

## DANÇA DESENHO METODOLOGIA EM MOVIMENTO

Profa. Me. Ana Lúcia Beck<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo refere-se à pesquisa em andamento realizada no âmbito da graduação no Curso de Artes Visuais da Universidade Luterana do Brasil. O mesmo informa sobre algumas considerações específicas sobre metodologia de ensino em aulas de desenho da figura humana, considerada a partir de uma reflexão sobre o movimento e a expressão.

**PALAVRAS CHAVE:** Desenho da figura humana; ensino; dança; corpo e movimento.

*Todo o nosso conhecimento nasce dos sentidos<sup>2</sup>.*

*A matéria da arte é móvel e a pesquisa artística  
realiza-se sempre na mobilidade.  
Mobilidade do fazer artístico.  
Mobilidade da sala de aula.*

### *A dança e o desenho*

Há poucos anos atrás, localizei um livro que me conquistou já pelo título: *Degas dança desenho* (VALÉRY, 2003). Nele, intercalam-se imagens de desenhos e esculturas de Degas e comentários diversos de Valéry acerca deste artista do século XIX muito popular pelas suas pinturas das bailarinas. Entre muitas questões interessantes, me chamou a atenção a presença de desenhos das bailarinas, estudos e esboços, que não pareciam ser um estudo da composição a ser realizada na pintura, mas sim, uma tentativa de compreender e entender – fixando no papel – o corpo em movimento. Corpo em movimento: sua dinâmica, suas alterações musculares, seus pontos de tensão e equilíbrio, sua especificidade de matéria viva. Especificidade que, segundo Valéry, impõe o movimento:

<sup>1</sup> Professora no Curso de Artes Visuais (ULBRA); Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte (UFRGS); Bacharel em Desenho (UFRGS).

<sup>2</sup> DA VINCI, 1997, p.47.

O animal, farto da imobilidade imposta, evade-se, bufa, fugindo de uma sensação e não de uma coisa extravasa-se em galopes e travessuras. Um homem, em quem a alegria, ou a raiva ou a inquietude da alma, ou a brusca efervescência das idéias, libera uma energia que nenhum ato preciso pode absorver e esgotar em sua causa, levanta-se, vai, caminha a largos passos apressados, obedece, no espaço que percorre sem ver, ao aguilhão dessa potência superabundante... (VALÉRY, 2003, p. 34)

Ao ato de estar vivo corresponde a necessidade imperiosa de movimento.

Ocasionalmente, ao iniciar as aulas da disciplina de Desenho da Figura Humana, tentamos convencer os alunos de que o desenho da figura humana é apenas um desenho de observação. Altera-se apenas o modelo/objeto desta observação que, neste caso, passa a ser a figura humana. Na academia, ainda há pouco mais de uma década, as primeiras aulas de desenho da figura humana eram, na realidade, aulas de desenho anatômico e os modelos observados eram cadáveres. Nenhum movimento aqui. Nenhuma dinâmica. Tratava-se apenas de observar a composição do corpo em termos de musculatura e esqueleto.

Encontrar o livro de Valéry lembrou-me de algumas lâminas vistas anos antes na casa de um amigo – e as referências se perderam – de desenhos feitos por um artista plástico ao observar os ensaios de um grupo de balé. Ali me chamou a atenção o quanto tais desenhos explicitavam, não a composição do corpo em termos de exatidão da forma dos músculos, mas sim a dinâmica do corpo em movimento. Estes desenhos – que guardo apenas na memória – me fazem pensar naquilo que sempre me chama a atenção ao assistir um espetáculo de dança, especialmente dança contemporânea, ou mesmo ocasionais apresentações de ginástica artística no período das olimpíadas. Fascina-me observar a forma como o corpo em movimento adquire possibilidades de equilíbrio, de torção e de alongamento impensáveis quando parado. Quando digo impensáveis, refiro-me ao fato de que a noção que a população em geral possui de seu próprio corpo parece ser diretamente responsável pelo espanto produzido quando vê uma realidade de corpo que contraria o seu próprio. Sua forma muscular – oscilando entre o alongamento e a tensão – altera-se todo o

tempo. Quando vemos um corpo em movimento, vemos algo que o distinguirá sempre do “desenho de observação”: a vida. A grande diferença entre o desenho de observação e o desenho da figura humana – que não prescinde de observação – é o fato da figura humana – quando viva – possuir a habilidade de transformação através do movimento. Este, por sua vez nos permite entender o corpo de maneira ampliada, menos rígida do que o percebemos no dia a dia.

