o ser único que é. Com isto não se torna “egoísta”, no sentido usual da palavra, mas procura realizar a peculiaridade do seu ser.

O processo de individuação, como forma de crescimento psíquico, acontece de maneira única para cada indivíduo, permitindo o surgimento de uma personalidade mais ampla e amadurecida. No entanto, esse crescimento psíquico não depende somente do esforço ou da vontade consciente, mas acontece também como resultado de um fenômeno involuntário e natural. Assim, embora o processo de individuação possa acontecer de maneira espontânea e inconsciente, ao mesmo tempo, tal processo só é real se tivermos consciência dele, mantendo assim uma intensa ligação com o seu desenvolvimento.

Podemos perceber esse processo de individuação em desenvolvimento quando os conteúdos inconscientes vêm à superfície da psique e tornam-se conscientes, ocorrendo uma ampliação da consciência do indivíduo, fazendo com que gradualmente se torne o que de fato é. Quando isto acontece, seus sonhos, seus desenhos e seus movimentos podem revelar algumas de suas perturbações internas, pois, de acordo com Jung (2000), o sonho é uma via de acesso ao inconsciente e através de sua análise simbólica pode-se deduzir a estrutura básica do mesmo, bem como por meio de seus desenhos e de seus movimentos. Essa aproximação do inconsciente ao longo do processo de individuação para a psicologia junguiana ocorre quando existe um diálogo entre a consciência e o inconsciente.

Todos os temas que serão abordados a seguir podem estimular o desenvolvimento do processo de criação e individuação e se complementam. Esses temas foram escolhidos por auxiliarem tais processos na medida em que podem despertar os conteúdos inconscientes, não os reprimindo, mas trazendo-os à tona de maneira criativa e consciente.

2.1 - Consciência Corporal

Meu interesse sobre consciência corporal surgiu a partir de algumas disciplinas cursadas na FEF e no Instituto de Artes (IA) na Unicamp³, as quais me deram suporte para o desenvolvimento deste capítulo.

Nosso corpo somos nós, por inteiro, estruturas físicas, psicológicas, sociológicas e históricas. Não está separado da nossa inteligência, do nosso sentimento, da nossa alma. Por isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro, corpo e espírito, psíquico e físico, que são elementos que se completam e que caracterizam sua unidade. Entendo, pois, que consciência corporal é ter um corpo harmonioso, dinâmico, saudável.

Nenhuma ação acontece de forma isolada. Feldenkrais (1977) escreve que em toda ação estão envolvidos quatro componentes: movimento, sensação, sentimento e pensamento. Tais componentes se interligam e se complementam tanto no agir, quanto no sentir e no pensar. De acordo com o autor quando nos movimentamos usamos pelo menos um destes componentes, seja de forma consciente ou não.

³ As disciplinas: Estudos Independentes em Educação Motora, ministradas pelo Professor Doutor Adilson Nascimento de Jesus e Tópicos Especiais em Artes Corporais, ministrada pela Professora Doutora Elizabeth Bauch Zimmermann.

Cavalari (2005) afirma que:

Desenvolver um trabalho de Consciência Corporal, não é simplesmente desenvolver a lateralidade, o equilíbrio, ou o conhecimento da dimensão física do corpo: é a partir desta dimensão desenvolver a consciência do ser, experimentando e conhecendo o mundo; não só privilegiar as habilidades corporais, mas também o sentir, o refletir, o verbalizar, o expressar-se. (CAVALARI, 2005, p.45)

Referindo-nos especificamente a dança, podemos tomar como exemplo a Técnica Klauss Vianna. Jussara Miller (2007), pesquisadora desta técnica, ressalta a necessidade, antes mesmo de aprender a dançar, de que é preciso ter consciência do corpo, de como ele é, de como funciona, quais suas limitações e possibilidades, para que com base nessa consciência, a dança possa se manifestar. Desse modo, a dança acontece quando o corpo está disponível ao movimento, possibilitando a manifestação da dança de cada um.

O trabalho de consciência corporal pode estimular nossos sentidos, melhorar nossa compreensão e aceitação de si e do outro. Este trabalho requer momentos de introspecção, nos quais entramos em contato com imagens que podem nos auxiliar no desenvolvimento do processo de individuação.

O desenvolvimento, tanto do processo de individuação, quanto da consciência corporal, dependem do aluno, do seu corpo e de suas limitações, o professor é apenas um mediador. As atividades propostas durante as aulas são baseadas nas habilidades motoras básicas, tais como: andar, correr, saltar, saltitar, equilibrar, girar, rolar, puxar, empurrar, deslizar, rastejar, entre outras, desenvolvendo conceitos de tamanho, forma, espaço, agrupamento e distribuição. Dessa maneira, possibilita à criança desenvolver-se individualmente, tornando presente a consciência do seu próprio corpo nas mais diversas situações, tais como a participação em atividades em duplas, trios e grupos maiores, enriquecendo suas experiências corporais. As atividades de consciência corporal me guiaram na orientação espacial das diversas partes do corpo, no sentido do posicionamento anatômico dos ossos e articulações.

2.2 - Imaginação

De acordo com Kast (1991) *“A imaginação é uma técnica natural que está à disposição de todos os seres humanos. Associada à inteligência, cria possibilidades enormes para a espiritualidade humana”* (KAST, 1991, p.39). Quando falo de imaginação, fantasias, devaneios, e do nosso poder de representação e criação, o qual encontra espaço para manifestação nas imagens psíquicas de cada ser humano. Essas imagens podem ser expressas na pintura, desenho, literatura, música, dança e também na concepção de hipóteses científicas. Nessa pesquisa utilizei o desenho com as crianças como forma de representação de suas imagens.

Enfim, em todos os altos vãos da imaginação, independente de sua realização ou se solucionar ou gerar problemas. Por exemplo; a literatura tem a capacidade de instigar nossas fantasias, fazendo com que nos imaginemos incorporados nos mais diversos personagens.

Para Kast (1991), o conceito de imaginação se define da seguinte maneira:

Ter habilidades imaginativas significa ser capaz de criar uma imagem mais ou menos clara de algo que já não existe mais ou que talvez nunca venha a existir de fato. Essas imagens podem ser plásticas determinadas por cores e formas. Mas podem também se expressar por meio de uma lembrança olfativa ou da antecipação de certo cheiro, pela lembrança de um toque ou de uma fantasia tátil, ou ainda, por lembranças ou expectativas acústicas, mas podem também assumir um caráter mais intelectual. (KAST, 1991, p.15)

Nosso poder de representação por meio de imagens, muitas vezes se manifesta no sonho ou na fantasia. No entanto, essas imagens individuais precisam de um contexto. Podemos interpretar uma imagem observando o processo pelo qual o indivíduo está vivenciando sua história pessoal. Ainda de acordo com Kast (1991)

O processo de imaginação favorece a manifestação de emoções, e é quando sentimos verdadeiramente uma emoção que surgem as energias para a ação. Além disso, pode-se tomar certo distanciamento das representações negativas de si próprio, uma vez que as imagens de

ansiedade podem expor certos aspectos essenciais da personalidade que até então não haviam se integrado perfeitamente à vida cotidiana. (KAST, 1991, p.29)

No mundo da imaginação podemos nos perder ou nos encontrar, ou seja, da mesma maneira que a imaginação pode abrir novas possibilidades, pode também representar um caminho em que muitos se perdem.

Dessa maneira, podemos perceber que existe um certo receio de que o indivíduo possa emigrar para o espaço da imaginação, ou seja, que esse espaço o leve para fora do mundo cotidiano, como por exemplo, casos psicopatológicos de esquizofrenia, transtorno bipolar entre outros. Apesar de ser exatamente essa a função da imaginação, a de levar para fora do cotidiano, também nos conduz a aguçar nosso poder de representação e desenvolver nosso potencial criativo, possibilitando o diálogo entre o mundo da imaginação e o mundo cotidiano, real.

O Método da Imagem Ativa, que é um método terapêutico bastante usado pela psicoterapeuta Kast (1991), e que foi criado por Jung, é de fundamental importância no processo de individuação que é também um processo de criação e consiste basicamente em concentrar-se nas imagens interiores. De acordo com a autora (1991):

O fluxo interior das imagens não deve ser apenas percebido, mas também registrado de alguma forma. As imagens interiores são muito fugazes e escapam com muita facilidade de nossa consciência. Elas assumem, assim, uma forma que é fruto da tentativa de apreensão do que se viu, construída com a ajuda de palavras ou desenhos. (KAST, 1991, p.32)

Acrescenta ainda que

Registrando as imagens, entramos em contato com elas, gerando também a possibilidade de discuti-las. Mesmo que nos sintamos acossados por certas imagens, seremos capazes de nos preservar em meio a elas sem reprimi-las (KAST, 1991, p.32).

Por meio da dança podemos estabelecer um diálogo entre as imagens interiores e o movimento, tornando-se assim uma expressão viva do nosso processo de individuação. Como exemplo podemos imaginar uma paisagem, desenhá-la e depois expressá-la por meio de movimentos corporais⁴.

Uma série de desenhos vai tornar consciente aquilo que está inconsciente. O exercício do desenho é um processo de autoconhecimento e é também uma referência para a criação do movimento corporal. No entanto não é possível interpretá-lo adequadamente sem antes conhecermos a história de vida da criança e seu processo psíquico atual.

