

**LUCIANA GOMES RIBEIRO**

# **OS SENTIDOS DA DANÇA**

**construção de identidades de dança a partir da experiência com o  
¿POR QUÁ? grupo experimental de dança**

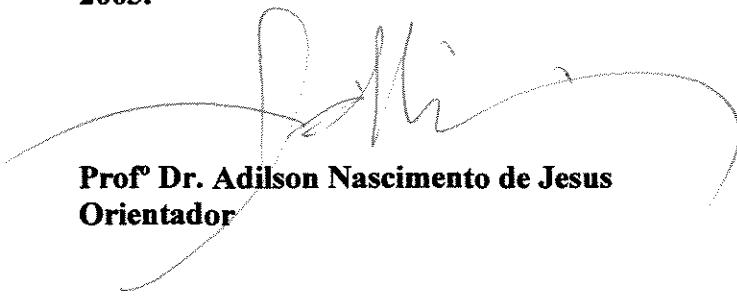
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
Campinas, 2003**

**LUCIANA GOMES RIBEIRO**

# **OS SENTIDOS DA DANÇA**

**construção de identidades de dança a partir da experiência com o  
¿POR QUÁ? grupo experimental de dança**

**Este exemplar corresponde à redação final  
da dissertação de mestrado, defendida por  
Luciana Gomes Ribeiro e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 11 de fevereiro de  
2003.**



**Profº Dr. Adilson Nascimento de Jesus  
Orientador**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
Campinas, 2003**

**UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| R354s | <p>Ribeiro, Luciana Gomes</p> <p>Os sentidos da dança : construção de identidades de dança a partir da experiência com o "Por Quá?" grupo experimental de dança / Luciana Gomes Ribeiro – Campinas, SP : [s.n.], 2003.</p> <p>Orientador: Adilson Nascimento de Jesus.<br/>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.</p> <p>1. Arte e dança. 2. Dança na educação física. 3. Criação (Literária, artística, etc). I. Jesus, Adilson Nascimento de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física. III. Título.</p> |
|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|            |                                     |
|------------|-------------------------------------|
| UNIDADE    | De                                  |
| Nº CHAMADA | T/UNICAMP                           |
|            | R354s                               |
| V          | EX                                  |
| TOMBO BC/  | 54606                               |
| PROC.      | 16-124103                           |
| C          | <input type="checkbox"/>            |
| D          | <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREÇO      | R\$ 11,00                           |
| DATA       | 15/07/03                            |
| Nº CPD     |                                     |

CM00186358-2

BIB ID 295010

Caro Ácaro

bailar  
como um dervixe  
como um zulu

bailar  
e abolir o fixo  
o estável o previsto

bailar  
e bulir com as células  
a linfa o plasma

bailar  
e fluir como um rio  
e flunar pelo rio

bailar

dançar  
e não estagnar, carne triste  
em presídios, hospícios, escritórios

dançar  
e deixar o corpo ditar o ritmo  
e deixar a boca soltar a voz

(quem sou eu para contrariar meu corpo  
aliás, quem sou eu senão meu corpo?

quem é esse que diz eu?  
um anãozinho com distúrbios sexuais?  
um infeliz que se faz de vítima?  
um bípede implume? um impostor vulgar?)

Dançar

Chacal



*A vocês...  
pessoas que fizeram e fazem o ¿POR QUÁ?  
E aos que ainda vão fazer.*

Muitos obrigados...

mamãe e papai

irmãs

Gyannini

Adilson

Aladi

Maryanne

Lino

Edison

Ciane

Alexandre

Flávio

Mestrado interinstitucional Universidade Estadual de Campinas/Universidade Federal de Goiás

Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás – Universidade Estadual de Goiás

E à vida, que sempre me aparece com deliciosas surpresas...

## R E S U M O

Este trabalho é o relato de uma experiência. É a trajetória do *¿POR QUÁ?*, grupo experimental de dança – sua formação e processos de criação. Sua proposta é estabelecida a partir da compreensão da dança como forma de conhecimento, como uma forma de apropriação e organização do/no mundo. Parte também do princípio de que este conhecimento se forma na prática, no trabalho conjunto dos homens. Sendo assim, a dança é fruto e também agente da produção do ser humano a partir de suas relações sociais: consigo, com o outro e com o mundo.

A discussão acontece partindo do trato reducionista muitas vezes dado à dança, gerado e intensificado por dicotomias como fazer-pensar e corpo-mente – distanciando a mesma das contradições presentes na nossa sociedade. Sendo assim, a dança é colocada como um sentimento espontaneísta ou como uma habilidade física prodigiosa, ignorando-se as problemáticas que envolvem sua concretização.

A experiência do *¿POR QUÁ?* é colocada sob três olhares: o da proponente do trabalho, o dos alunos-dançarinos e o do espectador. Buscou-se desta forma estabelecer conexões entre a proposta do grupo e sua concretização na realidade social. A proposta de apropriação da dança a partir de sua compreensão histórica e dialética tem como objetivo a superação das contradições que a permeiam e sua potencialização como atividade criadora.

## A B S T R A C T

This work is a report about an experience. It's about the *¿POR QUÁ?* experimental dance group's career- its formation and criation process. Its purpose comes from the comprehension of dance as a sort of knowledge, apropiation and organization of/in the world. And this knowledge is considered to come from practise, the united men work. Thus, dance is a result and also productive agent of human being by its social relations: with itself, the others and the world.

The discussion emerges from the diminishing treatment often given to dance which is produced and heightened by the conception of two contradictory elements like "do-think" and "body-mind" - getting it further from the contradictions which are present in our society. So, dance is acclaimed to be a spontaneous feeling or a prodigious physical hability ignoring the problematics which involve its materialization.

The experience of *¿POR QUÁ?* is settled under three aspects: the work's purpose, the student-dancers and the audience. It has looked foward to making conections between the group's purpose and its materialization considering its social reality. The purpose of the dance appropriation by its historical and dialetic comprehension aims to overcome the permeating contradictions and its potencialization as a creative activity.

## S U M Á R I O

|                                                               |      |
|---------------------------------------------------------------|------|
| APRESENTAÇÃO – Abrindo (me) o livro .....                     | xvii |
| INTRODUÇÃO .....                                              | 01   |
| 1. PRIMEIRA EXPERIÊNCIA.....                                  | 11   |
| 2. SEGUNDA EXPERIÊNCIA                                        |      |
| 2.1. <i>LEDA</i> – linha de estudos em dança .....            | 25   |
| 2.2. Núcleo <i>¿POR QUÁ?</i> grupo experimental de dança..... | 31   |
| 3. OLHARES DA REALIDADE.....                                  | 40   |
| 3.1. O olhar da Luciana .....                                 | 41   |
| 3.2. O olhar do aluno-dançarino .....                         | 80   |
| 3.3. O olhar do espectador .....                              | 86   |
| CONCLUSÃO .....                                               | 91   |
| BIBLIOGRAFIA.....                                             | 96   |
| ANEXOS.....                                                   | 99   |

## ABRINDO (ME) O LIVRO...

“Na Ordem Simbólica, a busca de completude e significação por meio da linguagem verbal e gestual não traz comunicação e repouso. A cadeia significativa constantemente multiplica e desafia significados, aumentando ainda mais o desejo e a carência”.

(FERNANDES, 2000: 110)

“Era sempre um conflito e com o conflito surge o movimento. No corpo, na casa, na vida. Mas o que gera esses conflitos?”

(VIANNA, 1990: 77)

A partir do entendimento da relação dialética em que os desejos e necessidades norteiam nossa prática e em que esta mesma também estabelece outros desejos, faz-se necessária uma introdução pessoal sobre o que orientou este trabalho. Para alguns, este trato pessoal vai parecer um tanto “antiacadêmico”, mas, para outros, de fundamental importância. Incluo-me neste segundo grupo, até porque esta opção vem imbuída primeiramente de um determinado conceito de cultura e de conhecimento.

A cultura – entendida como processo e produto da relação do ser humano com a natureza e consigo – estabelece formas de apropriação da realidade. Esta apropriação da natureza, a experimentação, é aqui compreendida como trabalho, ou seja, toda a transformação da natureza realizada pelo homem caracteriza trabalho. A experimentação, cada vez mais abrangente e sofisticada, se define como um processo de conhecimento.

“... conhecimento como produto do desenvolvimento social, como resultado da acção do homem sobre o mundo que o rodeia. A actividade material dos homens orientada para a transformação da natureza e da sociedade constitui a base e o objectivo do conhecimento. Todas as formas de conhecimento se formam na prática, no trabalho conjunto dos homens. O homem conhece o mundo vivendo no meio social e utilizando a experiência acumulada pelas gerações precedentes, materializada nos instrumentos de trabalho, fixada na língua, na ciência, na cultura, etc.”.

(KRAPÍVINE, 1986: 217)

Desta forma, minha experiência histórica de contato e apropriação da dança definiu meu “casamento” com ela, minha relação de **desejo, necessidade e vontade**. E é esta relação, este processo de conhecimento da dança, que é aqui revelado para ser apreciado, discutido, transformado e... “dançado”!

O contato com a dança, com desdobramentos definidores da minha prática atual, me veio na faculdade. Fazer parte de um grupo de dança abria-me a possibilidade de estar no ambiente da dança, porém em uma posição inferiorizada, pois uma sensação de perda me acompanhava. Eu tinha o entendimento, e acredito que todos à minha volta, de que já tinha ultrapassado a idade para iniciar-me em uma experiência formal de dança, ou melhor, acreditava que não possuía mais a capacidade de dançar plenamente, tecnicamente. Assim, estar em um grupo me permitia o contato com a dança, mesmo assumindo uma posição minoritária. A crença de que meu tempo para ser uma bailarina já tinha se passado fez-me contentar com esta posição.

Foi em um ENAF (Encontro Nacional de Atividade Física), em Poços de Caldas, em 1994, que tive acesso a outros olhares em relação à dança. Na escolha dos cursos me arrisquei na dança, através dos cursos intitulados: *Convenção de Dança 1 e 2*.

Nesta experiência tive contato com profissionais de dança que diziam não existir idade certa para se dançar e que, portanto, não existia regra pré-estabelecida. Hoje, tentando me lembrar desta época, não consigo dizer de fato se houve mesmo esta fala dos professores ou se a experiência de estar naquele universo de dança “oficial”, conseguindo responder à demanda das aulas, me fez crer em outras perspectivas para a dança, particularmente para mim. Um destes professores é hoje o meu orientador que, desde este primeiro contato, ficou em mim como uma presença prazerosa de dança. *Ah!! eu podia dançar!! Mesmo tendo vinte anos de idade, eu ainda podia começar!!*

Voltei então deste encontro com a certeza de que eu queria dançar e me dedicar a esta área. Procurei um espaço para fazer aulas, mas o que mais pulsava em mim era a indignação em relação a esta falácia sobre a dança. Queria mesmo era me aprofundar no universo da dança, não só a partir da vivência, mas estudando-a profundamente, compreendendo o que era este fenômeno e como ele se concretizava na nossa realidade, a fim de romper com alguns “tabus” dos quais eu mesma fui uma das vítimas.

Muitos estudiosos da dança afirmam que, no Brasil, de forma geral, um pensamento colonizador se consolidou como uma lei: a dança se resume, ou melhor, tem como base única o balé clássico e, assim sendo, esta base da dança tem limites e regras pré-estabelecidas, tanto em relação à idade para se iniciar quanto ao biotipo da (o) pretensa (o) bailarina (o).

Mas parece que a história não é bem essa; então eu quis me aprofundar e especular sobre a dança para saber o que de fato tinha sentido e o que não passava de conhecimento



ultrapassado, superado como concepção e trato de dança. Ficava pensando na imensa vontade que sempre tive de dançar, mas o pensamento de que não tinha mais idade me impedia e, se não fosse o contato com pessoas com pensamentos diferenciados em relação à dança, eu poderia nunca ter saciado este desejo. A dança existiria para mim como um desejo frustrado. Isto me fez pensar também na quantidade de pessoas que estavam na mesma situação que eu e que, devido a “tabus” e “lendas” em relação à dança, não realizariam este desejo. Isto tudo por falta de acesso ao conhecimento aprofundado e esclarecido do universo da dança.

Assim, minha experiência com a dança sempre foi acompanhada de muita pesquisa, procura, estudo, de muita troca de informações. Além do curso de Educação Física, tive uma formação específica em dança construída por meio de oficinas, cursos, palestras e atividades realizadas em festivais e encontros ocorridos em várias cidades pelo Brasil, e por meio da vivência como dançarina em um grupo de dança contemporânea em Goiânia. O que de fato me aguçava era: eu quero ser, mais do que *bailarina*, uma professora/pesquisadora em dança, uma pessoa que compreenda e que se dedique a este universo profundamente, pois mesmo participando de um grupo de dança contemporânea, esta ainda me parecia mera execução de movimentos.

Minha monografia de final de curso foi sobre a história da dança contemporânea em Goiânia e tinha como objetivo evidenciar outras construções de dança promissoras e legítimas que escapavam do balé. Tive a *Quasar Cia. de Dança* como fruto maior desta outra construção de dança em Goiânia. Sempre o mesmo desejo de abrir o leque de possibilidades existente na dança, tirando-a do seu reducionismo ao balé e seus adjacentes.

Depois que me formei no curso de Licenciatura em Educação Física, no segundo semestre de 1998, fui convidada a ser professora assistente na disciplina “Estágio Supervisionado”, na mesma faculdade que me formei. Desta forma, juntamente com o início de uma especialização em Educação, entrei para o quadro de professores do curso de Educação Física. Com esta oportunidade, tive a possibilidade de iniciar a concretização do meu objetivo: trabalhar com dança na faculdade, espaço propício para o estudo e a pesquisa acadêmica que eu sempre ansiei.

Já no semestre seguinte consegui trabalhar como professora assistente na disciplina “Ritmo e Movimento”, onde pude pesquisar e entrar em contato com elementos específicos da dança como o “ritmo”. Também a partir desta experiência, pude vivenciar com os alunos dinâmicas de construção de movimentos a partir da improvisação e de laboratórios de som e movimento e de poesia e movimento.

Todos os questionamentos, carências e desejos me fizeram tentar a experiência de coordenar um grupo de dança. Como professora da Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia – Unidade de Goiânia da Universidade Estadual de Goiás, propus a formação de um grupo de dança, no segundo semestre de 2000. Este foi aberto, inicialmente, para alguns alunos que se mostraram interessados na experiência e que faziam a disciplina “Dança – aspectos pedagógicos”, nesta época, por mim ministrada.

E aqui se inicia o relato de uma experiência que se propôs a apropriação da dança de uma forma diferente do que vinha acontecendo na cidade. Este trato específico dado à dança acabou se definindo como meu próprio objeto de estudo: a compreensão da dança como objeto

concreto, como fenômeno cultural e, assim sendo, como uma forma de conhecimento do mundo em que vivemos. O *¿POR QUÁ?*, grupo experimental de dança, é a realização da dança compreendendo-a em sua essência criadora, mas também compreendendo-a a partir das contradições sociais que envolvem sua concretização.

*“Eu gosto dos que têm fome, dos que morrem de vontade, dos que secam de desejo, dos que ardem”.* (Adriana Calcanhotto)

Fome, vontade, desejo, ardência... de humanidade, de insurgência, de dialética, de movimento!!

## I N T R O D U Ç Ã O

“Nenhuma arte é vítima de maior número de mal-entendidos, juízos sentimentais e interpretações místicas do que a arte da dança. Sua literatura crítica ou, pior ainda, sua literatura acrítica, pseudo-etnológica e pseudo-estética, constitui uma leitura enfadonha. (...) existem inúmeras teorias enganosas sobre o que fazem os dançarinos e o que essa feitura significa, que desviam o observador da simples compreensão intuitiva e, levando-o a dar atenção à mecânica e acrobacia, ou a encantos pessoais e desejos eróticos, ou então, induzindo-o a procurar retratos, estórias, ou música – qualquer coisa à qual possa ater seu pensamento com confiança”.

(LANGER: 1980, 177)

Este trabalho é o relato/registro de uma experiência em dança que foi permeada por angústias e questionamentos sobre as várias formas em que se dão sua apropriação e efetivação. É sobre a formação de um grupo de dança e seus processos de criação, partindo de diferentes corpos, com diferentes formações e realizado em uma cidade com uma realidade específica.

Tabus e preconceitos ainda estão muito presentes no cotidiano da dança, particularmente na cidade de Goiânia, gerando problemáticas que impedem a construção e o desenvolvimento de novas propostas de dança. Foram estas problemáticas, ou melhor, a possibilidade de superação das mesmas, levantadas especificamente na realidade de Goiânia, que impulsionaram o trabalho aqui relatado. São elas:

- O entendimento, ainda marcante, de que existe idade limite e biotipo específico para se iniciar em uma escola de dança e para experimentá-la artisticamente;
- A dança compreendida e reduzida a um estilo e/ou técnica únicos.
- A pouca preocupação em compreender o que se está dançando, reduzindo a dança a uma ação espetacularizada, mera execução de movimentos ágeis e/ou acrobáticos.
- A dança isolada como atividade física, deixando de ter o sentido de experimentação e investigação. O que é buscado, tanto pelo dançarino quanto pelo espectador, é somente o alto rendimento e uma habilidade física específica para tal ação;
- O processo de criação centrado em uma só pessoa – o coreógrafo. Os dançarinos somente como intérpretes ou somente executores de movimentos que lhes são completamente alheios, não existindo espaço para a contribuição deles na obra;
- As obras de dança como reprodução de propostas já existentes, algumas vezes até ultrapassadas, não estabelecendo relação com o momento histórico vivido, do dançarino e do espectador. Na ausência da experimentação contextualizada, da investigação e da criação, os espetáculos resultam monótonos e alheios – para todos os envolvidos.

Todas estas problemáticas são reforçadas e mantidas, em Goiânia, pela falta de acesso ao conhecimento já produzido historicamente sobre a dança. Sendo assim, sua apropriação e perpetuação se tornam deficientes, parciais e limitadas, pois a prática acaba não sendo

acompanhada de uma reflexão, impossibilitando uma relação de autonomia e transformação da realidade vivida.

A dança, desta forma, ainda é vista, em uma doutrina naturalista, como *uma descarga livre ou de energia excessiva ou de excitação emocional*<sup>1</sup>. A sua existência é justificada como auto-expressão direta não sendo considerado que “*o sentimento em uma obra de arte é algo que o artista concebeu enquanto criava a forma simbólica para apresentá-lo, mais do que algo pelo qual estava passando e involuntariamente ventilando em um processo artístico*”<sup>2</sup>.

A dança é geralmente tratada como sentimento espontâneo, ou como habilidade física prodigiosa. Estes tratos refletem uma busca por respostas e definições, muitas vezes, lineares e pontuais a este fenômeno que não obedece uma lógica simplista e muito menos é “puro”, vindo de um “poder superior”. E é neste momento que o conhecimento e a investigação cada vez mais aprofundada se mostram significativos para esclarecer e superar superficialidades.

“A convenção da dança como o Ser presente em movimento (tempo circular), ou como a apresentação de corpos perfeitos (tempo retilíneo), coloca a dança e o dançarino como identidades autocentradas, fixas e absolutas, ignorando a presença do outro dentro e fora do corpo dançante. No conceito tridimensional de tempo, a repetição provoca o reconhecimento do outro como presença externa e, em consequência, de si mesmo como a ausência do outro, desencadeando um interminável processo de recíproca redescoberta”.

(FERNANDES, 2000: 138)

---

<sup>1</sup> Susanne LANGER. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. p. 185. (grifo meu)

<sup>2</sup> Ibid.

Vemos então que esta idealização da dança, traduzida ou em auto-expressão direta ou em habilidade física, dificulta seu diálogo com a realidade concreta. Sua apropriação e perpetuação parecem não estar vinculadas ou serem frutos das relações sociais, e sim de um “dom”, uma predestinação sensível e corporal. Isto a coloca em um pedestal e estabelece que sua vivência é para poucos.

A dança é uma forma simbólica de destaque e celebração do próprio ser humano e, por isto mesmo, relacionada com a sua história, ou melhor, com suas várias histórias. Ela é fruto dos desejos e necessidades humanas, fenômeno cultural estabelecido no/pelo tempo e espaço sociais. Assim, a dança tem caráter de conhecimento, é uma forma de se relacionar e conhecer o mundo, e então de se conhecer também.

Este entendimento da arte/dança como conhecimento amplia sua compreensão. Ela deixa de ser tratada somente como instrumento/meio de se atingir algo e passa a ser um objeto específico possuidor de elementos pontuais e características específicas de organização corporal. Ela é investigativa e seu movimento é elaborado e intencional. O corpo é o espaço de pesquisa e de revelação da dança.

Rudolf Laban foi um dos estudiosos do movimento que contribuíram para o desenvolvimento da dança. Sua teoria destacou os elementos constitutivos do movimento criando um sistema de análise. Ele considera que o movimento é variável e intencional. Assim, sua teoria compreende o movimento em sua dimensão material e histórica. Os discípulos de Laban incrementaram seus estudos, estabelecendo outras categorias de análise presentes no universo

específico da dança e, deste modo, possibilitando uma investigação e exploração mais sistemática sobre ela.

“Arte como conhecimento vem sendo, assim, o ‘slogan’ das décadas de 80 e 90 que de certa forma veio a substituir, sem excluir, as crenças anteriores de arte como técnica e/ou arte como expressão. Aparentemente esta corrente tem sido defendida tanto por aqueles que participaram ativamente como docentes defensores da ‘liberação da expressão’ quanto pelas novas gerações que somente a experimentaram”.

(MARQUES, 1996: 143)

Dança é um conhecimento do mundo e no mundo, sendo o resultado de múltiplas influências. Ela surge da necessidade do homem de afirmar, mas também de questionar e transgredir a realidade. Não só os desejos, sentimentos e anseios são colocados na dança, mas também as angústias e frustrações do ser humano. Isto nos remete à dança de Pina Bausch...

“As danças não foram criadas a partir da alegria, mas a partir de uma necessidade. Resistir a estas necessidades, seguir suas razões foi desde o princípio um foco importante para as excursões poéticas do Wuppertal Dança-Teatro”.

(BAUSCH apud FERNANDES, 2000: 109)

É uma atividade criadora que, nesta sociedade complexa, ganha vários sentidos – ritual, diversão, arte, socialização, terapia – e desta forma, cumpre papéis distintos que podem se revelar alienantes, libertadores, opressores, transgressores etc. Os sentidos e os papéis assumidos pela dança constróem identidades e posturas de intervenção no mundo. Sendo assim, não é só o entendimento da dança como forma de conhecimento que define sua apropriação, ação e perpetuação, mas também e, principalmente, o trato dado a esse conhecimento.



“Ao contrário do que nos dita o senso comum, as aulas de dança podem ser verdadeiras prisões dos sentidos, das idéias, dos prazeres, da percepção e das relações que podemos traçar com o mundo”.

(MARQUES, 1997: 24)

Desta forma, a dança adquire sentidos distintos que refletem concepções de mundo, de ser humano e, conseqüentemente, de dança, que envolvem, em primeira instância, o trato dado ao conhecimento: sentido concreto, material e histórico ou sentido idealista, puro, impermeável às contradições sociais. Este trabalho é o relato de uma experiência de apropriação da dança a partir de um trato dado, construindo identidades de dança (sentidos) específicas que geraram desdobramentos tanto para os envolvidos no processo, como para a realidade que os cerca.

“O que é necessário é uma forma de conhecimento que possa examinar as precondições materiais das diferentes relações sensoriais com o mundo. (...) dualidade entre o prático e o estético, que está no coração do idealismo filosófico”.

(EAGLETON, 1993: 151)

O *¿POR QUÁ?* é um grupo experimental de dança, formado há dois anos por acadêmicos do curso de Educação Física, da Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Goiânia. É de caráter transitório e tem como eixo norteador a apropriação da dança como forma de conhecimento em uma perspectiva crítico-social. Seu nome surgiu despretensiosamente, mas foi assumindo, no decorrer de sua história, outros significados. Hoje ele é a tradução de questionamentos, da diversão e da convergência de culturas e idéias – *¿POR QUÁ?*...

“... busca de diálogos culturais a partir do corpo. Estabelecer este tipo de trânsito no corpo, relacionando experiências culturais distintas é uma forma de coletar materiais

inéditos de movimento e de trabalhar o corpo em sua singularidade e não apenas mergulhado em classificações genéricas”.

(GREINER, 1999: 66)

O relato desta experiência contou com uma pesquisa bibliográfica sobre outras experiências e olhares em dança. Ver o trabalho sustentado e refletido no trabalho do outro demonstra que a dança participa e interfere na construção do conhecimento a partir de conexões filosóficas de pensamento e intervenção social. Temos então depoimentos, pensamentos e experiências em dança de pessoas que seguem uma linha crítica da mesma e também a contribuição de teóricos que refletem sobre a arte e a relação estética em uma perspectiva materialista, histórica e dialética.

A sensação de estar conectada ao mundo faz com que o trabalho adquira novos significados mostrando-se sempre em movimento. Isabel Marques<sup>3</sup> foi uma das pessoas que impulsionaram a construção deste trabalho, pois seu pensamento crítico da dança a remete ao contexto histórico de onde parte, fomentando a criação de uma dança própria que não precisa partir necessariamente de modelos pré-estabelecidos. Seus estudos também respaldam as perguntas norteadoras deste trabalho: **por que (POR QUÁ)** e **como**, além de estarem vinculados ao cotidiano escolar.

Apesar de citarmos Rudolf Laban no trabalho, sua influência não se caracteriza pelas técnicas pontuais construídas a partir de suas pesquisas, mesmo porque não temos uma

---

<sup>3</sup> Isabel A. Marques é mestre em Dança no Laban Centre for Movement and Dance (Londres) e doutora em Educação pela USP. Fundou no Brasil a *dance and the Child* (daCi-UNESCO)

formação específica para tal. Seus estudos e sua metodologia contribuíram para a construção da proposta metodológica de análise e apropriação da dança construída pelo grupo. Assim, nosso trabalho não possui um treinamento formal, tecnicamente definível. E, na realização de nossos estudos, descobrimos alguns coreógrafos importantes da década de noventa que também realizam trabalhos pontuados por esta característica, como *Xavier Le Roy* e *Jérôme Bel*<sup>4</sup>.

Este trabalho é, antes de tudo, o relato de uma construção artística. Entretanto, uma construção artística investigada, analisada, refletida e então sistematizada. É uma tentativa de estabelecer conexões – entre o sensível e o racional, entre o universo da arte e o da ciência – no intuito de minimizar as dicotomias ainda hoje tão marcantes: mente-corpo, teoria-prática, pensar-fazer. É sobre processos de criação e sobre transformação de realidades, não se buscando resultados pontuais e fechados. A ênfase foi dada à trajetória construída até aqui e ao modo como esta dialogou com o contexto vivido. Sendo assim, o resultado desta pesquisa é a explicitação do que ocorreu em toda esta experiência e seus desdobramentos, e o que esta causou nos envolvidos enquanto inserção e intervenção social. Aqui o pesquisador é incluído na pesquisa, sendo também por ela modificado. Espera-se que, partindo deste processo, as possibilidades de criação em dança sejam potencializadas.

“Marx vai reunir o sensível e o racional no conceito do valor de uso; mas não pode haver nenhuma liberação do valor de uso enquanto a mercadoria reina sozinha, e é por isso que ‘a resolução das antíteses *teóricas* elas mesmas *só* é possível de uma maneira *prática*’. Se o corte entre o desejo bruto e a razão descorporificada deve ser curado, só pode sê-lo através de uma antropologia revolucionária que persiga as raízes da racionalidade humana até a fonte escondida das necessidades e capacidades do corpo produtivo. Pois na realização dessas necessidades e capacidades, aquele corpo cessa de ser idêntico a si mesmo e se abre ao mundo socialmente compartilhado, dentro do qual

---

<sup>4</sup> Vide Susanne SCHLICHER. *O corpo conceitual: tendências performáticas na dança contemporânea*. Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 4. nº 5/2001.

os desejos e necessidades de cada um deverão ser pesados ao lado dos do outro. É desta maneira que somos levados por uma estrada direta do corpo criativo até estas questões aparentemente abstratas como as da razão, da justiça ou da moral – questões que, na sociedade burguesa, tiveram sucesso em emudecer o clamor inconveniente do corpo e de seus interesses concretos”.

(EAGLETON, 1993: 154)

A questão principal então está na compreensão que os envolvidos tiveram da proposta e do trabalho realizado, desde a proponente do trabalho, passando pelos alunos-dançarinos até chegar aos espectadores. Assim, o trabalho do grupo não se restringiu à construção de espetáculos ou à vivência isolada da dança, mas ele foi, principalmente, o estabelecimento de conexões consigo, com o outro, com a própria dança e com a realidade social. Desta forma, aplicaram-se questionários com perguntas diretas que viessem explicitar tais conexões. Para a análise dos dados, levantaram-se categorias consideradas relevantes ao objetivo do trabalho que foram tratadas a partir de situações vividas durante o processo.

Enquanto trajetória, o trabalho vai explicitando como se deram as experiências realizadas na formação do grupo e de seu processo de criação. Esta história vai sendo construída a partir dos questionamentos, contradições e necessidades identificadas na prática que subsidiaram o desenvolvimento do grupo e de sua proposta. Posteriormente foram estabelecidos três olhares sobre a experiência do *¿POR QUÁ?*: o olhar da proponente do trabalho, o olhar do aluno-dançarino *¿por quariano?* e o olhar do espectador.

A construção destes dois últimos olhares foi realizada em uma pesquisa de campo por meio da aplicação de questionários em uma avaliação qualitativa. Foram recolhidos seis questionários de alunos-dançarinos *¿por quarianos?* e oito de espectadores. Estes tornaram

possível a identificação das possibilidades e dos limites da proposta. Os estudos e as reflexões realizados apontaram algumas direções; alguns desdobramentos que afirmaram a proposta e outros que revelaram seus limites e suas carências.

Este trabalho evidencia os pilares, colocados por Lino Castellani Filho, para a construção de qualquer trabalho. São eles: a vontade, o poder – dentro da organização social que vivemos, e a capacidade – técnica e filosófica que nos instrumentaliza. Ele é justamente o relato, com todos os seus desdobramentos, de como alcançamos esses pilares e até que ponto eles estavam ao nosso alcance.

Enquanto proposta de intervenção/transformação da realidade vivida em direção a potencialização das possibilidades de dança, e também enquanto elemento compreendido, solicitado e experimentado como necessário, quer-se que o conhecimento em dança, incluindo o produzido aqui, seja compartilhado e democratizado com o máximo de pessoas possíveis. Assumimos aqui este compromisso.

“O capitalismo gerou uma esplêndida riqueza de capacidades, mas sob o signo da escassez, da alienação e da unilateralidade; falta agora colocar o maior número possível dessas capacidades à disposição de cada indivíduo, juntando diferentes poderes, que foram criados historicamente em isolamento recíproco”.

(EAGLETON, 1993: 163)

## 1. Primeira Experiência

“Não existe ato mais revolucionário do que ensinar um homem a enfrentar o mundo enquanto criador. (...) O renascimento da dança como forma de cultura e de vida é parte de uma luta mais geral por um modo novo de vida, por um novo regime econômico e político, por um homem novo. A escolha existe – é preciso sempre – e nós somos responsáveis por ela: civilização do confronto ou civilização do coral”.

(GARAUDY, 1980: 184)

O grupo surgiu inicialmente como uma experiência de apresentação de dança. Uniram-se minha vontade de criar, de coreografar, a partir da vivência que eu tinha com a dança contemporânea, com a vontade de um grupo de alunos de dançar. Inicialmente não estipulei, para se ingressar no grupo, um critério fechado como biotipo específico, ou uma experiência anterior formal em dança<sup>5</sup>. A única exigência era a vontade e a disponibilidade em participar do grupo.

Tudo partiu da idéia que eu tinha de que qualquer pessoa poderia dançar, bastando para isso o desejo, ou querer, embora, na prática, eu não soubesse muito bem como lidar com isto, pois mesmo tendo este pensamento, na concretização do trabalho coreográfico predominava a execução de passos pré-determinados. Assim, uma habilidade física específica para esta execução acabava prevalecendo.

---

<sup>5</sup> Experiência formal em dança é aqui compreendida como a apropriação da dança ocorrida em espaços formais de ensino, como escolas e academias específicas de dança.

Já de início tivemos então um grupo heterogêneo, formado por alunos que já tinham vivenciado formalmente a dança e outros que estavam se iniciando naquele momento nesta experiência. A partir desta diferença evidenciou-se a familiaridade e assim a facilidade de uns com os movimentos propostos – pré-determinados – e o processo inverso ocorrido com os outros.