[...] Há outro modo de exterminar ou diminuir a forma rígida do modelo postural do corpo – o movimento, a dança. Toda vez que nos movemos, o modelo postural do corpo se altera. O fenômeno da dança é uma desestruturação e uma alteração da imagem corporal. É um método capaz de transformar a imagem corporal e diminuir a rigidez de sua forma. (FIAMONCINI; GALLI, 2006, p.4)

É somente através do movimento que percebemos que a matéria do corpo humano não é estática, mas viva. Somente através do movimento percebemos qual a real função da musculatura: tornar-nos dinâmicos. Através do movimento percebe-se, finalmente, que músculos e esqueletos não são matéria inerte, mas matéria em permanente alteração, matéria expressiva.

Estas primeiras questões, percebidas intuitivamente, ou talvez emocionalmente, me indicavam um caminho a seguir e um corpo de reflexão a descobrir. A questão do movimento, até onde pude verificar no momento, é cara à reflexão teórica do campo da dança, mas, infelizmente, não o é no campo das artes visuais. Pelo menos no que diz respeito a questionar as características do movimento ou a implicação do movimento na elaboração do conhecimento ou mesmo a sua relação com a percepção e a expressão. Do ponto de vista das artes visuais, infelizmente, a percepção parece ser considerada, ainda, desde uma perspectiva por demais “mental” e “visual” que dificulta uma reflexão que nasça da observação do movimento enquanto ação de realizar algo. Conforme Freire (2001, p.11), “Por meio da experiência direta e da percepção da dança, podemos conhecer novos caminhos que nos coloquem em contato com nós mesmos e com o nosso ambiente. Isto é o que poderia ser chamado de aspecto contemplativo.” O aspecto

contemplativo referido aqui, porém, parece-me distinto daquele que, a princípio verificamos em aulas de desenho.

De alguma maneira, contemplando o processo que ocorria em sala de aula, o movimento do corpo, a dança, foram desenhando uma escolha metodológica.

### *A sala de aula e a pesquisa*

No ensino superior em artes visuais, não foi logo de saída que ministrei aulas de desenho. Sentia-me totalmente despreparada para tal. Em minha experiência acadêmica, as aulas de desenho eram, usualmente, um fazer que escapava à reflexão. Apesar do aspecto mágico de obter um resultado que só podia ser mágico visto que não era percebido enquanto resultado de uma ação metodológica específica, pouco foi trabalhado que me preparasse para a sala de aula. Afinal, nas aulas de desenho que freqüentei “apenas” desenhava-mos. A observação restringia-se, quando ocorria, à análise do desenho pronto, do desenho enquanto produto, buscando-se localizar no mesmo os “erros e acertos” na elaboração da forma. No caso das aulas de desenho da figura humana, portanto, trabalhava-se com uma forma cujo aspecto motor e móvel não era evidente. Apesar de toda minha aprendizagem haver ocorrido com a utilização de modelos vivos, a dinâmica das aulas não era muito “dinâmica”. Em absoluto. O modelo variava algumas poses entre estar em pé, sentado ou deitado, às vezes em poses de poucos minutos, outras vezes em poses mais longas e, observávamos o modelo – tal qual se observaria uma maçã ou uma garrafa e desenhávamos. Imaginem meu pavor ao começar a ministrar aulas de desenho da figura humana.

O que inicialmente era pavor tornou-se meu maior ganho nos últimos anos. Ganho enquanto professora, ganho enquanto artista plástica, ganho enquanto pessoa. A sala de aula tornou-se lugar de pesquisa. Mas é somente hoje, quando finalmente começo a perceber o

resultado de minhas “experiências” pedagógicas, que me dou conta de que a sala de aula é local de pesquisa. Não da pesquisa formal que lança hipóteses sobre terrenos que – necessariamente já se deve conhecer – mas da pesquisa que se caracteriza pela mobilidade. Mobilidade exigida por resultados que se mostram aos poucos. Mobilidade que resulta de um eterno experimentar e desdobrar idéias na tentativa de, muitas vezes, driblar até mesmo a insatisfação dos alunos.