Ainda de acordo com a mesma autora (1997):

Duas coisas são necessárias para as técnicas imaginativas: por um lado, é preciso estar psiquicamente preparado para o deixar acontecer, para o deixar- fluir da imagens; por outro, é preciso que as imagens sejam percebidas e registradas de algum modo — ou formuladas no mesmo instante, ou recontadas mais tarde. Não é apenas uma questão de entregar-se passivamente ao nosso mundo das imagens, deixando-nos levar por elas. É, também, uma questão de compreender esse mundo, de dar a ele uma estrutura. (KAST, 1997, p.33)

O método da Imaginação Ativa desenvolvido por Jung (2000) é basicamente um método especial de introspecção, no qual a imaginação pode vir a ser imaginação ativa quando ocorrer o diálogo entre a consciência e o inconsciente.

2.2.1 - Imaginação Ativa

Jung (2000) descreve a imaginação ativa como um método de introspecção que consiste na observação das imagens interiores. O autor sugere, por exemplo, que devemos concentrar

⁴ De acordo com as vivências na disciplina Tópicos Especiais em Artes Corporais ministrada pela professora doutora Elizabeth Zimmermann em 2004.

nossa atenção numa imagem onírica ou numa impressão visual que cause impacto e seja ininteligível, observando as mudanças que ocorrem nessa imagem. Para ele precisamos escolher uma imagem para começar, contemplá-la e observar o modo como esta se desenvolve, sem interferir na sua forma espontânea. Afirma também que é importante evitar saltos de uma imagem a outra, dando atenção e tempo para a imagem escolhida até que esta se modifique.

O símbolo é a linguagem do inconsciente e está no consciente no lugar daquilo que a palavra não consegue dizer, por exemplo, nas imagens. Através de uma simples continuação visual na imaginação, ou por meio de uma pintura, escultura ou da dança, encontramos formas representativas do símbolo, consideradas como uma forma de Imaginação Ativa.

Kast (1997) vê os símbolos como marcas do processo de individuação, amadurecimento e transformação demonstrando um confronto entre consciente e inconsciente, o que auxilia o indivíduo a se tornar aquilo que ele realmente é. Através da Imaginação Ativa, é possível lidar com o inconsciente de maneira mais autônoma, conquistando o próprio espaço de liberdade.

2.3 - Improvisação

Subentende-se na improvisação o imprevisto, um certo abandono ao que está por vir e ao que vai se transformar. Dentre os diferentes processos de improvisação uma ênfase é dada a todos: captar a intimidade de cada um, de cada bailarino, de cada criança, como material de criação coreográfica. De acordo com Mônica Dantas (1999).

A improvisação está relacionada não só, mas principalmente, com toda bagagem de movimento das pessoas. A partir de determinado tema, motivação ou situação pode ocorrer a utilização momentânea e espontânea, experimental e livre, de movimentos, gestos, atitudes e comportamentos já conhecidos, de um modo diferente, inédito e até mesmo inusitado. (DANTAS, 1999, p.103)

Ao longo de quinze anos de trabalho com dança na escola, pude perceber que a personalidade da criança se desenvolve num longo processo original, ou seja, da sua individualidade geradora, singular. É preciso conhecer seu processo individual e orientar o desenvolvimento da criança a partir dela mesma. Sob esse enfoque torna-se indispensável o processo de desenvolvimento e não os eventuais resultados, pois na medida em que o trabalho respeite a capacidade pessoal de manifestação, o que realmente contribua para libertar o movimento, o processo é sempre enriquecedor e valioso.

Improvisar é cultivar a espontaneidade numa tentativa de estar em sincronia consigo mesmo. No entanto, a improvisação pode ter o mesmo sentido de estrutura e totalidade de uma coreografia planejada, com começo, meio e fim. Mas existe uma fase em que se pode trazer o material do inconsciente sem censurá-lo de antemão.

Haselbach (1988), no seu livro sobre dança, improvisação e movimento afirma que:

Para improvisação, são válidos os mesmos objetivos da aprendizagem como para a educação através da dança, excetuando aqueles que se preocupam com informações e aquisições de formas tradicionais da dança, bem como a reflexão sobre elas. A educação para dança e com ela a improvisação não devem ser, de forma alguma, somente técnica, mas enriquecedora da formação da personalidade (HASELBACH, 1998, p.09).

Em cada início de trabalho de criação, me pergunto sobre o que vai ser? E aí espero a resposta vir das próprias crianças, é do material que trazem para sala de aula, é de seus anseios, dúvidas e conflitos que surgem os movimentos. Como professora, funciono apenas como catalisadora, como uma esponja que filtra os movimentos e as idéias principais dando aos alunos uma direção, um caminho. É um processo de tanto da criação da criança como meu, e ao mesmo tempo de investigação e também de seleção e organização de movimentos que buscam expressar uma realidade pessoal.

Zimmermann (1992), me ajuda a pensar sobre a improvisação da seguinte maneira:

Acontece na improvisação de dança, uma sensação de afirmação do indivíduo, pois ocorre uma sincronia entre a expressão exterior e a realidade interior. Dessa maneira, as crianças ou adultos não se deixam levar pelas formas somente exteriores e seus movimentos se tornam cada vez mais harmônicos e fluentes. (ZIMMERMANN, 1992, p.01-02)

A impressão que temos de nós mesmos acaba se modificando. Somos capazes de perceber que a vida, no sentido da mudança da personalidade, pode ser criativamente concebida. Nachmanovitch (1993) escreve que:

A mente inconsciente é um oceano cheio de ricas formas de vida que, invisíveis aos nossos olhos, nadam sob a superfície. No trabalho criativo, tentamos pescar um desses peixes; mas não podemos deixá-lo morrer, temos que mantê-lo vivo. (NACHMANOVITCH, 1993, p.143)

Se conseguirmos vislumbrar essas imagens e nos aprofundarmos nelas, ou seja, trazendo-as para mais perto do ego, mais significativas serão e conseguiremos concentrar-nos cada vez mais no nosso cotidiano.

Acredito que a improvisação seja uma forma de arte, na medida em que o artista para criar, nunca está em condições ideais. É preciso lançar mão de algo totalmente novo que não está ao seu alcance, que ainda é desconhecido. Para improvisar é preciso imaginar; imaginar algo que está dentro de si, por isso a técnica de improvisação em dança exige que seu intérprete faça um processo de interiorização, pois só assim a sua expressão, os seus movimentos fluirão de maneira mais intensa e natural. Dando oportunidade para a liberdade de movimentos e a expressão de gestos.

Sobre improvisação, Bárbara Haselbach (1988) ressalta que esta

(...) pode contribuir consideravelmente para estimular a comunicação e o relacionamento do grupo. Nas atividades relativamente livres, podem se

desenvolver independências e disposições, responsabilidades e adaptações até alcançar a cooperação independente nos diferentes agrupamentos. Faz parte da tarefa da direção da improvisação estabelecer questões e temas de tal forma que a capacidade de brincar ou trabalhar com os outros se desenvolva aumentando progressiva e lentamente. (HASELBACH, 1988, p.15)

De acordo com Haselbach (1988) podemos distinguir duas formas de improvisação: *improvisação dirigida e improvisação livre*. A Improvisação dirigida é aquela na qual escolhemos temas e histórias relacionadas ao universo infantil. Já a Improvisação livre acontece sem dirigente e apenas deve ser observado o desenvolvimento total da ação.

Os autores pesquisados⁵ enfatizam a importância de que ao final da improvisação seja aberto um espaço para a avaliação e a reflexão do processo vivido. Pois após certo tempo de ação não verbal é interessante a possibilidade de comunicação verbal e descrição das sensações vivenciadas. Existem alguns métodos aos quais podemos recorrer para possibilitar esta reflexão, como por exemplo, o registro de memória e a conversação.

Kast (1997) enfatizava também a importância de se registrar as imagens, para não perdê-las, gerando a possibilidade de discuti-las. Durante o processo de criação das crianças, o desenho⁶ foi uma das formas de registro de memória utilizado e ao final das improvisações aconteceram também as rodas de conversa. As crianças contavam como foi a vivência, sempre em poucas palavras, por exemplo: “foi legal”, “não gostei”, “fiquei com vergonha”, “achei a dança da minha amiga bonita”, “Gostei! Da próxima vez vamos fazer de novo”, etc.

Os exercícios de improvisação proporcionaram a abertura para canalização de movimentos livres e espontâneos abrindo meios para a comunicação por meio da dança, procurando expressar alguma realidade pessoal.

⁵ Haselbach (1988), Kast (1987) e Zimmermann (1992).

⁶ Alguns dos desenhos realizados pelas crianças podem ser visualizados no Capítulo 03.

2.4 - Relaxamento

Um dos métodos usados atualmente nos procedimentos imaginativos é o relaxamento, pois através deste pode-se aumentar a intensidade das reações afetivas deixando com que aflorem as emoções. O relaxamento pode permitir o acesso ao inconsciente e o fluxo das imagens interiores aprofunda esse estado tornando as imagens mais vivas, criando um processo cíclico.

Imagens de relaxamento são aquelas que nos dão uma sensação de bem-estar, e Kast (1997) escreve sobre a importância de exercitá-las frequentemente. As imagens de relaxamento são imagens simples, estáticas, que transmitem calma e tranquilidade, refletindo situações em que nos sentimos de bem com a vida.