Isto acabou definindo, devido inclusive ao tempo exíguo entre a montagem das coreografias e a data marcada da apresentação, quem iria dançar o quê. Então, de início, tanto o processo de criação quanto a definição de quem dançaria o quê eram realizados por mim, tendo como referência a perfeita execução do movimento proposto. Todavia, a interpretação pessoal dos alunos também era definidora de ações. Naquele momento escolheu-se o nome do grupo, de forma coletiva. Ele surgiu no meio de uma avalanche de sugestões feitas por todos. Gostamos primeiramente pela sonoridade e por se mostrar divertido.

A dança contemporânea em que eu me espelhava era a realizada pela *Quasar Cia. de Dança*<sup>6</sup>. O primeiro espetáculo que assisti da companhia, *Não Perturbe*, me mostrou uma dança completamente diferente da que eu conhecia, trazendo movimentos próximos do cotidiano e dialogando com a linguagem teatral de uma forma despretensiosa e cômica. Um espetáculo de dança se aproximando da informalidade – composto por quadros curtos e dinâmicos – que rompeu com a monotonia e o monopólio, em Goiânia, do balé e da dança moderna.

---

<sup>6</sup> *Quasar Cia. de Dança* – companhia de dança contemporânea, fundada em 1988, na cidade de Goiânia/Go, por Henrique Rodovalho e Vera Bicalho. Destacou-se no cenário nacional da dança, em 1997, com o espetáculo *Registro*, do qual recebeu cinco premiações Mambembes de Dança: melhor espetáculo, melhor companhia de dança, melhor coreógrafo, melhor bailarina e melhor bailarino.

Outra pessoa marcante foi *Tica Lemos*<sup>7</sup>, cujo trabalho assisti em Ouro Preto/MG, em um Festival de Inverno realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais. Sua linguagem é o contato-improvisação e a nova dança. Ambas são estabelecidas, geralmente, por meio do contato (toque/pressão) com o outro e por uma escuta/investigação do movimento e destas relações. Estas dinâmicas resultam em trabalhos surpreendentes e criativos. O que mais me chamou a atenção foi a questão da improvisação, que deixou de ser o espontaneísmo para ser, pelo contrário, uma escuta/sensibilidade investigativa do acaso e o que ele pode gerar.

Aqui já se apresentava uma contradição que, devido à minha pouca experiência teórico-prática em dança, não conseguia superar. A descoberta de que a dança não só não se restringia ao balé, como também não se restringia ao jazz, ao afro, ao sapateado, etc., me encantou profundamente. A dança contemporânea, realizada pela Quasar, e também o trabalho de Tica Lemos, eram a concretude de novos horizontes e possibilidades de dança. Porém, tive contato com as obras como espectadora e não compreendia muito bem a maneira como se chegar a tal resultado. Houve assim uma associação da dança contemporânea, vista a partir de obras específicas, com um pensamento mais progressista, ou seja, com a possibilidade maior de criação; porém esta autonomia só se conquista a partir de um maior conhecimento desta proposta específica e do processo que a envolve.

---

<sup>7</sup> Tica Lemos é introdutora no Brasil da Técnica de Contato Improvisação. É graduada pela *School For New Dance Development* (Amsterdã, Holanda) e atua na dança e no teatro há 25 anos. É uma das fundadoras e diretoras do Estúdio Nova Dança e da Cia. Nova Dança 4 (SP), na qual atua como integrante, orientadora corporal e assistente de direção.



No início do século passado, a dança se libertou das regras e postulados que a colocavam dentro de um único molde, para se mostrar como uma arte mais expressiva, capaz de conviver com a realidade e, sendo assim, passou a ser identificada com características próprias. A dança contemporânea é um movimento desencadeado, a partir das décadas de 1960 e 1970, com a dança pós-moderna americana, com o expressionismo alemão e com o neoclassicismo, representado por Maurice Bejart. Inicialmente desenvolveu-se no intercâmbio entre Europa e Estados Unidos, gerando novos olhares sobre a *própria* dança e sobre *o que poderia se tornar* dança.

“Sob a influência direta ou não dos Estados Unidos, a dança contemporânea desenvolveu-se muito na Europa, Canadá, Austrália, Israel e América Latina desde a década de 1960. Surgiram inúmeros grupos, alguns deles com propostas originais que arejam o panorama”.

(PORTINARI, 1989: 164)

Ela se estabelece em um diálogo cultural que resultou na instauração de novos padrões de movimento do corpo<sup>8</sup>. A partir da multiculturalidade<sup>9</sup>, conceito predominante no final do século XX, hoje ela se caracteriza pela oportunidade de construção de linguagens próprias em cima de várias técnicas ou tendências, surgindo propostas cada vez mais interessantes.

“... a Dança Pós-Moderna é tão pluralista que se permite referências dos estilos clássico ou moderno, pode tomar emprestado para si técnicas de circo, mímica, acrobacia ou Teatro Nô. Como num *happening*, provoca a platéia, surpreende-a e instiga-a a participar da obra menos passivamente. Através das suas paródias, preserva o passado

---

<sup>8</sup> Ver artigo de Cristine GREINER. *A Cultura na Dança*. Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 2. 1999.2.

<sup>9</sup> Multiculturalidade – “categoria conceitual que reconhece a coexistência de matrizes culturais diversas em fenômenos contemporâneos, caracterizados pela dinâmica de contatos interculturais e pela criação de novas formas de espetáculo”. (Armando BLÃO, Anais do ABRACE I, 2000. p. 635)

mas modifica-o ao sabor de uma nova linguagem experimental. Sua dialética reconcilia tradições e, ao mesmo tempo, inova seus processos.”

(RODRIGUES, 1999: 17)

Assim, a dança contemporânea prima, como pesquisa estética, pela investigação híbrida<sup>10</sup>, não precisando mais se legitimar a partir da afirmação ou da negação de modelos específicos. Ela acabou se tornando uma construção peculiar onde o corpo e os gestos podem ser aproveitados em toda a sua completude e com todas as suas diferenças.

“... democratizava-se a dança: no limite, qualquer um podia ser bailarino, e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando. (...) Ações e gestos cotidianos converteram-se em material de pesquisa. Todo movimento, executado na rua ou num campo de futebol, poderia ser reconhecido como dança”.

(STUART, 1999: 199)

Esta tendência ao livre arbítrio da dança levou-a, nos dias de hoje, a ter vários pontos de partida, iniciando-se por técnicas bastante diferenciadas, do balé clássico à ginástica olímpica. O uso ou não do balé como processo de formação do dançarino pouco influencia no desenvolvimento da dança contemporânea, sendo este emprego não mais primordial, tornando-se uma opção do sujeito. Algumas pessoas abandonaram por completo suas experiências acadêmicas, outras não. A regra hoje é a construção de regras próprias. A dança pode tanto privilegiar o movimento em si como também valorizar a história e a realidade que a cerca.

---

<sup>10</sup> “A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível”. (Laurence LOUPPE. *Corpos híbridos*. Lições de Dança 1, Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999. p. 31.)

Todo este conhecimento sobre o desenvolvimento e as tendências, não só estéticas, mas de formação em dança, não estava tão acessível para mim. Mesmo através de leituras e vivenciando aulas e metodologias diversas de dança contemporânea, estas ocorriam de forma fragmentada, não me dando a oportunidade de compreender a dimensão propositiva e filosófica desta “nova tendência”. Minha formação foi muito a partir de um interesse individual e não em espaços de formação profissional em dança – até porque estes espaços inexistem em Goiânia – assim, a vontade de fazer diferente nem sempre foi acompanhada da capacidade concreta de sua realização. Em Goiânia, a experiência formal em dança se dava ou em academias e escolas de dança ou na Faculdade de Educação Física. Ambas as formações eram deficientes nos aspectos teórico-metodológicos da dança.

Desta forma, a minha experiência com a dança contemporânea caiu em moldes tradicionais de aula e de processos de criação. Ela era a abertura de novas propostas de espetáculo e de movimentos, mas ambos ainda eram por mim pré-estabelecidos a partir das experiências que tive. Assim, por mais que estes movimentos se aproximassem da movimentação cotidiana das pessoas ainda se apresentavam como “modelos”. E aqui se encontrava a contradição: ter a dança contemporânea como proposta, sem uma metodologia pontual que traduzisse toda a sua dimensão, dificultava a concretização desta liberdade maior e/ou da possibilidade de contato mais aberto com a dança.

Assim, a vontade de que os alunos participassem do processo de criação também não se concretizava devido a falta de experiência com este processo. Como estimular e colocar a criação dos alunos nas coreografias? Como jogar a idéia para eles? Qual a ordem dos fatores: passar uma idéia e pedir a eles que criem movimentos a partir dela, ou pedir que construam

movimentos e compor as coreografias em cima da criação deles? Qual o repertório de movimentos?

Todas estas dificuldades acabavam levando a uma vontade idealizada de dança e de grupo que não se traduzia na realidade concreta. Mesmo assim estávamos realizando o trabalho, por meio dos desejos e das possibilidades existentes; em um mês fechamos um espetáculo, o qual já havia desenvolvido parte da idéia em uma outra oportunidade. Intitulado “*Versões*”, esse espetáculo foi apresentado em um espaço alternativo dentro de um festival de artes na cidade de Goiás.

Tal espetáculo já tinha um pouco do trato que gostaríamos de dar à dança. Para começar, fizemos um trabalho que era compreendido, primeiramente, pelos alunos-dançarinos. Eles tinham claras a proposta de dança e a interpretação a dar a esta. Não era dançar sem saber o que está dançando, mesmo que fosse a proposta do movimento pelo movimento, pois esta evidencia uma plasticidade que define uma proposta específica. Tínhamos uma proposta a ser seguida e, assim, sabíamos o que queríamos com aquele espetáculo.

Tratava-se de trabalhar com versões atuais de músicas antigas. Inspiramo-nos na inspiração alheia, construindo coreografias a partir da leitura e do novo arranjo realizados em músicas já existentes. Uma nova/diferente versão musical e agora também coreográfica. “*Versões*” era composto por cinco coreografias que tinham sempre em seu início um trecho da música original, sendo logo substituída pela nova versão.

### *Versões*

Um espetáculo intrigante busca o passado no presente,  
Faz dos movimentos, jeitos, histórias, acredita na sustentação  
da espécie,  
dança.  
Satiriza as grandes produções, faz do cotidiano algo especial,  
divulga desejos, vincula nossos corpos conosco outra vez.  
Traduz na música e na coreografia,  
essa nova interpretação dos corpos em movimento.  
Canções antigas tocadas como novas e novas canções dançadas  
com dilemas antigos.  
Vivo, novo, antigo...  
...é uma explicação de coisas vividas, ouvidas, dançadas  
e agora, irreverentemente mostradas.  
*Versões* é verter, tradução, interpretação de cada uma delas, variante, rumor.  
Versões de nós mesmos, de nossas cores, de nossas raças dançantes improvisadas,  
incertezas certas de nossa mistura e nossa diversidade.  
O Por Quá conquistou um novo sinônimo para *Versões*,  
Belo.

Gyannini Jácomo<sup>11</sup>

O estímulo era sempre a versão nova da música antiga, o que aquele novo arranjo trazia para a música e o que mudava, então, na nossa percepção da mesma. A primeira coreografia é com a música “*pisa na fulô*”, de Luiz Gonzaga, interpretada, com um novo arranjo, por Elba Ramalho. Esta nova versão sempre me lembrou muito as danças da *Broadway*, pois o ritmo do xote, incrementado com outros instrumentos, gerou paradas que instigavam a construção de um musical. Assim, toda a movimentação, construída por mim, foi referenciada por passos de jazz similares aos usados nos musicais da *Broadway* da década de 1970, com muitos deslocamentos e movimentos impactantes<sup>12</sup>. Acabou-se caracterizando como uma divertida e satírica coreografia que, para completar a idéia, foi incrementada com um figurino “*a la Fred Astaire*” (terno e cartola) floral onde a cartola foi substituída pelo chapéu de palha. Uma versão de “*pisa na fulô*”, agora em dança bem brasileira e sertaneja.

<sup>11</sup> Poeta, espectador e amigo do grupo que, ao assistir à estréia do espetáculo, fez esta poesia. Esta foi posteriormente incluída no programa do mesmo.

<sup>12</sup> Vide Ciane Fernandes. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

A segunda coreografia, feita com a versão de Zeca Baleiro, da música de Martinho da Vila, “*disritmia*”, já contou com a participação dos alunos, sob a minha orientação. Foi pedido a eles que construíssem seu personagem – um bêbado – a partir de uma situação específica sugerida pela música e incrementada pela idéia que eu tinha para a mesma. Assim, a movimentação partiu da interpretação deles para o personagem, com a seqüência sendo direcionada e concluída por mim. Entretanto, existe na coreografia um trecho inicial onde cada um construiu sua movimentação, fechando uma seqüência própria.

E foi desta forma que as restantes coreografias foram criadas. Apesar dos movimentos ainda partirem muito de mim, um diferencial estimulava o trabalho: o sentido bastante claro da proposta do espetáculo. Isto inclusive estimulava aqueles alunos que, pela primeira vez, estavam tendo sua experiência formal em dança e, portanto, ainda se sentiam bastante inseguros na execução dos movimentos. Esta insegurança era superada pela compreensão e interpretação que cada um dava ao movimento, pois mesmo este sendo bem pontual, a contribuição pessoal era estimulada. O entendimento de cada um da coreografia dava a ela uma outra qualidade, não a qualidade técnica e profissional do movimento, e sim a do prazer e a da consciência do quê e para quê dançar.

*“Eu adoro gente. Meu trabalho é humano no conceito e humano no método. É humano na paixão por gente e humano em trabalhar com as pessoas, com os bailarinos. Isso amplia o mundo. Valoriza os intérpretes. O bailarino deve ser ativo no processo de criação. (...) Minha inspiração se completa nos bailarinos. São eles que me dão os*

*dados, que vão depender da qualidade de cada um, se é mais dramático, se é mais movimento, se ele é mais palavra. Assim, abro infinitas possibilidades". Gisela Rocha<sup>13</sup>*

Mesmo apresentando uma dança contemporânea diferenciada, a princípio, dos velhos modelos de dança existentes na cidade, evidenciando uma maior interpretação, ainda assim, me incomodava a grande relevância dada à execução de belos movimentos. O propósito de que ela tivesse algum sentido para quem assiste e, principalmente, para quem dança, foi alcançado, com respostas vindas do próprio público, que recebeu muito bem o trabalho e identificou um certo diferencial. Esta receptividade gerou uma confiança muito grande no grupo e deu respaldo ao trabalho; mas uma questão persistia: a construção de movimentos, apesar da abertura para a sugestão dos alunos desde o início, ainda era muito centrada em mim.

Isto incomodava aos alunos e principalmente a mim, que, na explanação e apresentação da proposta ao grupo, evidenciava a participação ativa do aluno no processo de construção dos espetáculos. O trabalho era muito empírico, sem metodologias específicas, resultante da minha formação deficiente, da pouca experiência e da falta de acesso a registros e pesquisas de outros grupos, que pudessem indicar parâmetros sobre processos criativos experimentais em dança.

Mas todas estas problemáticas vivenciadas pelo grupo eram expostas e discutidas com o levantamento de propostas que levassem à superação das mesmas. Os alunos também sentiam a sua própria limitação quando percebiam que a pouca experiência com estas propostas de dança dificultava a sugestão e a construção de movimentos. Eles percebiam a necessidade de

---

<sup>13</sup> In Fábio Cypriano. *DAS: um olhar sobre o trabalho da cia. terceira dança*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 11

uma apropriação teórico-prática maior daquela linguagem para que a autonomia gerasse a proposição.

*“Não agüento bailarino obediente, limita e eu acho irritante. O bailarino tem que entender o movimento que ele realiza, não apenas repetir. A dança vem do pensamento. Eu exploro as capacidades individuais porque meu trabalho é roubar. Capto dos bailarinos o que me possibilitará buscar a harmonia da forma de cada um, permitindo que o acaso também colabore. Meu mundinho é muito pequeno. Juntar com cinco outros mundinhos fica tudo mais bacana”. Gisela Rocha<sup>14</sup>.*

Com todas estas demandas, sentimos a necessidade de formalizar o grupo dentro de um projeto que envolvesse também, além da experiência cênica, o estudo teórico e a sistematização tanto de nossas ações quanto do desenvolvimento do grupo. Assim, surgiu o “*PROJETO DANÇAR*”, sob a minha coordenação e do professor Adriano Bittar, tendo como objetivo maior a formação de um grupo de dança contemporânea valorizando a cultura brasileira.

No início de 2001, abrimos vagas para o *¿POR QUÁ?*, grupo experimental de dança. O critério de seleção, a princípio, era o aluno já ter concluído o terceiro período de Educação Física, o que indicaria que ele já havia cursado a disciplina de dança. Mais uma vez a realidade nos levou a tomar outros encaminhamentos. Percebemos que o conteúdo ministrado na disciplina não interferia no processo de integração do aluno ao grupo, e também a quantidade de alunos dos primeiros semestres que estavam interessados em participar nos fez reconsiderar este critério.

---

<sup>14</sup> Ibid. p. 16.



Assim, a disponibilidade, o desejo e a dedicação a este grupo continuavam sendo a nossa maior exigência, pois temos o entendimento de que a sedução e o querer são os primeiros componentes a nos mover a atingir algo. Tem-se aqui a compreensão de que a apropriação da dança não depende do “talento” ou habilidade física pré-estabelecida e, sim, da consciência das possibilidades e limitações de cada um diante do trabalho.

Como coloca Ciane Fernandes – em entrevista realizada por Tatiane Canário em 1999, sobre o A-FETO, grupo de dança-teatro da Universidade Federal da Bahia, do qual é fundadora e diretora – *“existem pessoas, tanto da dança quanto do teatro, que não se encaixam no que se pode chamar de padrões de dança e teatro”*. Assim sendo, buscam o inusitado, longe da repetição pela repetição, da repetição sem transformação. E os alunos que se interessavam, percebiam que o grupo tinha esta abertura, esta outra forma de investigar e se apropriar da dança.

Para esta nova etapa foi colocada, juntamente com as vivências de dança, uma discussão teórica prévia. Esta inclusão, gerando um estudo mais sistemático, faz parte da construção da proposta de dança que almejávamos. Compreendê-la em todas as suas dimensões, não só o seu fazer, mas também a sua contextualização.

Esta era outra dificuldade apresentada na realidade que gostaria de superar: a percepção da dança só como uma atividade física. A dança é aqui compreendida como uma área de conhecimento e como uma forma de se relacionar com o mundo. Assim sendo, sua apropriação não se resume em fazer, mas compreende também toda a sua dimensão histórica e epistemológica. Desta forma, ela deixa de ser somente uma prática corporal destituída de

memória para ser um fenômeno cultural, uma atividade criadora que acontece de várias formas de acordo com a sociedade e a época em que ela está inserida.

“A compreensão da dança como pertencente a este mundo em rede e não a um claustro, isolada das discussões em circulação neste fim de século, marca uma diferença básica”.

(KATZ, 1999: 14)

*“Por que se fala da dança sozinha? Eu não posso entender por que o mundo não é incluído”.* Pina Bausch<sup>15</sup>.

Há uma tendência no ensino da dança, particularmente em Goiânia, de não contextualizá-la historicamente. Sendo assim, as pessoas acabam fazendo anos de dança e não conseguem falar sobre ela. Acabam não tendo acesso à história e a pesquisa em dança, não sabendo caracterizar qual o tipo de dança faz, porque o faz, onde este estilo está localizado na história e porque está localizado desta forma. A dança, por isto, acaba se concretizando como um fenômeno isolado; ou se reduzindo a um conjunto de movimentos pré-estabelecidos – executado com extrema perfeição, ou colocado como uma inspiração etérea, vinda de uma sensibilidade “superior” de mundo.

Toda a trajetória do grupo, criando trabalhos coreográficos por um processo correspondente às próprias expectativas como dançarinos-pesquisadores, nos levou à elaboração de um projeto maior que abarcasse outras necessidades. Assim surgiu a *LEDA* – linha de estudos em dança, em uma segunda experiência do grupo.

---

<sup>15</sup> In Ciane FERNANDES. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 139.

“Movido por minhas curiosidades e insatisfações, procurei referências e informações em tudo o que, para mim, se caracterizasse como uma pesquisa séria e honesta em relação à dança, ao teatro, ao corpo. Lógico que, nessa busca, certas influências vieram de tudo o que me sensibilizou profundamente. Mas nunca me afastei das minhas intuições”.

(VIANNA, 1990: 54)

## 2. Segunda Experiência

### 2.1. **LEDA – linha de estudos em dança**

*“O meio de criatividade que me foi dado foi a dança, para sempre a dança. Portanto, eu pude investir e criar. Eu encontrei a minha poesia, dei forma e perfil às minhas visões, moldei e construí, brinquei e trabalhei no ser humano, com o ser humano e para o ser humano. Pode ser que eu ame dançar tão imensamente porque eu amo a vida, pelas suas metamorfoses e ilusões... para viver a vida e afirmá-la num ato criativo, para elevar e glorificá-la... daí alguém pode perceber algo do puro e profundo êxtase com que o homem é abençoado quando, em momentos de consciência total do seu ser, ele abre e dá forma às profundezas de sua experiência.”*

(MARY WIGMAN – 1886-1973, coreógrafa e precursora da dança-teatro alemã)

A **LEDA** – linha de estudos em dança – é um projeto de pesquisa que consiste em um estudo do universo da gestualidade e do movimento inseridos e aplicados no processo de construção da dança, a partir do contato com suas vertentes artísticas, educacionais, terapêuticas e sociais. É uma realização de três coordenações dentro da ESEFFEGO – Unidade Universitária de Goiânia da UEG: Coordenação de Educação Física, Coordenação de Fisioterapia e a Coordenação de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação, sob a responsabilidade dos professores Luciana Ribeiro e Adriano Bittar.

A dança, como uma manifestação cultural de expressão e comunicação, sempre esteve ligada ao destino das formas e das instituições da existência humana. É uma atividade criadora que foi, no decorrer do desenvolvimento humano, se efetivando de várias formas, assumindo finalidades distintas que se distanciaram ou intensificaram seu caráter de criação. Podemos percebê-la como meio de sociabilização, como atividade terapêutica, inserida na educação e como experimentação artística.

É uma representação simbólica da realidade, concretizada através da gestualidade e faz parte do comportamento humano. Tem um caráter inerentemente estético, plástico. Sua matéria-prima é o movimento do corpo, corpo este que está estritamente relacionado com o mundo e com a sociedade de que faz parte. Seus gestos e movimentos são inspirados no cotidiano, refletindo as necessidades de sobrevivência, comunicação, expressão e celebração de cada sociedade.

“O movimento corporal é o primeiro sistema de extensão original. Movimentos que se repetem no mesmo lugar e no mesmo contexto adquirem um significado comunitário. Foi desta forma que o movimento tornou-se a primeira forma de comunicação simbólica”.

(VASCONCELOS: 03)

É a partir da compreensão da dança como forma de organização, compreensão e relação com o mundo, inserida no social, na educação e na reabilitação, que construímos este projeto. Na ESEFFEGO especificamente, a dança é discutida a partir da Educação Física e da Fisioterapia, ganhando novos desdobramentos. A Educação Física, enquanto área de conhecimento, vem enfrentando, desde meados da década de 1980, uma crise de paradigmas.

Trouxe questionamentos e outros olhares sobre seu objeto de estudo, acarretando modificações nos seus eixos epistemológicos e nos currículos de vários cursos de formação superior em Educação Física.

Este processo rompeu com o reducionismo que a marcava. Ela deixa de ser somente o desenvolvimento da aptidão física para ser a investigação/reflexão da *cultura corporal*. Fundamentada nas ciências humanas, amplia sua relação com o ser humano e se afirma no âmbito pedagógico como área que trata das práticas corporais construídas historicamente, como o jogo, os esportes, as lutas, a ginástica e a dança. A diferença pontual está no trato destes conteúdos, que deixam de ser simplesmente ensino de técnicas e exercícios físicos para ser também e, principalmente, a contextualização, reflexão crítica e reinvenção destes fenômenos sócio-históricos.

“Na perspectiva da reflexão sobre a cultura corporal, a dinâmica curricular, no âmbito da Educação Física, tem características bem diferenciadas da tendência anterior. Busca desenvolver uma reflexão pedagógica sobre o acervo de formas de representação do mundo que o homem tem produzido no decorrer da história, exteriorizadas pela expressão corporal: jogos, danças, lutas, exercícios ginásticos, esporte, malabarismo, contorcionismo, mímica e outros, que podem ser identificados como formas de representação simbólica de realidades vividas pelo homem, historicamente criadas e culturalmente desenvolvidas”.

(SOARES, 1993: 38)

Estas transformações e questionamentos que vêm ocorrendo na Educação Física trouxeram outras problemáticas para o seu universo. Evidenciaram as relações de poder presentes na humanidade e foram reveladoras dos conflitos de classe, raça, gênero, etc, existentes em nossa sociedade atual. Assim, a dança, tratada neste contexto, amplia seus horizontes e preocupações. Enquanto objeto participante destas discussões e contradições, ela passou a ter – dentro da

Educação Física – sua própria história questionada e transformada, objetivando a formação de sujeitos críticos e conscientes da realidade que os cerca.

A *LEDA* é uma reformulação e ampliação do *PROJETO DANÇAR*, citado neste trabalho, e surgiu da necessidade de aprofundamento das pesquisas e dos estudos da dança já existentes na ESEFFEGO. Tem como proposta uma ação teórico-prática da dança, oportunizando aos acadêmicos e à comunidade não só sua vivência propriamente dita como a reflexão desta realidade vivida. Isto nos leva à percepção da dança como um conhecimento em movimento; daí a necessidade de sua contextualização e reflexão.

Nesta linha foi incluída também, para os acadêmicos, a vivência do processo ensino-aprendizagem da dança. Ampliou-se o projeto, criando uma nova vertente de pesquisa, que é a de formação de professores e terapeutas em dança a partir da problematização desta experiência dentro dos contextos da Educação Física e da Fisioterapia. Entende-se que esta experiência é mais um caminho de apropriação e aprofundamento da dança, pois exige do aluno uma compreensão maior dela para conseguir explicitá-la e realizá-la como professor específico de dança, incrementando e complementado sua formação acadêmica.

A *LEDA* se tornou um espaço para que todos – estudantes dos cursos de Educação Física e de Fisioterapia, e também a comunidade – vivenciem e compreendam a dança dentro dos processos de construção tanto artística quanto social. Para isso, demos continuidade ao grupo de estudos teóricos, abrangendo áreas do conhecimento que são pilares para a compreensão do fenômeno dança, como a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a Cinesiologia e outras.

O objetivo geral, dentro da concepção de dança aqui tratada, é o estudo em dança através de núcleos específicos que enfocam seus aspectos artísticos, educacionais, terapêuticos e sociais. Sendo assim, a *LEDA* foi dividida em quatro núcleos, que desenvolvem trabalhos específicos, interligados por um eixo comum: a apropriação/vivência da dança.

Os núcleos constituídos são os seguintes:

- Núcleo „POR QUÁ?”: núcleo de experimentação cênica;
- Núcleo Formação de Professores e Terapeutas: núcleo que trata dos aspectos pedagógicos e terapêuticos da dança;
- Núcleo Teoria da Dança: núcleo que trata da produção teórica de dança acumulada historicamente e/ou que envolva a mesma;
- Núcleo Kinesis: núcleo que trata do estudo da apropriação do movimento como processo e produção de dança. Utiliza metodologias próprias embasadas em diferentes métodos, como Pilates<sup>16</sup> e Laban.

Todos os trabalhos dos núcleos se direcionam e enfatizam momentos específicos de diálogo com a realidade. Assim se traduzem de várias formas: através de apresentações e espetáculos públicos com debate ao final, algumas vezes; em interferências em espaços públicos; apresentações das pesquisas em congressos científicos da área e de áreas afins; palestras sobre dança e seus contextos; oficinas e aulas abertas para a comunidade.

---

<sup>16</sup> Método de condicionamento físico, criado pelo alemão Joseph Pilates, na década de 20. Permite um desenvolvimento integral, reestruturando o corpo e desenvolvendo a força muscular com aquisição de uma biomecânica adequada, além do alívio das tensões e dores crônicas. Hoje muito utilizado na preparação corporal do dançarino, condicionado o corpo e prevenindo lesões.



Neste trabalho iremos focar primordialmente o Núcleo *¿POR QUÁ?*, que se definiu como o mais sistemático, com mais tempo de vivência e que deu origem aos outros. Produziu experiências artísticas e desdobramentos que confirmam e validam a dimensão e o trato da dança aqui ansiados. A passagem pelos outros núcleos acontecerá quando os mesmos se apresentarem como subsídio para a discussão e o desenvolvimento do trabalho específico do *¿POR QUÁ?*.

## 2.2. Núcleo *¿POR QUÁ?* grupo experimental de dança

“... o que diferencia fundamentalmente uma estética materialista-dialética do idealismo e do materialismo metafísico no terreno estético é a concepção da prática como fundamento da relação estética, em geral, e da criação artística, em particular. Segundo esta concepção, a arte como trabalho superior é uma manifestação da atividade prática do homem, graças à qual este se expressa e se afirma no mundo objetivo como ser social, livre e criador”.

(VÁZQUEZ, 1968: 102)

“Circula, com o carimbo de evidência, a noção de que qualquer corpo entende a dança do outro, uma vez que todos os corpos dançam. Certeza fugaz. Que sabemos nós do corpo do Kabuki ou da dança dos orixás se não deciframos a bula de seus códigos antes? Sensibilidade é traiçoeira. Às vezes, nos tapa a visão. Devemos desconfiar da degustação apenas contemplativa. Nela, geralmente, não ocorre a comunhão do ente com o ser que se supõe lá, evidente”.

(KATZ, 1994: 28)

Este núcleo é a continuidade do trabalho já desenvolvido no *PROJETO DANÇAR* pelos dois coordenadores: a existência de um grupo experimental de dança com a finalidade de fomentar e viabilizar a experiência cênica e toda a sua especificidade.

A existência de um grupo experimental de dança propicia aos alunos-dançarinos a vivência da dança como processo e produto artístico, como preparo e apresentação de espetáculo cênico. Este processo específico envolve vários aspectos, tais como: montagem de espetáculos por meio de diferentes processos de criação, o amadurecimento dos alunos-dançarinos com as

propostas de espetáculo, o contato com o público, a exposição e a postura como artista e outros que vão surgindo no desenrolar do mesmo processo.

É uma experimentação da arte a partir do entendimento de que ela não é algo “*inato*”, abstração etérea, sentimento “*puro*”; é uma forma simbólica, uma forma de conhecimento, portanto precisa ser percebida e apreendida a partir da compreensão da própria realidade e a partir do conhecimento e do desenvolvimento de técnicas, metodologias e de processos de criação. E a dança, particularmente neste entendimento, é um *jogo de poderes virtuais*<sup>17</sup>, onde os sentidos e as sensações são transformados no/pelo movimento através da capacidade de conduzi-lo, controlá-lo e recriá-lo.

“Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a”.

(FISCHER<sup>18</sup>, 2002: 14)

Assim, para se compreender como estes aspectos são tratados dentro do grupo, há a necessidade de clarear qual a concepção de arte e, conseqüentemente, de dança que norteia este trabalho e que caracteriza o próprio grupo.

Sabemos que existem diferentes racionalidades que abrangem o ato de conhecer; conhecemos o mundo a partir do senso comum, da ciência, da filosofia e da arte. São formas

---

<sup>17</sup> Susanne LANGER. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

<sup>18</sup> Ernst FISCHER (1899-1972). *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

distintas de entrar em contato com o mundo, de se apropriar dele, são formas distintas de organização do pensamento e da realidade. Ter esta compreensão sobre o pensamento humano faz-nos incluir a arte como um pensamento com movimento distinto e que estabelece relações também distintas do homem com a natureza, produzindo uma realidade própria.

A arte é uma forma de apropriação da experiência humana que tem os sentimentos e a essência do homem como finalidade. Diferentemente do conhecimento científico, a verdade artística não se determina através de sua plena concordância com a realidade objetiva do mundo, que existe fora e independente do homem. O objeto específico da arte é o olhar humanizado do próprio ser humano e da vida.

Sendo assim, a arte é um produto humano que acontece a partir de um olhar também humano da realidade, não estando relacionada a nada “acima” deste. Alguns aspectos da arte podem ser, ainda, para nós, incompreensíveis, mas isto não destitui a afirmação de que ela é um produto humano. Isto não quer dizer que seja um fenômeno metafísico<sup>19</sup>, que transcenda o aspecto humano-sensível, ficando acima de suas influências, necessidades e contradições.