No geral percebo que uma visão muito tradicional do que seja arte e do que seja um bom desenho, esbarra na capacidade dos alunos de compreenderem que tipo de ação – e, portanto, que metodologias de ensino e aprendizagem – produzirão certo tipo de resultado plástico. Retomando Degas, cujas pinturas de bailarinas ainda são uma referência para muitas pessoas a respeito do que seja arte, e do que seja arte “bela”, estas mesmas pessoas se surpreendem quando lhes mostramos os desenhos que ele fazia das bailarinas. Para muitos alunos é difícil compreender o quanto certas pinturas que se caracterizam por uma definição muito exata da forma são produto de um incansável pesquisar pela forma. No caso de Degas, esta forma é pesquisada não em seu aspecto estático, mas em seu aspecto móvel.



Dois desenhos de Degas nos quais se percebe sua preocupação em entender a dinâmica postural do corpo das bailarinas, aliada à sua concepção da forma como algo que parte da “maneira de ver a forma” e não, simplesmente, sua exatidão de contorno. (Fonte das imagens: <http://www.frenchdrawings.org/>)

Mesmo em Da Vinci se percebe este tipo de estudo rápido sobre o modelo, pouco exato na forma em termos de contorno da figura, mas extremamente preciso na captura dos aspectos dinâmicos do corpo humano.



Desenho de Da Vinci no qual se percebe de maneira muito clara sua preocupação em indicar o movimento realizado pelo corpo durante o jogo do peão sem se preocupar com a exatidão da forma de braços e pernas por exemplo. (Fonte da imagem: Antunes, 2004)

Por outro lado, pesquisando desenhos de artistas plásticos ao longo dos últimos anos – para levantar material de referência pedagógica – percebi que na obra gráfica de inúmeros artistas encontramos exemplos de desenhos de figura humana que se caracterizam por terem sido realizados muito rapidamente. Nesses desenhos, como no exemplo do desenho de Da Vinci, a forma do corpo humano não é mostrada de maneira exata no que diz respeito à integridade de seu contorno. Entretanto, em um desenho como o de Da Vinci, percebe-se a dinâmica do corpo enquanto um todo: percebe-se claramente a pose daquele corpo naquele momento específico. Trata-se de um desenho adequado em termos de proporção da figura e que mostra o grau de mobilidade do corpo. Talvez pudéssemos dizer que um desenho desses não é um desenho de figura humana, mas sim um desenho de corpo humano. Nestes desenhos também se percebe que

o modelo não estava necessariamente posando – de forma extática – para o artista, mas sim, que foi surpreendido pelo artista em pleno movimento. Em função disto, fez-se necessário que a observação do artista e o movimento de seu corpo adquirissem a velocidade do movimento daquilo que era observado.

A questão do movimento, no que diz respeito ao desenho, envolve diferentes aspectos. Por um lado, podemos pensar sobre a questão do movimento de quem desenha. Neste sentido, pensar sobre o movimento é pensar, principalmente, na mobilidade de quem desenha. Ao movimento do desenho pronto, corresponde uma peculiar movimentação da mão, do pulso, do braço, do corpo inteiro de quem desenha. Observar esta movimentação, porém, não é algo muito comum em aulas de desenho. Elaboram-se muitas vezes estratégias de alteração no tempo de realização de desenhos o que não necessariamente se configura em uma posterior reflexão que se baseie na observação do próprio movimento por parte de quem desenha. Sem esta observação, o desenho continua sendo produto de algo mais ou menos “mágico”, assim como algo de mágico parece ser sua característica expressiva. Mágico porque não conscientizado. Mas, aprofundando um pouco esta reflexão com o auxílio do corpo teórico da dança vemos que, segundo Antilla (2007), quando estamos atentos às sensações corpóreas, assim como ao movimento que as provoca, acessamos informações “possivelmente conscientizáveis”. Ou, pelo menos, como ela afirma, informações que pertencem a uma “consciência pré-reflexiva”.

Levando em consideração tais questões, podemos pensar que existe a possibilidade de que a observação do movimento, seja do corpo do modelo, seja do próprio corpo do desenhista, e a sua conscientização, ou mesmo pré-conscientização permita ao estudante do desenho apropriar-se de seu próprio desenho em termos de execução e expressão. Tal prática permitiria, por um lado

um aprofundamento da compreensão da forma do corpo humano e, por outra, o desenvolvimento gráfico expressivo. Isto sem mencionar outras questões sobre as quais ainda não me aprofundei.

Buscando aprofundar a questão no campo da dança, percebemos que existe uma relação direta entre a expressão e o movimento. Ousaria dizer que é a expressão contida no movimento de quem desenha que caracteriza expressivamente o desenho em termos gráficos. Contemplar e pensar o movimento no desenho é falar de refletir sobre o processo, é entender a expressão no desenho.