De acordo com Kast (1997:65):

Justamente por ser tão importante o fluxo das imagens interiores, não se pode esquecer da existência do pólo oposto: não o de imagens fixas que geram representações fixas, mas o de imagens que irradiam uma sensação de grande tranquilidade porque não se modificam, ou porque se modificam raramente. (KAST, 1997, p.65)

No processo de desenvolvimento desta pesquisa, o relaxamento aconteceu antes do momento de criação ou no final da aula. Com este as crianças sentiam-se mais calmas, no sentido de estarem mais concentradas, mais atentas ao movimento e à proposta da aula. O relaxamento pode gerar confiança, como se fosse uma preparação para a criação em si ou para a próxima aula. Atua como um elo.

Magda Vilas Boas (1987) faz um elo entre relaxamento, positividade e também utiliza-o para introduzir matérias. Por exemplo, em um relaxamento a autora usou textos sobre a natureza, pois estava relacionado à disciplina de Ciências sobre germinação. De acordo com ela, “A

procura da autovalorização é uma constante em nosso trabalho de educadora, como também a autoconfiança, um produto daquela” (VILAS BOAS, 1987, p.20).

Desse modo o relaxamento é associado à palavras de elogio que propiciam bem estar e confiança, como por exemplo: você vai conseguir, você é importante, é inteligente e capaz, etc. Vilas Boas (1987) afirma que *“A imaginação da criança é uma coisa fantástica. É só trabalhá-la bem, que conseguimos coisas incríveis”* (VILAS BOAS, 1987, p.23). O relaxamento foi utilizado principalmente como um instrumento para o processo de criação em dança.

2.5 - Toque

O toque conduz o indivíduo a um estado de relaxamento, levando-o assim à consciência do próprio corpo. Por meio do toque acontece uma quebra de barreira, como se houvesse um desarmamento de forças e uma entrega a sensações estimuladas pelo tato. Acredito, dessa maneira, que a consciência corporal possa acontecer por meio da estimulação tátil da pele.

Estimular é criar situações para a percepção, deixando que as sensações aconteçam naturalmente, é estar presente. Segundo Gunther, *“As mães instintivamente tocam seus filhos para dar-lhes conforto, aconchegam-nos para relaxar e tranquilizar. Ser segurado é sustento; ser tocado é contato; ser tocado com sensibilidade é ser cuidado”* (GUNTHER, 1989, p.111).

Existem pessoas que não gostam de ser tocadas, outras que adoram ser tocadas. Esse gostar varia de pessoa para pessoa, pois está intimamente ligado à maneira como foram tocadas quando criança. *“Os bebês são facilmente tocados, gostam de tocar. Ser tocado é ser alcançado, sentir e ser sentido”* (GUNTHER, 1989, p.111).

Podemos dizer então que o contato físico está intimamente ligado ao afeto, propiciando a vivência de diversas sensações e emoções a partir de experiências táteis. De acordo com Montagu (1988):

Muito antes de a temperatura de o corpo cair ou subir por causas externas, é a pele que irá registrar a mudança e comunicá-la ao córtex, na forma de mensagens necessárias destinadas a iniciar aqueles comportamentos que propiciarão o retorno de uma resposta apropriada. (MONTAGU, 1988, p.366).

Assim, o contato com a pele é em grande parte responsável pela percepção de si mesmo. Por exemplo, se estamos deitados, correndo ou parados a primeira mensagem e a mais extensa que recebemos é através da pele (Montagu, 1998).

O toque é de fundamental importância para o desenvolvimento humano, desde o nascimento até a velhice. De acordo com as pesquisas de Montagu (1998) *“uma estimulação tátil adequada durante a infância e a meninice é de importância fundamental para o subsequente desenvolvimento saudável do comportamento da pessoa”* (MONTAGU, 1988, p.378). Acrescenta ainda que:

O bebê desenvolverá uma sensação de confiança ou desconfiança, dependendo de suas impressões sensoriais recebidas principalmente através da pele, sejam ela gratificantes ou não. (MONTAGU, 1988, p.242)

O toque ou a estimulação tátil da pele é um aquecimento para o corpo. O movimento das mãos e dos dedos no corpo de outra pessoa à procura de reconhecimento de aproximação, de identificação. Por meio do toque entramos em contato com os elementos neurotáteis na pele. De acordo com Montagu (1998) *“Esses elementos neurotáteis crescem e desenvolvem-se durante o período de crescimento do indivíduo, até perto dos 25 anos, ou mais”* (MONTAGU, 1988, p.254).

Nossas experiências táteis durante a infância e a adolescência são responsáveis em grande parte pela imagem corporal e sensível que temos de nós mesmos. Montagu (1988) afirma que:

O tipo de tatilidade vivida durante a infância e a meninice não só produz as mudanças adequadas a nível do cérebro como também afeta o crescimento e o desenvolvimento dos órgãos terminais na pele. O indivíduo carente a nível tátil sofrerá de uma deficiência de *'feedback'* da pele para o cérebro, que tem a possibilidade de interferir gravemente em seu desenvolvimento como ser humano. (MONTAGU, 1988, p.255)

O contato físico gera maior sensibilidade, maior capacidade de sentir, maior percepção. É um processo no qual estimulamos nossa sensibilidade, percebendo a nós próprios e aos outros, permitindo que afluam as potencialidades que existem em cada um. Gunther (1989) afirma que:

As crianças, por natureza são sensíveis, envolvidas em jogo e exploração sensoriais: em um sentir. A educação formal e social acentua as funções cognitivas e motoras sem adentrar para o desenvolvimento sensorial. (GUNTHER, 1989, p.20).

A partir dessa afirmação, penso que em minhas aulas as crianças, ao participarem de experiências sensoriais, puderam resgatar o que para elas é inato, o ato de tocar, pois para as crianças é mais fácil tocarem-se do que para o adulto que foi condicionado a vários modelos e possui comportamentos muitas vezes reprimidos.

No mundo atual, no qual o sentido da visão predomina sobre os demais sentidos, é natural nos desequilibrarmos facilmente. Então é quase uma necessidade nos (re)integrarmos, nos (re)equilibrarmos, pois estamos cada vez mais fora de contato com nosso corpo de maneira integral. Gunther nos alerta: *“Atentando mais para o conteúdo do que para o tom, o ritmo, a sonoridade, perdemos contato com as mensagens sutis da natureza (tudo em redor) des-toado”* (GUNTHER, 1989, p.21).

Podemos usar como exemplo, a experiência de uma aluna cinco anos, de olhos claros, bonita, esperta e com deficiência auditiva. Essa menina acompanhava as aulas com facilidade. Às vezes nas coreografias mais marcadas ou movimentos que exigiam mais ritmo eu pegava suas

mãozinhas e colocava na caixa de som, para que sentisse a vibração. Bastava fazer isso umas duas ou três vezes para que o problema se resolvesse. Ela destacava-se também em seus desenhos, sempre cheio de detalhes. Muitas vezes era a primeira da fila e também se posicionava na fila da frente e de maneira quase inexplicável entrava e dançava no ritmo certo da musica.

2.6 - Balé Clássico

O balé clássico surgiu na corte francesa de Luís XIV, no século XII, buscando a leveza e agilidade dos movimentos. No entanto, as possibilidades expressivas do balé clássico não se limitam apenas à leveza e à agilidade, mas também à graciosidade, à postura e à colocação do corpo que são mantidos em todos os movimentos. Para este estudo, o balé clássico pode nos orientar a observar como acontece, nessa técnica, o domínio do corpo, de seus músculos e de seus movimentos numa tentativa de superar as limitações naturais.

De acordo com Malanga (1985), no balé cada passo é uma unidade de significado, um signo. Os passos se organizam em seqüências, que são frases, e estas em coreografias, que são discursos. Os passos do balé clássico foram criados e estabelecidos através dos tempos, eles formaram um vocabulário, ou seja, um conjunto de unidades de significado conhecido por determinado grupo de pessoas.

Podemos dizer que ocorre na técnica clássica uma imitação de movimentos, de signos, de gestos pré-estabelecidos, ou seja, existe um modelo a ser imitado. Olhando sob esse prisma é contraditória a utilização dessa técnica durante o desenvolvimento dessa pesquisa, a qual se baseia no processo de individuação (Jung, 1994). Porém, observando sob outro aspecto, no sentido de que a técnica é um meio e não um fim, o modelo a ser imitado vem auxiliar a descoberta do movimento.

Segundo Adilson Nascimento de Jesus (1992) em sua dissertação de mestrado intitulada “Vivências Corporais: Proposta de Trabalho de Auto-Conscientização”:

O processo imitativo em si, é um estímulo ao sujeito com dificuldade de contato e expressão de seu próprio gesto. Muitas vezes por não saber o que fazer, o que expressar, por não ter clareza do que sente, ele se mostra desajeitado, envergonhado e bloqueado por motivos que ele mesmo desconhece. (JESUS, 1992, p.45-46).

Assim, o modelo pode ajudar o aluno a acreditar no seu movimento, mesmo que a princípio tenha vindo de outrem, ele terá a chance de modificá-lo e transformá-lo em algo particular que somente ele saberá. Veremos então movimentos vivos e autênticos, preenchidos pela história expressiva de cada um.