A arte então é estabelecida em uma determinada sociedade. É o reflexo do ser humano e suas relações: com ele mesmo, com o outro e com o mundo. Porém, ela não se limita ao condicionamento social, refletindo também uma humanidade que é a própria essência do humano, extravasando os limites espaço-temporais da realidade específica. Há nela, além do momento histórico específico, deste condicionamento social, o momento de humanidade. Os

---

<sup>19</sup> Metafísica - ciência do **supra**-sensível. Inventário sistemático de todos os conhecimentos provenientes da **razão pura**. Conhecimento geral e **abstrato**. (grifo meu)

vários trabalhos artísticos, das mais remotas épocas até os dias atuais, compõem os fragmentos da humanidade onde podemos enxergar elementos contínuos e comuns que formam a própria história.

Como já vimos acima, a arte é uma forma específica de relação com a realidade. Mesmo quando o objeto da arte é o ser humano, este não é retratado como nas ciências humanas e sociais, pois a arte não o vê na sua generalidade e, sim, em suas manifestações individuais. É um olhar humanizado e individualizado do próprio ser humano tornando-o, de tão particular, universal, fundindo de um modo peculiar o geral e o singular. Assim, a obra artística é historicamente condicionada, mas também ela é a realização de um universal humano; porém este universal não é intemporal, como colocam as estéticas idealistas, e sim surgido *no e pelo* particular; surge em uma realidade concreta específica.<sup>20</sup>

“Os sistemas de extensão do corpo/mente criam dois ambientes na vida dos seres humanos: um é extremamente pequeno, concreto, natural e pessoal; o outro é amplo, mais abstrato e inclui experiências coletivas de toda raça humana. Assim também é com o movimento; por um lado é o concreto domínio da experiência corporificada, por outro lado é o ambiente abstrato da experiência simbólica. Estes dois lados são complementares. O movimento corporal é altamente estruturado, uma forma culturalmente codificada de comunicação simbólica, equivalente em sofisticação à linguagem, matemática, música, etc. Paradoxalmente, o movimento é natural e planejado, visceral e simbólico, pessoal e social, sempre presente e constantemente desaparecendo”.

(VASCONCELOS: 03)

A dança é um fenômeno cultural inerentemente de criação, que foi se afirmando por vários caminhos no decorrer do desenvolvimento das sociedades. Como as outras formas de

---

<sup>20</sup> Vide Adolfo S. VÁZQUEZ. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

arte, a dança surgiu a partir da relação do ser humano com a natureza, ou seja, a partir do trabalho. É aqui entendida também na sua relação com a sociedade, existindo a partir da realidade concreta e podendo posteriormente se apresentar de várias formas, com vários sentidos e finalidades. Sua apropriação e seus desdobramentos também se dão de várias formas.

“Nenhuma arte foi impermeável à influência social, nem deixou, por sua vez, de influir na sociedade. Nenhuma sociedade renunciou a ter sua própria arte e, conseqüentemente, a influir nela. A arte é tão velha quanto o homem, isto é, quanto a sociedade”. (VÁZQUEZ, 1968: 123)

Temos o entendimento de que as relações sociais tanto revelam a dança que se tem (ou que se não tem), quanto fomentam a dança que se quer construir. Não existe um conceito (rótulo) de dança universal, exterior à realidade histórica, nem se quer um padrão único que mensure e valore todas as manifestações de dança existentes.

“Até se transformar na arte cênica como a conhecemos hoje, no Ocidente, a dança percorrerá muitas vielas. Quando se foca mais de perto cada uma delas, ganha nitidez a particularidade de cada um dos corpos que produziram e a produziram. E se torna, no mínimo, inadequado sustentar a dança como universal legítimo, que atravessa todas as diferenças e se traduz translucidamente. A dança não é um saber-shasam”.

(KATZ, 1994: 28)

Retornando ao grupo, ficou definido, primeiramente, o nosso propósito: a vivência da dança com finalidade cênica, e, portanto, com características que traduzem uma realidade específica: um diálogo. Assim sendo, definem-se papéis distintos neste diálogo: há o proponente do trabalho artístico, no caso o grupo; há o público que será atingido por este trabalho e a mediação deste diálogo, que é o próprio trabalho artístico – a dança.

Como entendemos a intervenção de dança como algo que atinge e resulta da relação entre estes papéis, tratamos de discutir qual e como seria a construção e a relação que queríamos entre eles. O processo de construção deste diálogo, desta comunicação, pode se dar de várias formas. No grupo, este processo acontece respeitando as concepções de dança e de arte expostas acima.

O processo de criação, de construção dos trabalhos cênicos, valoriza as especificidades de tempo (em que época vivemos) e espaço (onde vivemos) dos integrantes do grupo, fomentando e tendo como propósito a participação ativa dos mesmos neste processo. Os estímulos para as composições coreográficas e performáticas são os mais variados, mas partem de um ponto comum: são compreensões humanizadas da vida e estas sofrem influências diretas da realidade em que estamos inseridos. Partindo daí, temos condições de transgredir, transformar, *construir e destruir* esta própria realidade, dando vazão às nossas idéias.

Temos o entendimento de que toda ação é material de dança, podendo se tornar dança. Como coloca Vasconcelos (s/d), *o movimento consiste de ações básicas que não têm significado em si mesmas, mas que podem ser arrumadas de várias maneiras para construir seqüências complexas de ação que faça sentido*. Assim sendo, temos que estabelecer sentidos para o movimento, construindo dança. *A dança é um “tornar-se”, “transformar-se” constante*<sup>21</sup>.

Outro dado importante é que as problemáticas surgidas a partir das contradições do grupo são valorizadas, sendo estimulado o debate, a discussão e o levantamento de propostas para a superação das mesmas. Inclusive este é um dos principais pilares do grupo: o processo não só

---

<sup>21</sup> Ciane Fernandes. Entrevista cedida à Tatiana Canário, julho de 1999

de construção das coreografias, mas de existência do grupo passa pela discussão e superação das contradições. Sendo assim, as atividades e finalidades do grupo são construídas e definidas por ele a partir do relacionamento entre os integrantes.

Isto os torna sujeitos ativos desta realidade específica, trazendo não só o prazer da realização das ações, mas também, e inclusive, a responsabilidade sobre estas ações, colocando neste prazer, no gozo, no deleite, a autoria do trabalho, a participação efetiva na própria existência do grupo. Isto faz com que o grupo perceba sua intervenção e capacidade de transformação social da realidade, fazendo-se existir nela.

“Arte e sociedade não podem se ignorar, já que a própria arte é um fenômeno social. Em primeiro lugar, porque o artista – por mais originária que seja sua experiência vital – é um ser social; em segundo, porque sua obra – por mais profunda que seja a marca nela deixada pela experiência originária de seu criador, por singular e *irrepetível* que seja sua plasmação, sua objetivação nela – é sempre uma ponte, um traço de união, entre o criador e outros membros da sociedade; terceiro, dado que a obra afeta aos demais, contribui para elevar ou desvalorizar neles certas finalidades, idéias ou valores; ou seja, é uma força social que, com sua carga emocional ou ideológica, sacode ou comove aos demais”.

(VÁZQUEZ, 1968: 122)

Este processo traz para o grupo a apropriação da dança como processo artístico de intervenção estética da/na realidade. Desta forma, a discussão dos vários papéis da dança e da arte na nossa sociedade e em outras sociedades, no nosso tempo e em outros tempos, se torna necessária. Como também salientamos necessária a democratização do acesso a espetáculos de dança, que passou a ser uma preocupação/ação do grupo. Compreendemos que o nosso trabalho, para ser viabilizado, sofre influência direta de questões que são de extrema importância, como as



políticas públicas de cultura, educação e lazer. Como consideramos nosso trabalho existindo dentro de uma sociedade específica e sua concretização se dá a partir de possibilidades também específicas, estas devem ser levantadas e problematizadas para que o trabalho de fato aconteça.

A metodologia de trabalho, dentro das questões operacionais, segue alguns critérios. O grupo é formado por dez a doze acadêmicos da ESEFFEGO/UEG e, quando são abertas vagas, o critério de admissão tem dois pontos de relevância: ser acadêmico da instituição e ter disponibilidade de horário para os encontros propostos pelo núcleo. Quando o número de alunos pretendentes ultrapassa o número de vagas existente, a seleção acaba sendo a partir da adaptação do aluno ao trabalho desenvolvido pelo grupo.

As aulas e os ensaios são ministrados pelos professores-coordenadores e por professores convidados, e é estimulada a participação efetiva dos alunos-dançarinos, tanto nos processos de construção das aulas e das composições coreográficas como também nas discussões emergentes. O trabalho é realizado a partir de pesquisas temáticas, externas à dança, e de pesquisas de movimento, fomentadas e viabilizadas em laboratórios de criação e fóruns de debates. Os alunos-dançarinos têm que participar necessariamente do Núcleo Teoria da Dança, pois entendemos que a vivência sem o contato e a compreensão do conhecimento construído e sistematizado da dança e de áreas afins traz uma experiência fragmentada e reduzida.

Há também a definição de funções específicas existentes no universo artístico, tornando possível a realização e a otimização das apresentações. Esta experiência traz não só a afirmação e consolidação de um trabalho coletivo, como coloca os alunos-dançarinos em contato com a realidade e as especificidades do universo da produção artística. São distribuídas as

seguintes funções: direção geral e produção administrativa; assistente de direção; produção executiva – dividida em cênica (maquiagem, figurino/adereços e cenário), iluminação, diário de bordo, trilha sonora e divulgação –; assistente de coreografia e dançarinos-criadores.

Todas as apresentações são agendadas e discutidas previamente com os alunos-dançarinos e, depois de realizadas, também são feitas análises. Estas discussões e análises das apresentações envolvem a relevância, o direcionamento e a materialidade das mesmas na realidade vivida em relação aos objetivos propostos pelo núcleo.

### 3. A REALIDADE

“Qual pode ser, no século XX, a relação entre o homem e a natureza? Convém, antes de mais nada, exorcizar o fantasma de uma natureza original, e do “estado natural” de Rousseau. (...) só conhecemos “segundas naturezas”, já humanizadas pelo trabalho e pela arte do homem, e o que chamamos de “ordem natural”, a cada etapa da história, faz parte da ordem social”.

(GARAUDY: 1980, 47)

Entendendo o processo dialético como conjunto de necessidades levantadas a partir de uma prática, construção de teorias que dão conta destas necessidades e volta à prática para a afirmação ou negação destas teorias, podemos dizer que o grupo dialeticamente teve um desenvolvimento próprio. A partir de toda esta proposta, construída também dentro de uma necessidade e compreensão específicas de dança, tratar-se-á, agora, do cotidiano do Núcleo *¿POR QUÁ?*, ou seja, de como isto se deu na prática.

Esta parte foi dividida em três olhares: o da autora do trabalho, o dos alunos-dançarinos e o dos espectadores. Desta forma, buscou-se levantar e analisar as relações e contradições ocorridas. Ter-se-á o olhar da autora e dos alunos-dançarinos sob três aspectos: o das aulas, do processo de criação e da experimentação cênica, e o olhar do espectador analisado a partir das características marcantes levantadas por eles, do grupo e dos espetáculos.

“Sabemos que as idéias aqui apresentadas estão ligadas por uma coesão profunda e interna que é a experiência vivida por mim mesmo. Como disse um mestre zen, para saber se a água de um balde está quente ou fria deve-se meter a mão no balde. De nada servirá a discussão, por mais brilhante que possa ser”.

(VIANNA, 1990: 132)

### 3.1. O olhar da Luciana...

“A questão é: queremos repetir estas memórias confirmando nossos padrões de movimento, maneiras de pensar e se comportar, ou queremos transformá-los ao reconstruí-los? Ou seja, queremos construir, reconstruir, ou desconstruir? Talvez estejamos sempre fazendo estas três coisas simultaneamente, redançando tradição e inovação nestes contemporâneos corpos futuros tornando-se passado”.<sup>22</sup>

- **As aulas:**

São os momentos nos quais o grupo prepara e trabalha o corpo, aqui entendido como o próprio sujeito. São trabalhadas técnicas como o pilates e o balé, porém as aulas acabam sendo releituras destas técnicas, pois são pesquisas pessoais para o atendimento das necessidades levantadas – considerando o histórico de cada membro do grupo. Uma das ações já estabelecidas é a vivência de uma abordagem de dança contemporânea como um primeiro contato com a proposta geral *¿POR QUÁ?*.

A dança contemporânea é uma tendência estética onde prevalece a investigação pessoal e a construção de uma linguagem corporal própria. *“Se considerarmos a história da dança como a do corpo relacionando/transgredindo/mudando e sendo mudado pela sociedade (Banes 1994, 43-50), provavelmente estamos criando dança contemporânea ao questionar,*

---

<sup>22</sup> Ciane FERNANDES. Texto não publicado.

*conectar, atravessar e desfazer estas fronteiras estéticas pré-fixadas*”<sup>23</sup>. A forma como ela é aqui tratada se legitima na tendência dos coreógrafos da dança européia contemporânea dos anos noventa, como o francês Jérôme Bel.

“De forma geral, a dança contemporânea na Europa dos anos noventa dissociou-se da celebração de energia física e do encenar do risco e do gasto de energia, conhecido durante os anos oitenta e representada por companhias como *ROSAS*, *Vanderkeybus*, *LaLaLa Human Steps*, etc. A movimentação destes grupos caracteriza-se, de forma geral, por rolamentos, pulos, usando a horizontal tanto quanto a vertical em giros, estendendo os limites da dança a partir de um novo virtuosismo, com dançarinos altamente habilitados, representando esta “fome” por movimento e experiência física para sentir-se vivo. No entanto, nos anos noventa, podemos observar um rompimento com esta celebração de virtuosismo. A partir desta década, uma nova geração de coreógrafos desconfiou desta dança energética dos anos oitenta. A dança perdeu sua “inocência”.

(SCHLICHER: 2001, 30)

Nossa proposta estética se aproxima do corpo conceitual citado por Schlicher<sup>24</sup> e também da dança-teatro de Pina Bausch. Os espetáculos são compostos por movimentos relacionados ao cotidiano e, assim, não tão estilizados; por isto a vivência de uma movimentação mais espontânea, próxima da trajetória “livre” do movimento corporal, sempre foi necessária.

Os alunos trazem consigo todo um repertório de movimentos acumulados durante a vida e, como o trabalho é realizado dentro de uma Faculdade de Educação Física e Fisioterapia, geralmente já vivenciaram alguma prática corporal (algum esporte, ginástica, luta, dança) e

---

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Susanne SCHLICHER. *O corpo conceitual: tendências performáticas na dança contemporânea*. Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 4. nº 5/2001.

assim, como todos nós, trazem vícios não só na execução como na relação com os movimentos em geral, apresentando posturas distintas no decorrer das aulas.

A partir da experimentação de várias abordagens de dança contemporânea – contato-improvisação, nova dança e outras – realizada em oficinas diversas, fui construindo minha proposta de trabalho e de aula. O objetivo central sempre foi a percepção, por parte do aluno, de seu corpo, com todas as suas possibilidades e limites para que, posteriormente, ele mesmo encontre caminhos viáveis de superação destes limites e de potencialização das capacidades.

Nas aulas são propostas seqüências de movimentos pré-estabelecidos que, particularmente, não constituem uma técnica específica, entretanto, acreditamos que a compreensão dos caminhos escolhidos e pontuados traz uma formação solidificada. A partir da nossa metodologia de trabalho buscamos superar deficiências, inclusive a ausência da formação em uma técnica específica. É através destas seqüências que se instiga o aluno a refletir sobre a realização delas, respeitando o seu histórico de formação corporal, acarretando na transformação do próprio movimento. Silva (2002) fala sobre a formação do corpo do dançarino contemporâneo, que também traduz muito o trato dado aqui à dança.

“Então, enquanto formulação de uma técnica para a dança contemporânea há que se incluir o desenvolvimento da habilidade da criação, da disponibilidade para a quebra de cadeias motoras habituais como maneira de priorizar o surgimento do especial. Talvez outra questão seja a da dança contemporânea não poder ter uma formação determinada de fato, para que seja conservado o que é específico dela: a imprescindibilidade da diversidade e da emergência de corpos particulares por ela estruturados”.

Esta dinâmica permitiu a construção e sistematização de uma metodologia de trabalho com a participação efetiva dos alunos, na busca de melhores caminhos. O que se espera nas aulas é o condicionamento do corpo, mas não para sua homogeneização e, sim, como instrumentalização para um trabalho artístico. Por isto mesmo, busca-se a técnica que mais se adapta ao trabalho proposto. Eles também têm vivência de Pilates, realizada pelo professor Adriano Bittar e, sempre que possível, recebemos professores convidados que trazem dinâmicas próprias de aulas.

“O que posso dar às pessoas são informações para que criem suas danças honestamente, com técnicas que sejam convincentes para elas mesmas. Isso faz surgir um estilo pessoal, por mais semelhantes que essas pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança. O que busco é dar espaço para as individualidades: posso ter um estilo meu e isso não será prejudicado quando estiver dançando em grupo”.

(VIANNA, 1990: 63)

Assim, fazem aulas de balé, de ginástica olímpica, de teatro, de contato-improvisação, de nova dança etc. Esta metodologia de trabalho possibilita a reflexão sobre várias problemáticas do universo da dança: a construção de um conceito de dança que ultrapassa a sua redução a um estilo único; a conscientização de que a formação de um dançarino é um processo amplo, ou seja, a de que o universo da dança ultrapassa a mera execução de passos pré-estabelecidos, abrangendo outras áreas como o teatro, a filosofia, e qualquer outro conhecimento que contribua para a formação do sujeito dançarino e a conscientização de que existem metodologias diferenciadas para um mesmo conteúdo de dança que definem objetivos distintos,

até mesmo antagônicos, interferindo na construção de realidades e de sentidos para a dança também distintos.

Uma característica específica do grupo é o tratamento de igualdade dado às diferentes técnicas. Quando ocorre o aprofundamento e a dedicação a uma técnica específica, isto se dá devido à necessidade identificada pelo grupo de utilização desta técnica para a produção de um determinado trabalho. Assim sendo, o balé clássico, por exemplo, tem a sua importância, mas não se situa como a *base* para a formação do dançarino. É uma técnica interessante devido a sua sistematização avançada e bastante vivenciada, trazendo um acúmulo de conhecimento sofisticado diante do universo da dança.

Porém, não é tratado como o único caminho existente para a conquista de habilidades físicas e para um domínio maior do movimento exigidos nas várias propostas de dança. Existem dançarinos extremamente competentes que não passaram necessariamente pelo balé clássico, e outros que até mesmo desconhecem esta técnica. Ele se situa como uma das sistematizações existentes de dança, existindo uma variedade de outras sistematizações. Este tipo de postura traz outros desdobramentos que ultrapassam a simples escolha de uma técnica.

O balé surge no Renascimento; uma arte de sua época que correspondeu às concepções humanistas. Como se estabeleceu um novo modo de ver o homem e o corpo, criou-se uma nova dança para dar conta destas concepções. Salientamos aqui a percepção da arte extremamente vinculada ao social, pois neste caso, por exemplo, o balé é a concretização da necessidade de um novo formato de expressão que compreendesse esta nova realidade



apresentada. Temos então o social não somente como representante na arte, mas como interventor na criação de outras artes. O balé é a expressão do homem como eixo do universo.

“O culto aos valores da Antiguidade e as idéias dos humanistas expressam um conceito de beleza em que corpo e espírito devem formar um todo harmonioso. Ao contrário do que ocorria na Idade Média, o homem já não se vê como mero objeto dos desígnios divinos. Sente-se parte da natureza sobre a qual pode agir. Tudo deve ser repensado e o próprio jogo do poder que é a política passa a ser encarada como uma arte”.

(PORTINARI: 1989, 56)

Compreendemos que a sistematização de princípios, regras e normas contribui para o estabelecimento de um instrumento de expressão que dê conta das necessidades e concepções de uma época, mas a dependência a estes formatos exteriores acaba transformando aquilo que antes se mostrava como a mais eficaz tradução dos questionamentos internos do homem, ou seja, aquilo que era *acatamento consciente*<sup>25</sup> em expressão muda. É isto que aconteceu com o academicismo exacerbado do balé clássico. Como coloca Garaudy<sup>26</sup>, a perfeição técnica tornou-se um fim em si mesmo fazendo a arte se separar da vida e da expressão.

Ao invés de se mostrar como um instrumento facilitador da objetivação das necessidades interiores, cumprindo a função da técnica *na* dança, legitima-se como uma arte vazia que, muitas vezes, acaba se reduzindo ao papel de *status* social apresentado em nossa sociedade. Não podemos ignorar o papel cumprido pelo balé na manutenção e legitimação do poder de uma pseudo-aristocracia falida.

---

<sup>25</sup> Vide Vázquez (1968), onde ele acrescenta: “O vivo se congela, se torna inerte, e esta inércia é a que encontramos como um vírus mortal, em todo academicismo” pg. 118.

<sup>26</sup> Roger GARAUDY. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

“... há também raízes sociais, representadas pelos interesses humanos concretos, de grupos ou classes sociais, que impedem por vezes que uma teoria já caduca ceda lugar a outra. Assim, a estética clássica degenerou em academicismo quando, no século XVIII, em favor do absolutismo político, foram mantidos os princípios estéticos, apesar de já terem perdido o contato com a realidade, a fim de informar uma arte grata às classes sociais dominantes. A teoria deixava assim de ser viva para se converter num conjunto de regras e prescrições”.

(VÁZQUEZ, 1968: 119)

O balé clássico foi se afirmando como a dança legítima – o representante “oficial” deste fenómeno cultural que já percorreu tantos caminhos e que se apresenta de tantas maneiras. O balé é colocado historicamente como a “base” de toda a dança, como a única capaz de abarcar toda a complexidade do fenómeno dança. Ou melhor, o balé, na visão ocidental e imperialista de mundo, é colocado como o resumo de toda a complexidade da dança.

“Esquecido, sistematicamente, é o fato de que o contexto do aparecimento do balé, há mais de três séculos, na Europa renascentista, possuía uma segunda face, igualmente importante, no interior da qual manifestavam-se formas baléticas que também lançavam raízes em terras de além-mar, recém-descobertas, a serviço de um projeto ideológico solidário com a empreitada colonizadora. Ignorar o papel da dança nesse projeto implica em excluir da história oficial do balé sua presença marcante nas festas político-religiosas, nesse momento de esplendor cultural das colônias portuguesas e espanholas. É como se o balé fosse outra coisa, algo ausente dos espetáculos e festejos do período colonial. Aquilo que tem sido considerado o *ethos* próprio de uma elite cortesã também atinge, na nova situação gerada pela empresa colonialista, a plebe, os camponeses, os artesãos e os escravos, sem falar nos índios e nos alforriados”.

(MONTEIRO, 1999: 174)

Desta forma, como salienta Soter (2000), quem trabalha com dança corre o sério risco de cair na *tentação ancestral* de encontrar a experiência corporal que sirva de *base* para

toda a experiência de dança, ignorando singularidades e determinando um padrão único de formação e construção corporal.

“Entender porque algumas práticas de dança estão histórica e geograficamente atreladas a esta ou aquela classe social seria um passo importante para compreendermos os processos sociais existentes em nossa sociedade relacionados às produções artísticas, e mais, ao corpo e à dança em sociedade”.

(MARQUES, 1997: 22)

Ter este olhar sobre o balé clássico é ter um olhar sobre a cultura em geral. É olhar para a nossa produção de conhecimento com a mesma igualdade que olhamos para a produção realizada em outras localidades. É romper com a postura “colonialista” que aprendemos aqui no Brasil desde que nascemos – esta postura subserviente e inferiorizada sobre tudo que vem de fora, em todas as proporções. Creamos, assim, que o que vem do exterior é melhor do que o que produzimos no Brasil, o que vem do eixo Rio-São Paulo é melhor do que o que produzimos em Goiás e o que vem de Goiânia é melhor do que o que produzimos no interior do Estado e assim por diante.

“A classe dominante branca ou branca-por-autodefinição desta população majoritariamente mestiça, tendo como preocupação maior, no plano racial, salientar sua branquidade e, no plano cultural, sua europeidade, só aspirava ser lusitana, depois inglesa e francesa, como agora só quer ser norte-americana. (...) O mal residia e ainda reside na rejeição de tudo que era nacional e principalmente popular, como sendo ruim, porque impregnado da subalternidade da terra tropical e da inferioridade dos povos de cor”.

(VANNUCCHI, 1999: 14)

E quando este processo é denunciado, propõe-se, em contrapartida, um “resgate local”. Assim, as nossas danças, na maioria das vezes, ganham um trato à parte, sendo apropriadas como uma herança estática e nostálgica. Não são investigadas como um conjunto de elementos estéticos com significados específicos que devem ser revistos e re-significados em um processo dinâmico, dialogando com as discussões emergentes dos centros nacionais e internacionais.

Tem-se então que, desde as aulas até a criação dos espetáculos, o aluno é instigado a refletir sobre estas concepções de dança e de cultura identificadas na nossa realidade. Aqui se afirma novamente a dança como forma de conhecimento, como uma dimensão da realidade social complexa que se afirma como um caminho específico de apropriação do mundo. A partir das aulas, o aluno adquire uma compreensão do seu corpo e das relações sociais do mundo em que vive.

Esta compreensão da dança (o que) abrange o experimentar (o como), o contextualizar (o por quê) e o transformar (para quê). É um princípio da conexão entre o conhecimento produzido historicamente sobre a dança – entendido como clássico – com a interação no processo de produção material, onde o sujeito influencia a sua realidade, modificando o mundo e a si próprio.

Desta forma, a dança é tratada como fenômeno de transformação, de inovação a partir da apropriação, investigação e superação da realidade. Só se transforma aquilo que se conhece. Quando a dança recebe este trato consegue-se, a partir do acúmulo, do amadurecimento da experiência, da concretude do fazer, chegar a uma autonomia de criação. Isto significa tratar a

dança considerando e reconhecendo experiências e formatos adotados por ela no decorrer da história da humanidade. Assim, mesmo não tendo o balé clássico como a referência, desconsiderá-lo como experiência, acúmulo, significação, é cair em um reducionismo que prejudica a autonomia buscada.

Aqui o trabalho de Pina Bausch, analisado por Ciane Fernandes, merece destaque, fazendo-nos compreender o que é “consciência corporal” – sua definição de dança.

“A coreógrafa nos mostra como usar as inevitáveis compulsões do dia-a-dia como instrumentos criativos, numa constante redefinição quer seja da dança, dos indivíduos, ou de conceitos. Seu princípio de *repetiçãotransformação* é o da apropriação e alteração do outro, em vez da rejeição ou submissão a ele. Dança e movimento alteram e são alterados pelo teatro e pela palavra; a cena, pelas reações do público; as tradições técnicas, pelo movimento cotidiano e pela cultura popular. Livres do purismo e da exclusão, tudo pode virar uma fonte politicamente criativa. **Este princípio não pretende transformar as compulsões em energia produtiva mas, ao contrário, desmontar estruturas funcionais de poder.** Trata-se de um processo de re-criação *artística*, no qual tudo pode passar a ser as inconstantes “dança” e “beleza”, no cotidiano e no teatro”.

(FERNANDES, 2000: 141 – grifo meu)

Este trato também define uma postura diferenciada do aluno-dançarino em relação às aulas e ao próprio universo da dança. Os conteúdos apresentados nas aulas são apreendidos como partes de um conhecimento geral que é a dança, porém com uma importância distinta. Assim, as aulas são momentos necessários para a apropriação/formação cada vez mais profunda da dança, possibilitando saltos qualitativos e, ao mesmo tempo, são momentos únicos, particulares, possuidores de finalidades próprias.

“... se a forma em dança é configuração de matéria, no processo de configuração da matéria da dança – o movimento corporal – quem dança se configura, transforma seu próprio corpo, se molda e se remodela, se reconfigura: quando a dança se manifesta no corpo, a todo instante, reconfigura e transforma este corpo, multiplicando-o, diversificando-o, tornando-o vários corpos que se sucedem...”.

(DANTAS, 1996: 37)

Uma aula primária tem sua importância não porque é somente uma etapa inicial para se atingir uma seguinte, e sim, por caracterizar um tratamento mais básico, lento, recheado de pequenos detalhes de um certo conteúdo. Desta forma, retomar uma aula pode ser tão fundamental como retomar a leitura de um livro básico de filosofia, além do que, como acontece com o livro, a experiência de vida nos preenche de percepções antes não existentes fazendo-nos ter um aproveitamento diferenciado daquele mesmo conhecimento.

Isto torna as aulas de dança momentos de pesquisa e não somente de execução de movimentos onde a quantidade impera sobre a qualidade. Ou melhor, a qualidade exigida deixa de ser a da performance “perfeita” do movimento e passa a ser a de uma apropriação única e pessoal, sendo esta entendida aqui como uma apropriação consciente do movimento. Isto é um rompimento com a apropriação da dança como execução de movimentos e só, tornando as aulas repletas de sentido e fundamentais como mediação entre um conhecimento confuso, bruto da dança, para um conhecimento mais claro, sistematizado, sofisticado da mesma.

Tem-se aqui o entendimento de que o processo de conhecimento se dá a partir de uma compreensão espontânea e primária para uma compreensão sistematizada e filosófica da realidade, não diminuindo sua complexidade. Este processo possibilita uma apropriação maior da realidade, resultando em um domínio/autonomia cada vez mais profundo sobre ela. Assim,

espera-se que um curso de iniciação à dança vá propiciar um conhecimento básico sobre este fenômeno, sendo esta, então, sua finalidade. O sujeito que participar deste curso terá condições de vivenciar e de falar da dança com a propriedade e a autonomia que o mesmo lhe proporcionou. É esta discussão que permeia a construção das aulas do grupo.

Todas estas experiências são acompanhadas de reflexões teóricas específicas que abrangem problemáticas que, dentro da nossa realidade, ainda permeiam o universo da dança. Desta forma, identificamos os “porquês” do trato – geralmente linear e evolutivo – dado à história da dança, até a forte presença de valores como o individualismo, a disputa, o narcisismo e a vaidade.

As aulas de técnicas sempre foram acompanhadas de laboratórios de criação. Sendo assim, a preparação do corpo para a dança e a exploração e apropriação das coreografias se dão em um processo de continuidade. Porém, para que isto ocorra, mostra-se necessário um direcionamento na construção de um “clima” de dança. Uma passagem do plano objetivo e imediato para o plano da imaginação e da subjetividade.

Para Bachelard, a imaginação *“é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante”*<sup>27</sup>. E a dança não é uma auto-expressão real e, sim, imaginada.

---

<sup>27</sup> Gaston BACHELARD. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.01.

“É o *sentimento imaginado* que governa a dança, não condições emocionais reais. Se se passar por cima da teoria da emoção espontânea com que quase todo livro moderno sobre a dança começa, chega-se rapidamente à prova dessa asserção. O gesto da dança não é um gesto real, mas virtual. O movimento corporal, por certo, é bem real; mas *o que o torna gesto emotivo*, isto é, sua origem espontânea no que Laban chama de “movimento-pensamento-sentimento”, é ilusório, de maneira que o movimento é “gesto” apenas dentro da dança. Ele é *movimento real*, mas *auto expressão virtual*”.

(LANGER: 1980, 186)

Assim, criamos uma “atmosfera criativa”; dilatamos a realidade pequena, local, direta e reduzida, oportunizando o sensível, a imaginação e a criação. É uma expansão de nossos sentidos, onde nossa capacidade inventiva é estimulada, acordada, potencializada, transformando este momento em um ritual de passagem do concreto real para o concreto artístico, onde o universal humano é exaltado. No caso particular da proposta do *¿POR QUÁ?* esta dinâmica é fundamental, pois a participação dos alunos no processo de criação, evidenciando a dança como atividade criadora, é um dos principais objetivos.

A criação artística se apresenta como um nível elevado de relação do sujeito com a natureza, com o meio social, sendo o acúmulo de um processo histórico. Esta afirmação rompe com os conceitos de tempo linear evolutivo e/ou tempo linear circular. “*O modelo retilíneo constrói uma história de controle sobre o corpo, e o modelo circular a ignora, impedindo seu reconhecimento e transformação*”.<sup>28</sup> O tempo é uma construção dialética de experiências históricas, onde o “*futuro não repete nem se afasta do passado, mas segue ‘trabalhando retroativamente através’ dele, transformando-o ao repeti-lo*”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Vide Ciane FERNANDES. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 126.

<sup>29</sup> Ibid.



A experimentação de vários estilos de dança e a apropriação da essência criativa presente em cada um deles, através do conhecimento da dimensão simbólica que apresentam nas várias sociedades, são colocadas como material de estudo e de pesquisa para os alunos. Material de estudo, por ser um conhecimento da capacidade simbólica e das transformações realizadas pelos homens construtores de danças, e material de pesquisa, por se transformar em repertório de movimentos e de significações de dança para eles.

“A consciência estética, o sentido estético, não é algo dado, inato ou biológico, mas surge histórica e socialmente sobre a base da atividade prática material que é o trabalho numa relação peculiar na qual o sujeito só existe para o objeto e este para o sujeito”.