### ***Dança desenha pesquisa***

Nos últimos anos a docência em artes e especificamente a docência de disciplinas de desenho, desenho da figura humana inclusive, têm sido meu local de pesquisa. Esta pesquisa, porém, não foi prevista de antemão. No início, o que tinha a minha frente era apenas um “problema” a ser resolvido. Não um problema hipotético, mas um problema real: como ensinar algo que eu havia aprendido sem saber como.

Esta é uma pesquisa em andamento que, neste momento, começa a ficar clara para mim mesma. O que gostaria de apresentar são algumas considerações e colocações ocasionadas por estes anos de pesquisa em sala de aula aliadas a algumas reflexões sobre bibliografias que se detêm principalmente sobre a dança. A experiência tem mostrado que a pesquisa-ação (talvez seja este o nome para o que estou realizando) possui um alto grau de mobilidade capaz de desarmar as armadilhas das hipóteses convencionais ou preconceituosas que podemos formular quando não somos confrontados o tempo inteiro com outros seres humanos – os alunos – que nos obrigam, sempre, a colocar em dúvida as hipóteses e premissas iniciais.

Trazer uma espécie de cronologia pedagógica que, aos poucos, clareia-se enquanto pesquisa artística e pedagógica numa área – ainda – carente de pesquisas de caráter pedagógico que mostrem caminhos e alternativas para o problema de aprender. Aprender a desenhar. Desafio que permanece, e permanecerá enquanto tantas pessoas acreditarem que desenhar – e expressar-se artisticamente – seja resultado de um “dom” natural ou da “mera aplicação de técnicas”. Aprender arte é aprender fazendo. Todo o fazer em arte é uma pedagogia dizia Ostrower. Resta apenas termos clareza sobre o que fazemos, como fazemos, que resultados obtemos e como estes três aspectos – pelo menos – interagem entre si.

Para melhor entender a maneira como esta pesquisa se delineou, é necessário retomar seu histórico. Em um primeiro momento como professora da disciplina de desenho de figura humana, observei dois aspectos. O primeiro, verificável também em outras disciplinas de desenho, era a dificuldade de muitos alunos em “soltarem a mão”. O desenho enquanto linguagem expressiva que se caracteriza pela diversidade e riqueza gráfica dificilmente se desenvolve a partir de gestos controlados por parte de quem desenha. Expressão e fluidez andam juntas. E mesmo a tensão gráfica só aparece no desenho desde que se configure em gesto. Gesto é sempre movimento. Movimento que pode ser percebido na medida em que é executado mas cujas características não são determinadas por um controle “racional”. Este aspecto é de difícil entendimento para muitos alunos que partem do pressuposto de que os gestos do desenho – os gestos que produzem um desenho – sejam controlados racionalmente. Aos poucos, nas disciplinas básicas de desenho, desenvolvi diferentes atividades com a finalidade de “soltar” o gesto dos alunos. Estas atividades baseavam-se tanto em exercícios dinâmicos de desenho (que tornavam a movimentação da mão e do braço imprescindível) até mesmo exercícios que promoviam uma observação mais atenta do corpo do modelo.

Alguns dos primeiros modelos com que trabalhei tinham em sua maioria formação na área da dança. Devido ao meu interesse pessoal no corpo humano – em vista dos anos de prática principalmente de yoga e natação – comecei a solicitar aos modelos que fizessem poses pouco convencionais. Aos modelos/bailarinos eu solicitava que explorassem bastante suas poses fazendo torções, pontes, inversões, entre outras. As formas menos convencionais – com relação à maneira como vemos os corpos no cotidiano – funcionavam muito bem, pois propiciavam que os alunos observassem e desenhassem exatamente o que estavam vendo. E o que estavam vendo era muito distinto daquilo que acreditavam já conhecer, e que, em função desta crença, conduzia a certo descuido na observação. Poses que se originavam de movimentos de dança ou mesmo movimentos acrobáticos. Incentivava os modelos a movimentarem-se para “achar” a pose. Aos poucos, a dança tornava-se presente na sala de aula. E, aos, poucos, observá-la tornou-se inevitável. Havia posições nas pequenas coreografias que eu tinha vontade de congelar. De dizer ao modelo: – Pare exatamente neste ponto!

Não era possível.