A figura da bailarina clássica é viva no imaginário infantil, nos livros clássicos, nas propagandas de televisão, filmes e brinquedos. A imagem da bailarina clássica nas pontas dos pés, com cabelos presos e lindas roupas, indica leveza e perfeição, sinônimos também de dedicação e força de vontade. Podemos ilustrar essa imagem com o poema “Homenagem à criança bailarina” de Cecília Meireles e a música “Ciranda da Bailarina” de Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo:

Esta menina tão pequenina/ Quer se bailarina
Não conhece nem dó nem ré, / Mas sabe ficar na ponta do pé.
Não conhece nem mi nem fá, / Mas inclina o corpo pra cá, e pra lá.
Não conhece nem lá nem si, / Mas fecha os olhos e sorri.
Roda, roda, roda com os bracinhos no ar, / E não fica tonta nem sai do lugar.
Põe no cabelo uma estrela e um véu, / E diz que caiu do céu.
Esta menina tão pequenina / quer ser **bailarina**.
Mas depois esquece todas as danças, / E também quer dormir como as outras crianças.
(Homenagem à criança bailarina de Cecília Meireles)

* * *

Procurando bem / todo mundo tem pereba
marca de bexiga ou vacina / e tem piriri, tem lombriga,
tem ameba / só a bailarina que não tem
e não tem coceira / berruga nem frieira
nem falta de maneira ela não tem / futucando bem
todo mundo tem piolho / ou tem cheiro de creolina
todo mundo tem / um irmão meio zarolho
só a bailarina que não tem / nem unha encardida
nem dente com comida / nem casca de ferida ela não tem
não livra ninguém / todo mundo tem remela
quando acorda às seis da matina / teve escarlatina
ou tem febre amarela / só a bailarina que não tem
medo de subir, gente / medo de cair, gente
medo de vertigem / quem não tem
confessando bem / todo mundo faz pecado
logo assim que a missa termina / todo mundo tem
um primeiro namorado / só a bailarina que não tem
sujo atrás da orelha / bigode de groselha
calcinha um pouco velha / ela não tem
o padre também / pode até ficar vermelho
se o vento levanta a batina / reparando bem,
todo mundo tem pentelho / só a bailarina que não tem
sala sem mobília / goteira na vasilha
problema na família / quem não tem
procurando bem / todo mundo tem...

(Ciranda da Bailarina de Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo)

Do Balé Clássico utilizei a estrutura de aula: chão, barra, diagonal, centro e também, alguns elementos técnicos⁷ foram mantidos, tanto nos exercícios quanto nos passos propriamente

⁷ Posição de braços e pernas, exercícios na barra, passos do balé clássico, etc.

ditos. Vivenciamos também o controle da energia por meio dos movimentos de equilíbrio e sustentação.

Através do desenvolvimento de todos os processos citados podemos adentrar no caminho do autoconhecimento. A essência deste trabalho é aprender a ouvir a voz interior e o maior desafio é trazer esta percepção poética ou artística para o nosso dia a dia, conseguindo assim falar com a própria voz, a voz da percepção.

CAPÍTULO 3:

ESTRUTURA GERAL DA PESQUISA

3.1 – Técnica

Quando iniciei esse projeto de dança na escola, minha preocupação maior estava em direcionar o olhar das crianças para outro tipo de expressão que não fosse a ação desportiva, muito presente na escola, mas sim em um trabalho em conjunto com a arte, através da dança. Então, aos poucos comecei a desenvolver um processo didático, com o qual pretendia que a expressão, dentro do universo infantil, estivesse relacionada com os quatro elementos de função de orientação da consciência, assim classificado por Jung (apud FRANZ, 1995).

Em meu trabalho com dança, a técnica surge como necessidade de realização de determinada criação. Assim, no ambiente da expressão artística ela é uma base, um suporte para o desenvolvimento do processo de criação. Os caminhos se completam: técnica e criação; criação e técnica. Não podemos afirmar que primeiro fazemos um e depois o outro, pois a técnica deriva da criação e ao mesmo tempo a influencia:

A técnica corporal apresenta-se como essencial/fundamental para a prática da dança, pois não existe dança sem técnica, ou seja, sem um produzir que é poiesis. Todos os movimentos por mais simples que sejam, exigem a utilização de técnicas para serem realizados. (SARAIVA et al., 2005, p.121)

A técnica da dança pode ser compreendida como parte e não como todo no universo de possibilidades de movimentos corporais, e mesmo que possamos utilizar uma variedade destas, como no desenvolvimento dessa pesquisa, ainda assim, a técnica aparece apenas como meio para auxiliar o movimento corporal na dança.

O corpo é matéria prima para a criação em dança. A procura da técnica corporal mais condizente, ou a mais apropriada para cada situação de criação, pode estar estreitamente associada ao próprio indivíduo, ou seja, ao *Self* – ao próprio eu, está relacionada a algo individual, de identificação, ligado à sua cultura, a seus costumes, e até mesmo aos seus hábitos corporais.

Para Dantas (1999):

Uma técnica-entendida como modo de fazer - pode surgir a partir das necessidades da coreografia e/ou das necessidades do coreógrafo, mas está sempre ancorada em um mundo, em uma dada realidade e, por isso, se destina a participar e a partilhar dos acontecimentos de seu lugar. Além disso, uma técnica surgida em um processo particular pode passar de um procedimento individual para outro consagrado pelo uso coletivo. (DANTAS, 1999, p.40).

Assim, o encontro de várias técnicas deve estimular o ser humano não apenas no desenvolvimento da sua capacidade motora, mas também em sua reflexão sobre os seus gestos e movimentos corporais, favorecendo seu desenvolvimento integral e, dessa maneira, estimulando sua capacidade de expressão.

Percebo que, para ter a técnica em qualquer meio de expressão, é preciso um corpo ativado, uma musculatura preparada, mas principalmente é preciso saber como essa técnica e esse corpo podem ativar todo esse processo interior, porque senão fica um vazio, algo sem sentido. Portanto, a técnica desempenha um papel importante na medida em que auxilia o dançarino a adquirir a experiência específica na execução, necessária para a unidade do movimento, na tentativa de união entre pensamento e sentimento.

Na atualidade verificamos que é difícil observar a utilização de uma única técnica contemporânea; dificuldade resultante da não existência de uma visão única de mundo. O balé,

nascido na sociedade decadente francesa, serviu como entretenimento para a corte por um longo tempo, porque se dançava apenas para que os nobres se esquecessem dos problemas políticos.

Hoje em dia necessitamos de várias respostas, várias saídas para apreendermos a grande quantidade de informações e estímulos que recebemos e nos inquietam. Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas, existe sim uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento singular e para as contribuições individuais que mudam com o tempo, como por exemplo, a interpretação do dançarino. O balé clássico sempre vai existir, de acordo com a evolução dos tempos, pois ele é uma linguagem aberta e viva, sempre atual. Esta sobrevivência através do tempo ocorre justamente porque a técnica clássica pode ser utilizada de maneira criativa dentro de um discurso não clássico.

Acredito que a beleza da dança está em ver aquilo que não é visível, em transcender o que nos parece óbvio, em ir além do aparente. *“Fixar o olho da mente nas formas puras é o método que conduz ao resgate da alma ameaçada pela desagregação do corpo. Transcender o olho fixo é ter acesso a um mundo que desconhece a lei da morte”*. (BOSI, 1986, p.70).

3.2 - Situação de Pesquisa

O trabalho foi realizado com 20 crianças de quatro a nove anos de idade do sexo feminino⁸ de uma escola particular do município de Campinas, durante o primeiro e o segundo semestre do ano letivo de 2007. As crianças foram divididas em dois grupos: de quatro a seis anos e de sete a nove anos, de acordo com a estrutura escolar, educação infantil e ensino fundamental, respectivamente. As aulas de dança foram realizadas após o período das aulas no horário das 18:00h às 20:00h, duas vezes por semana na sala de barras do ginásio poli-esportivo

⁸ Não houve critério de seleção, no entanto somente meninas tiveram interesse pelas aulas.

da escola. Devido à faixa etária das crianças houve um consentimento prévio de seus pais para a participação nas aulas.

Material utilizado:

- Colchonetes;
- Aparelho de som - CDS;
- Aparelho de DVD – DVDs;
- Papel craft;
- Papel sulfite;
- Lápis de cor;
- Tinta guache;
- Pincéis;
- Câmera fotográfica e filmadora.

3.3 - Descrição da Estrutura Geral das aulas ministradas

A cada início de aula, sentávamos em círculo, de modo que todos pudessem se olhar.

3.3.1 - Aquecimento

➤ Pés

Sentar, pernas estendidas, coluna ereta, mãos sobre os joelhos ou apoiadas no colchão na

lateral do corpo, fazer movimentos com os pés; ponta (esticar os dedos) meia ponta (dobrar os dedos) e *flex* (flexionar todo o pé) depois movimentos circulares, girar tornozelos de dentro para fora e de fora para dentro com a intenção de encostar o dedinho no chão.

➤ **Mãos**

Sentar sobre os ísquios, coluna ereta, joelhos dobrados (encostados) no chão, mãos unidas, dedos entrelaçados; girar os pulsos e movimentar as articulações das mãos e cotovelos.

➤ **Cabeça**

Sentar sobre os ísquios, coluna ereta, joelhos dobrados (encostados) no chão; girar a cabeça passando pelo lado, trás, outro lado, frente coluna ereta.

➤ **Pernas (alongamentos)**

Sentar sobre os ísquios, com uma perna dobrada e outra estendida tentar colocar a mão no pé da perna estendida, deixar o pescoço o mais relaxado possível. Repetir com a outra perna e depois com as duas pernas estendidas.

Sentar sobre os ísquios, coluna ereta, pernas abertas o suficiente para não deixar a coluna “cair” (sem curvar a coluna) tentar colocar a mão esquerda na perna direita e vice-versa e depois relaxar a cabeça e tentar encostar no chão entre as pernas.