(VÁZQUEZ, 1968: 97)

Então, a vivência destes estilos de dança, que são um patrimônio da humanidade, acaba se transformando em uma apropriação cada vez mais sofisticada desse fenômeno cultural, fazendo os alunos adquirirem um nível cada vez mais elevado de relação com ele. Isto gera uma autonomia de criação, resultado de muita experimentação e investigação do fenômeno que escolhemos para intervir artisticamente na realidade social.

“A dança é o que impede o movimento de morrer de clichê”.

(KATZ, 1994: 19)

○ **O processo de criação:**

“Dança não é ‘o que vem de dentro’ e precisa ser lá buscada. Dança tem dicção em Morse e é desflorida: ponto e traço, venha dos recônditos mais privados ou de uma construção corpórea que não exala, mesmo quando aberta. Ela não toma um corpo como se fosse uma doença. A dança exige que lhe extraiam, precisa ser interrogada. Dança pouco coincide com ‘para mim’. E não perece em contato com palavras”.

(KATZ, 1994: 80)

O *¿POR QUÁ?* tem as relações sociais como ponto de partida para a construção de seus trabalhos coreográficos. Porém, os espetáculos de dança não se reduzem ao reflexo da realidade objetiva e, sendo um trabalho de criação, é a instauração de uma outra realidade.

Para Fischer<sup>30</sup>, a obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. E é nisto que o *¿POR QUÁ?* acredita, estabelecendo suas propostas de trabalho a partir das problemáticas da nossa sociedade. Mesmo que não as explicita diretamente, é uma dança que fala do ser humano atual, dando ênfase às suas necessidades e desejos, no intuito de fazê-lo se mover e transformar a sociedade em que vive.

Então, as construções coreográficas partem da possibilidade de tocar as pessoas, fazê-las não só se sentirem inseridas em um determinado mundo, mas também capazes de transgredi-lo – isto se dando tanto através da extrema sedução até a total repugnância às propostas. A condição humana estabelece um conjunto de desejos, angústias e contradições

---

<sup>30</sup> Ernst FISCHER (1899-1972). *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

evidenciadas tanto nas capacidades construtivas quanto nas capacidades destrutivas do ser humano.

“O dramaturgo e o artista, o músico e o bailarino, confrontam o espectador com situações e ações nas quais a grandiosidade ou pequenez da luta pelos valores, bem como a qualidade dos valores pelos quais se luta, evocam a participação de outros parceiros. O espectador adota uma atitude interna com relação àquilo que vê e ouve. Em casos extremos, chega a amar ou odiar (ou talvez até mantenha-se indiferente), não o ator ou o personagem por ele representado, mas todo o complexo de valores envolvidos na sequência dramática. Mesmo em situações cômicas que suscitam divertimento, emergem fortes tais atitudes internas decisivas, referentes aos valores. Os movimentos do corpo e os sons vistos e ouvidos no palco mexem com a imaginação e provocam o desejo de olhar com olhos abertos aquele mundo vagamente discernível dos valores humanos. (...) A pergunta à qual o dramaturgo e o ator devem responder, porém, não é: ‘o que é valioso no transcurso da vida?’ mas, sim a seguinte: ‘como é que a busca de valores, responsável pela elaboração de modelos de movimentos de ação, interferem e se misturam nos destinos coletivos e individuais?’”.

(LABAN: 1978, 158)

A ênfase no contexto social como ponto de partida é devido ao entendimento de que a vivência da dança em sua dimensão artística objetiva uma relação específica, estética, apresentada por um objeto aqui estabelecido em forma de obras coreográficas possuidoras de intencionalidade. É buscada a legitimação da arte e da dança como fenômeno de comunicação – em um processo aberto de interpretação – e de expressão. Como coloca Vázquez<sup>31</sup>, a arte revela aspectos essenciais da nossa condição humana, porém esta revelação deve acontecer de modo a ser compartilhada.

---

<sup>31</sup> Adolfo S. VÁZQUEZ. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

Sendo assim, o que aqui se quer estabelecer é uma relação interessante com o público; um diálogo fomentador de sensações e reflexões. Então, temos o contexto social não só como ponto de partida, mas também como ponto de chegada, pois se pretende não só que o público perceba, sinta e se aproprie da obra de dança apresentada, como também que esta experiência estabeleça reflexões sobre sua realidade vivida.

Aqui se apresenta, mais uma vez, o esforço de superar outro questionamento/angústia em relação à dança: ser tratada de forma espontaneísta. A dança como auto-expressão, transparecendo como algo “livre”, “qualquer coisa vale”, sentimento “puro”, vindo da emoção “pura”. Este conceito prejudica a concretização da dança como representação intencional e, para tal, há a necessidade da pesquisa, da relação com um contexto específico gerando/transformando sentidos.

Assim, antes de ser algo simplista, a dança é o resultado de uma relação muito íntima do ser humano com o mundo, de uma consciência do movimento, de si, ou seja, uma “consciência corporal” como a dimensionada por Pina Bausch. Como objeto estético, é uma forma sofisticada de apropriação da realidade – tanto como produção quanto como gozo artístico – pois não é objetiva e direta e, sim, subjetiva, conotativa e pessoal. O que gera a dança é uma idéia, uma intenção, *concepção de um sentimento predispondo o corpo do dançarino a simbolizá-lo*<sup>32</sup>.

“Na dança, os aspectos reais e virtuais do gesto estão misturados de maneira complexa. Os movimentos, evidentemente, são reais; brotam de uma intenção, e, nesse

---

<sup>32</sup> Susanne LANGER. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

sentido, são gestos reais; mas não são os gestos que parecem ser, porque parecem brotar do sentimento, como de fato não o fazem. Os gestos reais do dançarino são usados para criar uma semelhança de auto-expressão e são, destarte, transformados em movimento espontâneo virtual, ou gesto virtual. A emoção em que tal gesto começa é virtual, um elemento da dança, que transforma todo o movimento em um gesto de dança”.

(LANGER: 1980, 189)

Fischer salienta que a obra de arte nunca é uma coisa em si, fora da realidade humana, sendo sempre uma interação com um espectador. Desta forma, além da significação proposta pelo criador, existe o significado dado por um espectador. Isto estabelece que a apropriação da arte pode se dar através tanto da produção quanto do gozo artístico, sendo este último a absorção de uma experiência humana objetivada por um artista.

A dança contemporânea, como já foi dito em uma primeira aproximação, se caracteriza pela experimentação e estabelecimento de novas regras, não se confirmando em um estilo pré-definido. Trata-se de uma arte de pesquisa e exploração, de saque e apropriação de realidades, através da expressão individual e da construção de linguagens próprias. Desta forma, ações e gestos cotidianos se convertem em material de pesquisa, sendo transformados posteriormente em dança.

“... a dança contemporânea se situa dentro do movimento da modernidade e não se define por uma técnica referencial, mas por uma estética. É importante o entendimento de que não se pode atribuir uma técnica específica à dança contemporânea, pois sua definição se dá através de um sentimento estético, de um ponto de vista sobre o mundo, as relações do indivíduo com ele e com si próprio”.

(SILVA, 2002: 01)

Uma das mais importantes tendências da dança contemporânea é a busca do respeito às expressões individuais e à linguagem própria, considerando-se as origens, as possibilidades e os anseios de cada um, seja este um grupo, uma cultura, um país, uma pessoa só. É esta a pesquisa de dança que realizamos, no intuito cada vez maior de tornar as obras de dança mais abertas e mais acessíveis à população através de sua proximidade com a história das pessoas, tornando-se uma arte viva, popular e encantadora à sensibilidade humana e, assim sendo, transformadora da própria realidade social.

A dança tratada como *“cultura, estética, técnica, diálogo... abrindo possibilidades de perceber e discutir dança enquanto co-local, des-local, re-local, etc.”* onde a *“tradição, fragmentação, transgressão e inovação serão comparadas e desafiadas como parte de um patamar em processo da dança contemporânea”*<sup>33</sup>.

O tempo e o espaço são históricos não só para quem faz, mas também para quem assiste dança. Este ponto é importante – a significação de uma dança deve ser considerada tanto para o artista quanto para o espectador – pois a concretização desta relação se potencializa quando se considera este fator.

Uma das características do processo de criação do grupo é a relação do aluno com a proposta de trabalho apresentada. A assimilação artística acontece quando o aluno transforma o movimento, imprimindo-lhe uma forma determinada e explicitando uma certa individuação. Este processo é a transformação do movimento de dança em um objeto estético, pois traz a riqueza humana embutida nele.

---

<sup>33</sup> Ciane FERNANDES. Artigo não publicado.

E esta assimilação artística é possível devido ao esforço de clareza das propostas de trabalho. É sempre buscado um sentido concreto, no qual o aluno não estabelece um contato vago com estas propostas, pois isto inviabilizaria sua relação estética com as mesmas. Não se apropria satisfatoriamente de algo que não se percebe claramente, não se *trans/de/con* forma algo que já se apresenta completamente confuso. Para que possa haver uma relação de distanciamento, de apropriação subjetiva, este objeto tem que ser apresentado dotado de significação humana, estabelecida por uma relação afetiva concreta e sensível.

“O dançarino constrói aqui, empiricamente, a cada instante, sua própria maquinaria; ele a testa, a experimenta sem vontade indutora de movimento; ele se absorve nela. Ele desaparece enquanto indivíduo para aparecer enquanto sujeito de sua dança. Ele visa a distância justa em relação ao seu movimento e o melhor funcionamento de seu motor interior, sem, para tanto ‘se ver dançar’ nem se voltar sobre uma ‘interioridade’ psicológica”.

(LAUNAY, 2000: 83)

Os espetáculos construídos pelo *¿POR QUÁ?* são bem diferentes um do outro, apesar de já ser visível uma identidade própria. Os temas escolhidos e o conteúdo, ou seja, a abordagem dada, parte de uma proximidade com o contexto local e/ou pessoal. Este conteúdo e o próprio material humano – os alunos integrantes do grupo – é que acabam determinando a forma que os trabalhos coreográficos vão assumindo.

Assim, os espetáculos acabam sendo o resultado de influências múltiplas e de infinitas associações, sendo a apresentação sua afirmação como a experiência social solidificada.

*“Cada dançarino reconstrói sua própria história, com suas particularidades”<sup>34</sup>.*

“Ação e cognição não são mais entendidas separadamente. O tempo do corpo que dança traz enredado em seus tecidos a história da espécie, a história pessoal, a história do espetáculo, um presente que é sempre passado e futuro conjuntamente. (...) Ao analisar a dramaturgia do corpo, a pergunta deixa de ser apenas o ‘como funciona’ para relacionar esta informação àquela que descreve qual a natureza de um corpo. O ‘como funciona’ busca, quase sempre, a técnica de preparação corporal e entende o corpo como ‘instrumento’ da dança. Quando a questão é indagar ‘qual a natureza do corpo’, a pergunta é de ordem ontológica e filosófica. O corpo não é mais instrumento de algo ou alguém. Ele é um sujeito indistinto do seu objeto e do artefato que constrói como dança, interpretação teatral, performance ou circo. A instrução para levar o corpo à cena ganha complexidade”.

(GREINER, 1999: 68)

Os laboratórios de criação são fundamentados no estudo e na exploração do movimento humano desenvolvidos por Rudolf Laban e seus discípulos. Sua teoria, mais tarde expandida pelos seus seguidores, se definiu como uma sistematização e conceituação dos elementos constitutivos da dança denominada coreologia. Esta abarca o estudo não só do movimento em si como de outros elementos estruturais da dança, como o dançarino, o som e o espaço cênico, sendo aplicada então na análise de qualquer tipo de dança.

A partir destes conhecimentos pode-se então apresentar ao aluno todas as estruturas que compõem a dança, instrumentalizando-o não só para criar sua própria dança como também para melhor se apropriar de qualquer uma. Ele passa a ter à sua frente “peças de um

---

<sup>34</sup> In Ciane FERNANDES. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 132.



quebra-cabeça”, pois o caminho de construção das danças se torna visível, sólido, estruturável – até para depois ser desestruturado. Aproxima-se com duas técnicas da dança-teatro, que são a “fragmentação e a recontextualização”<sup>35</sup>. Isto potencializa o processo de criação e de viabilização das peças coreográficas, inclusive direcionando os ensaios.

A Análise de Movimento Laban tem como princípios gerais: 1- o movimento é um processo de mudança; 2- a mudança é padronizada e ordenada; 3- o movimento humano é intencional; 4- os elementos básicos do movimento humano podem ser articulados e estudados; 5- o movimento deve ser compreendido em muitos níveis.<sup>36</sup> Estes princípios são explorados a partir do uso do corpo, do espaço e da energia.

A dinâmica dos trabalhos foi construída a partir da *rede de textos* elaborada por Marques (1996), que é tecida especialmente para cada situação ansiada. O *texto*, ou seja, a dança, é construída dentro de dois *contextos*: o do aluno e o do universo específico da dança, tendo como suporte, como *sub-texto*, o “como” se dançar.

“O sistema que se forma entre o contexto inicial e seus derivados tem uma urdidura que lembra a dinâmica de um caleidoscópio: com os mesmos elementos, nunca formamos dois desenhos iguais, repetidos, cristalizados. A formação deste caleidoscópio depende, no entanto, do caminho que percorremos como artistas-docentes para, com os alunos (as), traçarmos as redes entre os conteúdos trabalhados. A este caminho denomino pretexto; é ele que abre as várias possibilidades de relacionamentos entre sub-textos, textos, contextos da dança e contextos dos alunos (as)”.

(MARQUES, 1996: 160)

---

<sup>35</sup> Ciane FERNANDES. Entrevista cedida à Tatiana Canário, julho de 1999.

<sup>36</sup> VASCONCELOS. Texto não publicado

O pretexto de experimentar, investigar e construir dança coletivamente guia o trabalho do grupo. Desta forma, as coreografias surgem a partir de idéias compartilhadas e influenciadas não só pelo contexto dos alunos, mas também pelas experiências já acumuladas em dança, ou seja, dentro do contexto específico da linguagem, e tem como instrumentalização, como sub-texto, técnicas específicas de viabilização do nosso texto, das coreografias desejadas.

O grupo possui três espetáculos em seu repertório. São eles: “*versões*”, “*mix*” e “*idéias ao léu*”. Estes refletem o desenvolvimento do grupo em suas propostas, tanto de criação (processo) quanto de intervenção artística (produto). Cada um deles *re/apresenta* o momento vivido pelo grupo – através dos alunos-dançarinos que integravam/integram e através da própria compreensão/vivência da dança. Tais são os pilares que sustentam os trabalhos.

O processo de criação do espetáculo “*versões*” já foi descrito no tópico 1, a partir da primeira experiência do grupo. Com ele introduzimos os alunos em uma participação ativa na construção do espetáculo: não só pela (ainda) pequena participação na construção de movimentos e seqüências, como pela própria dinâmica do espetáculo. A ordem das coreografias definidoras do formato do espetáculo foi discutida e estabelecida por todo o grupo. Foi incluída uma coreografia solo minha, que se mostrou importante, pois o envolvimento da diretora/coreógrafa como dançarina também demonstrou uma entrega e um carinho ao trabalho, passando mais confiança aos alunos, além de exercer um papel estimulador de uma postura e atuação específicas da dança do grupo.

A idéia do segundo espetáculo surgiu a partir de um convite para participarmos de um evento de moda. A pesquisa foi mais específica: adentramos no mundo *fashion*, pelo universo

da vaidade e da preocupação com a imagem, porém somente com debates e sugestão de idéias, não sendo utilizadas imagens ou qualquer outro recurso (o que, pensando hoje, contribuiria bastante para o processo). “*Mix*” foi um laboratório maior, com participação dos alunos em algumas coreografias inteiras, sendo o meu papel somente dirigi-los. O figurino, que foi dado pela organização do evento, foi criado pelo grupo, sendo que escolhemos peças básicas que nos davam a oportunidade de transformá-las a cada coreografia.

A escolha da trilha sonora foi minha, sendo constituída de músicas variadas que tinham como único ponto em comum o fato de serem brasileiras. O tempo entre a criação e a apresentação foi bem exíguo, não sendo suficiente para uma apropriação sólida do trabalho. A estréia foi tumultuada, e o espetáculo ficou bastante sujo. Entretanto, discutimos os problemas e as possíveis saídas e demos continuidade ao trabalho.

Com a entrada de novos integrantes, fechamos o grupo e amadurecemos a proposta, incrementando-a. Fizemos uma nova estréia no Festival de Artes da Cidade de Goiás, três meses depois. Os novos alunos estavam bastante inseguros, mas deram conta do recado, a partir de uma interpretação pessoal e de uma postura participativa. Fechamos o ano avaliando que o próximo trabalho seria desenvolvido em um processo mais calmo e mais sistematizado; com aulas de técnicas específicas, escolhidas a partir da necessidade, e com mais laboratórios de criação e improvisação. O grupo estava cada vez mais consciente de qual intervenção de fato gostaríamos de realizar com a dança.

“Dadas as características com que o movimento se imprime no corpo, quando ele se mostra, se cunha com a aparência que passará a ser tomada como sua identificação. A coreografia dançada: um modo de estar que é também um modo de ser”.

(KATZ, 1994: 166)

Queríamos descobrir/construir a nossa dança, a partir da nossa condição corporal, cultural, social, institucional e política. Libertamo-nos de padrões, sejam eles de dança ou de corpo, superando preconceitos e limites – sejam eles técnicos ou filosóficos. A falta de uma formação/sistematização específica de dança nos levou a transgredir algumas regras e a buscar teorias e outros coreógrafos que respaldassem nossa prática. A pesquisa e o acesso/construção de conhecimentos nos instrumentalizaram para nos tornarmos autores deste fenômeno que escolhemos para nos relacionarmos/intervir na sociedade e no mundo – a dança.

O último espetáculo do grupo se mostrou como o resultado deste amadurecimento e reflete toda a trajetória percorrida até aqui. *“idéias ao léu”* é a tradução de uma dança e seu meio – o corpo – transgredindo e recriando a história de nossas identidades<sup>37</sup>. É o processo/produto da dialética – corpo/dança que temos e o corpo/dança que queremos. *“Pré-conceitos do Ser, tempo e espaço, registrados em nossos corpos, tornam-se contradições e transformações na busca Simbólica”*.<sup>38</sup>

Atualmente o grupo é formado por alunos que estão desde o início, em 2000 – com a construção do espetáculo *“versões”* –, por alunos que entraram em 2001 – com o espetáculo

---

<sup>37</sup> In Ciane FERNANDES. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 138.

<sup>38</sup> Ibid.

“mix” –, e por alunos novatos que entraram no início de 2002 – com a construção desta última proposta.

A idéia inicial era fazer um espetáculo sobre a juventude, sobre uma época específica da vida do ser humano, onde alguns elementos estão bastante presentes: a transgressão, a irreverência, a sagacidade, a alegria, a confusão, a descoberta. Definimos que iríamos pesquisar o comportamento desta juventude na realidade goiana, tendo como estímulo e como um dos resultados das características citadas acima, o rock nacional.

Primeiramente, levantaram-se alguns temas específicos a serem construídos sob a ótica do jovem. Foram eles: violência; relações afetivas – família e amores –; política; religião; trabalho e diversão. Começamos a trabalhar com o tema *família*. Foi perguntado aos alunos quais as palavras que vinham à cabeça quando ouviram a palavra *família*. Depois foi solicitado que eles optassem por uma delas e trabalhassem uma movimentação inspirada na mesma.

Assim, toda a movimentação foi criada a partir da leitura de um contexto escolhido e apreciado pelo grupo. Sempre são jogados conceitos e palavras que podem auxiliar na assimilação da proposta. Porém, a maioria do grupo ainda sentia muitas dificuldades em criar, ou melhor, construir movimentos. Estavam presos a movimentos padronizados, não conseguindo ultrapassar a dimensão objetiva, *de/con/transformando* os movimentos, particularmente por ainda não acreditarem/considerarem tais movimentos como material de dança.

“Gestos são movimentos corporais realizados na vida diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas

atividades e funções. No palco, gestos ganham função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados, em vocabulários específicos, como o do balé ou o da dança moderna norte-americana”.

(FERNANDES, 2000: 23)

Mas aos poucos, ao se levantar e experimentar os elementos constitutivos do movimento (Laban), conseguiu-se criar um repertório, dar intencionalidade e qualidade própria a ele, perceber a possibilidade de transformação desse material de dança (qualquer movimento corporal) em dança. Como coloca Laban, é surpreendente perceber que os movimentos naturais de trabalho podem ser empregados como movimentos expressivos. *“Aqui há um fator de capital importância: a descoberta dos elementos do movimento. Seja o propósito do movimento o trabalho ou a arte, isto não importa, já que os elementos são invariavelmente os mesmos”*.<sup>39</sup>

A idéia de um coreógrafo e de uma única pessoa, repassando uma seqüência de movimentos, reduzindo a função do dançarino a somente interpretar, é muito forte, e tentar superar esta passividade histórica se tornou um desafio. Assim, o processo se definiu da seguinte forma: a idéia das coreografias e as primeiras movimentações foram definidas por mim, sendo que a escolha da trilha sonora do espetáculo foi definida, em parte, por mim, em parte, pelos alunos.

*“Encontramos no mundo da dança, mais freqüentemente, o diretor-coreógrafo(a) como aquele que ainda dita regras e movimentos – executáveis ou não ao seu corpo de baile. É aquele ‘professor(a)’ que não pressupõe interlocução e/ou questionamento por parte de seus ‘alunos(as), pois está interessado, primordialmente, na transmissão pura e simples do*

---

<sup>39</sup> Rudolf LABAN. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978. p. 152.

*conhecimento*”<sup>40</sup>. E esta situação ainda está muito presente no imaginário e na postura do aluno-dançarino, que, por desconhecer outras propostas, sente dificuldades não só em executar como em acreditar nelas.

Apresentado o primeiro rascunho das coreografias, surgiram também as primeiras contribuições dos alunos, fundamentais para o estabelecimento delas. Eles começavam a se sentir mais à vontade e a se identificar com o processo. No final dos primeiros meses, tínhamos várias coreografias independentes, mas que não correspondiam necessariamente à proposta inicial: o universo do jovem. Apresentavam-se bem irreverentes e alegres, além de questionadoras, porém sem conexão uma com a outra. Isto fez surgir então uma nova proposta, que se definiu como o espetáculo: *idéias ao léu*.

Como é um grupo novo, iniciante no universo artístico da dança, tanto na experiência dos dançarinos, como na minha experiência como coreógrafa/diretora, o espetáculo surgiu primeiro como coreografias isoladas que precisavam de um eixo para as unir. Percebe-se então o velho formato adotado na construção de danças, o caminho *comum*: a dança surge da música interessante, construindo coreografias interessantes que, posteriormente, se fecham em um espetáculo.

Todavia, esta experiência está se mostrando importantíssima para a legitimação do grupo. É a primeira vez que temos um espetáculo com uma linha bem definida, uma estrutura clara que leva tanto o produtor da criação artística, no caso o grupo, como o *gozador* desta

---

<sup>40</sup> Isabel MARQUES. *A Dança no Contexto: uma proposta para a educação contemporânea*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. p.95.

criação, no caso o público, a acompanhar e a gozar sua “mensagem” prontamente. Vivenciar um trabalho coletivamente e sentir o prazer de sua realização afirmada como dança solidificaram a identidade dos alunos enquanto dançarinos-pesquisadores.

O espetáculo “*idéias ao léu*” é composto por coreografias unidas por um personagem chamado Léo que, ao falar de suas idéias e concepções sobre a Educação Física, perde-se em devaneios sobre o corpo e sobre a própria vida. Estas idéias e concepções são por ele narradas, incorporadas e dançadas pelo grupo. O eixo norteador é a discussão epistemológica presente na educação física, evidenciando alguns tópicos, como o corpo histórico, o corpo-objeto e a sociedade do consumo, da contradição e do radicalismo. O figurino, concebido também coletivamente, dá a continuidade da idéia de que o grupo é somente as idéias dançadas do Léo. Sendo assim, é composto por peças colantes e bastante coloridas, sugerindo bonecos ou personagens de história em quadrinhos. A maquiagem também segue esta intenção, dando um ar infantil e artificial aos rostos.

Um dos objetivos principais buscados no grupo é o prazer de mover-se no espaço. O gozo em dançar. Mostrar-se no espaço preenchendo todo ele, tornando esse processo um deleite. A construção coletiva do espetáculo, passando pela superação das dificuldades, tornou-o bem próprio do grupo. Os alunos se sentem autores e se identificam nele, experimentando uma satisfação em dançá-lo. Aqui, dançar deixou de ser a execução e a interpretação da idéia alheia para ser um auto-retrato do grupo, a apresentação de uma história que contém um pouquinho da história de cada um. E aqui nos aproximamos novamente da dança-teatro.



“A dança é a transformação de um passado imóvel em dinâmicos momentos presentes tornando-se futuro. A dança-teatro é um trabalho retroativo por meio de sua própria linguagem, transformando sua história e identidade. O presente e a apresentação cênica são possíveis apenas por meio de suas ausências, simultaneamente aproximando-se do seu final e redançando-reescrevendo seu passado”.

(FERNANDES, 2000: 138)

Outra proposta existente no grupo é a da intervenção em espaços públicos onde a dança acontece sem um limite cênico pré-definido. Esta quebra da formalidade e da virtuosidade da dança já foi bastante vivenciada, particularmente, no movimento pós-moderno das décadas de 1960 e 1970. Experimentar tal proposta é bastante enriquecedor, tanto para o grupo, que começa a ter uma postura artística interventora e transgressora de uma realidade, quanto para o público goiano, que ainda tem a arte como algo muito distante e sacralizada pelos espaços formais de sua legitimação.

A idéia se aproxima muito do que poderíamos chamar de *performance*<sup>41</sup>, pois tenta romper com a linha divisória existente entre arte e vida, evidenciando uma ação, um acontecimento. Como coloca Ciane Fernandes (1999), a performance situa-se no vácuo entre presença e representação.

Esta proposta se chama “*eu danço, me pergunte como*”, na qual cada um dos alunos, vestido com uma camiseta com a frase “EU DANÇO, ¿ME PERGUNTE COMO?”, passeia pelo espaço (rua, praça, pátio, feira etc) com um som portátil na mão contendo uma música específica. Esta só é tocada quando alguém faz a pergunta: como?

---

<sup>41</sup> “A *performance* é definida por Renato Cohen como uma ação cênica instantânea, que raramente é repetida e que tem no corpo expressivo o seu suporte artístico, composto por gesto, voz e atitude. A ação cênica é geralmente enriquecida com elementos plásticos e sonoros, compondo uma ambientação, na qual o público está inserido”. Sérgio Coelho Borges Farias. Revista Repertório. 1999.2. p. 10.

Assim, quando alguém pergunta **como** o aluno dança, o mesmo deixa o som próximo – ou no chão, ou na mão da própria pessoa – liga-o e dança para ela. Quando termina sua intervenção, agradece a atenção, desliga o som e continua passeando pelo espaço até que outra pessoa o questione.

O processo de levantamento de idéias e a tentativa de concretização das mesmas como dança trouxeram um acúmulo para o grupo, concretizado na realização desse último espetáculo. Esta experiência fez surgir a vontade e a possibilidade de retomar as idéias e os espetáculos antigos, fazendo-se uma releitura, uma nova criação, afinal, o conhecimento está sempre em movimento. E assim o eixo metodológico se situa e se afirma na experimentação cênica.

“Incorporando e transgredindo as formas de tempo linear, este processo põe o tempo em um ‘oito internamente invertido: um movimento circular [tridimensional], um tipo de laço’, sem distinção entre dentro e fora; uma banda linear cujas bordas – passado e futuro – são torcidas/invertidas e unidas, numa constante retrotransformação”.

(FERNANDES, 2000: 128)

As apresentações do “*idéias ao léu*”, com toda a receptividade do público e a satisfação em realizá-las, tornaram os alunos mais confiantes para criar. Assim, o espetáculo potencializou o grupo não só para a realização de trabalhos como a intervenção “*eu danço, me pergunte como*”, como para a criação de solos e duos próprios, seguindo um dos princípios estéticos dos modernistas.

“Transformado em diretor-coreógrafo (a), este dançarino (a) distingue-se do tradicional basicamente por poder expressar suas convicções e idéias em seu próprio corpo, corpo este que eminentemente dança para um público seus solos e/ou coreografias de grupo”.

(MARQUES, 1996: 95)

Devido a transitoriedade do grupo, quando um aluno entra e vai aprender as coreografias já existentes, ele é instigado a compreender todo o contexto do espetáculo para se apropriar do movimento, modificando-o e incrementando-o. Não é o movimento em si que interessa e, sim, a leitura e interpretação que o aluno vai fazer daquele sentimento/sensação proposto, tornando-o uma representação viva – conhecimento.

Desta forma, os espetáculos vão sendo reconstruídos a partir da história e particularidades de cada aluno-dançarino que integra o grupo. A identidade de dança do *¿POR QUÁ?* é a construção das identidades de dança de seus integrantes. Hoje, as idéias são muitas e, a vontade de dançar, de estudar dança, ou seja, de se apropriar cada vez mais profundamente deste fenômeno cultural, está cada dia maior.

A construção desta identidade passa pelo esclarecimento de que não estamos trazendo/fazendo o “novo”, o diferente, e sim estamos construindo “algo”, com conteúdo próprio, e é justamente isto que transforma o que não é novo em original.

“Dança é este contraditório diálogo entre dançarinos e público, palavras e movimentos, constantemente buscando sua própria linguagem”.

(FERNANDES, 2000: 101)

○ **Experimentação cênica:**

“O materialismo implícito da estética poderá ainda ser redimido; mas para descarregá-lo do peso do idealismo que o verga, é necessária uma revolução do pensamento que faça de sua base o próprio corpo, e não um tipo de razão que luta por um espaço próprio. E se uma idéia de razão pudesse ser gerada a partir do próprio corpo, em vez de se incorporar o corpo à razão que já está sempre no seu lugar?”

(EAGLETON, 1993: 146)

Já foi dito anteriormente que alguns dos objetivos primordiais do grupo são: 1-que o trabalho construído seja compreendido pelos alunos-dançarinos tornando-os autores do mesmo; 2- que este trabalho consiga estabelecer uma relação concreta, e não alienante/alheia, com o público. Desta forma, a experimentação artística, cênica, se aproxima novamente da *performance*, pois se torna uma *ação* que gera ações, tanto no produtor, o grupo, quanto no gozador, o público.

Temos o mesmo intuito de transformação que Fernando Passos cita em sua fala no evento *Ação: Performance Art*, em julho 2000, em Salvador, onde ele inicia: “*Essa expectativa do que o meu blábláblá tenha um certo efeito transformador, essa esperança de que minha fala faça (perform) alguma coisa, esse entendimento de que o meu discurso tenha como resultado*

*uma ação é na verdade a questão central, um verdadeiro mito de origem das discussões teóricas sobre performance”.*<sup>42</sup>

Assim, é no âmbito do espetáculo, da experimentação artística que procuramos tornar manifesta a interlocução entre a prática e o pensamento de dança. Por isto o grupo aceita/experimenta o desafio de se apresentar em vários ambientes, para pessoas diversas e em condições também bastante diversas. Foi através do primeiro espetáculo que ganhamos uma identidade: grupo *experimental* de dança. E com esta identidade trilhamos um caminho de experimentação e construção de nossa dança. Esta identidade nos possibilitou não só entrar nos espaços já legitimados socialmente para este tipo de atividade, reafirmando-os, como também nos possibilitou criar/legitimar outros, antes não vistos desta forma pela cidade.

“No que diz respeito à dança, este espaço concreto do teatro e do palco também vem sendo reordenado e, até mesmo, desmaterializado. O palco, na tradição ocidental, sempre esteve para a dança assim como o museu para as artes visuais; ele é o local que ‘determina’ aquilo que pode ou não ser considerado arte, ou seja, contextualiza o trabalho artístico. Atualmente, entretanto, ‘*the museum* [palco] *is a state of mind*’, é conceitual, fazendo com que o espaço para a dança seja dessacralizado e a própria produção artística ‘museificada’”.

(MARQUES, 1996: 193)

O grupo entra na atividade artística, questionando-se e questionando-a, transformando-se e transformando-a. E foi desta forma que as apresentações se tornaram fundamentais para o desenvolvimento do grupo. A vivência desse momento, tanto de forma interessante, positiva, quanto de forma frustrante e deficiente, causou uma transformação na dança do grupo, reafirmando seu caráter de criação e conhecimento em/do movimento.

---

<sup>42</sup> Fernando Passos. “*F. Maracatú é Performance Art?*” – Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 4 nº5.2001.

Uma apresentação ruim evidencia que algo não funcionou, uma contradição entre o que queríamos e o que de fato ocorreu. Após o espetáculo, tentamos identificar o que impossibilitou a realização interessante daquela atividade. Nas experiências que já tivemos, percebemos que um fator relevante é a apropriação deficiente da dança – seja devido ao tempo exíguo, seja devido à pouca compreensão da proposta – que leva a uma insegurança prejudicial ao trabalho.

A relação com o público é fundamental para legitimar nosso trabalho artístico de expressão e representação. Mas a experiência cênica também se transforma em um diálogo, não só entre o trabalho e os espectadores, mas também entre o trabalho e os próprios dançarinos, ganhando o caráter de conhecimento/intervenção para todos os envolvidos.

Com um caráter investigativo, os alunos-dançarinos invadem o espaço cênico e dançam para/com a platéia em um diálogo que, de tão direto, às vezes incomoda. A dança deixa de ser distante, imparcial, contemplativa, para ser uma ação. Quando os alunos-dançarinos encaram os espectadores, rompem com a relação anônima existente entre espectadores e dançarinos, comprometendo todos com a atividade que está ocorrendo.

Como coloca Fernandes sobre o trabalho de Pina Bausch: *“Em dança, o professor ou o público são os observadores. Em muitos momentos da dança-teatro de Bausch, os dançarinos olham fixamente para a platéia, até com um leve sorriso, meio sedução, meio*

*confrontação com aqueles que os fitam*”<sup>43</sup>. O grupo não dança com a sensação de estar fazendo algo alheio, que não compreende ou que não lhe pertence. Ao contrário, por ser o espetáculo o resultado de uma experiência coletiva, os dançarinos se mostram muito donos da dança que estão fazendo, o que acaba convencendo e seduzindo.

Eles seduzem a platéia com uma atividade, mostrando ser ela uma opção de intervenção social – a linguagem que escolheram para se expressarem. E a cada apresentação, esta opção se mostra mais consciente, tornando-os mais autores, mais autônomos. Isto os deixa seguros, inclusive quando deparam com o erro, que, neste nível, se torna mais um desafio do que um desastre. E algumas vezes acaba modificando/transformando o espetáculo. Novamente nos remetemos a Ciane Fernandes, que diz sobre o grupo que dirige, A-FETO, na UFBA: *“erro é algo que não existe. Um desequilíbrio inusitado é um elemento interessante para que surja uma reação esteticamente interessante”*<sup>44</sup>.

Mas o erro já foi de fato erro em algumas apresentações. O estágio a que chegamos é consequência de muita investigação e dedicação ao grupo e, principalmente, da descoberta da dança que somos e da dança que queremos ser. A forma como analisamos a experiência de cada espetáculo nos traz interpretações específicas de nossa realidade. Buscamos fazer uma interpretação histórica, materialista e dialética das problemáticas levantadas. Temos que cada apresentação, mesmo sendo do mesmo espetáculo, é fruto de uma prática e de um contexto histórico que resultou em tal experiência.

---

<sup>43</sup>In Ciane FERNANDES. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 106.

<sup>44</sup> Entrevista com Ciane Fernandes, realizada por Tatiane Canário. 1999.

Assim, o espetáculo de dança, seja ele o que quiser expressar, é, antes de tudo, a expressão da própria dança localizada em um tempo-espaco social/particular e humano/universal. “*Explorando-se como linguagem, a dança remete à sociedade, igualmente permeada e definida pelo Simbólico*”.<sup>45</sup> Aqui a própria dança e o corpo ganham sentidos concebidos socialmente, pois são, por si só, representações simbólicas. “*O corpo não é mais um meio para um fim. Ele tornou-se o assunto da apresentação. Algo novo começa na história da dança: o corpo está contando sua própria história. O instrumento da dança é o seu próprio assunto*”.<sup>46</sup>

Nesta percepção, a dança e a arte não são o distanciamento e a fuga do real e, sim, a própria tradução dele, do momento histórico vivido. A dança é uma metáfora da sociedade, não só quando aborda temas de relevância social, pois mesmo quando não explicita abertamente trajes e gestos sociais, ela é a legitimação e o surgimento de estéticas reveladoras da própria sociedade e de sua relação com a arte. Assim, as danças existentes em Goiânia são reveladoras de sua história/relação com a arte, em geral, e com a dança especificamente. Por isto a reação de alguns espectadores à nossa dança e aos nossos corpos é a tradução desta história.

A relação dos espectadores com os dançarinos ainda é de muita produtividade/fisicalidade mercadológica, existindo uma *cobrança* de ações consideradas espetaculares. “... *uma relação de poder entre dançarinos e platéia: corpos que devem mostrar suas habilidades incessantemente àqueles que pagaram para isso*”<sup>47</sup>. O imaginário social está impregnado de tabus e preconceitos em relação à dança.

---

<sup>45</sup> In Ciane FERNANDES. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000. p. 61.

<sup>46</sup> Ibid. p.135

<sup>47</sup> Ibid. p.87.



“Sem ênfase no treinamento anterior ao ato de dançar propriamente dito, não foram buscados durante a proposição resultados corporais/coreográficos no sentido estrito da palavra, mas sim um encontro constante que pudesse transformar a realidade física e energética dos participantes tanto quanto das estruturas artística da própria dança. Pudemos aprender a dançar dançando, no presente, no instante, e não em função da preparação e dos ensaios exaustivos e desgastantes de exercícios físicos sem sentido/significado artístico e/ou educativo que – supostamente – preparariam o dançarino para o processo criativo/interpretativo com anos e anos de antecedência”.

(MARQUES, 1996: 189 – sobre a experiência com o grupo de dança Corpo Dócil)

Todas estas contradições e relações são discutidas e compreendidas no grupo, colocando cada apresentação como uma experiência única que sempre traz um dado novo, absorvido como experiência e memória corporal. A dança aqui é tratada como conhecimento e, sendo assim, como coloca Lacan, citado por Fernandes (2000), o gesto humano acaba ficando do lado da linguagem e não da manifestação motora. Esta dinâmica das apresentações, como experiências singulares, faz com que o espetáculo seja aberto, orgânico, estando sempre em processo. O trabalho evidencia o humano sempre em movimento, por isto se torna desafiador e ao mesmo tempo aconchegante, sendo extraordinariamente excitante, prazeroso, autoral. *Aqui o que é explorada é a arbitrariedade e não o repouso do signo.*<sup>48</sup>

“Em dança, essa noção de tempo valoriza menos o processo e mais o produto final, que deve ser o mais próximo possível da idealização do coreógrafo. O treinamento dos dançarinos, em aulas ou ensaios, é apenas um meio que não deve ser exposto. Na apresentação final, mostram suas incríveis habilidades, **que parecem inatas ou decorrentes do talento pessoal**, quando de fato resultantes da disciplina repetitiva. A peça é preparada para uma platéia, mas essa dependência não é incluída e explorada na coreografia. Esse é o caso da maioria das formas técnicas de dança, clássica ou moderna”.

(FERNANDES, 2000: 124 – grifo meu)

---

<sup>48</sup> Ibid. p.32.

O tempo-ação passa a ter um valor investigativo, sendo um elemento importante na apropriação de movimentos. O aluno-dançarino tem isto impregnado no seu cotidiano e consegue estabelecer/manter este “estado” no espetáculo. Como para ele o tempo teve este sentido interessante, interessante ele passa a ser também no “palco”, e os espectadores acabam assimilando este “estado” e se unem ao aluno-dançarino numa prazerosa busca/transformação. A dança é a impulsionadora da ação e, assim, deixa de ser assistida e passa a ser experimentada.

### 3.2.O olhar do aluno-dançarino ¿por quariano?...

*“Com certeza eu podia estar ganhando dinheiro, dando aulas à noite, mas eu prefiro estar no ¿POR QUÁ?, dançando, convivendo com um grupo que já faz parte da minha vida, estudando a dança, me estudando”.*

(Délgis Santos – está no grupo desde 1º semestre/2002)

*“... atualmente olho tudo em minha volta e analiso o movimento de tudo o que acontece”.*

(Hilton Jr.- está no grupo desde 1º semestre/2002)

Esta parte é constituída pela análise dos questionários aplicados aos alunos-dançarinos ¿por quarianos? Para o primeiro tópico – as aulas – foram analisadas as perguntas números seis e sete, tendo como categorias de análise a importância e o significado das mesmas para os alunos-dançarinos. Para o segundo tópico – processo de criação – foram analisadas as perguntas números oito, treze e quatorze, tendo como categorias de análise o processo de criação do último trabalho do grupo, a conceituação da dança que realizam e o significado do grupo para eles. E para o terceiro e último tópico – experimentação cênica – foram analisadas as perguntas números dois e doze, tendo como categoria de análise a própria experiência cênica e sua consciência.

○ **As aulas:**

*“Eu poderia fazer muitas coisas no instante em que passo na sala de dança, mas pela satisfação em produzir um conhecimento vejo que não foi um tempo perdido. Mais de quinze horas/semana não é mole”.*

(Cláudio Silva – está no grupo desde 1º semestre/2001)

De forma geral, os alunos-dançarinos têm a aula enquanto espaço de pesquisa, mais do que somente um espaço de aprendizado mecânico. Pesquisa que compreende a descoberta dos limites e possibilidades relacionados não só à construção de movimentos/dança como à análise/transformação histórica de seus conceitos. É uma busca de caminhos/saídas que superem as contradições/problemáticas encontradas. Uma apropriação dialética que compreende o social e o pessoal, o objetivo e o subjetivo, o universal e o particular.

*“O meu conhecimento se tornou mais rico a respeito da dança. Conheci as possibilidades do meu corpo e o mais incrível é que não é necessário um super corpo para dançar”.*

(Cláudio Silva – está no grupo desde 1º semestre/2001)

As aulas são preparação/formação, e são consideradas momentos de produção de conhecimento, reafirmando que a apropriação cada vez mais profunda do fenômeno traz uma autonomia propositiva por parte dos alunos-dançarinos. Uma autonomia de criação e também de transformação da realidade vivida, pois a reflexão crítica transpõe e destrói preconceitos e tabus encontrados no universo da dança. Elas acabam sendo um ambiente questionador (¿POR QUÁ?) e sugestivo – qual é o movimento/atividade; qual a sua trajetória; como ele se dá no meu corpo;

qual o caminho/técnica que me propicia uma apropriação satisfatória deste movimento; porque consigo/não consigo executa-lo; porque realizá-lo; etc.

Os questionamentos incluem não só o conteúdo vivenciado em aula, mas a própria aula – o porque da escolha de um determinado conteúdo; qual a sua finalidade; se existe diferença em relação a outros conteúdos; qual a metodologia adotada; quais os objetivos propostos etc. A dança, nas aulas, é tratada como conhecimento histórico e dialético, não se restringindo a uma prática/execução de movimentos que seja descolada da realidade social.

*“Durante as aulas me sinto às vezes envergonhada, talvez porque ainda não quebrei totalmente os tabus corporais da sociedade que estou inserida, mas procuro observar as dicas e meus limites”.*

(Maryanne Baleeiro – está no grupo desde 1º semestre/2001)

○ **O processo de criação:**

*“É muito bom no ¿POR QUÁ? é que de vez em quando vai surgindo um turbilhão de idéias, quase sempre engraçadas e que a gente se apropria, o que faz o ¿POR QUÁ? criar uma identidade, uma forma própria e diferente de outras de abordar a dança”.*

(Bethânia Chagas – está no grupo deste 1º semestre/2001)

O processo de criação foi reafirmado como coletivo, colocando a dança como o produto/construção do todo (o grupo) composto de individualidades. Aqui o aluno-dançarino tem

a dança não só como a interpretação da idéia do outro, mas de si próprio, gerando uma autonomia. Os espetáculos são proposições definindo uma identidade: dança composta pela memória corporal de cada aluno-dançarino.

*“Não é uma simples dança, retratamos da forma que vemos através de corpos que carregam uma experiência particular; da maneira que cada dançarino doa um pouco formando um todo que não é encontrado em nenhum outro lugar por ser bem particular”.*

(Cláudio Silva – está no grupo desde 1º semestre/2001)

Desta forma, o aluno se sente autor e responsável pelo trabalho realizado, vivenciando a dança enquanto intervenção estética na sociedade, querendo muito mais dela. Este processo foi demonstrado por eles como estimulador para a criação de outros trabalhos. O produto criativo vinculado à realidade de cada um parte deste estímulo, passando a ser então uma representação dos anseios e angústias do ser humano – que tem nome, idade e endereço – em relação ao mundo atual, passado ou futuro.

Foi mencionado que o próprio processo de criação, com o surgimento de várias idéias, vai modificando a proposta do espetáculo, confirmando a idéia de que se trata de um processo dinâmico, que tem a prática como mediadora do trabalho. Assim, a relação, a convivência, nem sempre pacífica, entre diferentes corpos e pensamentos são também geradores da ação e colocam os alunos-dançarinos em contato crítico também com suas próprias idéias, com seu próprio corpo.

*“... é a representação do que realmente é o ¿POR QUÁ? corpos diferentes em situações diferentes fazendo uma leitura crítica da sociedade”.*

(Délgis Santos – está no grupo desde 1º semestre/2002)

Os alunos-dançarinos já conseguem perceber que, a partir do contexto do evento e da contextualização da proposta do grupo, qualquer movimento se torna material de dança, possibilidades construtoras de dança, sendo um trabalho de pesquisa não só de movimentos, mas também de formas de interpretação/representação de sentimentos. Este processo (técnica) caracteriza uma estética.

*“Dança contemporânea / dança-teatro / dança do ¿POR QUÁ?. Acredito que a gente faz é uma dança muito própria, com características de cada um. É isso, dança do ¿POR QUÁ?”*

(Rafael Spíndola – está no grupo desde sua formação/2000)

○ **Experimentação cênica:**

*“Dançar hoje não é só apresentar por adrenalina, por gostar de apresentar, mas sinto a diferença quando apresento também para pessoas que nunca tiveram acesso, como me emociona saber que estou contribuindo com a arte para a comunidade”.*

(Maryanne Baleeiro – está no grupo desde 1º semestre/2001)

A experimentação cênica, para os alunos-dançarinos, tem um caráter de intervenção social de expressão e relação. Por serem autores da dança, esta experiência se concretiza como um diálogo interessante e único entre eles e os diferentes espectadores, causando

muita satisfação, sendo, de fato, uma realização. Aqui a dança se torna uma experiência rica em expressões e sentimentos.

*“A experimentação cênica pra mim... É aonde vemos e vivemos o sentido da dança”.*

(Maryanne Baleeiro – está no grupo desde 1º semestre/2001)

Os alunos-dançarinos constataram que, quanto maior é a apropriação, a partir da consciência do movimento e da proposta do espetáculo, maior é o prazer de dançar. Percebem-se interpretando uma dança, mas também sendo interpretados, abertamente, sendo o espectador, então, um sujeito ativo na experiência. Assim, os espetáculos têm um caráter processual, orgânico, que se transforma e que também transforma o grupo a cada experimentação cênica. Os alunos-dançarinos se mostram interessados e competentes em realizar tal ação.

*“E em alguns momentos sinto-me muito relaxada, revigorada e com uma sensação muito boa de enfrentamento, não de uma forma grosseira e hostil, mas de forma tranquila e desafiadora, tanto ao público e quanto a mim mediadora e intérprete de uma proposta de dança”.*

(Bethânia Chagas – está no grupo desde 1º semestre/2001)



### 3.3.O olhar do espectador...

*“ ‘idéias ao léu’ me passou e me passa até hoje, sensações diferentes cada vez que assisto ao espetáculo. À princípio, a forma bem humorada como foi tratada as várias relações humanas, como a família, os valores, o corpo nos chama a atenção, nos faz brincar e curtir com tudo isso. Mas depois, a reflexão acontece espontaneamente, trazendo questionamentos e aumentando minhas dúvidas e angústias no sentido real das relações entre coisas e pessoas. É um espetáculo gostoso de se ver, criativo, e original. Há uma vontade de dançar junto, de cantar as músicas. Esta possibilidade de aproximação com os bailarinos é bacana. Dançar, pensar com o ¿POR QUÁ? se torna possível.*

(Depoimento de uma espectadora)

Aqui serão analisados os questionários aplicados aos espectadores que assistiram, particularmente, ao último trabalho do grupo. A categoria de análise será a diferença, pontuada e evidenciada pelos espectadores nas questões números seis, sete, oito e nove. Foram levantadas algumas características marcantes e algumas observações sobre o último trabalho – “*idéias ao léu*” – e sobre o próprio grupo.

#### Observações sobre o trabalho “*idéias ao léu*”:

- Interessante;
- Coerente;
- Criativo;
- Divertido;

- Ousado;
- Despretensioso, mas elaborado;
- Densidade nos temas abordados;
- Caráter positivo da experimentação e brincadeira;
- Experimentação de formas possíveis de se dançar;
- Liberdade de criação e recriação de idéias;
- Significativo pelo fato de ser uma representação bem cotidiana;

#### Observações sobre o grupo:

- Serem coesos, apesar de não serem bailarinos profissionais;
- Bom grupo amador;
- Comprometidos e unidos;
- Muito bem preparados;
- Formato equilibrado de equipe cumprindo papéis dentro e fora do palco;
- Forma encantadora de viver a dança, de forma consciente, através do questionamento de valores, ações e reações;
- Pessoas capazes de transformar a realidade;
- Capacidade de execução de movimentos “simples” sem diminuir a qualidade do trabalho;

#### Características marcantes:

- Interação do artista com o público em uma ação recíproca;
- Melhor desenvolvimento da representação a cada apresentação;
- Apresentações do mesmo espetáculo com notórias diferenças;

- Despreocupação com um trabalho “certinho”, não significando falta de responsabilidade e qualidade;
- Presença da pesquisa e da participação do grupo no processo de criação;
- Despreocupação com uma técnica específica, com o “virtuoso”;
- Preocupação em dar um sentido real à dança;
- Interesse dos integrantes do grupo em se tornarem professores de dança;
- Condição de pesquisa do grupo, não estando vinculado aos investidores do mercado de espetáculo e público;
- Caráter instável, favorecendo a experimentação e a criatividade;
- Delegação do embasamento teórico à diretora, apesar de ser de domínio de todos;
- Manutenção dos projetos antigos sem perder o processo de vista;
- Utilização de músicas brasileiras;
- Dedicção dos bailarinos mesmo sem retorno financeiro;
- Grupo ousado, descontraído e aberto, a diálogos diversificados;
- Utilização de movimentos construídos e não copiados;
- Compreensão dos movimentos pelos dançarinos, sendo isto notório na apresentação do espetáculo;
- Não é um trabalho monótono: não há a presença de piruetas e acrobacias e nem bailarinos sofredores;
- Vontade de fazer algo bom;

A partir destas observações feitas ao trabalho “*idéias ao léu*” e ao grupo, além das características marcantes apontadas, foram tecidas algumas considerações.

Devido a realidade específica e histórica da dança na cidade de Goiânia, alguns apontamentos podem parecer defasados ou inadequados, mas se mostram coerentes quando situados na experiência vivida pela cidade. A dança ainda é cobrada e legitimada pela sua habilidade acrobática e pela formalidade. Assim, a proposta do grupo tem como objetivo, de fato, a superação e transgressão de valores e conceitos pré-determinados, através do acesso e estudo cada vez mais ampliado e crítico do conhecimento já produzido sobre este fenômeno, como também através da produção específica da nossa dança.

Esta postura traz um diferencial para o grupo, gerando características específicas destacadas pelos espectadores. A capacidade de transformação social, politizando a dança, tratada aqui não como fuga da realidade e, sim, como forma de revelar, problematizar e intervir na mesma. É o resultado de que a apropriação material, histórica e dialética da dança como forma de conhecimento, ou seja, dança – fenômeno cultural de representação e celebração simbólica – como fruto da relação do ser humano com o meio, evidencia e privilegia seu caráter de criação e de intervenção social.

A dança do grupo também se mostra mais próxima das pessoas, do cotidiano, do informal, sem perder o seu caráter de pesquisa e de apropriação sofisticada da realidade, sem perder a subjetividade, a poética e a elaboração. Isto acaba questionando, rompendo e resignificando os valores de dança existentes na cidade. A coletividade também é evidenciada não só no processo de criação como na manutenção do grupo.

A característica orgânica e dinâmica do espetáculo é, não só notada pelos espectadores, como colocada como algo interessante, curioso. O espectador percebe e participa do desenvolvimento e do aprimoramento do grupo em cada apresentação do “mesmo” espetáculo. Desta forma, ele acaba se sentindo sujeito ativo daquele espetáculo, sendo um conhecedor/autor do mesmo, tanto quanto o dançarino.

A capacidade do grupo de se perceber historicamente situa também seus espectadores, estabelecendo um diálogo promissor e causando leituras bem particulares e ao mesmo tempo com uma dimensão universal do processo de apropriação da dança. O grupo afirma sua identidade enquanto um grupo experimental – aberto a linguagens e propostas diversas – de pesquisa acadêmica a partir do processo/produção artísticos, de caráter transitório, vinculado a uma instituição de ensino público superior, originário de uma faculdade de Educação Física, da cidade de Goiânia, de Goiás e do Brasil. A dança do grupo parte deste quadro: forma-se, dialoga, ganha novo significado, *deforma-se*, retorna, *transforma-se*, *conforma* e parte novamente...

*“Por algum tempo achei que o ¿POR QUÁ? tinha que estudar mais, se dedicar mais aos movimentos, ‘limpá-los’ mais, conceituar melhor, esclarecer melhor e mais, mas se entendo que o apresentado é seu discurso e seu dizer, então considero que o grupo se aprimorou o suficiente”.*

(Depoimento de um espectador)

## C O N C L U S Ã O

*“O ¿POR QUÁ? já faz parte de mim, é algo que apesar de todos os problemas e contratempos, aprendi a gostar, é nele que estou construindo a minha identidade da dança para poder compartilhar com outras pessoas”.*

(Délgis Santos – está no grupo desde 1º semestre/2002)

*“¿POR QUÁ? pra mim é a necessidade de transformação social a começar pelos próprios integrantes. Esse contato com a Educação Física, a dança, o conhecimento, é de fundamental importância para a aquisição da consciência e a partir disso desenvolver outras experiências e concepções necessárias na constante formação do ser humano. E o grupo é essa possibilidade de transformação em todos os aspectos”.*

(Bethânia Chagas – está no grupo deste 1º semestre/2001)

*“Através do grupo, me vejo como um pedacinho que quer mudar a concepção não só da dança, mas da nossa sociedade, do nosso Brasil, sobre o corpo, sobre política, educação, cultura”.*

(Maryanne Baleeiro – está no grupo desde 1º semestre/2001)

Lendo e analisando os questionários, me surpreendi e me emocionei muito com as respostas encontradas. Parece que vivenciar o cotidiano do/com o grupo, mesmo com a clareza da proposta, não nos dá a dimensão que esta ação pode alcançar. Ver a experiência do ¿POR QUÁ? realizada nos espetáculos é fantástico, mas vê-la nas palavras dos envolvidos (quem faz e quem assiste) é extraordinariamente gratificante, pois reflete posturas e opiniões que foram buscadas no decorrer de toda esta trajetória.

O „POR QUÁ? é a concretização da idéia de que a dança consegue ser um espaço de relação, inserção e intervenção social. Ela pode então ser uma forma de conhecimento sobre o ser humano, pois como a própria existência, é geradora de euforias, mas também de frustrações, de prazer, mas também de incômodo, de solidariedade, mas também de estranheza.

Vendo a sua trajetória até aqui, podemos considerar que os dilemas, impasses e problemáticas enfrentadas pelo grupo foram por ele apreciados e refletidos. A busca de conhecimentos que pudessem nos instrumentalizar e sanar nossas necessidades foi imprescindível. Porém, o trato dado a esse conhecimento se tornou o ponto chave de nossa experiência. O conhecimento acessado e construído foi colocado como parte do processo histórico do grupo e, deste modo, não era alheio à nossa realidade.

Outro ponto a ser destacado é o fato de que o processo de criação dos espetáculos foi se tornando cada vez mais coletivo, devido à melhor apropriação e compreensão da proposta do grupo – tanto pela proponente do trabalho, quanto pelos alunos-dançarinos – deixando tudo bem claro e convincente para o espectador. E isto só foi possível por meio do estudo, da experimentação e da troca de conhecimentos.

O trabalho foi se tornando cada vez mais autoral, menos alheio, menos distante, à medida que os alunos-dançarinos se sentiram donos daquele saber e em condições de produzir conhecimento também. Só se *de/trans/con*/forma aquilo que se domina, que se compreende, que se tem acesso. A autonomia em relação a uma realidade gera proposições, ações em relação à mesma.

A partir da desconstrução de valores e de conceitos de dança, foram se construindo novos conceitos e a nossa própria dança. Referenciando Ciane Fernandes (2002), dançamos corpos-conceitos, que compreendem, escrevem, questionam, ensinam e apresentam DANÇA. Este processo construiu identidades distintas de dança na realidade de Goiânia.

Nossa proposta, nossa “técnica”, também definiu nossa estética nesta realidade. Isto é respaldado pelo olhar do espectador, que, por meio não só da aprovação e do estímulo ao trabalho, mas também da estranheza e das pré-justificativas, admite a existência de uma proposta diferenciada das demais, preenchida de idéias, concepções, formas, posturas e movimentos distintos.

O ¿POR QUÁ? é, em uma perspectiva histórico-dialética, um trabalho resultante de um contexto social específico – a realidade de Goiânia, faculdade de Educação Física. Sendo assim, ela é não somente o fruto desta realidade como uma reação a ela. Esta leitura faz-nos perceber que muitas vezes a ausência gera a criação. Estar em um ambiente ainda não viciado, saturado, contaminado por tantas normas e regras possibilita o surgimento do novo, pois há abertura para a criação. Esta colocação é a afirmação de que o surgimento de idéias e propostas de dança acontece em qualquer tempo-espço, mas é também a afirmação de que a vivência traz a vontade do mais. Longe de ser o conformismo com o pouco, ela é a afirmação de que a experimentação da dança pode gerar a necessidade do conhecimento cada vez mais aprofundado sobre o fenômeno.



Como foi dito no início deste trabalho, a capacidade de realização de qualquer ação está vinculada a três condições: vontade, poder e competência. O grupo tinha muita vontade, desejo – detonadores de qualquer ação, mas teve que suprir suas deficiências e limitações em relação à competência, através de uma formação muitas vezes truncada e informal, para realizar o trabalho. E isto gerou a vontade de que esta realidade mude, para que outras pessoas que queiram realizar um trabalho de dança não precisem passar por tantas dificuldades.

Esta questão do conhecimento, no grupo, não se limitou somente à busca, mas também à construção dele. Desta forma, a experiência do ¿POR QUÁ? é também um questionamento ao trato dado aos grupos de dança que não surgem nos grandes eixos nacionais e internacionais. Longe de ser uma excentricidade, o surgimento destes grupos demonstra que o conhecimento surge de várias formas e de várias fontes e ambientes. Admitindo isto, estes grupos podem/devem dialogar com os formatos hegemônicos e legitimados de fazer e pensar dança, mas nunca se submeterem e/ou se inferiorizarem em relação a eles. Não precisam de licença para existir. O questionamento e a análise feitos à colonização e à legitimação das várias formas de conhecimento poderiam ser vistas com mais carinho e concretude pelos que pensam e teorizam sobre dança.

O ¿POR QUÁ? não é uma excentricidade; ele é uma realidade perfeitamente possível. É um grupo surgido não só do interior do Brasil como também do universo da Educação Física. Consciente de suas potencialidades e limitações, quer dançar mas também refletir *a* dança e *o que* dança, quer ser apreciado mas também questionado. Quer transformar a realidade que o cerca para a construção e realização da dança com cada vez mais propriedade e autonomia, com cada vez mais responsabilidade e ousadia.

A experiência não trata da dança em si, mas do que queremos dela e a partir dela. “Existirmos a que será que se destina?”. Colocamos a dança envolvida nas discussões e problemas do mundo que interferem, fundamentalmente, na sua existência. Muitos estudiosos estão mergulhados na investigação do *porque* e do *como* dançamos, o que leva à legitimação da dança enquanto um conhecimento específico, tão importante para o desenvolvimento da mesma. Mas aqui acrescentamos outras perguntas tão importantes quanto estas. Enquanto um grupo norteado pelo questionamento (¿POR QUÁ?) perguntamos *para quê* e *para quem* dançamos.

A dança acontece *por* um propósito, mas também *para* um propósito. E a pergunta é: qual o propósito de dançarmos? Para quê dançamos? A dança pode ser colocada como evolução (Katz), mas pode também ser colocada como revolução. E algumas mudanças aconteceram com os envolvidos no grupo.

Estes dois anos de trajetória só existiram porque o grupo foi de todos os alunos-dançarinos que passaram por ele. Desde a saída e entrada de alunos no meio do processo, até minha ausência para a conclusão das disciplinas do mestrado, nada impediu a realização do trabalho. Houve revoluções na consciência política, corporal e social – somos o nosso corpo... e aqui somos a nossa dança.

“Só através da subversão do estado, nós seremos capazes de experimentar nossos corpos. Como a subjetividade dos sentidos humanos é uma questão inteiramente objetiva, produto de uma complexa história material, é só através de uma transformação histórica objetiva que a subjetividade sensível poderá florescer”.

(EAGLETON: 1993, 150)

## B I B L I O G R A F I A

- 1- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 2- CYPRIANO, F. **DAS: um olhar sobre o trabalho da cia. terceira dança**. São Paulo: Annablume, 1995.
- 3- DANTAS, M. F. **Dança: Forma, técnica e poesia do movimento**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996.
- 4- EAGLETON, Terry. **Ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1993.
- 5- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- 6- \_\_\_\_\_. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- 7- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- 8- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- 9- GREINER, Cristine. **A cultura na dança**. Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 2.1999.2.

- 10- KAPRIVINE, V. **Que é o materialismo dialético?** Moscovo: Edições Progresso, 1986.
- 11- KATZ, Helena. **A dança é o pensamento do corpo.** Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.
- 12- \_\_\_\_\_. **O coreógrafo como dj.** In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) **Lições de Dança 1**, Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- 13- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.
- 14- LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- 15- LAUNAY, Isabelle. **Laban, ou a experiência da dança.** In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) **Lições de Dança 1**, Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- 16- LOUPPE, Laurence. **Corpos híbridos.** In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) **Lições de Dança 1**, Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- 17- MARQUES, Isabel. **A Dança no Contexto: uma proposta para a educação contemporânea.** Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 1996.
- 18- \_\_\_\_\_. **Dançando na escola.** Motriz, v.3. n.1. 1997.
- 19- \_\_\_\_\_. **Ensino da dança hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortez, 1999.
- 20- MONTEIRO, Mariana. **Balé, tradição e ruptura.** In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) **Lições de Dança 1**, Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- 21- PORTINARI, Maribel. **História da dança.** São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

- 22- RIBEIRO, Luciana G. **Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história.** Monografia de final de curso. Goiânia: ESEFFEGO, 1998.
- 23- RODRIGUES, Eliana. **A trajetória dialética da dança pós-moderna.** Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 2. 1999.2.
- 24- SCHLICHER, S. **O corpo conceitual: tendências performáticas na dança contemporânea.** Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 4. n.5/2001.
- 25- SILVA, Clarice. **Entre o eclético e o estéril.** Artigo da internet, site dança.net: 04/02/2002. pg. 01-10.
- 26- SOARES, C. e outros. **Metodologia do ensino da educação física.** Coletivo de Autores. São Paulo: Cortez, 1993.
- 27- SOTER, Silvia. **A educação somática e o ensino da dança.** In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) *Lições de Dança 1*, Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- 28- VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira – o que é, como se faz.** 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- 29- VASCONCELOS, Everaldo. **Tudo se move.** Tradução do texto original de MOORE, Carol-Lynne e YAMAMOTO, Kaoru. *Beyond Words Movement Observation and Analysis.* London: Gordon and Breach Publishers. 1988. 305p. Texto não publicado.
- 30- VÁZQUEZ, Adolfo S. **As idéias estéticas de Marx.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1968.
- 31- VIANNA, Klauss. **A Dança.** São Paulo: Siciliano, 1990.