➤ **Coluna vertebral**

Sentar sobre os ísquios, entrelaçar as mãos por trás dos joelhos dobrados, deitar o corpo para trás e levar as pernas com a intenção de tocar os pés no chão em um movimento de gangorra, repetir mais ou menos oito vezes. Na última vez ficar um pouco mais tempo e colocar os pés no chão, depois, voltar devagar, sentir vértebra por vértebra até colocar toda a coluna no chão, com os joelhos dobrados colocar os pés no chão e alongar todo o corpo devagar, espreguiçar e virar de lado para levantar.

Postura do gato em movimento⁹: de joelhos, com quatro apoios, fazer movimentos de contrair e alongar, com abdômen e coluna, depois deixar a coluna bem reta como uma mesa e alongar as pernas, deixar a cabeça voltada para baixo, joelhos e braços bem alongados, passar para a posição “postura da criança”;

➤ **Postura da criança¹⁰**

Sentar sobre os calcanhares, coluna voltada para frente, braços relaxados ao longo do corpo ou dobrados com as mãos em baixo da cabeça que deve estar abaixada.

➤ **Respiração**

Sentar sobre os ísquios, coluna ereta, joelhos dobrados apoiados no chão, mãos sob os joelhos, realizar de 8 a 16 respirações, inspirar e expirar pelo nariz, de preferência de olhos fechados.

⁹ Técnica proveniente do Yoga, CHANCHANI, Rajiv, CHANCHANI, Swati, 2006.

¹⁰ Técnica proveniente do Yoga, CHANCHANI, Rajiv, CHANCHANI, Swati, 2006.

3.3.2 – Variações de Aquecimento

- **Coelhinho sai da toca:** (utilizando-se das duas cores que compõem o piso da sala de aula, tal como se fosse um tabuleiro de xadrez), todos os alunos ficam no piso bege (fora da toca). Ao parar a música todos tem que entrar na toca (piso rosa) e ao iniciar a música todos tem que sair da toca;
- **Bolinha:** sentar com o apoio nos ísquios, coluna ereta, joelhos dobrados colocar a planta de um pé com a planta do outro pé. Segurar os pés unidos com as duas mãos e tentar colocar a orelha direita no joelho direito iniciar o movimento circular. Repetir para o outro lado;
- **Jogo do contrário:** No momento da verbalização do professor todos os alunos devem executar o movimento contrário ao que o professor pediu. Por exemplo, verbalização do professor:” Todos chorando”, alunos: todos devem rir. Verbalização do professor: Todos em pé, alunos: Todos devem ficar sentados, ajoelhados ou deitados. Sinal do professor: Todos parados, alunos: Todos devem se movimentar;
- **Andar pela sala:** Andar pela sala à vontade. No momento da verbalização do professor mudar a direção e o ritmo. Por exemplo: de frente e rápido, de lado e lento, pra trás rápido; em linha reta moderado, em círculo de frente e rápido, em diagonal de lado e lento;
- **Vivo morto:** Todos os alunos posicionam-se na postura em pé. Ao comando da palavra morto os alunos se agacham e ao comando da palavra vivo levantam-se rapidamente.

3.3.3 - Ferramentas da Dança Clássica: a barra

A barra é o apoio externo que historicamente substitui o parceiro de dança. Sua utilização ajuda a criança a construir o eixo interno em situação de equilíbrio precário. Com auxílio da barra podemos desenvolver a lateralidade, uma vez que movimentamos um lado primeiro e depois o outro, e conseqüentemente, unimos os dois lados (direito e esquerdo) nos exercícios do centro.

As crianças sempre perguntam: “por que a gente precisa fazer barra?” Porque quando começamos a andar sempre nos apoiamos em algo ou seguramos na mão de alguém. Para dançar é a mesma coisa, precisamos nos equilibrar movimentando o nosso corpo. A barra é uma ferramenta tradicional da dança clássica.

Quando trabalhamos na barra, sempre aparecem algumas reclamações, pois o trabalho na barra exige bastante concentração. O grau de dificuldade varia de acordo com a idade. A barra do grupo de quatro a seis anos é diferente da barra do grupo de sete a nove anos.

1º - Os movimentos são mais simples: de frente para a barra com apoio das duas mãos. Executar o movimento com os pés, de pé inteiro, e meia ponta, depois movimentos com os joelhos de dobrar e esticar usando a 1ª e a 6ª posição basicamente¹¹.

2º - Os movimentos são mais complexos: de lado para barra, com apoio somente de uma das mãos executar movimentos de dobrar e esticar os joelhos (plié¹²) na primeira e segunda posição, (demi-plié e grand-plié¹³) acompanhando com movimentos de braços e terminando subindo na meia ponta, trabalhando também – plié-rélévé¹⁴.

¹¹ Royal Academy of Dancing – Curso de Balé.

¹² Plié- palavra francesa que significa dobrar.

¹³ Demi- plié e grand-plié – médio e grande.

¹⁴ Plié-Rélévé- expressão francesa para o exercício de dobrar os joelhos e esticá-los subindo na meia ponta.

3.3.4 - Diagonal

Posicionadas em fila, uma de cada vez, atravessar a sala do fundo para frente em direção diagonal: somente caminhar; andar na meia ponta (salto alto); pequenos saltos, alternado a perna e dobrar um dos joelhos; saltos maiores sem dobrar os joelhos e alternar a perna; somente correr e saltar; utilização de alguns elementos do balé clássico, por exemplo: Passo de Valsa, Pulo do Gato, Skip, Passo de Polka.

3.3.5 - Centro

No centro desenvolvemos o trabalho de improvisação tal como foi descrito no capítulo 2. Pela movimentação espontânea, a criança aprende a executar movimentos de motricidade fina e geral. A maior parte de todas as experiências que a criança já possui é constituída de movimento muito antes de a criança ir para escola. Entretanto, o processo de aprendizado da dança, pelo qual a motivação (estímulo, resultado, tensão e necessidade) para a criação do movimento é resultante de um do objetivo, conduz a uma conscientização diferenciada do corpo possibilitando o desenvolvimento da criatividade.

Então, como promover situações que possam estimular o desenvolvimento da criatividade na criança? Ao longo desse processo didático trabalhei diversos temas, por exemplo: circo, caixa de brinquedos, jardim, etc. Também utilizei músicas e histórias infantis, e tudo aquilo que fizesse com que eu me aproximasse cada vez mais do universo infantil. A seguir exemplificarei algumas das situações vivenciadas.

3.3.6 - Temas utilizados para a improvisação

1) Bonecas:

➤ História da Boneca de estimação:

A história da boneca de estimação acontece em duplas: primeiro a boneca contando que está muito triste, pois a sua dona não brinca mais com ela. Depois a dona da boneca, é quem dança, fazendo movimentos para sua boneca explicando que ela gosta muito dela, mas o que acontece é que ela está crescendo e por isso não brinca mais com ela, e que está guardando-a para a sua filha quando ela se casar.

Música: Coleção Palavra Cantada: Tente entender – Sandra Peres / Zé Tatit.

Objetivo: Facilitação da transição de faixa etária. Adaptação do corpo em postura e movimento às diversas alturas, uma vez que iniciam os movimentos no chão e vão subindo em um crescente; utilização da técnica Laban (planos: baixo, médio e alto).

Observação: As crianças dançaram como uma boneca e também como uma menina que era a dona ou mãe da boneca. Foi uma atividade na qual as crianças se envolveram. Todas as crianças participaram e nas aulas posteriores levaram espontaneamente sua própria boneca para participar e dançar com elas. Através dessa vivência, as crianças tiveram a possibilidade de tornar consciente a brincadeira de boneca.

➤ História da Boneca de corda:

Novamente em dupla, a música sugere que a boneca se movimenta somente no momento em que (sua dona) ou a criança que estiver brincando com ela, dê a corda. Assim acontece a dança, alternando momentos de movimento lento e rápido à medida que a corda da boneca termina e recomeça.

Objetivo: Mudança de ritmo e diferenciação de partes isoladas do corpo (articulações) e sua participação dirigida; condução diferenciada de movimentos através de determinados pontos do corpo, de acordo com o tempo.

Observação: As crianças dançaram com movimentos leves. O toque entre elas foi feito de maneira delicada, pois a boneca de corda é uma boneca de encantamento especial, exige um cuidado maior, uma vez que é um brinquedo delicado (fácil de quebrar). Então, a dança aconteceu com movimentos sutis, muita concentração e participação integral das crianças.

➤ **Boneca Emília:**

A boneca Emília é a boneca, de acordo com o autor Monteiro Lobato em sua obra Sítio do Pica-pau amarelo. É uma boneca sem vida e que ganha vida após tomar uma pílula. Em nossas aulas a boneca ganha vida (movimento) após ser tocada pela sua dona, conforme o segmento corporal que é tocado e de onde se inicia o movimento.

Música: CD Sítio do Pica Pau Amarelo.

Objetivo: Localização da segmentação corporal, adaptação ao líder e troca de ação e reação.

Observação: Através dessa vivência, podemos identificar as diferentes formas de movimentos possíveis de cada segmento corporal, assim como a experiência de se entregar ao outro. A dança aconteceu de maneira que cada parte do corpo a ser tocada, ganhava vida, ou seja, se movimentava. Em duplas, o movimento foi conduzido pela criança que era a menina “Narizinho”, dona da boneca “Emília”. Assim as alunas tiveram que controlar sua ansiedade, pois tinham que esperar pelo toque e ao mesmo tempo confiar e entregar seu corpo a outra criança.