## **ANEXOS**

ANEXO 01  
*¿POR QUÁ?* grupo experimental de dança

• **Primeira Formação – 2º semestre/2000:**

- Rafael Spíndola
- Sacha Witkowski
- Denise Lima
- Flávia Monteiro
- Livia Fernandes
- Mórís Scharnowski
- Thaís Mendonça
- Rosalina Pedrosa
- Rossana Rodrigues
- Volney Garcia

• **Segunda Formação – 1º semestre/2001:**

(Formação específica para II Bienal da UNE/Rio de Janeiro)

- Rafael Spíndola
- Sacha Witkowski
- Christiane de Holanda
- Priscila Ferreira
- Volney Garcia

• **Terceira Formação – ano de 2001:**

- Rafael Spíndola
- Sacha Witkowski
- Priscila Ferreira
- Bethânia Chagas
- Cláudio Silva
- Maryanne Baleeiro
- Kennia Tavares
- Érika Alves
- Ana Paula Faria

• **Quarta Formação – ano de 2002:**

- Rafael Spíndola
- Sacha Witkowski
- Bethânia Chagas
- Cláudio Silva
- Maryanne Baleeiro
- Kennia Tavares
- Délgis Santos
- Hilton Jr.
- Renata Sousa
- Lina Reston

ANEXO 02

Estréia do grupo no II Festival de Artes na Cidade de Goiás  
Jornal "O Popular" – outubro/2000

sexta-feira, 13 de outubro de 2000

# A vez da dança no Festival de Artes

**Grupos** com propostas

contemporâneas têm destaque na  
ampla programação que prossegue  
até amanhã, na cidade de Goiás

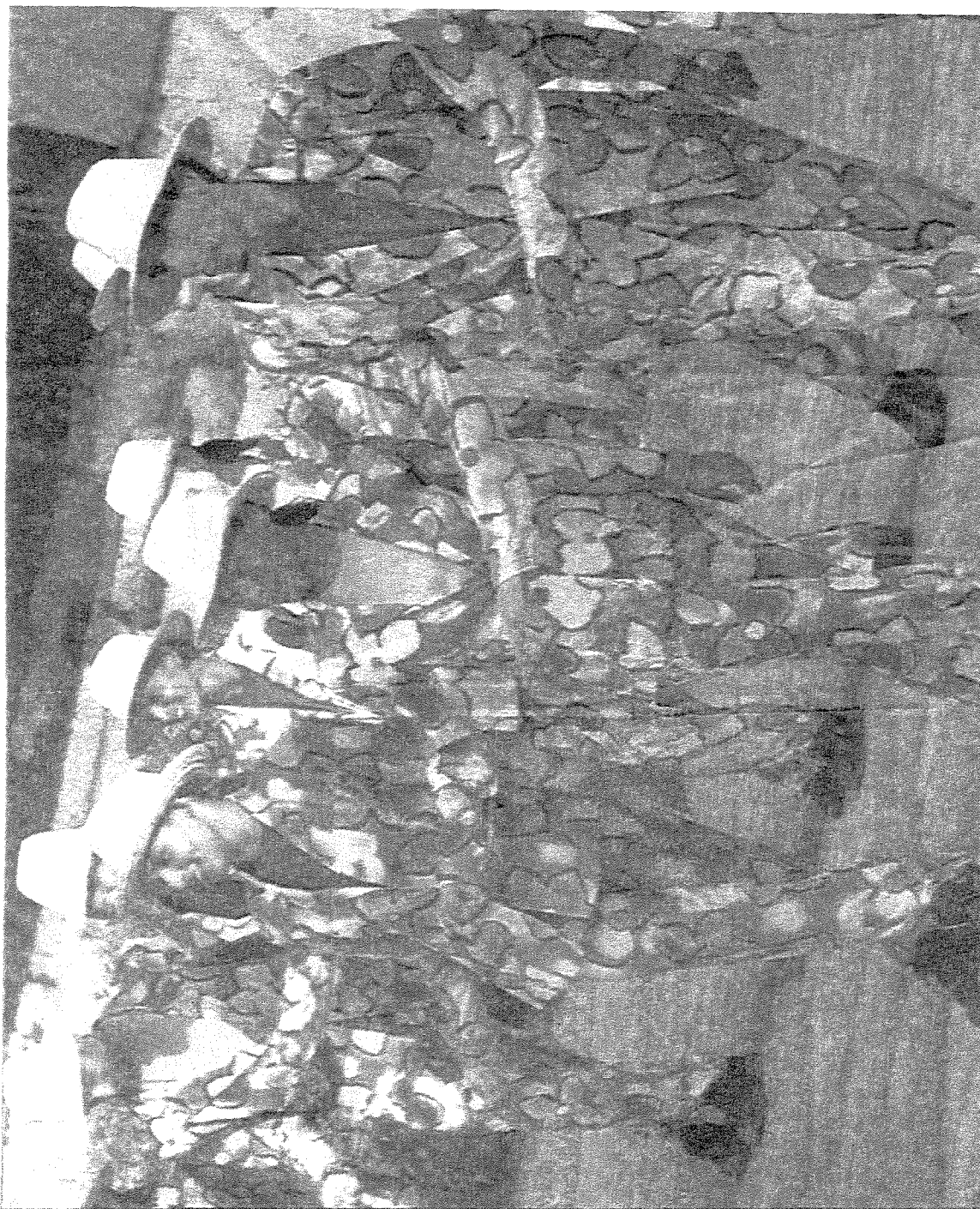


A linguagem do corpo mostrou seu vigor na terceira edição do Festival de Artes da Cidade de Goiás, que termina amanhã. A dança goiana revelou o quanto está atenta a questões contemporâneas — tais como experimentação, pesquisa, arte popular e memória — na qualidade do trabalho do grupo Por Quê? e de seus convidados. Outro grande momento coube a Giovane Aguiar, de Brasília, que apresentou o espetáculo *Portrait* no Teatro São Joaquim.

A vez da dança começou no entardecer de quarta-feira. Abertura dos jardins do Palácio Conde dos Arcos, com sua fonte e frondosas mangueiras, foi cenário para o trabalho desenvolvido pelos bailarinos da companhia Por Quê?, sob direção de Luciana Ribeiro e Adriano Bitar, que também fizeram solos. Os participantes convidados foram Rodrigo Cruz e Paulo Guimarães.

O espetáculo apresentado tem o nome de *Versões*. A proposta é buscar inspiração alheia. "Na música de raiz, velha, e na outra versão, nova, têm-se fontes. Situações que inspiram outros movimentos", explica Luciana Ribeiro, que acumulou as atividades de concepção e direção coreográfica.

A trilha sonora reuniu canções de Elba Ramalho, Martinho da Vila, Zeca Baleiro, Jackson do Pandeiro, Lenine e Arnaldo Antunes. O figurino buscou elementos no caipira, captando sua estética na forma e gestual. O ritmo corporal desse homem rural transformou-se em referência para interpretações inusitadas.



**Por Quê?** A companhia goiana apresentou o espetáculo *Versões*, com figurino inspirado na cultura caipira e trilha sonora de canções da MPB

ANEXO 03  
Programa do espetáculo "Versões"  
II Festival de Artes da Cidade de Goiás – outubro/2000

III FESTIVAL DE ARTES DA CIDADE DE GOIÁS  
II SEMINÁRIO DE EDUCAÇÃO ESTÉTICA

**MOSTRA**  
**ALTERNATIVA**  
**DE**  
**DANÇA**

**¿por qué?**  
grupo experimental de dança

e

convidados

dia 11/10 às 12h  
Palácio Conde dos Arcos  
Cidade de Goiás

**¿por qué?**  
grupo experimental de dança

apresenta

V E R S Õ E S

A *Mostra Alternativa de Dança*, dentro do Festival de Artes da Cidade de Goiás, é um espaço de experimento da dança e suas possibilidades. Possibilidades estas que criam novos formatos: relação com o público, exploração de espaços e exploração de movimentos.

Pesquisor e experimentar...

É para isto este espaço, é assim que dançamos.

Este ano tem o *¿ Por quê?*  - grupo experimental de dança (ex-Animados) e alguns convidados:

- Adriano Bittar com *Virtualmente*
- Luciana Ribeiro em *Sertanejo*
- Paulo Guimarães com *Duo*
- Rodrigo Cruz em *Sono*

Venha dançar conosco!!!

## VERSÕES

Buscar novas versões. Inspirações na inspiração alheia. A música velha que o compositor inova com sua outra versão. Da música raiz, velha, e da outra versão, nova, têm-se fontes de inspiração de situações, situações que inspiram outros movimentos, movimentos estes que também podem vir a inspirar outros batuques, novos arranjos, novas músicas, e assim, a criação se comple(men)ta...

Luciana Ribeiro

### *versão 1 - pisa na fulô*

música: Zé Gonzaga / Elba Ramalho

### *versão 2 - disantima*

música: Martinho da Vila / Zeca Baleiro

### *versão 3 - sebastiana*

música: Jackson do Pandeiro / Lenine

### *versão 4 - inclassificáveis*

música: Arnaldo Antunes

## Ficha Técnica

direção geral  
Luciana Ribeiro e Adriano Bittar

concepção e direção coreográfica  
Luciana Ribeiro

criação coreográfica / interpretação  
Denise Lima

Flávia Monteiro  
Livia Fernandes  
Móris Scharnovski  
Rafael Spindola  
Rosalina Pedrosa  
Rossana Rodrigues  
Sacha Witkowski  
Thais Mendonça  
Volney Garcia

figurino  
o grupo

realização  
*¿ Por quê?*   
grupo experimental de dança  
ESEFFEGO / UEG



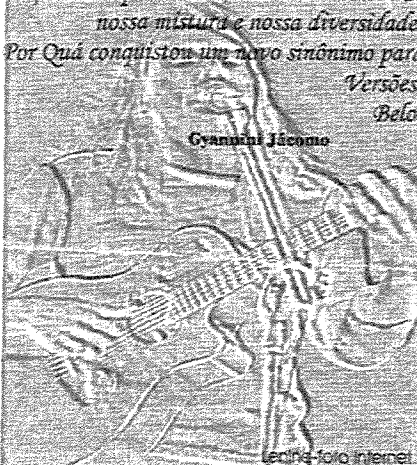
## ANEXO 04

### Programa do espetáculo “versões” feito para II Bienal da UNE - Rio de Janeiro/2001

**Versões**

Um espetáculo intrigante busca o passado no presente,  
Faz dos movimentos, jeitos, histórias, acreditam na  
...entação da espécie, dança.  
Satiriza as grandes produções, faz do cotidiano algo  
especial, divulga desejos, vincula nossos corpos  
conosco outra vez.  
Traduz na música e na coreografia,  
essa nova interpretação dos corpos em movimento.  
Canções antigas tocadas como novas e novas canções  
dançadas com dilemas antigos.  
Vivo, novo, antigo...  
...é uma explicação de coisas vividas, ouvidas,  
dançadas  
e agora, irreverentemente mostradas.  
Versões é verter, tradução, interpretação de cada uma  
delas, variante, rumor.  
Versões de nós mesmos, de nossas cores, de nossas  
raças dançantes improvisadas, incertezas certas de  
nossa mistura e nossa diversidade.  
O Por Quá conquistou um novo sinônimo para  
Versões.  
Belo.

**Cyannara Jacomo**



ARTIGO ANILUS-TOLO INTERNET

leandro-foto internet

## ¿por qué?

grupo experimental de dança

**Versões**

Versão 1 - **Pisa na Fulô**  
Zé Gonzaga / Elza Ramalho

Versão 2 - **Disritmia**  
Martinho da Vila / Zé Cabaleiro

Versão 3 - **Presença Morena**  
Fernanda Abreu / Maria Bethânia

Versão 4 - **Sebastiana**  
Jackson do Pandeiro / Lenine

Versão 5 - **Sertanejo**  
Gil / Djavan

Versão 6 - **Inclassificáveis**  
Arnaldo Antunes

Ficha Técnica

direção geral  
Luciana Ribeiro e Adriano Bittar

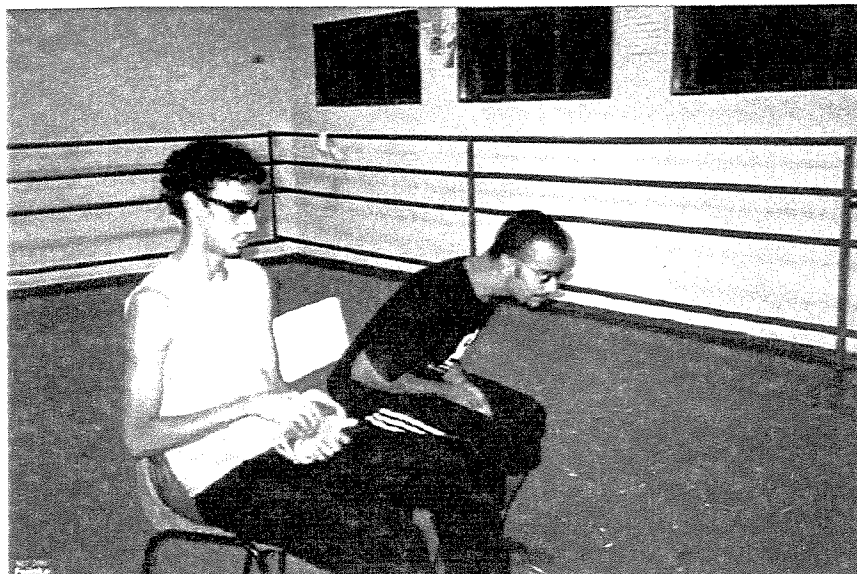
concepção e direção coreográfica  
Luciana Ribeiro

criação / interpretação  
Christiane de Holanda  
Luciana Ribeiro  
Priscila Ferreira  
Raíquel Spindola  
Sacha Witkowski  
Volney Garcia

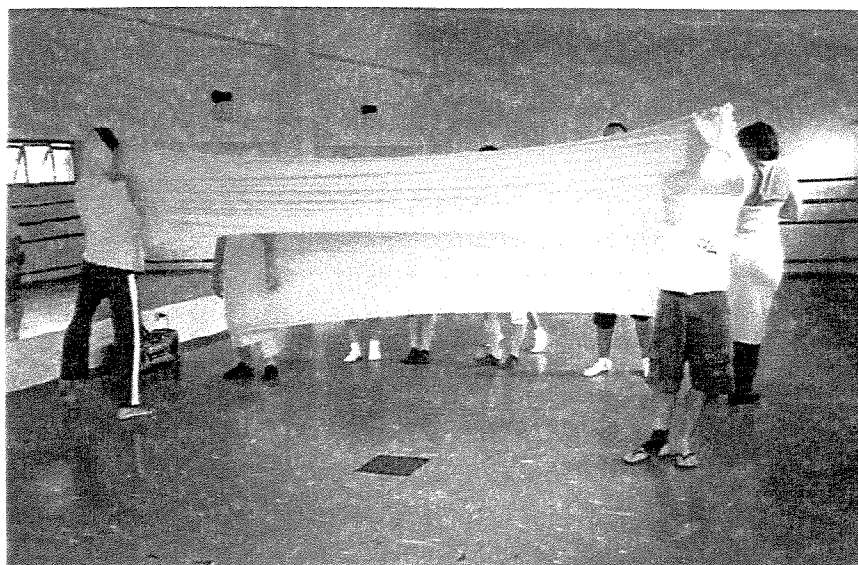
figurino  
O grupo

realização  
Por quê?  
grupo experimental de dança  
ESEFFEGO / UEG

**ANEXO 05**  
**Processo de criação do espetáculo “Mix”**  
**Agosto/2001**



ONCHA E RAFAEL



## programação:

Trabalhos dos alunos de Design de Moda da  
Faculdade de Artes Visuais /UFG

Exposição fotográfica

Croquis (desenhos artísticos)

Pêlo Chic - roupas e acessórios confeccionados com  
pêlo de cachorro por Doris Ney de Carvalho

Croquis do Projeto Minha Saia - exposição de croquis  
de saia usando técnica de origami e temas variados  
pelos alunos do 4º ano do Curso Design de Moda

Tenda da Vaidade - mostra que retrata a vaidade em  
suas diversas formas de expressão pela aluna do  
Curso Design de Moda Shirley Vilela

Drags

Tattoos e piercings - Fera Tattoo Art's by Emerson

Hippies

Dia **15/08/01** (quarta-feira)

17:00h Coquetel para a Imprensa

19:00h Abertura do evento para o público

19:30h ¿ POR QUÊ ? Grupo experimental de dança  
ESEFFEGO/UEG

diretores: Adriano Bittar  
Luciana Ribeiro

dançarinos: Adriano Bittar  
Bethania Chagas  
Luciana Ribeiro  
Maryanne Baleero  
Rafael Espindola  
Rosalina Pedrosa

21:30h Poesia Encenada: Ensaio n.º 01

Elenco: Cristiano Mullins  
Robson Parente

Direção: Sandro Freitas

Fotografia: Vinicius de Castro

Figurino: Fernando Cândido

22:00h - Encerramento

Dia **16/08/01** (quinta-feira)

18:00h Abertura do Evento

18:30h Apresentação de Capoeira

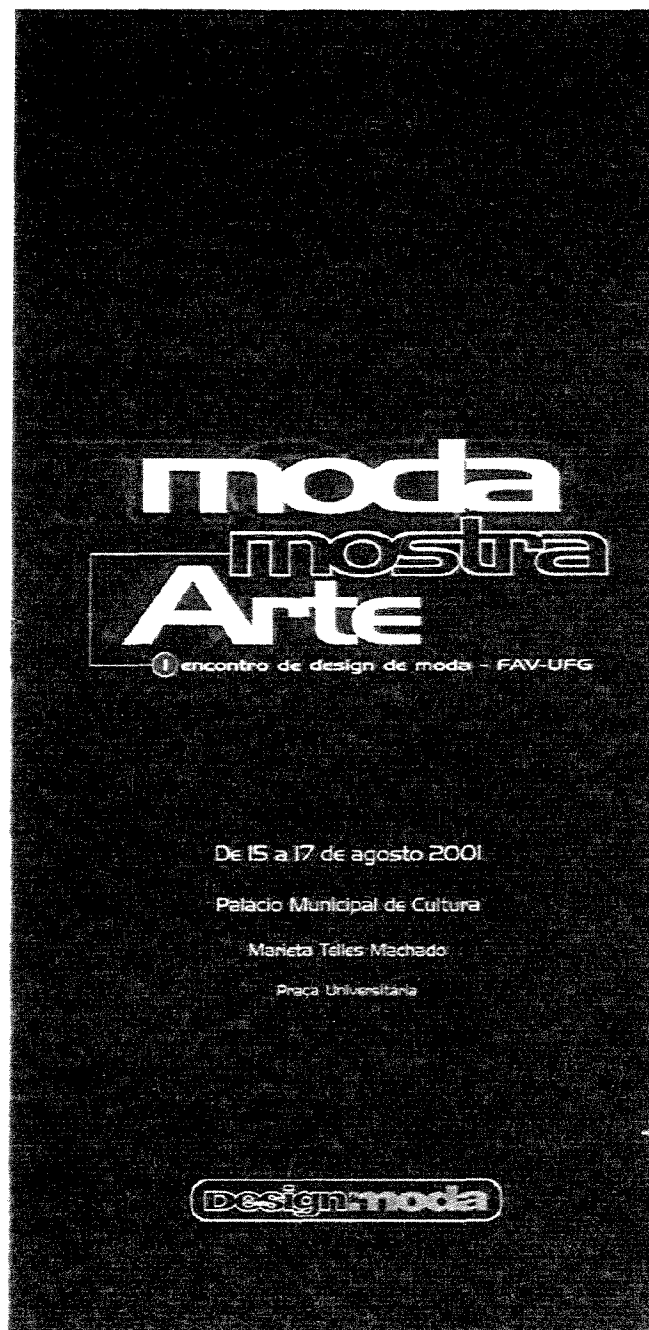
20:00h Performances de Drags

21:00h - Dança do Ventre com Mônica Landi

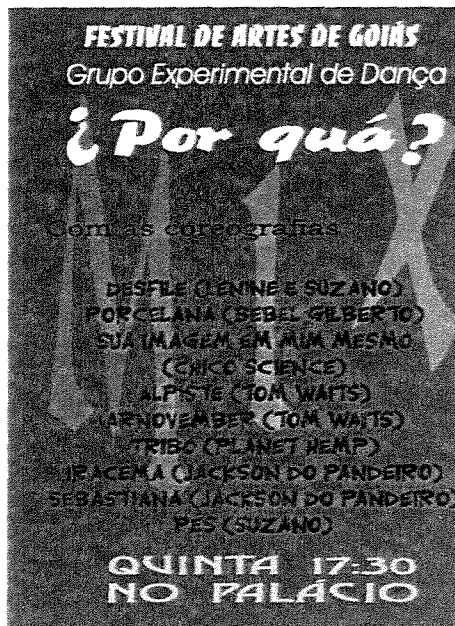
22:00h Encerramento

22:30h - Noite Moda Mostra Arte na Jump

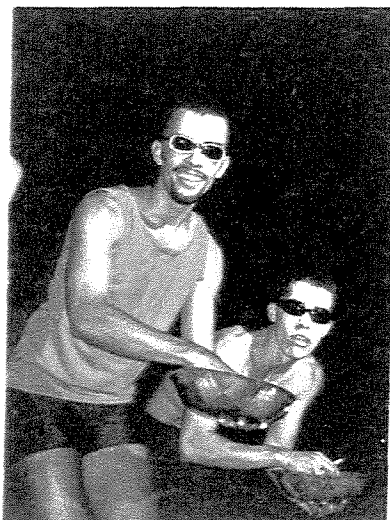
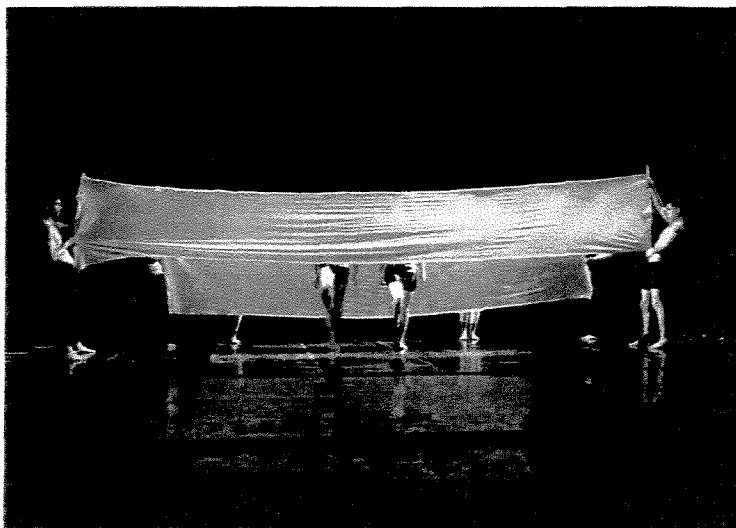
**ANEXO 06**  
**Estréia do espetáculo "Mix"**  
**Moda Mostra Arte – Faculdade de Artes Visuais/UFG**  
**15/08/2001**



**ANEXO 07**  
**Espetáculo "Mix"**  
**IV Festival de Artes da Cidade de Goiás – outubro/2001**



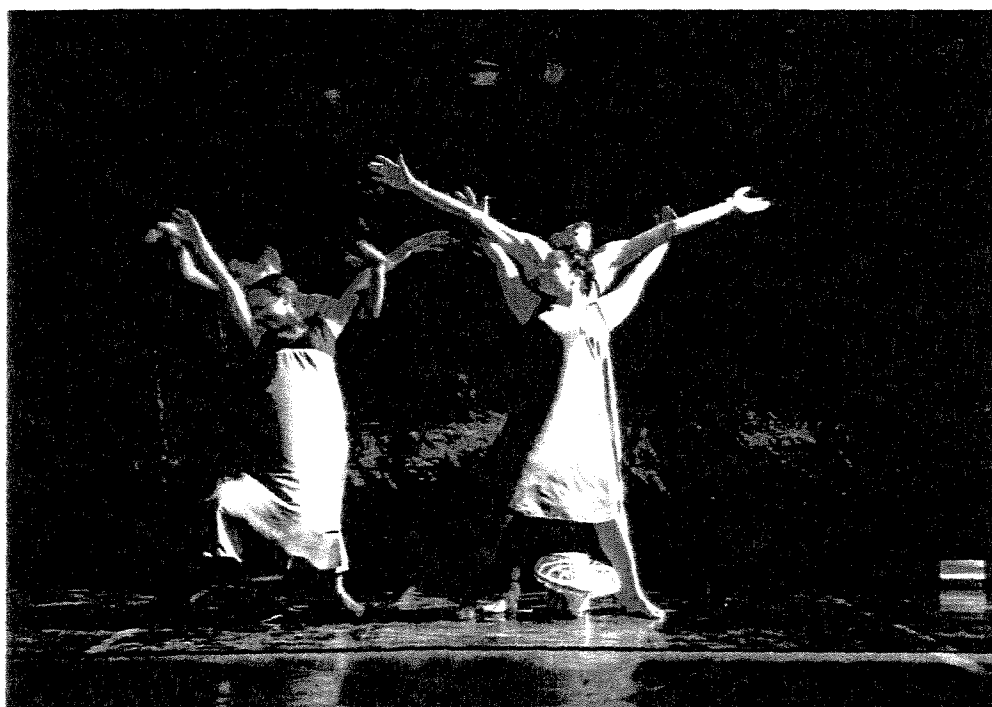




**ANEXO 08**  
**Primeira experimentação da coreografia “Arno Vember”**  
**I Pense e Dance – Goiânia maio/2001**



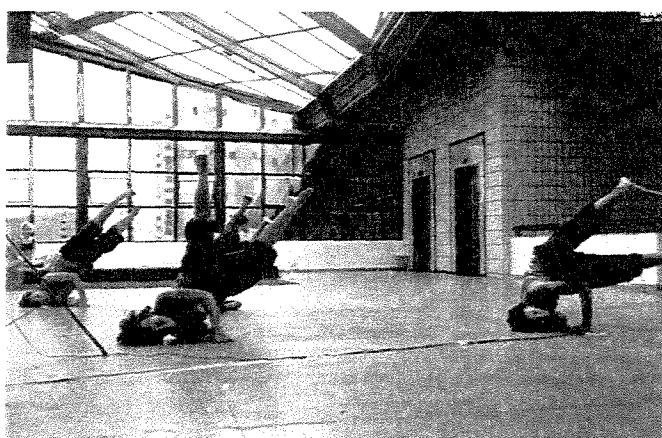
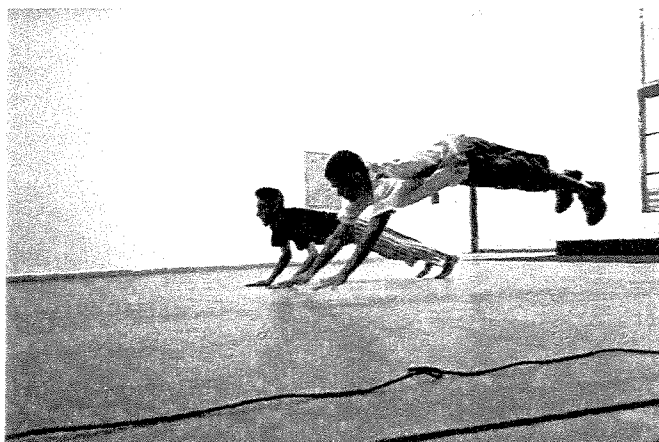
**ANEXO 09**  
**Coreografia “Arno Vember”**  
**Espetáculo “Mix”**



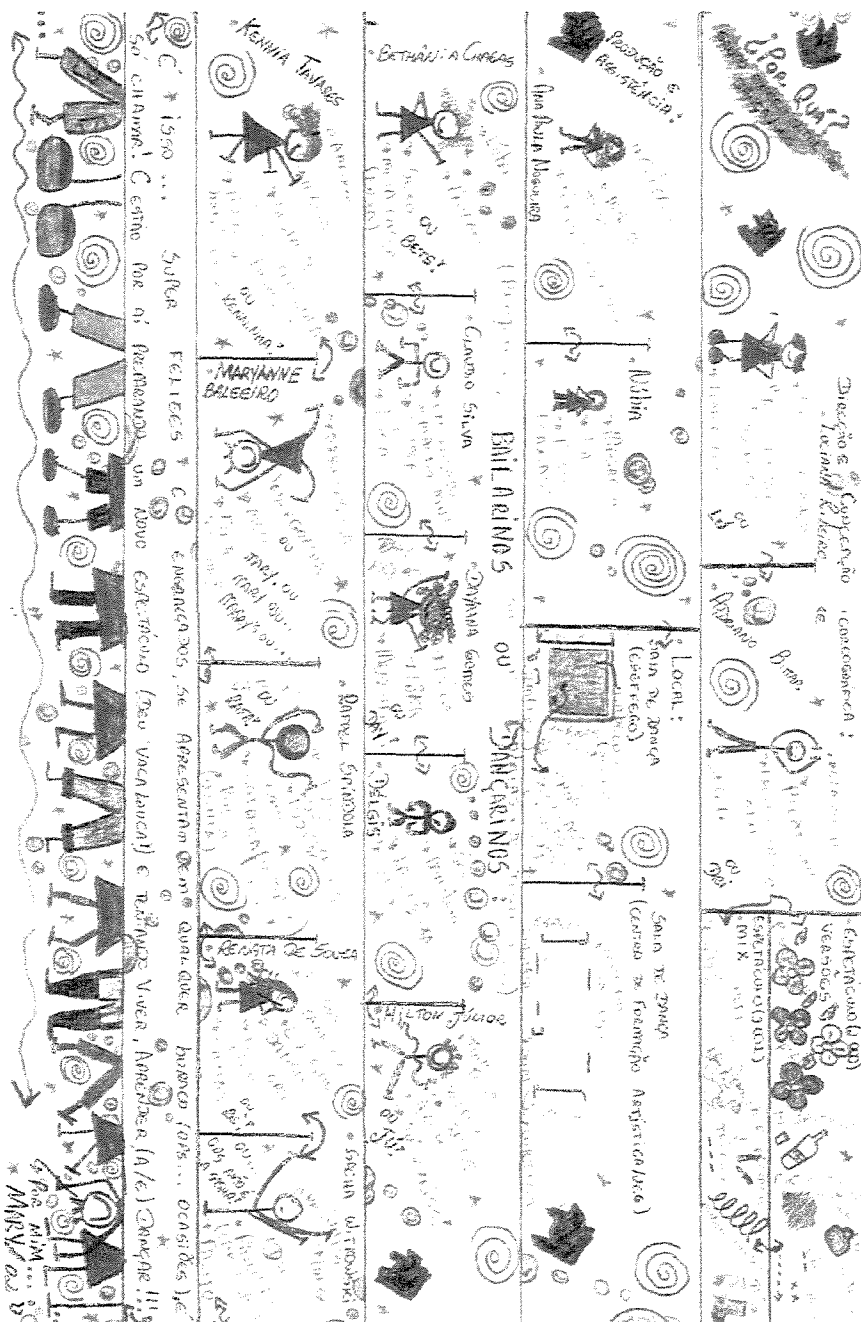
**ANEXO 10**  
**“Flores” – intervenção realizada no IV Festival de Artes da Cidade de Goiás**  
**outubro/2001**



**ANEXO 11**  
**XI ENDIPE - Goiânia, maio/2002**



**ANEXO 12**  
**Desenho feito pela dançarina Maryanne Baleeiro**



### ANEXO 13

Desenhos feitos pela dançarina Maryanne Baleeiro  
para o programa do espetáculo "idéias ao léu"



'IDEIAS AO LÉU'

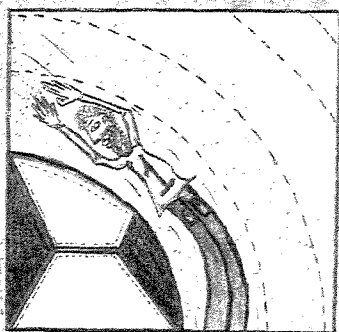
Mary/02



'ECONSUMISMO'

→ PÃO, CACHAÇA, ADOÇANTE, VÉIO,  
PIPOCA, TV...

Mary/02



'FUTEBOL'

Mary/02



'HOMENS'

Mary/02

**ANEXO 14**  
**Ensaio aberto do espetáculo “idéias ao léu”**





## ANEXO 15

### Programa do espetáculo "idéias ao léu"

¿Por qué? grupo experimental de dança da Unidade Universitária de Goiânia - ESEFFEGO/UEG. Criado em 2000, formado por acadêmicos e com a coordenação dos professores Adriano Bittar e Luciana Ribeiro. Tem como eixo norteador a vivência e a compreensão da dança a partir do processo de criação e da experimentação cênica e como objetivo, a popularização e a expansão da dança contemporânea através de apresentações de espetáculos, interferências e de palestras e aulas abertas.

Idéias ao léu... é uma divertida história de um sujeito que de repente começa a falar de suas idéias, concepções e desejos. Dançada pelo grupo, esta história acaba sendo a tradução de discussões, contradições e brincadeiras que só tem um objetivo: serem dançadas... sempre!

Eseffego/UEG

apresenta

¿POR QUÁ?  
grupo experimental de dança

em

# idéias ao léu...

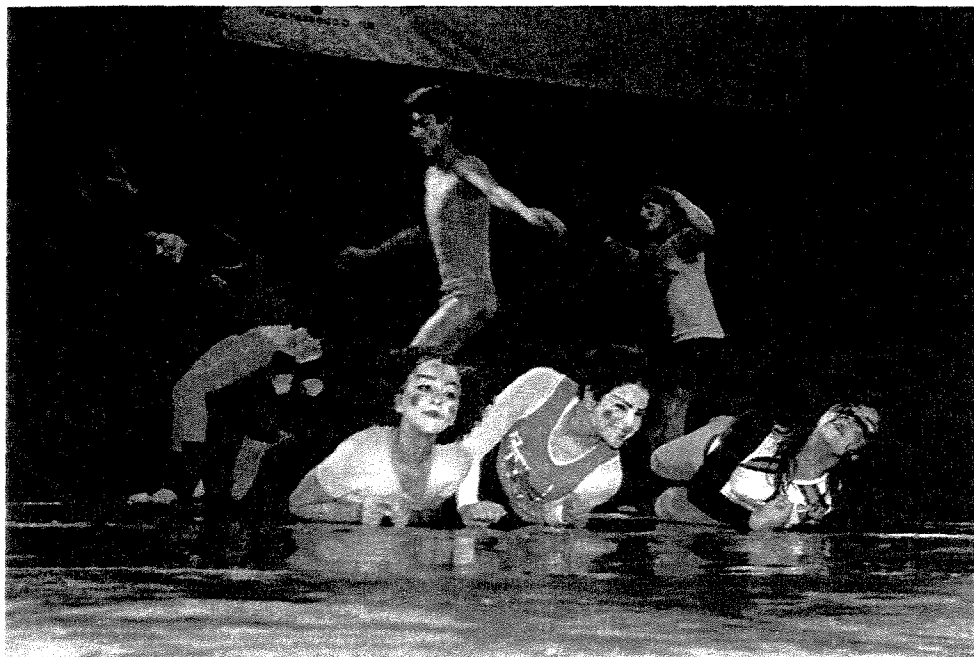


**direção geral** - Luciana Ribeiro e Adriano Bittar  
**concepção e direção coreográfica** - Luciana Ribeiro  
**criação coreográfica / interpretação** - Bethânia Chagas, Cláudio Silva, Delgis dos Santos, Hilton Júnior, Kennia Tavares, Luciana Ribeiro, Maryanne Balceiro, Rafael Spindola, Renata Sousa e Sacha Witkowski  
**balé** - Paulinho  
**pilates** - Adriano Bittar  
**narração** - Abílio Carrascal  
**figurino e produção geral** - o grupo  
**iluminação** - Ana Paula Faria

**agradecimentos** - Prof. Aladi José de Lima, Hélio Froes e toda a Cia de Teatro NU ESCURO; Lucília Ribeiro; Gyannini Jacomo; Sociedade Cultural Cidade e Arte

**realização** - Eseffego/UEG - Fone / fax: (62) 522.3506

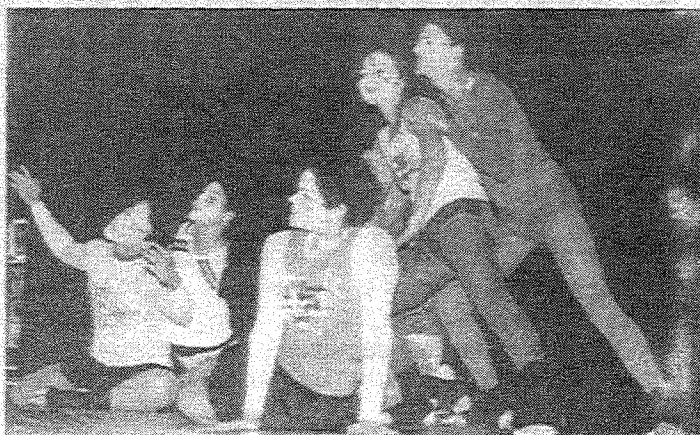
**ANEXO 16**  
**Estréia do espetáculo “idéias ao léu”**  
**54ª SBPC – Goiânia julho/2002**



## Idéias ao léu do grupo de dança 'Por Quá?'

O grupo de dança experimental *Por Quá?*, da unidade da UEG de Goiânia (Eseffego), formado por acadêmicos de Educação Física, levou para o palco da 54ª Reunião da SBPC o espetáculo *Idéias ao Léu*, uma brincadeira em forma de dança. Criado em 2000 pelos professores Luciana Ribeiro e Adriano Bittar, o *Por Quá?* tem como proposta a vivência e a compreensão da dança a partir do processo criativo e experimentação cênica. "Queremos popularizar e promover a expansão da dança contemporânea com apresentações, palestras e aulas abertas".

Com *Idéias ao Léu*, o grupo envolve o público na divertida história de um sujeito que, de repente, começa a falar de suas idéias, concepções de mundo e desejos. O resultado é uma grande brincadeira, traduzida em coreografias, caras e bocas.



*Acadêmicos da UEG usam o experimentalismo na dança*

O *Por Quá?* faz parte de um projeto chamado Leda - Linha de Estudos em Dança da Eseffego/UEG, onde se discute os vários papéis da arte e da dança na sociedade. O grupo constrói coreografias e performances enfocando o contexto social, procurando valorizar o debate das contradições de seus integrantes.

DIREÇÃO: LUCIANA RIBEIRO E ADRIANO BITTAR  
COREOGRAFIA: LUCIANA RIBEIRO  
CRIAÇÃO/INTERPRETAÇÃO:  
BETHÂNIA CHAGAS  
CLAUDIO SILVA  
DELGIS DOS SANTOS  
HILTON JÚNIOR  
KÊNIA TAVARES  
MARYANNE BALEIRO  
RAFAEL SPINDOLA  
RENATA SOUSA  
SACHA WITKOWSKI

# A sedução do Por Quá?

A busca pela simplicidade do movimento e o prazer de dançar são os elementos principais da sedução do *Por Quá?*, grupo de dança experimental da UEG formado por acadêmicos de Educação Física da Unidade de Goiânia (UEG). Criado em 2000 pela professora Luciana Ribeiro, o grupo tem no currículo três espetáculos: *Verdes, Mús e Ideias ao Léu*.

A invenção do grupo começa pelo nome, escolhido pela sonoridade. "É uma brincadeira. Ao contrário do que muitos pensam, não é sofisticado, mas tem a ver com investigação, questionamento", explica a professora, que divisa a coordenação do grupo com Adriano Bitar e responde pela Divisão de Dança do Centro de Formação Artística da UEG, que funciona em Goiânia.

O *Por Quá?* coloca no mesmo caldeirão ensino, pesquisa e extensão à medida em que abre participação para os estudantes de educação física no grupo e oportunidades de se trazer a comunidade para o universo da dança contemporânea. Todas essas propostas são amarradas dentro de um projeto chamado LEIA (Linha de Estudos em Dança), desenvolvido por Luciana Ribeiro na Faculdade desde 1998.

A grande experiência cênica dos 10 estudantes que integram o grupo acontece durante a 54ª SPPC, no campus da Universidade Federal de Goiás, em mês passado. O grupo literalmente seduziu o público com o espetáculo *Ideias ao Léu*. "Primeiros aplausos de pé", vibram os bailarinos, quase em coro. "De repente o público começou a se levantar e a aplaudir, como que quisesse também dançar. Foi uma experiência fantástica", conta Luciana Chagas, 21 anos, há um ano e meio no *Por Quá?*.

O espetáculo que criou a platéia da SPPC sintetiza a proposta do grupo, mostrando que mesmo as ideias podem ser dançadas, assim como a vida, com toda a riqueza dos movimentos do cotidiano.

Quem foi que disse que para dançar é preciso ter um corpo perfeito, dominar as sutilezas técnicas do balé clássico – que misturam longos e suados anos de treinamento? É o que grande parte das pessoas pensa sobre o ingresso no mundo da dança e que os bailarinos do *Por*

*Quá?* tiveram a oportunidade de descobrir o contrário. A maioria do grupo não tinha vivência em dança e ainda acumulava uma série de bloqueios ou barreiras imaginárias para dar os primeiros passos, como Marianne Balestra, 20 anos, há um ano e meio no grupo e cursando o 6º período de Educação Física. "Sou superintimida, tenho problemas com meu corpo, e sou uma das primeiras a criar restrições ao próprio corpo. Digo logo que não danço de topi. Mas deixei-me levar pelas ideias da professora Luciana e hoje reverencia o prazer de estar no palco, dança e tenta seduzir outras pessoas para o experimentalismo do grupo."



PROFESSORA  
LUCIANA RIBEIRO



MARIANNE BALESTRA,  
20 ANOS, 6º PERÍODO



CLAUDIO SILVEIRA,  
20 ANOS, 5º PERÍODO



BRUNA CHAGAS,  
21 ANOS, 7º PERÍODO



RAFAEL SPINDOLA, 23 ANOS, O ÚNICO QUE  
PERTENCE AO GRUPO E NÃO É UNIVERSITÁRIO

**DANÇANDO MPB** – Em dança, a técnica conta muito, mas não é o fundamental, pelo menos para a professora Luciana Ribeiro, graduada em Educação Física pela Faculdade, especialista em educação e maestranda em pedagogia do movimento pela Unicamp. O que vale mesmo é o prazer de dançar, descobrir o movimento e revelá-lo, como o *Por Quá?* faz no palco. "Primeiros pela simplicidade do movimento. Buscamos o movimento do cotidiano das pessoas, do repertório dos próprios alunos, que participam da construção do espetáculo. E dançamos MPB", defende a professora.

O *Por Quá?* está aberto à participação dos estudantes. A única exigência é que o candidato tenha disponibilidade para se dedicar ao projeto. "A maioria não tem experiência em dança. Não existe essa de um talento para a dança. Como vem da Educação Física, já tiveram alguma prática curricular", ressalta Luciana.

Um dos exemplos é Claudio Silveira, 20 anos, cursando o 6º período e há um ano e meio no grupo. O mais perto que ele tinha passado da dança foi com as aulas de capoeira. Aos 17 anos assistiu a um espetáculo da Quasar e ficou encantado, mas pensou que aquilo não era pra mim. O bailarino era forte, musculoso. É um universo novo que se abre com o *Por Quá?*, onde descubro novas possibilidades", completa Claudio Vieira. Para Rafael Spindola, o que é mais envolvente é o processo criativo do grupo. "É uma viagem fascinante. Aulas, ensaios, discussões e muita pesquisa fazem a rotina desses jovens

bailarinos da UEG. Somente com muitas aulas e oficinas eles conseguem superar a falta de vivência e técnica em dança. "Isso também é um processo de sedução e de muita entrega. Tento envolvê-los ao máximo para que eles mesmos busquem formas de suprir essas deficiências", relata Luciana, que enfrenta ainda uma outra complicação mas ao mesmo tempo um estímulo. É que o grupo, por ser universitário, tem caráter transitório.

"As pessoas se formam e abandonam o grupo. Nesses três anos o grupo já teve uma renovação de 100%. A coisa ótima é fazer com que cada participante fortaleça os seus vínculos pessoais, de alguma forma, com a dança, e se transforme num multiplicador, num pesquisador", diz a coordenadora.

O *Por Quá?* é um espaço dentro da universidade para a experimentação. "Procuramos fazer uma produção de qualidade que não seja formação com um tempo muito grande de estudo. Esse é um espaço para a experimentação cênica. Depois eles vão buscar outras coisas. O importante é que tenham a dança dentro de sua formação acadêmica. É um grupo de pesquisa na universidade que acaba levando a um enriquecimento curricular, a um projeto de extensão e mesmo de pesquisa aplicada", conta a professora, destacando que estão sendo validadas boas para que os integrantes amarram essa experiência ao currículo.

**PARA A COMUNIDADE** – Colocar na dança crianças e idosos, com um projeto de extensão para a comunidade. Membros do grupo abraçaram a ideia e já desenvolveram alguns cursos. A intenção é retomar neste semestre as aulas de dança contemporânea para a comunidade. Os interessados devem procurar a coordenação de dança na Faculdade ou entrar em contato direto com a professora Luciana pelos telefones (fix-62) 9353-0330 ou 259-0270.

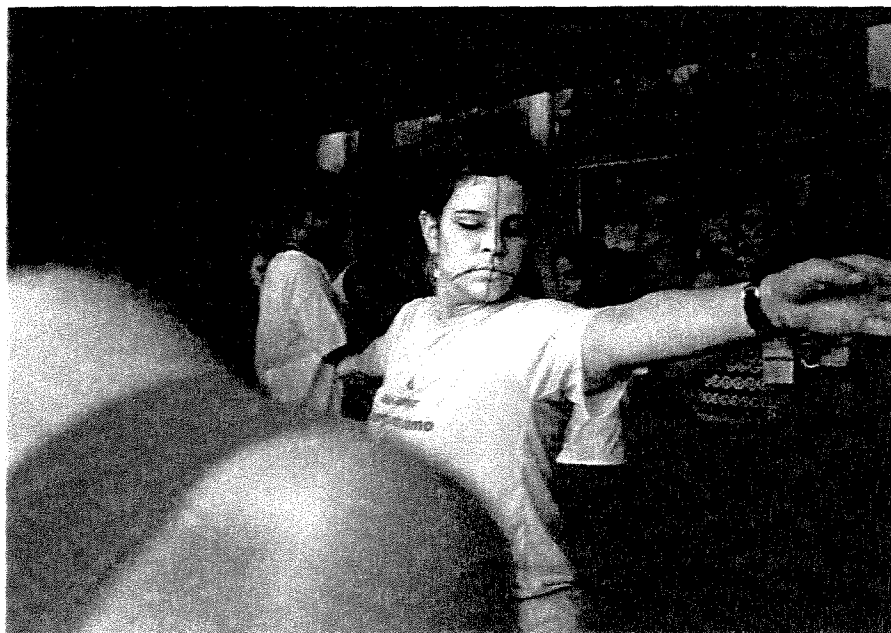
"Trabalhamos com oficinas de dança, sem técnica específica. Podemos ficar um mês com o fôrrô, mas investigando qual a exploração que essa dança tem no sentido de tempo e espaço, de ritmo. Não é aula para se aprender a dançar fôrrô, mas dançar, ter consciência do que se está fazendo, da movimentação, dos gestos, da dimensão simbólica da dança, da sedução, do toque...", explica.

A vibração do grupo está em tirar a dança do pedestal e trazê-la para uma investigação do cotidiano. Isso faz da dança do *Por Quá?* uma experiência que pode ser compartilhada por qualquer mortal que queira dançar. O experimentalismo do *Por Quá?* torna o espetáculo prazeroso para o público. "Eles dançam com uma cara muito boa. Acreditam no que fazem e o público no que está assistindo. As pessoas se levantam querendo dançar", conclui.

**ANEXO 19**  
**I Pense e Dance – maio/2000**  
**Coreografia “inclassificáveis” – espetáculo “Versões”**



**ANEXO 20**  
**Intervenção “eu danço, me pergunte como”**



## ANEXO 21

### Depoimentos de alunos-dançarinos sobre o trabalho realizado em 2001

Claudio Silva da Silveira  
4º P. Vespertino

Relatório

O grupo de dança É Por que? formado por estudantes e professores da Ezequiel, tem como principal objetivo estudar os movimentos corporais através da dança.

Os integrantes do grupo com o aprofundamento no estudo não tornando pessoa mais solitária e criativa e isto reflete em nossa vida cultural e profissional.

Para que isto realmente tenha resultado em nossa vida cultural é necessário passar por horas de ensaio e oficinas ministradas por pessoas mais experientes nas técnicas de teatro e dança.

Muitos momentos e a vontade em superar uma das limitações colocadas no final de cada ensaio elaborado por nós mesmos.

É Por que? pois os olhos de fora para com a nós mas para nós do grupo é um estilo de vida, compromisso, motivação que nos leva a um só objetivo a conquista quanto através da arte.

¿POR QUÁ?

(Grupo experimental de dança da COEFFEGO)

Desde o dia 27.02.2001, dia em que me inseri no ¿Por Qué?, uma história a mais tem se desenvolvido na minha vida. Há muito o que se contar...

Meu primeiro dia no grupo foi também meu primeiro contato concreto com a chamada Dança Contemporânea. Lembro-me que vivenciei uma sequência de movimentos voltados para o desenvolvimento de saltos, rolamentos e equilíbrio; tudo muito difícil para mim que só tinha experiência com a Dança de Salão.

Confesso que achei chato as aulas que se seguiram com todas as exigências e meus esforços. Mas persisti pela curiosidade, vontade de entender essa dança que sempre admirei e nunca compreendi.

Os textos que estudamos em nossas aulas, a presença na criação e formação de um espetáculo, cursos relacionados à dança que fizemos e o entusiasmo que sentia ao dançar "Pisa na Fulô" foram esclarecendo e dando sentido para aquilo que não entendia.

Hoje sinto ter alcançado alguns avanços dentro do ¿Por Qué?; além de maior flexibilidade maior disciplina com nosso trabalho e também consigo mesmo ao dançar ou tentar executar algo complicado, criei uma nova paixão - Dançar o contemporâneo, bem e sempre!

Kennia Tommas de Oliveira



é Relato?

No início, morria de vergonha em me expor, fazer coisas tão diferentes, olhar pra interior no espelho de seja, vergonha de mim mesma. Estava em uma fase completamente fechada, fechada do lado de fora. Até que fui me abrindo aos poucos (e ainda falta muito pra dançar) e descobri no grupo pessoas que assim como eu, querem mais liberdade e oportunidades para se moverem, já que além da dança como expressão, podemos ligar ao corpo e a música.

Por ser um grupo novo, aprendemos a adaptar as coisas, fazer com que elas vivam situações e momentos inusitados. Assim como a cada ensaio, suor, apresentações e até lágrimas sentimentais, não temos um limite pra chegar. Queremos que as pessoas se joiem em cada movimento, em cada música e flores. Com todas as dificuldades de acadêmicos, mestres e amadores da dança e do corpo, forma de expressão, apenas continuamos em busca de algo mais de importante valor não-cultural.

A Sala de dança é nossa casa. Por isso, nesse momento e nossas mentes assim como os corpos, damos as boas-vindas tudo aquilo que queremos fazer e que queremos fazer-las ser.

Hoje, em frente ao espelho não tenho vergonha de mim e  
quero ver meus movimentos e o do grupo, como um só, parte do  
centro e como, pensar de sua coreografia, executar de formas diferentes.  
Colocamos até nossos pés, que muitas vezes são esquecidos, para expressar  
um sentimento, assim passamos a perceber cada parte do corpo e  
~~experimentamos~~<sup>experimentamos</sup> sensações incríveis. Sou menos cheio - de - medo e  
 vejo um mundo bem mais ilimitado. Me sinto em um grupo  
realmente. Me sinto parte de cada bailarino, figurino, idêntica e exacta  
coisa. Me sinto realmente em 'casa'!

Maximiliano Polanco

## ANEXO 22

### **QUESTIONÁRIO PARA OS ;POR QUÁRIANOS?** **ALUNOS-DANÇARINOS**

- 1- O que é dança?
- 2- O que você sente quando dança? (consciência da sensação)
- 3- Como ela se situa na sua vida?
- 4- A dança interfere no seu cotidiano? De que forma?
- 5- Como foi seu(s) contato(s) / experiência(s) com a dança formal? Sua história?
- 6- Houve modificações na sua compreensão da dança desde que você começou a dançar formalmente? Qual a diferença?
- 7- Qual a importância das aulas pra você? Qual a sua postura diante delas?
- 8- Como você conceitua a dança que faz?
- 9- Como você se vê em relação a dança futuramente?
- 10- Qual a leitura que você faz da dança na cidade de Goiânia?
- 11- Como você percebe sua participação no grupo?
- 12- Como é a experiência cênica pra você?
- 13- Consegue descrever e analisar o último trabalho realizado pelo grupo?
- 14- O que representa o ;POR QUÁ? para você?

→ Rafael Spindola Costa

01] É a expressão / tradução de ideias em movimentos

02] Sinto que estou tentando passar alguma informação com a dança, tentativa de explicar / traduzir em movimento alguma coisa, mesmo que essa coisa seja o nada. Talvez por isso me intrometo tanto no processo de criação. Necessidade de transmitir algo legal (para mim ou para os outros) Algo em que acredito.

03] No mesmo grau de importância que meu trabalho, tanto é que estou tentando uma especialização em dança. Se não for agora, no próximo ano, com certeza será.

04] Sim e de forma super direta. Como trabalho com o método Pilates, a dança me ajuda a criar um repertório de movimentos variados os quais me ajudam a criar novos exercícios. Além do ritmo, musicalidade que me ajudam nas aulas nas academias. E me ajuda também nas aulas de Pilates para dançarinos, como é o caso da Quasar cia de dança que desenvolve um trabalho na academia onde trabalho.

05] Meu primeiro contato com a dança formal foi na faculdade, com 21 anos, estava no quarto ou quinto período de Educação Física, e tive uma disciplina

chamada Ritmo e movimento, ministrado por você, Luciana Ribeiro. Nesse mesmo semestre desenvolvi uma paixão pela dança (e pela professora!), pois já trabalhara com música e ritmo dando aulas de step e ascé em academias de ginástica. No semestre seguinte veio a disciplina Fundamentos da dança, também ministrado por Luciana Ribeiro. A essa altura, eu já me encontrava totalmente seduzido pela dança (não mais pela professora), foi quando surgiu o convite de montar um grupo de dança experimental, o G'POR QUA? A partir daí, começou a desenvolver um processo de entendimento da dança.

06| Sim, principalmente depois da formação do G'POR QUA? A diferença principal foi na compreensão da dança como um todo, que a dança não é apenas a execução de movimentos, que todo mundo tem que dançar igual, a dança como performance, direcionada como performance de rendimento. Movimento limpo e igual para todos, independente das diferenças corporais e de suas limitações. Esse foi o 1º tabu a ser derrubado.

07| As aulas me mostraram que não é necessário negar a técnica (seja ela do contemporâneo<sup>PIATES</sup>, do clássico), e sim utilizar dessas técnicas para o desenvolvimento de uma linguagem própria. Essas aulas me mostraram qual a melhor forma para me movimentar. É diante essas aulas me posiciono como quem quer

aprender muito, mas por entender do funcionamento do meu corpo acabo questionando um ou outro exercício. Você já reparou que eu sempre tenho que modificar / ou dar uma sugestão durante as aulas?!?

08. Dança contemporânea / dança-teatro / dança de ÍPOR AVÁ? Acredito que a gente faz é uma dança muito própria, com características de cada um. É isso, dança de ÍPOR AVÁ?

09. Se tudo der certo, após a especialização, desenvolver projetos de Pilates com dança.

10. Assim como a cidade de Goiânia, tudo que gira em torno da dança é muito novo. Talvez, por isso, tudo que acontece em dança aqui segue duas vertentes: ou tem sua característica / história própria, ou a reprodução de idéias / coisas prontas que já existem a muito tempo.

11. Por ser o "dinossauro" do grupo, acredito que minha participação é satisfatória e, as vezes, um pouco intrusiva, mas com uma visão pejorativa, mas visando o ~~o~~ desenvolvimento do coletivo.

12. É o resultado de um trabalho que nós acreditamos que está pronto, mas depois dessa experiência é que avaliamos se o que estamos produzindo

do está realmente bom / com qualidade

13. É o resultado de dois anos de trabalho e pesquisa, vivência e convívio com pessoas com diversas linguagens corporais. É o entendimento de cada um sobre a dança, ou, pelo menos, a tentativa de compreender o que cada um está fazendo no grupo.

14. Parece exagero falar isso mas é como se fosse minha 2ª família. São as pessoas com quem converso sobre tudo: Trabalho, família, amores, problemas, felicidades... São pessoas que me ajudam e eu ajudo. É um significado muito grande e eu não sei dizer / descrever o que sinto pelo grupo e o que ele representa pra mim.





4. Sim, a dança me deixa mais aberta às experiências e vivências corporais. Fico reparando à todo momento a minha capacidade de fazer entender, novos conceitos para fazer novos movimentos sem maltratar o meu corpo. Quero dançar, me movimentar à toda hora. Falo-me a mim mesma muito e desvendando as partes, suas características de movimento. Com a dança passei a me sentir mais.

5. Sempre gostei de dançar, mas quando pequena fui para a Ginástica Olímpica, que também tem dança, mas queria ser atleta. Fiz ginástica, e vários outros esportes. A dança mesmo foi com o jazz que foi minha irmã mais nova, que também já fez Ballet Clássico, se apresentar e fazendo aula. Fiz uns três anos de jazz em uma academia, pequena e daí fiz teatro também, porque vi que gostava de me apresentar. Entrei na faculdade e dei início ao grupo experimental de dança, o Círculo Quê?, e fui me envolvendo com as pessoas, daí surgiu uma oportunidade e eu voltei a Dançar.

6. Quando fiz Jazz tive uma compreensão da dança bem limitada, porque apenas executava movimentos e não havia vontade de transmitir a dança. Hoje no grupo, me sinto realmente compreender a dança que está fazendo e o que ela significa para mim. Éi que real

muito gosto de dançar, mas gosto também de que a dança represente pro mim e para a sociedade. Dançar hoje não é só apresentar por adorno, por gostar de apresentar, mas sinto a diferença quando apresento também para pessoas que nunca tiveram acesso, como me sinto uma saber que estou contribuindo com a arte para a comunidade.

4. Gosto fazer aulas... acho muito importante, por porque é uma preparação do corpo para a execução dos movimentos, para o fortalecimento destes e do corpo e a utilização da técnica para melhorar meu desempenho, além de prazer de movimentar. Durante as aulas me sinto às vezes encorajada, talvez porque ainda não quebrei totalmente os tabus impostos da sociedade que estou inserida, mas procuro observar os limites e meus limites.

8. A Dança que faço, não é algo sem sentido para mim e para quem assiste. Coloco-me dentro dos meus perspectivas que quero passar para mim e para o público, traz a dança que faço para a minha realidade sócio-político-cultural, independentemente do que os outros possam querer (criticar). Significa muito para mim contextualizar o que estou fazendo e para quem estou dançando.

9. Não sei se a dança que se fará sempre uma importância para o futuro. Prefiro dançar hoje e ir pensando no futuro. Pensar no que se pode melhorar, na democratização social da dança. O futuro é incerto para todos, então, apesar de saber que quero continuar dançando e ajudando a dança, quero apenas uma relação de compromisso com a dança, para que seja uma concepção evolutiva do homem, do corpo e da cultura para todos.

10. A cidade de Goiânia tem muitos ~~propos~~ <sup>propos</sup>, que não precisam de mais apoio e de conscientização da população em relação à cultura corporal e contemporânea. Cito a Quasar, que é uma prova de que Goiânia pode fazer e contribuir na dança brasileira. Penso que quem muito contribuiu e fazer temer muitas. A disseminação da sociedade para com a dança, pode ser unida se houver trabalhos, ações e uniões de quem dança e de quem quer dançar. Para uma cidade tradicional e nova, considero que a dança tem espaço e terá mais, mas a partir do governo e da sociedade que se interessar.

11. Achei que dei muita coisa para três com o grupo, que é a parte grande (peixão) da minha vida. Me sinto responsável pelas apresentações, com os meus integrantes e com tudo o que fizermos. Participo de tudo e exijo muito de mim e de todos, já que devemos acreditar no que fizermos. Não me acho a melhor e nem a pior, gosto de todos (hum!!).

12. A experiência começa para mim ... é onde colocamos realmente o que queremos passar, colocar pra fora. É onde vemos e vivemos o sentido da dança.

13. O último trabalho do grupo, 'Ideias ao Lú', me deixou muito orgulhosa, porque tem um pouco de cada e um pouco, além disso, do que é o grupo. Temos coisas, mas nos preocupamos em criticar as coisas que nos incomodam. O espetáculo foi feito em grande harmonia entre os integrantes, que deram movimentos simples, mas significativos. Este trabalho mostrou a evolução do grupo e nos deixou com muita vontade de mostrar e de querer mais da dança, conseguimos uma linha que poderia desencadear um monte de ideias legais e que contextualizem a nossa realidade.

14. Hum... que pergunta! Acho que é clara a minha posição e meu orgulho pelo grupo. O *É POR QUÊ?* é mais que uma oportunidade de ensinar, é onde me situo nos meus ideais, onde tento achar minhas respostas, a compreensão do que sou, do que me fez querer ser, das minhas agendas da vida. Coloco o grupo como prioridade, porque com ele posso me fazer de palhaço para as crianças sorrirem e de crítica para os adultos, como um meio para a reflexão, já que a TV deixou esse papel, só as crianças e passou à todos as minhas agendas. Posso 'clicar' todos e mostrar que podemos gostar quando se quer. Afirmação do grupo, me vejo como um pedreiro que quer mudar a concepção não só da Dorça, mas da nossa sociedade, do nosso Brasil, sobre o corpo, sobre política, educação, cultura. O *É POR QUÊ?* é o meu prazer de estar aqui!

Linguagem corporal

Prayer

Identidade cultural

Inovação de consciência, transformadora de concepção.

Uma sensação de bem-estar muito grande, parece que a adrenalina toma conta de todo meu corpo provocando emoções, ansiedade que vão sendo amenizadas ao longo do processo. E em alguns momentos sinto-me muito relaxada, revigorada e com uma sensação muito boa de espontaneidade, não de uma forma grosseira e ostil mas, de uma tranquila e desafiadora tanto ao público quanto a mim mesma. Mediadora de intérprete de uma proposta em dança.

1.4

A dança é uma das prioridades na minha vida, tanto em termos de uma prática de atividade física, como de relaxamento e meditação. Interferindo muito na minha vida no meu dia-a-dia na minha concepção de corpo, na relações sociais e interferindo na formação profissional onde procuro atuar com dança em um contexto educacional e artístico.

3) O meu contato / história com a dança foi com 10 anos em uma cidade situada ao norte de Goiás, em uma academia onde eu fazia aulas de Ballet e jazz e tive um primeiro contato com Sapateado e com outras atividades, por exemplo psicodramática. Esta minha professora (Bárbara) foi de fundamental importância na minha formação pessoal e no

uma percursão agora aos 22 anos, quando eu sinto  
na enorme vontade de valorização e resgate da cultura brasilei-  
ra fazíamos aulas 3 vezes por semana, e no final do ano  
avaliávamos, e o interessante é que a Bárbara fazia alguns  
desafios diferentes das outras academias, ela montava um  
tábule, com 5,6 coreografias que eram coreografadas com  
significados e relações entre elas, geralmente utilizando música  
cantores brasileiros como, Milton Nascimento e companhia.

A minha compreensão de dança vem sofrendo modificações  
desde que eu comecei a dançar, agora, começando a ser  
representada de uma forma mais ampla, organizada,  
visível. Onde é percebido na relação que estou tendo com meu  
corpo, com as diferenças, com a minha realidade e com minha  
noção de mundo.

É de muita importância as aulas e a dança pra mim a  
ajudar pra enfrentar várias barreiras impostas pelo sistema, a  
numeração que "não temer" mas, isso pra mim ~~se~~ já deixou  
e a paixão que eu tenho por dançar, por fazer parte de  
o grupo ~~de~~ <sup>sendo</sup> muito mais e mais gratificante. Tento me  
organizar no período da tarde, até agora consegui trabalhar  
pelo DPOR OUA?, apesar de estar conseguindo conciliar sempre

é uma proposta interessante, diferente, divertida que busca sempre  
- buscando outras linguagens corporais por exemplo, o teatro  
que é muito prazeroso pois não te impede de ficar restrito  
a movimentação corporal. É interessante pois, sinto que  
mesmo por a maioria dos integrantes serem professores de  
Física é visível a proposta educativa do grupo, é muito  
a quebra de padrão e enfrentamento com o público, não  
restringindo ao palco, ao Teatro mas, indo até as escolas  
e ruas, no meio das pessoas, de como diz a d'á: "comprando  
brega". Diante disso ouço que estomar inseridos na contemporaneidade

As minhas perspectivas futuramente é continuar inserida na  
rea pesquisando, dançando e dando aulas.

Não se pode dizer que não tem dança em Goiânia, tem  
muitos muito lugares de propostas criativas não só em  
música mas, em dança, no teatro. Mas, o maior problema  
que percebo que cada uma dessas linguagens desenvolve  
- uma forma um pouco lenta pois não temos muito  
espaço a buscar, longos, escolas, universidades ou seja,  
pouco para pesquisar, estudar. Mas, acho que há uma  
alta de interação entre elas, o que dificulta um pouco  
há de extrema necessidade essa interligação para que  
cenário de Goiânia cresça não só em dança mas a  
cultura e Arte de um modo geral.



e de faltar as aulas, sou impaciente em algumas circunstâncias e encaro o grupo como algo fundamental e minha vida e na minha formação tanto profissional como pessoal.

Tive contato com o teatro na escola, quando fazia o 4º ano gostei muito, sempre dava preferência pra dança mas eu adorando as aulas de teatro que estamos tendo no POR QUÊ? e experiências que estamos tendo aliando a dança e o teatro, está sendo muito prazeroso e estou começando a mudar minha opinião, a ideia que tinha no 4º ano.