2) Jogo do espelho (improvisação em duplas):

Em duplas, uma de frente para a outra. No momento em que a música inicia, inicia também o movimento; uma criança faz o movimento e a outra é o seu reflexo, tendo que repetir o movimento igual e do mesmo tempo, ou seja, uma é o espelho da outra. Depois se faz uma troca, quem era espelho, inicia o movimento e vice-versa.

Objetivo: Troca de ação e reação e passagem da liderança para a adaptação.

Observação: Neste jogo a improvisação ficou mais caracterizada, pois as crianças tiveram que criar movimentos para serem refletidos no espelho, além de olharem para si mesmo através do outro (colega).

3) Animais

As crianças demonstram muito interesse pelos animais, então, usando essa imagem podemos trabalhar com vários elementos de movimentos. A tartaruga que carrega sua casa é realmente um animal intrigante, as crianças colocam (imaginam) um grande peso nas costas gerando uma lentidão no andar. Com a girafa predominam os alongamentos, é um andar mais largo e rápido. A cobra está o tempo todo agarrada ao chão e as crianças a interpretam arrastando-se. O sapo e o coelho apresentam-se com saltos. Aparece também cavalo, leão, elefante, ou seja, animais de grande porte.

Objetivos: Adaptação à variação de movimentos e mudanças de ritmo e mudanças de planos. Utilização da técnica Laban (ritmo: rápido e lento - planos: baixo, médio e alto).

Observação: Pude observar que a espontaneidade e a liberdade de escolha de movimentos são muito importantes para criança. Por meio desta vivência ela teve a possibilidade de criar o animal da maneira como ela o vê, sem limitações de formas e movimentos, desenvolvendo sua própria expressividade.

4) Pintura e movimentação dos segmentos

➤ Pintura dos pés:

Podemos fazer esse trabalho com todos os segmentos. Em um primeiro momento pergunta-se: O que podemos fazer com os pés? São muitas as respostas: andar, correr, dançar, colocar sandália de salto e outras funções, a partir daí direciona-se o olhar e a atenção para o próprio pé. Então fazem um desenho do próprio pé no papel, localizando as unhas, machucados e pontos de apoio. No segundo momento fazem a pintura dos pés: distribuem-se pincéis e tintas guache e pintam o peito do pé, os dedos e unhas, na maioria das vezes, como é de se esperar, um

pé fica diferente do outro. No terceiro momento dançam com a atenção direcionada aos pés, aparecendo uma dança quase tribal, os pés batem forte no chão procurando um mesmo som e um mesmo movimento, até que fazem duplas ou trios dançando livremente pela sala de aula.

Objetivo: Localização da segmentação corporal e conscientização de partes isoladas do corpo através da pintura (articulações e sua participação dirigida; condução diferenciada de movimentos através de determinados pontos do corpo).

Observação: Nessa vivência, observamos a diferença existente entre os dois lados do corpo, a lateralidade e quais os movimentos possíveis aos segmentos do corpo. Utilizamos a tinta guache para a pintura dos pés e as crianças gostaram muito de lidar com a tinta. A participação foi integral e através da pintura realizada despertamos sentimentos e sensações no grupo.



Fig. 03 – Pintura dos pés. Aluna de quatro anos. Setembro de 2007.



Fig.04 – Pintura dos pés. Alunas de quatro a seis anos. Setembro de 2007.

5) Caixa de brinquedos

Com as crianças pude aprender o significado do brinquedo, aquele velho, sujo, minúsculo, que, nas arrumações você tenta jogar fora, mas é impossível, pois existe algo maior, existe um valor sentimental e afetivo por trás daquela bonequinha suja ou aquele velho ursinho de pelúcia ou daquela linda caixinha de música que só pode ser olhada em cima do armário, um valor inestimável e de difícil explicação. A partir daí, surgiu então a idéia da caixa de brinquedos.

O que são as caixas?

Caixas de papelão, que sugerem caixas de brinquedos, nas quais as próprias crianças são os brinquedos. Em várias aulas trabalhamos com essa idéia do brinquedo, o brinquedo de estimação, aquele que fica guardado no fundo da caixa e só você sabe qual é. Pedi para as crianças que trouxessem de casa o brinquedo que mais gostavam, e a partir daí o trabalho começou. As crianças utilizam as caixas para dançar dentro e fora desta.

Objetivo: Estimular a afetividade e conscientização do próprio corpo dentro de determinado espaço.

Observação: Essa vivência exigiu que a criança olhasse para si mesma com o propósito de descobrir o seu brinquedo de estimação, que é diferente do colega. Proporcionou o despertar da criatividade ao interpretarem os brinquedos por meio de movimentos corporais. As crianças tiveram plena liberdade de movimentação, brincando da maneira que mais se identificavam com seu brinquedo de estimação. O fato de elas saírem de dentro da caixa sugeriu a idéia da surpresa, do inusitado, além de se sentirem amadas pois elas próprias eram o brinquedo de estimação.



Fig. 05 – Caixas de brinquedos. Outubro de 2007.



Fig. 06 – Caixas de brinquedos. Outubro de 2007.

6) Histórias infantis

Assim que comecei a trabalhar com as crianças ensinando-as a dançar, pensei: como vou fazer para que entendam o que estou dizendo, ou melhor, como entrar no universo infantil, tão rico em cores, idéias e imaginações? Foi dessa maneira que entrei no universo das histórias infantis. Trabalhamos com histórias lidas e também criadas pelas próprias alunas. Dentre elas destacam-se:

➤ O Circo:

O espetáculo circense é um espetáculo de grande expectativa e ansiedade, pois as crianças têm verdadeiro fascínio pelo mundo do circo.

A estória do circo acontece em várias cidades, então dentre os personagens é preciso encontrar um apresentador. O circo oferece ao espectador várias atrações: os mágicos, os palhaços, os trapezistas, as bailarinas. Todos os números do circo despertam grande interesse nas crianças, devido ao seu caráter alegre, divertido, mágico e misterioso do mundo do circo. As

crianças se dividem em grupos e preparam os números, após algum tempo, dentre 15 a 20 minutos, os números vão sendo apresentados um a um.

Objetivo: Experimentar e vivenciar diversos personagens e aguçar a imaginação, uma vez que cada personagem tem suas variações; desinibição, adaptação ao grupo.

Observação: O circo por si só é alegre e proporcionou às crianças momentos de alegria e estímulos à imaginação. Houve participação integral e muitas idéias surgiram para cada personagem. As crianças se revezaram em todos personagens e tiveram a oportunidade de identificação com alguns deles, vivenciando o inusitado.

➤ **O Jardim:**

Era uma vez um lindo jardim, nele havia pássaros, borboletas, flores e os jardineiros. Para tudo caminhar bem dentro do jardim é preciso que os pássaros, as borboletas e as flores se alimentem e sejam bem cuidados.

Tudo caminha bem até o desabrochar das flores (as sementinhas que viram flores), e todas as crianças se organizam em uma bela dança.

Objetivo: Desenvolver a solidariedade e harmonia e criar movimentos em grupo que condizem com cada personagem.

Observação: Essa coreografia esteticamente ficou muito bonita. As crianças estavam habituadas ao ambiente de uma praça ou jardim o que facilitou a participação destas. As crianças se revezaram, vivenciando o papel de todos personagens.

➤ **De lagarta a borboleta:**

Agrupadas no chão, as crianças são cobertas com um grande tule, ou tecido transparente, utilizando tule ou tecido podemos trabalhar a borboleta que sai do casulo. Ao iniciar a música (suave-lenta), começam a se movimentar buscando um movimento vertical, ao mesmo tempo em que vão se envolvendo, se emaranhando com o tule e a partir daí a lagarta transforma-se em borboleta, iniciando movimentos para se desvencilhar no casulo e “voar” pela sala de aula.

Música: Borboleta está no CD Adriana Partimpim, letra de Domênico Lancellotti.

Objetivo: Vivenciar a transformação do corpo e a adaptação deste às posturas, aos movimentos e às diversas alturas, uma vez que iniciam os movimentos no chão e vão subindo em um crescente; utilização da técnica Laban (planos: baixo, médio e alto).

Observação: As palavras “nascimento” e “crescimento” mostram várias possibilidades, associando-as a uma semente, a uma planta, a uma flor, a uma borboleta. Através dessas vivências as crianças perceberam o ciclo vital do homem, o crescimento gradual traduzido em movimento (dança).

7) Imaginação ativa

Como vimos anteriormente a Imaginação Ativa é um método terapêutico de fundamental importância no processo de individuação que é também um processo de criação. Esse processo pode acontecer de duas maneiras diferentes:

➤ Desenho:

Em algumas aulas, fazendo parte do processo de criação, usamos o desenho como via de acesso ao inconsciente. Em primeiro momento, as crianças deitam nos colchonetes, relaxam e deixam a imaginação fluir; no segundo momento desenharam a imagem que conseguiram apreender; no terceiro momento comentam o desenho, dizendo o que sentem, o que vêem e o que tem em comum com o colega, até finalmente começarem a dançar a imagem que desenharam, ou seja, a imagem que lhes foi apreendida pelo consciente.

A seguir mostrarei alguns desenhos realizados pelas crianças apenas para ilustrar o processo desenvolvido.