Eu acho que este último trabalho o "Idéias ao léu" é o que segue mostrar a proposta da Luana e do grupo no que diz respeito ao processo de criação que se deu realmente com idéias não só da Luana mas, de todo grupo e que começa a visualizar as características de cada um, e este espectral foi montado de uma forma muito tranquila e agradável, começamos com uma proposta de estar reiventando o estudo e depois foi no decorrer das aulas, do próprio processo de criação foram surgindo várias idéias e que foi modificando a proposta. É muito bom no POR QUÊ? é que de vez em quando surgem um turbilhão de idéias, quase sempre empacadas que agente se apropria o que faz o POR QUÊ? criar uma identidade, uma <sup>própria</sup> maneira diferente de abordar a dança.

a oportunidade de participar de um grupo de dança, o que  
e fez refletir e até modificar várias concepções pré-estabele-  
das que eu tinha. O trabalho em grupo, a coletividade é  
um bom país, te proporciona conhecer e respeitar as dife-  
renças, as idiossincrasias, os "corpos" mesmos que não se dá de forma  
fácil. E POR QUÊ? para mim é a necessidade de transform  
social ~~ao~~ começar pelos próprios integrantes. Esse contate  
m a Ed. Física, a dança, o conhecimento é de fundamental  
importância para a aquisição da consciência e a part  
no desenvolver outras experiências e concepções necessárias  
a constante formação do ser humano. E o grupo é uma  
nibilidade de transformação em todos os aspectos.

O que é dança?

Dança é a representação do estado-de espírito do protagonista através de movimentos, podendo ser coreografados ou improvisados.

O que voce sente quando dança?

É o único momento em que consigo me esquecer do mundo lá fora, é um momento único em que todas as minhas atenções voltam-se para o movimento, para a proposta coreográfica, me sinto completo, realizado, como parte que faz parte de um todo. Me sinto feliz por estar fazendo uma das coisas que mais gosta nesta vida.

Como ela se situa na sua vida?

Como algo indissociável, que compõe a minha vida, é como se Eu não fosse completo se a dança não estivesse presente em mim. Ela tem uma posição de destaque, e isso é notável pelas pessoas que convivem comigo e/ou até mesmo pelas pessoas que não me conhecem, porque não é todo mundo que você ve dançando no meio da rua, dentro da sala de aula, nos corredores da vida...

A dança interfere no seu cotidiano? De que forma?

Com certeza, eu podia estar ganhando dinheiro, dando aulas à noite, mas eu prefiro estar no ; POR QUÁ?, dançando, convivendo com um grupo que já faz parte da minha vida, estudando a dança, me estudando. A mais ou menos quatro anos atrás, quando a dança começou a fazer parte da minha vida, todo meu cotidiano foi modificado, hábitos foram mudados, amigos, profissão, ou seja, a dança mudou a minha maneira de viver. A partir de então eu comecei a me preocupar mais com o meu corpo, com a minha formação profissional, que antes de conhecer a dança eu iria prestar vestibular para Medicina, comecei a ter novas amizades, conhecer pessoas diferentes, frequentar lugares diferentes, e acabei me tornando mais independente, eu afirmo com toda certeza que a dança me ajudou a conquistar a minha LIBERDADE, tanto no sentido de dependência dos pais quanto no sentido de liberdade de expressão, de autonomia.

Como foi seu contato/experiência com a dança formal? Sua história?

Começou a quatro anos atrás, quando eu no carnaval de 99, vendo o É o Tchan aprendi algumas das coreografias, daí então descobri que meu quadril se mexia, então o próximo passo foi dançar o primeiro forró num show do Rio Negro o Solimões (AI QUE BREGA), a partir de então não parei mais, todas minhas amigas adoravam dançar comigo e me ver dançar, fui convidado para ensaiar um Coutry para dançar no Halloween, acabei descobrindo a dança de salão, fui convidado a fazer parte da Cia de dança Hézio Franco, logo comecei a dar aulas, prestei vestibular para educação física e descobri uma nova visão da dança.

Houve modificações na sua compreensão da dança desde que voce começou a dançar formalmente? qual a diferença?

Quando eu comecei a dançar formalmente, Axé e Dança de Salão, não tive modificação nenhuma, via a dança somente como espetáculo, como glamour, só percebi modificações em contato como ;POR QUÁ?, onde compreendi que a dança é muito mais do que protagonista e expectador.

As aulas me ajudam a construir uma maior consciência corporal e intelectual, me ajudam a descobrir meus limites e as minhas possibilidades de superação de obstáculos. Pena que não posso estar presente em todas, mas apesar dos contratempos, sempre estou presente e acho de fundamental importância para o meu crescimento.

Como algo acessível a todos, como algo diferente das propostas dos outros grupos, como algo em que te da uma maior autonomia.

Vou te contar um segredo só pra você Lu, estou indo para a Europa assim que terminar o meu curso, e vou tentar desenvolver lá a proposta que o ¿POR QUÁ? desenvolve aqui. E pretendo contar com a sua ajuda. Depois a gente conversa sobre isso.

Algo exccasso, algo pouco divulgado, pouco conhecido, mas que desperta interesses, pena que falta consciencia disso.

Tento a medida do possível dar a minha contribuição mesmo que sei que nem sempre as minhas propostas são aceites, mas nem por isso deixo de apresentá-las, se bem que as vezes isso inibe um pouco. Talvez por eu ser mais novo no grupo, mas o que realmente eu vejo é que eu penso diferente de todos, gosto de coisas diferentes, e por isso as vezes me sinto um pouco "discriminado", mas grupo é isso mesmo, corpos e pensamentos diferentes, e tenho uma boa participação, me sinto como disse anteriormente uma parte de um todo, e dentro das possibilidades vou dando a minha contribuição.

É o que mais gosto de fazer, estar interpretando e sendo interpretado.

É a cara do grupo, é a representação do que realmente é o **¿POR QUÁ?** corpos diferentes em situações diferentes fazendo uma leitura crítica da sociedade.

TE ADORO. OBRIGADUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUU.

Te desejo toda sorte do mundo, e que seu mestrado de tudo certo, com fé em Deus, porque voce merece.

## RESPOSTAS ÀS PERGUNTAS DO QUESTIONÁRIO

1-Dança é uma disciplina, teórica-prática, que propicia ao indivíduo a teorização do movimento.

2-Quando danço sinto um total êxtase físico e tendo consciência do por quê da dança melhor é o prazer em dançar.

3-A dança é uma área da Educação Física que estarei voltado para uma especialização enquanto pratica educacional, além de suprir minhas necessidades artísticas.

4- Sim, atualmente olho tudo em minha volta e analiso o movimento de tudo o que acontece.

5-Iniciei uma consciência corporal com o teatro, onde nos apropriamos do corpo em movimento ou não, para a criação de personagens, fora isso nunca fiz aula ou qualquer tipo de pratica com a dança formal.

6-Não, comecei a formar opinião sobre a dança quando entrei em contato com a mesma, no grupo.

7-As aulas nos colocam como objeto de estudo próprio para movimentação e aprendizado de técnicas e habilidades específicas para a dança. Tento me manter sempre o + presente possível, o contrário somente com algum eventual imprevisto seja problemas pessoais, de saúde ou algum obstáculo de condução com o transporte entre Anápolis e Goiânia.

8-Independente de conceitos formados como dança moderna, dança-teatro, etc, a conceituo de dança contemporânea, pois trás a tona problemáticas, discussões e fatos do cotidiano, mesmo quando nos transportamos a idéias do passado.

9-Quero poder compreender seus conceitos e história, simbologias e tendências para a transportar para minha vida como meta de trabalho e caminho artístico.

10-Escassa, o contato com a dança é... quer dizer não é nada, não assistimos a apresentações por falta e má divulgação e o que é visto com frequência em praças e escolas são coreografias prontas que constantemente estão na mídia.

11-Efetiva, além do meu cargo de responsabilidade com a parte de figurinos e adereços cênicos, procuro me informar de tudo e a todos, tenho ( eu penso) uma boa convivência com todos os integrantes do grupo, que pra mim é necessária.

12-Já é um trabalho que me sinto realizado a quase dois anos com o Grupo Phrestas aqui em Anápolis, mas com a dança é diferente porque o corpo deve decorar e interpretar vários personagens enfim o corpo deve literalmente 'falar'.

13-O 'Idéias ao Léu' resume o que devemos constantemente e futuramente trabalhar, uma visão crítica (que não precisa ser precisamente explícita) e uma apropriação da criação dos movimentos que formam o espetáculo.

14-É TUDOoooooooo!!!! Sem me exaltar, o grupo me colocou atento a várias questões tanto para minha conceituação da Educação Física, minha vida pessoal e meu convívio interpessoal representando uma odisséia de pensamentos.

Enfim me sinto a vontade e tranqüilo em participar de um grupo com vários pensamentos, indagações e corpos diferentes, mas com um único pensamento e desejo DANÇAR, DANÇAR, DANÇAR E DANÇAR.

- Claudio Silva

1- O que é dança?

É o movimento corporal, que está intimamente ligado à cultura envolvente no meio. Então, é uma linguagem, através de um movimento, ritmo, falor sobre um "ritmo social" ou "movimento social".

A dança não só o movimento pelo movimento, é algo mais que ultrapassa um sentimento que permeia ao corpo, ou em qualquer parte do corpo, sentimento de vontade, de expressão, como algumas pessoas.

A dança tem o seu real sentido somente no momento em que ganha o movimento cultural com o estético.

2- O que você sente quando dança?

Que o corpo fala, pelo corpo posso sentir a minha existência que através de outros corpos eu não conseguia.

Então disso eu procuro buscar um "eu" que não é encontrado em lugar nenhum na dança. Lá uma forma de movimento ocorre em meu corpo, um sentimento, é que pelo corpo consigo mostrar o que não quando dança sinto uma liberdade total, uma existência em mostrar.

- Olfar: Sua existência é como um perfume.

3- Como ela se sente ao dançar?

A dança é prazerosa e gostosa.





6- O QUE SIGNIFICA "FUNDAMENTO" PARA O  
"CONCEITO" DE "TUDO"?

O "TUDO" é o "TUDO" e o "TUDO" é o "TUDO" MAIS  
NÃO É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" MAIS  
POSSÍVEL. O "TUDO" É O "TUDO" E O  
TUDO "TUDO" É QUE É O "TUDO" E O "TUDO"  
SÓ O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"

7- POR QUE É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"?

É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"

8- COMO É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"?

O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"

9-

O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"  
O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO" E O "TUDO" É O "TUDO"

sempre. É uma coisa, sempre um crítico em  
que o corpo tem muita liberdade  
e liberdade, isto é, em tudo que tiver  
em liberdade em relação a. (não  
então, sempre como liberdade)

10-

Através de pesquisas de expressão  
como temas construídos, não busco pensar  
a dança em qualquer base mas sim  
as possibilidades para o corpo.

A dança está se expandindo e te  
nemos uma evolução muito, para pensar  
em dança sempre cultural, sempre  
palcos de grandes apresentações,  
atingindo esta altura que caracte-  
riza que a dança seja uma  
coisa.

11-

Fazer grupo de grande grupo de  
uma pessoa tem muita coisa e o  
chamado de grupo. Portanto, a dança  
que os corpos e todos movimentos  
que estão em um corpo, interco-  
necado.

12-

Alexei Minko não faz teatro  
se apenas a dança. Teatro é  
in em alguns ensaios, sempre  
participou de peças, foi em  
muito.

nos seus escritos. Embora parecido  
e quase por a mesma época  
mas com as suas experiências e sen-  
timentos d' então com a época  
e com o Ed. que tem idem!!

13-

Sim Tennyson tem idem. E a Leo.  
Sobre Ed. Física, corpo e sobre o  
coração de uma mulher bem clari-  
ficada.

Logo depois que o grupo chegou a  
casa e Thomas e Ed. tinham este  
sentimento.

14/- É onde me sinto bem, em  
que posso me expressar, falar e  
sentir a minha alma, falar e  
sentir a minha alma. E tudo!!

Alr eu encontrei um pouco mais  
com ideias boas em soluções bem  
claras para a mim. É um grupo  
que tem um pouco de mim e tudo  
um pouco por outros.

## **ANEXO 23**

### **QUESTIONÁRIO PARA OS ESPECTADORES DO „POR QUÁ?**

- 01- Qual a sua profissão?
- 02- O que é dança pra você?
- 03- O que é arte?
- 04- Você costuma freqüentar eventos artísticos (peças de teatro, dança, exposições, etc.)?
- 05- Por que assistiu ao trabalho do „POR QUÁ?
- 06- O que achou do trabalho?
- 07- O que achou do grupo?
- 08- Existe alguma diferença em relação a outros trabalhos de dança que você já assistiu?
- 09- E sobre a postura do grupo, você percebe alguma diferença ou característica marcante?
- 10- Consegue descrever e analisar a dança que você assistiu?

**QUESTIONÁRIO PARA SER APLICADO AOS ESPECTADORES DO ¿POR QUÁ?**

- 01- Qual a sua profissão? *Professora universitária*
- 02- O que é dança pra você? *uma forma de se expressar através do corpo, contando com a música*
- 03- O que é arte? *uma maneira de expor os sentimentos*
- 04- Você costuma freqüentar eventos artísticos (peças de teatro, dança, exposições, etc.)? *sim*
- 05- Por que assistiu ao trabalho do ¿POR QUÁ? *pois já tinha ouvido falar do grupo e estava participando da SBPC deste ano*
- 06- O que achou do trabalho? *interessante e divertido*
- 07- O que achou do grupo? *comprometido e unido*
- 08- Existe alguma diferença em relação a outros trabalhos que você já assistiu? *sim observei a dedicação dos bailarinos mesmo sem retorno financeiro*
- 09- E sobre a postura do grupo, você percebe alguma diferença ou característica marcante? *tem movimentos suaves e ritmados*
- 10- Consegue descrever e analisar a dança que você assistiu? *No caso de "Idéias ao Belé" trata da evolução da dança, dos paradigmas, dos objetivos da juventude.*

**OBRIGADA PELA CONTRIBUIÇÃO!**

Obs.: Este questionário faz parte da pesquisa de campo da dissertação de mestrado "**Os Sentidos da Dança: construção de identidades de dança a partir da experiência com o ¿POR QUÁ? grupo experimental de dança**", realizada por Luciana Gomes Ribeiro, na Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação Física. Área de Concentração: Pedagogia do Movimento sob a orientação do professor Adilson Nascimento de Jesus. Contato: [lucianagr@terra.com.br](mailto:lucianagr@terra.com.br) / 9635.5121.

08. Coreografias alegres, com movimentos suaves e ritmados, e o mais marcantes: músicas brasileiras  
simas

01 - EDUCADOR FÍSICO.

02 - É UMA FORMA DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA QUE UTILIZA O CORPO COMO REPRESENTAÇÃO. ATRAVÉS DELA TRANSMITE-SE SENTIMENTOS, VALORES E IDÉIAS DE UMA PESSOA OU GRUPO. NA DANÇA É POSSÍVEL IDENTIFICAR IDÉIAS DE UMA SOCIEDADE E SUA REPRESENTAÇÃO EM CERTA ÉPOCA.

03 - É A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DO PENSAMENTO HUMANO. SE CONFIGURA ATRAVÉS DAS ARTES PLÁSTICAS, DO TEATRO, DA MÚSICA E DA DANÇA. DESDE A PRÉ HISTÓRIA O SER HUMANO UTILIZA DE PINTURAS PARA DESCREVER SEU COTIDIANO E DE RITUAIS PARA SAUDAR SUAS CRENÇAS. A ARTE SE DESENVOLVE E MODIFICA JUNTO COM A SOCIEDADE, CARACTERIZANDO SUA REPRESENTAÇÃO CULTURAL E IMPORTÂNCIA COMO FORMA DE DOCUMENTAÇÃO E CONHECIMENTO DO PROCESSO HISTÓRICO. ATRAVÉS DELA O ARTISTA EXPRESSA SUA VISÃO DE MUNDO.

04 - SEMPRE QUE POSSÍVEL E, PRINCIPALMENTE, OS MAIS ACESSÍVEIS. É TRISTE VER EM GOIÂNIA A DESVALORIZAÇÃO E FALTA DE ACESSO QUE A MAIORIA DA POPULAÇÃO TEM A PRODUÇÃO CULTURAL / ARTÍSTICA NA CIDADE.

05 - A PRIMEIRA VEZ QUE ASSISTI A APRESENTAÇÃO DO POR QUÊ? FOI NO SBPC E FUI PARA PARTICIPAR DO EVENTO, E PRINCIPALMENTE

TE, PARA CONHECER O TRABALHO DO GRUPO, QUE  
ATE ENTÃO, DESCONHECIA.

06 - FIQUEI IMPRESSIONADO COM A IDENTIFI-  
CAÇÃO QUE TIVE COM O TRABALHO E COMO  
O ACHEI SIGNIFICATIVO. PENSEI QUE FOSSE PE-  
LO FATO DE FALAR COISAS MUITO PRESENTES  
PARA MIM, COMO O CORPO E A EDUCAÇÃO FÍ-  
SICA, E QUE PUDESSE NÃO SER TÃO SIGNIFI-  
CATIVO PARA OUTRAS PESSOAS. MAS CONVERSAN-  
DO COM UM AMIGO APÓS O ESPETÁCULO,  
ESSE ME FALOU DE COMO HAVIA GOSTADO,  
LEMBRANDO DE BRINCADEIRAS DE INFÂNCIA E  
PENSANDO COMO A MÍDIA MANIPULA O SER  
HUMANO. CONCLUÍ QUE O TRABALHO É  
SIGNIFICATIVO PELO FATO DE TER UMA RE-  
PRESENTAÇÃO BEM COTIDIANA.

05 - UMA COISA QUE ME CHAMOU A ATENÇÃO,  
FOI O FATO DOS MOVIMENTOS NÃO SEREM MUITO  
DIFÍCEIS DE EXECUTAR. FOI LEGAL PERCE-  
BER QUE ESSA CARACTERÍSTICA NÃO TORNOU  
O TRABALHO POBRE, MUITO PELO CONTRÁRIO,  
DEMONSTROU QUE NÃO SÃO NECESSÁRIAS  
PERFORMANÇAS VIRTUOSAS PARA SE FAZER  
UM TRABALHO DE QUALIDADE. GOSTEI MUITO  
DO GRUPO, PRINCIPALMENTE PORQUE PERCEBI  
QUE A DANÇA PODE SER ACESSÍVEL, SEM SER  
NECESSÁRIO UM BIOTIPO ESPECÍFICO.

08- Existe. Não é comum ver em espetáculos de dança, a interação do artista com o público, e no trabalho do porquê? Eu percebi essa ação recíproca.

09- Como eu já assisti o espetáculo 4 vezes um fator que <sup>percebi</sup> foi um melhor desenvolvimento da representação teatral do grupo. Mas a característica mais marcante tem a ver com o fato de nenhuma das apresentações que assisti terem sido iguais. Esse fato demonstrou uma flexibilidade dentro do grupo e uma despreocupação com um trabalho muito certinho, o que não necessariamente quer dizer uma falta de responsabilidade com a qualidade do trabalho.

10- ~~Tem~~ ~~existe~~ Há uma identificação com a dança-teatral, com a representação mímica e com a utilização de uma linguagem contemporânea. Como eu conheço, mais ou menos, o trabalho do grupo, eu diria que é um processo de construção de um vocabulário corporal.



01. Presença de Educação Física.

02. Uma forma de comunicação entre os alunos. É uma ação concreta, onde nela pode ser expressado toda forma de sentimento, ideias e ações.

03. É uma forma de recrear. É um cumprimento do ciclo passado com a proposta do "novo", sendo que muitas vezes esse "novo" é ainda mais velho, mas com características diferentes.

04. Sempre que possível. Geralmente vou mais à espetáculos de dança, que sem dúvida, me desperta mais interesse.

05. Pelo contato direto que tenho com o grupo em geral (bailarinos e diretores).

06. O que mais me atrai no trabalho do Jôfê Araújo?, é a possibilidade de experimentar toda as formas possíveis de se dançar. A liberdade de poder criar e inovar ideias.

07- O grupo na maioria de seus integrantes têm uma forma encantadora de viver a dança. São pessoas que têm uma preocupação em vivenciar suas experiências na dança, de uma forma consciente, questionando seus valores, suas ações e reações. São pessoas que têm a possibilidade de transformar a realidade.

08- Sim. A maior diferença está no processo de criação. O grupo pesquisa e participa das criações do espetáculo. Não há uma preocupação com uma técnica, ou com a virtuosidade. Há liberdade de expressão, de movimentos, de gestos. A técnica fica em 2º plano, 3º, 4º, 5º...

09- Sim. A constante preocupação em dar um sentido <sup>real</sup> à dança. Colocando a dança dentro da nossa realidade, sendo acessível à ela. O interesse dos integrantes em se tornarem profundos conhecedores de dança também é um outro aspecto importante.

10- Idéias ao léu... me passou e me passou até hoje, sensações diferentes

tuas cada vez que arristo ao espetáculo.

A princípio, a forma bem humorada como foi tratada as várias relações humanas, como a família, os valores, o corpo nos chama a atenção, nos faz rir e curti-la com tudo isso.

Mas depois, a reflexão acontece espontaneamente, trazendo questionamentos e aumentando a minha dúvida e angústia com o lado mais sério da vida entre coisas e pessoas.

É um espetáculo gostoso de se ver, criativo, e eu, não. Há uma vontade de dançar junto, de cantar as músicas.

Esta possibilidade de aproximação com os baulavinos é bacana. Dançar, pensar com o coração? se torna possível.

**QUESTIONÁRIO PARA SER APLICADO AOS ESPECTADORES DO ;POR QUÁ?**

- 01- Qual a sua profissão? *Arquiteto - Prof. Universitário*
- 02- O que é dança pra você? *Dança em grupo e coreografia*
- 03- O que é arte? *Vide Enciclopédia Britânica.*
- 04- Você costuma frequentar eventos artísticos (peças de teatro, dança, exposições, etc.)? *Sim, desde criança.*
- 05- Por que assistiu ao trabalho do ;POR QUÁ? *Indicação de amigos.*
- 06- O que achou do trabalho? *Um trabalho interessante, coerente.*
- 07- O que achou do grupo? *Interessante como eles conseguiram se conectar.*
- 08- Existe alguma diferença em relação a outros trabalhos que você já assistiu? *Não é monótono, vai bem feito, fácil.*
- 09- E sobre a postura do grupo, você percebe alguma diferença ou característica marcante? *A vontade de fazer algo bom.*
- 10- Consegue descrever e analisar a dança que você assistiu? *Descrever? Não. Analisar? Como dizer que gostei, foi novo, leve, engraçado, mas tem "dançada" que o espetáculo anterior foi muito ruim. Gosto em*

**OBRIGADA PELA CONTRIBUIÇÃO!**

Obs.: Este questionário faz parte da pesquisa de campo da dissertação de mestrado "Os

**Sentidos da Dança: construção de identidades de dança a partir da experiência com o**

**;POR QUÁ? grupo experimental de dança", realizada por Luciana Gomes Ribeiro, na**

**Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação Física. Área de**

**Concentração: Pedagogia do Movimento sob a orientação do professor Adilson Nascimento**

**de Jesus. Contato: [lucianag@terra.com.br](mailto:lucianag@terra.com.br) / 9635.5121.**

nas danças do stress do dia-a-dia -  
seja na macumba ou nas raves  
um espectador em determinado momento  
- amigos, amigos, outros músicos...  
etc.

~~mas~~ pois até onde sei nenhum é bailar  
profissional ou vive da dança.  
difícilmente se vê punetas e acrobacias,  
mesmo bailarinos sofisticados.

## **QUESTIONÁRIO PARA OS ESPECTADORES DO ¿POR QUÁ?**

- 01- Qual a sua profissão? **Servidor Público**
- 02- O que é dança pra você? **Expressão corporal, movimento, expectativa, desejo, imaginação, crença, religião, provocação...**
- 03- O que é arte? **Expressão, contemplação, descrição, apreciação do Homem sobre o Homem e seu meio.**
- 04- Você costuma freqüentar eventos artísticos (peças de teatro, dança, exposições, etc.)? **Sempre**
- 05- Por que assistiu ao trabalho do ¿POR QUÁ? **Será que devo responder???(rs) Pela crença na pessoa que desenvolvia o trabalho e depois pelo próprio trabalho**
- 06- O que achou do trabalho? **Está escrito naquele folder**
- 07- O que achou do grupo? **Idem 6.**
- 08- Existe alguma diferença em relação a outros trabalhos de dança que você já assistiu? **Sim**
- 09- E sobre a postura do grupo, você percebe alguma diferença ou característica marcante? **Sim, apesar de determinadas questões**
- 10- Consegue descrever e analisar a dança que você assistiu? **Agora ficou mais difícil, vou Ter que pensar mais, mas vá trabalhando com estas informações**

## QUESTIONÁRIO PARA OS ESPECTADORES DO ¿POR QUÁ?

- 01- Consegue descrever e analisar a dança que você assistiu? Penso que teríamos tempo para discutir melhor, e falando conseguiria melhor definir, no entanto o espaço de tempo é pouco e as coisas tem de seguir em frente.

Por algum tempo achei que o por qué? Tinha que estudar mais, se dedicar mais aos movimentos, "limpá-los" mais, conceituar melhor, esclarecer melhor e mais, mas se entendo que o apresentado é seu discurso e seu dizer, então considero que o grupo se aprimorou suficientemente. Mas veja, não cair em 'pós' ou em 'neos' também nos obriga a entender, não ser pós modernos, pois qualquer tipo de coisa nos serviria, e é onde quero chegar é que precisamos analisar. O Porqué? é neo ou pós? Acho que não, mas também não é ainda representação de um tempo e para as coisas que estou pensando por agora, isso se torna muito importante, nem sem bem se é (rs), mas assim mesmo estão. Agora são características no particulino que faz diferença, não é o olhar do outro que me faz melhor ou faz com que o trabalho seja decente, a intenção, a despreensão, o arroubo, o manifesto, o cognitivo, o lúdico, as besteiras, o desejo, mas a partir do que vc acha ou seus bailarinos, pois é este que vcs estão examinando. O que posso dizer mais?

Acho espetacular o grupo que vc construiu, com estas características singulares.

**QUESTIONÁRIO PARA SER APLICADO AOS ESPECTADORES DO ;POR QUÁ?**

- 01- Qual a sua profissão?  
*professora*
- 02- O que é dança pra você?  
*é uma das formas de expressão do corpo pelo movimento*
- 03- O que é arte?  
*é tudo que expressa um sentido / significado / sentimento sobre a realidade*
- 04- Você costuma frequentar eventos artísticos (peças de teatro, dança, exposições, etc.)?  
*sim, às vezes*
- 05- Por que assistiu ao trabalho do ;POR QUÁ?  
*foi na abertura de um congresso*
- 06- O que achou do trabalho?
- 07- O que achou do grupo?  
*ótimo*
- 08- Existe alguma diferença em relação a outros trabalhos que você já assistiu?  
*sim, os movimentos são construídos e não copiados*
- 09- E sobre a postura do grupo, você percebe alguma diferença ou característica marcante?  
*a diferença é notada qdo eles apresentam, pois percebe-se que eles compreendem os movimentos do espetáculo.*
- 10- Consegue descrever e analisar a dança que você assistiu?  
*Soluções do corpo é uma construção de movimento sobre a área da Ed. Física, reflexões sobre o corpo, o movimento, o consumismo, a alienação em forma de dança.*
- OBRIGADA PELA CONTRIBUIÇÃO!**  
*Os movimentos são criados a partir dessas reflexões*

Obs.: Este questionário faz parte da pesquisa de campo da dissertação de mestrado "**Os Sentidos da Dança: construção de identidades de dança a partir da experiência com o ;POR QUÁ? grupo experimental de dança**", realizada por Luciana Gomes Ribeiro, na Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação Física. Área de Concentração: Pedagogia do Movimento sob a orientação do professor Adilson Nascimento de Jesus. Contato: [lucianagr@terra.com.br](mailto:lucianagr@terra.com.br) / 9635.5121.



**QUESTIONÁRIO PARA SER APLICADO AOS ESPECTADORES DO ;POR QUÁ?**

01- Qual a sua profissão?

FOTÓGRAFO

02- O que é dança pra você?

criação ~~expressão~~ DE SENTIMENTOS... pela expressão corporal e música

03- O que é arte?

o inesperado que fascina

04- Você costuma freqüentar eventos artísticos (peças de teatro, dança, exposições, etc.)?

sim. Sempre que posso.

05- Por que assistiu ao trabalho do ;POR QUÁ?

presenciar a criação de amigos

06- O que achou do trabalho?

criativo, divertido e ousado.

07- O que achou do grupo?

um bom grupo amador (aqueles que fazem por amor)

08- Existe alguma diferença em relação a outros trabalhos que você já assistiu?

Muita. Talvez, a principal, a descontração e ousadia.

09- E sobre a postura do grupo, você percebe alguma diferença ou característica

marcante? Percebi um grupo em desenvolvimento/evolução e, por isso, aberto a diálogos diversificados.

10- Consegue descrever e analisar a dança que você assistiu?

Um espetáculo articulado pelo humor sobre temas (contemporâneos) que rondam o indivíduo jovem (família, sexo, relações de afeto, de consumo, etc.) com coragem de tocar pontos polêmicos e expor uma posição do grupo frente a este, com ~~moderação~~ a marca da juventude/inevência;

**OBRIGADA PELA CONTRIBUIÇÃO!**

Obs.: Este questionário faz parte da pesquisa de campo da dissertação de mestrado "Os

**Sentidos da Dança: construção de identidades de dança a partir da experiência com o**

**;POR QUÁ? grupo experimental de dança", realizada por Luciana Gomes Ribeiro, na**

Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação Física. Área de

Concentração: Pedagogia do Movimento sob a orientação do professor Adilson Nascimento

de Jesus. Contato: [lucianagr@terra.com.br](mailto:lucianagr@terra.com.br) / 9635.5121.

Maília Reston / Lima.

1 1

1) Atriz / Estudante de Educação Física.

2) Dança para mim é movimento do corpo, pelo corpo e/ou das partes do corpo, com ritmo temporal, sonoro (musical, vocal, percussivo) e também no silêncio. Dança é para o indivíduo e o coletivo. É produto de mercado, arte, lazer, instrumento de fé.

3) Arte para mim é manifestação de pensamento criativo, sentimento, crença. Ela é imensurável e senoe a todos. Mas cabe em limites de mercado e modismos. A arte conecta o ser humano às questões abstratas e essenciais, abre canal de comunicação, de conteúdo delicado, criativo, crítico, portanto histórico, entretanto a arte rompe as fronteiras do tempo.

4) Sim. Cinema, teatro, dança, show, exposição.

5) Por curiosidade.

6) É despretensioso, mas elaborado. Tem o caráter positivo da experimentação e brincadeira, além de uma densidade nos temas abordados.

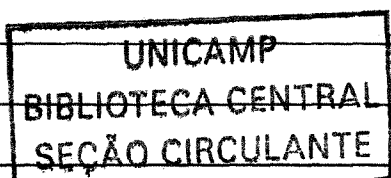
7) Tem o formato equilibrado de equipe, com todos assumindo papéis dentro e fora do palco.

8) Conheço uma variedade de grupos de dança e seus trabalhos, acho que a maioria se assemelha em carac-

( / / )  
Características determinadas da dança contemporânea, que é a variedade temática, o uso diferenciado da linguagem corporal, ritmos fora do senso comum, figurinos e cenários inventivos, portanto vejo o iPer quã? inserido nesse contexto, e acho bom para o grupo. A diferença está na condição que o grupo está, a dança surgiu de pesquisas sem o compromisso de agradar<sup>aos</sup> investidores do mercado de espetáculos e público, essa liberdade dota o trabalho de uma abertura e dinamismo ímpares.

9) O grupo é instável, o que é ótimo para o lado experimental e criativo, sempre haverá novidades na composição da equipe, com novos integrantes. Já a manutenção de um núcleo traz a evolução para os projetos antigos, não perdendo o processo de vista. Existe um comprometimento dos integrantes bastante louvável. Sinto que o grupo tende a delegar embasamento teórico à diretora, mesmo quando já é de domínio de todos, depois do trabalho pronto.

10) Conigo perceber as idéias realmente ao vivo. O trabalho é rico no conteúdo, comunica, critica, diverte, mas talvez pague pelo excesso temático em cena. Não tem um eixo estabelecido. Como processo é ótimo, mas é afinal um objetivo alcançado. Entretanto, vale a análise rigorosa do material conquistado, o resultado é crítico, cômico, denso? O universo abordado se situa onde? É o que me pergunto.



ANEXO 24