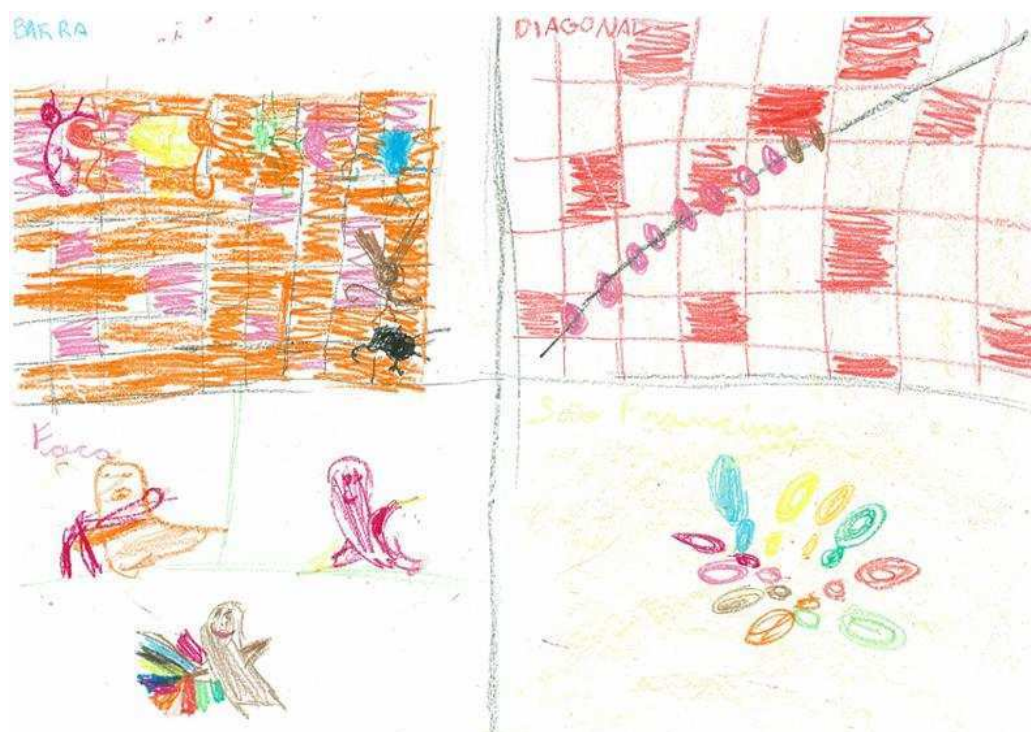


Fig.07 - Desenho feito por uma aluna de oito anos representando a estrutura de uma aula: as crianças posicionadas na barra, em fila na diagonal e executando a coreografia da “Foca” elaborada no centro da sala. Abril de 2007.

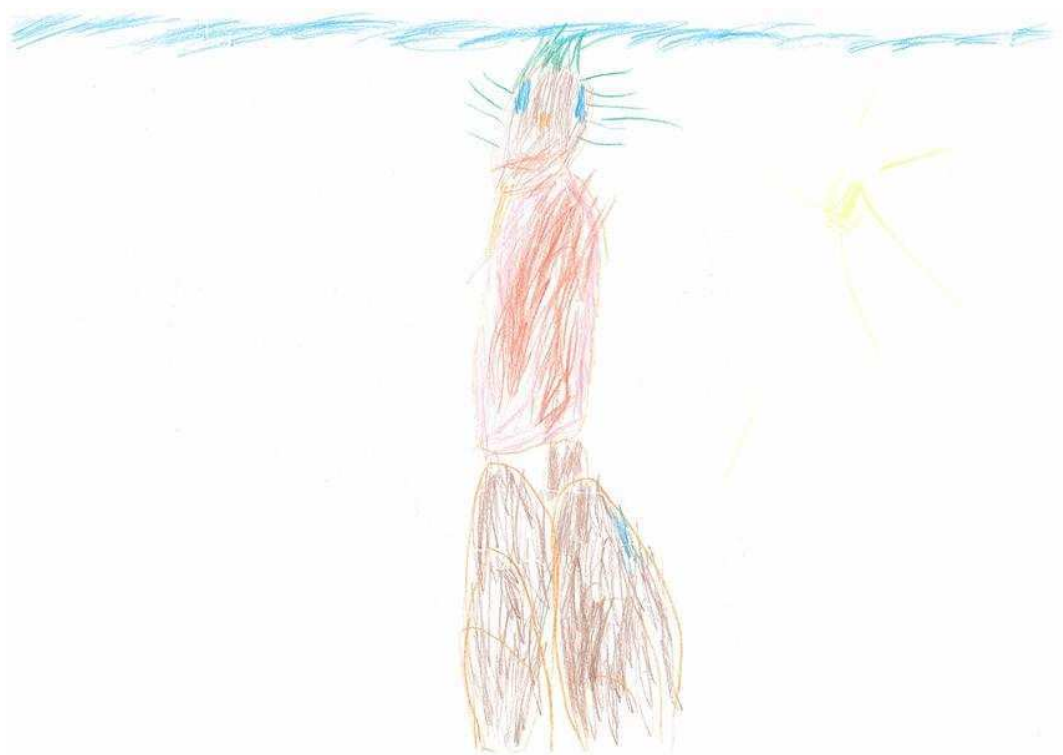


Fig. 08 – Desenho de um gato, feito por uma aluna de cinco anos durante a realização da técnica de imaginação ativa. Abril de 2007.



Fig. 9 e 10 – Desenho feito por duas alunas de sete anos, representando a apresentação de final de ano no palco. O modelo é de Palco Italiano. As alunas estavam sentadas próximas, e um desenho é continuação do outro. Maio de 2007.

➤ **Dança:**

Agora ocorre o processo inverso. Em um primeiro momento, as crianças deitam nos colchonetes, relaxam e deixam a imaginação fluir, no segundo momento dançam a imagem que conseguiram apreender, no terceiro momento comentam em duplas a experiência do movimento, dizendo o que sentem, o que vêem, e o que tem em comum com o desenho do colega. Finalizamos sentados em círculo verbalizando sobre como foi a vivência da dança e do desenho para cada um.

3.3.7 - Relaxamento

No final da aula, todas as crianças deitam no chão fazendo a forma de uma estrelinha do mar, de maneira que possam estar o mais relaxado possível. Ao som de uma música bem suave; proponho que percebam: Quais as partes do seu corpo que estão tocando o chão e quais as partes que não estão? Como se sentem, se estão calmas ou agitadas? Como estão as batidas do coração, rápidas ou lentas?

Aos poucos conduzo o relaxamento, até que comecem a perceber a própria respiração, e para tomar consciência deste processo, imagina-se uma cor para o ar que entra e para o ar que está saindo das narinas. Muito lentamente as crianças espreguiçam, até estarem todas sentadas.

3.3.8 - Toque e massagem

Em duplas, uma criança deita sobre um colchonete em decúbito ventral, enquanto a outra fica sentada em outro colchonete com as duas mãos unidas em movimentos de aquecimento das mãos. Primeiramente inicia-se o toque com a polpa dos polegares, fazendo movimentos circulares com certa pressão em volta das vértebras ao longo de toda coluna. Num segundo momento, deixamos as mãos em forma de concha e tocamos toda a musculatura cervical, dorsal e

lombar com movimentos alternados. Em seguida deixamos as mãos retas e tocamos com a sua lateral alternadamente, com um pouco mais de pressão, toda musculatura cervical, dorsal e lombar.

Com as mãos espalmadas sobre as costas inicia-se um movimento de alisamento de toda a musculatura, como se estivessem pintando com a palma das mãos. Finalizamos com as mãos espalmadas sobre as costas somente com o movimento de respiração. Ao finalizar a criança que recebeu o toque deve espreguiçar-se bem devagar e virar-se lentamente para sua lateral até sentar-se. Depois se invertem os papéis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observei que a infância é um período de muitas descobertas e conseqüentemente de grandes intensidades emocionais. Ao chegar à idade escolar a criança começa a estruturar seu ego e a adaptar-se ao mundo exterior. Esta fase pode ser bastante dolorosa, apresentando conflitos e sensações novas provenientes do fato de algumas vezes as crianças sentirem-se muito diferentes umas das outras; elas podem se entristecer e se isolar em seu próprio mundo.

Ao observar que as crianças brincam o tempo todo, optei por atividades lúdicas como meio para desenvolver o processo criativo, por estas despertarem maior interesse, riqueza de reações e melhoria da capacidade de adaptação da criança. Percebi que ao longo do processo a criança torna-se confiante, flexível e mais segura. A dança pode transmitir o aconchego necessário para as mudanças, para a aceitação das limitações e das sensações novas, que começam a aparecer com mais clareza e com certa estabilidade.

Percebi também que quanto mais aproximação, conforto e confiança a criança sentir do professor, melhor será o seu desenvolvimento criativo, pois estará mais à vontade para criar. Para isso é preciso oportunizar momentos nos quais o professor não interfira no processo de criação das crianças, pois sem estes é quase impossível expressar nossos sentimentos e emoções, e criar novos gestos e movimentos artísticos ou cotidianos.

Nessa pesquisa, olhar a técnica apenas como algo mecânico, estereotipado é uma visão um tanto restrita, pois ao observar o trabalho orientado tecnicamente reconheci que a técnica não só facilita a estrutura da criação de movimentos, como também age de maneira complementar e auxiliar ao processo de criação por meio da dança.

A arte da dança representa uma disciplina de expressão dentro da educação escolar. A criança através de um processo de aprendizagem começa a observar o que acontece em si mesma,

desenvolvendo o autoconhecimento. A maior liberdade durante as aulas proporciona a manifestação do aluno no sentido afirmativo ou negativo, sendo assim obtém-se a desinibição para exposição de suas próprias idéias. Dessa forma, a criança adquire autonomia no aprendizado, neste caso, por meio da dança, dado que cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento original, singular e diferenciado. Acredito ainda que a criança possa sentir-se mais à vontade em uma aula com estímulos diversificados, com opções como a música e a literatura, pois ao ler uma poesia ou ao ouvir uma música, podem aflorar sentimentos e sensações que serão expressos através de movimentos.

No início das aulas sentávamos em círculo para que todos pudessem se olhar e para que a idéia de sermos um grupo fosse plantada, levando em consideração as diferenças individuais. É bom ressaltar que a criança é curiosa e precisa saber qual a motivação de cada movimento, então foi necessário responder a cada pergunta e não deixá-las sem respostas, pois essa curiosidade tornou-se geradora de movimento e conhecimento.

Observei que ao finalizar o trabalho de toque, as crianças se comportavam de maneira mais calma e paciente umas com as outras e que gostavam muito, pois em quase todas as aulas solicitavam para que o trabalho se repetisse. Percebi que as crianças ao dançarem experimentaram um contato consigo mesmo e com o outro, e esse prazer em relacionar-se que a dança proporciona, possibilitou, entre outras coisas, a convivência em harmonia com o grupo.

No trabalho de improvisação com as histórias, as crianças se revezavam em todos os personagens, a fim de que todos participassem e tivessem a chance de identificação com algum deles, o que contribuiu para desinibição, para aguçar a imaginação e vivenciar situações inusitadas. O processo de desenho-dança e dança-desenho aconteceu de forma lenta, requisitando do professor atenção para controlar o tempo para que a atividade pudesse ser finalizada.

Durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa surgiram algumas dificuldades com o calendário escolar, pois algumas datas como comemoração do Dia das Mães, Festa Junina, Semana de Cultura, Esporte e Lazer (SEMCEL), entre outras previstas como datas comemorativas, interromperam o processo de criação em andamento. Foi como mudar o canal da

televisão e as crianças ficaram um pouco perdidas nestes momentos. Foi preciso um esforço maior para que voltassem a se concentrar nas propostas das aulas. Eu tentei me organizar para que o desenvolvimento do processo de criação não fosse muito prejudicado.

No final do ano era previsto pela escola um festival de encerramento. Algumas crianças ficaram motivadas e eufóricas com esta apresentação, outras se sentiram um pouco pressionadas e mostraram-se mais tímidas e inibidas. Foi inevitável a vivência de alguns momentos de estresse, apesar disso, o que foi apresentado era o resultado do processo de criação desenvolvido e as crianças estavam bastante envolvidas, de maneira que a apresentação transcorreu com certa tranquilidade e segurança.

Pelas observações feitas acredito que as aulas colaboraram para que as crianças enfrentassem seus medos e adquirissem confiança para dançarem com sensibilidade e imaginação, e para que iniciassem o desenvolvimento da consciência do seu próprio corpo e do seu próprio potencial, demonstrando a importância da educação por meio da dança.

Dançar não é apenas reproduzir formas, pois as formas são muitas vezes vazias, cansativas, frias. Dançar é buscar algo mais no movimento, é aventurar-se na viagem que é o próprio corpo, movimentar-se dançando é vida. Dançar é estar em suspense e ancorada ao mesmo tempo; é ar e terra, é estar leve e pesada, é a união de opostos, é fogo e água. Meu encontro com a dança é sempre de descoberta, de expressão de expectativas e medos contidos em mim e é pela assimilação e compreensão dos movimentos que me permito desenvolver idéias, imaginar, traduzindo-se em alegria e naturalidade para me comunicar.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. **Concepções e práticas artísticas na escola**. In FERREIRA, Sueli (org.). O ensino das artes: Construindo caminhos. 1ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

BARRETO, Débora. **Dança, ensino, sentidos e possibilidades na escola**. 1ª Ed. Campinas, SP: autores associados, 2004.

BERTAZZO, Ivaldo. **Espaço e Corpo – guia de reeducação do movimento**. 1ª Ed. Org. Inês Bogéa. São Paulo: Sesc, 2004.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1986.

BRASIL, (MEC) MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte**. Volume 6. 1ª Ed.. Brasília: M.E. C. / S. E.F., 1997.

BRASIL, (MEC) MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros Curriculares Nacionais – Educação Física**. Volume 7. 1ª Ed.. Brasília: M.E. C. / S. E.F., 1997.

BRIKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. 1ª Ed. Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1989.

CAVALARI, Thais Adriana. **Consciência Corporal na Escola**. Campinas: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, 2005.

CHANCHANI, Rajiv; CHANCHANI, Swati. **Ioga para Crianças – Um guia completo de Ioga incluindo manual para Pais e Professores**. Trad. Selma Borguesi Muro, São Paulo: Madras, 2006.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3ª Ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ROYAL ACADEMY OF DANCING. **Curso de balé**. 2ª Ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DANTAS, Monica. **Dança: O enigma do movimento**. 1ª Ed. Porto Alegre. Ed.universidade/UFRGS, 1999.

DUNCAN, Isadora. **Isadora - Fragmentos autobiográficos**. 1ª Ed. Trad. Lya Luft. São Paulo: L&PM Editores, 1981.

FELDENKRAIS, Mosche. **Consciência pelo movimento**. 2ª Ed Trad. Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

FRANZ, Marie Louise Von. **A individuação nos contos de fada**. 2ª Ed. Trad. Eunice Katunda. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

_____. **A Tipologia de Jung**. 9ª Ed. Trad. Ana Cândida P. Marcelo e Wilma R. Pellegrini. São Paulo: Cultrix, 1995.

FUX, Maria. **Dança, experiência de vida**. Trad. Norberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: Summus, 1983.

GUNTHER, Bernard. **Sensibilidade e Relaxamento**. 6ª Ed. Trad. Prof. Sandor Pethó. São Paulo, SP: Brasiliense, 1989.

HASELBACH, Bárbara. **Dança, Improvisação e Movimento - expressão corporal na Educação Física**. 1ª. Ed. Trad. Gabriela Elizabeth Annerl Silveira. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1988.

HOGHE, RAIMUND & WEISS, ULLI. **Em que o tango pode ser bom pra tudo?** Trad. Robson Ribeiro. São Paulo. Attar Editorial, 1989.

JESUS, Adilson Nascimento. **Vivências Corporais: proposta de trabalho de auto-conscientização**. Campinas: Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, 1992.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 16ª Ed. Trad. Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Tipos Psicológicos**. Trad. Lúcia Mathilde E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

_____. **O homem e seus símbolos**. 19ª Ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **O desenvolvimento da personalidade**. 8ª Ed. Trad. Frei Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, 2002.

KAST, Verena. **A imaginação como espaço de liberdade- diálogos entre o ego e o inconsciente**. São Paulo: Ed. Loyola, 1997.

_____. **A dinâmica dos símbolos – fundamentos da psicoterapia junguiana**. São Paulo: Ed. Loyola, 1997.

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. 1ª Ed. Lisa Ullmann (org.). Trad. Maria de Conceição P. Campos. São Paulo, Ícone, 1990.

_____. **Domínio do movimento**. 2ª Ed. Lisa Ullmann (org.). Trad. Anna Maria Barros Devecchi e Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1978.

MALANGA, Eliana. **Comunicação e Balé**. 1ª Ed. São Paulo: Edima, 1985.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança: textos e contextos**. 2ª. Edição, São Paulo: Editora Cortez, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo**. 6ª Ed. Ilustrações: Thaís Linhares. Rio de Janeiro: Ed.Nova Fronteira, 2002.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo – sistematização da técnica Klauss Vianna**. 1ª Ed. São Paulo: Summus, 2007.

MONTAGU, Ashley. **Tocar – O significado humano da pele**. 6ª Ed. Trad. Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1988.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo - o poder da improvisação na vida e na arte**. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAIVA, Maria do Carmo, et all. **Dança e seus elementos constituintes: uma experiência contemporânea**. In SILVA, Ana Márcia e DAMIANI, Iara Regina (org.). Práticas Corporais – Experiências em Educação física para outra formação humana. Florianópolis, SC: Nauemblu Ciência & Arte, 2005.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Dançando na chuva... E no chão de cimento**. In FERREIRA, Sueli (org.). O ensino das artes: Construindo caminhos. 1ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2001.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança**. 1ª Ed. (coleção Ágere). Campinas, SP: Papirus, 2006.

VERDERI, Érica. **Dança na Escola: uma abordagem pedagógica**. 1ª Ed. São Paulo, SP: Phorte, 2009.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Col. Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Luciano, 1990.

VILAS-BOAS, Magda. **Relaxamento com crianças**. 1ª Ed. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1987.

ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. **Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade - um estudo clínico da psicologia analítica a partir de um trabalho em grupo com dança meditativa e desenho livre**. Campinas: Dissertação de Mestrado, Universidade

Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Médicas, 1992.

DISCOGRAFIA

1. **“Canções curiosas”** – Coleção “Palavra Cantada” – Produzido por Sandra Peres e Paulo Tatit – Salamandra Estúdios – São Paulo, 1996.
2. **“Adriana Partimpim”** – Produzido por Adriana Partimpim, Dé Palmeira e Sacha Amback, - BMG - Rio de Janeiro.
3. **“Villa-lobos para crianças”** – Seleção do Guia Prático – Instituto Itaú Cultural/Funarte – Rio de Janeiro, 1987.
4. **“Sítio do Pica Pau Amarelo”** – TV Globo Ltda./ Monteiro Lobato – Som Livre, 2001.