O uso destas poses pouco convencionais mostrou-se bastante proveitosa para os alunos. Ao verem a sua frente uma pose complicada e não usual, o aluno obriga-se a, realmente, observar o modelo a sua frente. As poses, quanto mais difíceis são, mais “fáceis” de desenhar se tornam pois liberam o desenhista de seus estereótipos e pré-conceitos libertando-o da elaboração daquilo que julga já conhecer. Evidentemente, devido à dificuldade destas poses, muitas vezes o tempo que os alunos tinham para desenhar era muito curto. Às vezes um ou dois minutos. O tempo em que o modelo aquentava ficar parado, sem se mexer, todo retorcido ou de ponta cabeça...

Estas primeiras experiências em sala de aula foram aos poucos produzindo derivações. Como o grau de exigência em termos de exercício físico era bastante grande para os modelos, os

mesmos faziam um bom aquecimento antes de começar a posar. Ora, não demorou muito tempo até incluir-se também a observação do momento de aquecimento do modelo como momento de aquecimento do olhar dos alunos que eram incentivados a acompanhar este aquecimento.

Assim, na tentativa de soltar mais o gesto dos alunos e também como uma maneira, presumida, de despertar a observação “não racional” do modelo, começamos a diminuir cada vez mais o tempo das poses. Aos poucos, as poses não se distinguiram mais de pequenas coreografias experimentais dos modelos a partir de sugestões como a música, determinados aspectos de anatomia que eu desejava destacar, ou mesmo estratégias de orientação da forma (forma alongada, forma contínua, forma quebrada, etc.). Ao diminuir o tempo das poses de tal maneira, porém, percebi a dificuldade – na realidade a resistência mental e conceitual – dos alunos em acompanhar o ritmo do movimento do modelo. A mão é rápida, mas o pensamento trava o desenhista.

Intuitivamente, passei a preparar os alunos para tal atividade. Elaborei uma espécie de passo a passo que começava antes mesmo do desenho propriamente dito. Durante os aquecimentos dos modelos, e também durante suas primeiras coreografias, comecei a desenvolver uma atividade gradual. Esta vem ocorrendo em linhas gerais da seguinte maneira:

1º. – Os alunos apenas observam os movimentos do modelo com o olhar;

2º. – Os alunos passam a tentar acompanhar com o próprio corpo o ritmo e as características básicas dos movimentos dos modelos. A idéia básica – que busco explorar também através de outras atividades – é que a movimentação do próprio corpo, aliada à observação do corpo em movimento do modelo, auxilia o aluno a compreender aspectos da dinâmica do corpo em movimento que não são tão facilmente compreensíveis a partir, apenas, da observação visual.

Ainda que seja questionável caracterizar esta movimentação como dança, permito-me relacionar esta atividade à seguinte afirmação:

Identifico a dança como uma forma de conhecimento que possibilita uma intervenção direcionada para a ampliação da expressividade dos sujeitos dado que ela permite ler a gestualidade humana como linguagem. (FIGUEIRA, 2008, p.2)

A movimentação de nosso próprio corpo permite-nos, afinal, entender o aspecto dinâmico e expressivo de outros corpos. Para perceber não basta ver. O olhar de quem desenha é um olhar que toca, que acaricia, que “toma posse” do objeto. Tato e olhar desenvolvem-se conjuntamente, o que já havia explorando em outras atividades de desenho. A consciência do próprio corpo – tão difícil para as pessoas que não possuem um trabalho nesta área – auxilia na compreensão de certos aspectos da dinâmica do corpo humano.

Segundo uma aluna relatou em suas observações sobre a metodologia empregada<sup>3</sup>,

Nós partimos do princípio, da matéria, do elemento dinâmico em constante movimento, o que nos exigiu um olhar diferenciado daquele a que estamos acostumados na correria do dia-a-dia. Tivemos que vencer um olhar viciado, nos acostumar a ter uma atenção especial e intuitiva. Porque, mais do que um corpo, precisamos captar um pouco da pessoa. (Janaina de Vargas Mendes, 2008)

3º. – Acompanhar o movimento dos modelos com as duas mãos e braços imaginando que é o modelo quem está obedecendo a um comando dos desenhistas. Ainda que esteja ocorrendo o contrário. A partir deste ponto, os alunos que até então estão próximos do modelo e em volta deste, localizam-se frente a seus cavaletes e repetem o mesmo tipo de procedimento. A superfície do papel passa a ser apenas o local em que algum tipo de vestígio desta movimentação se fixa. Nestes primeiros desenhos, não aparecem formas. Em termos de resultado/produto visual tais desenhos possuem pouca relevância, sendo significativos apenas enquanto processo de

---

<sup>3</sup> Na tentativa de promover a observação e a reflexão sobre o processo de aprendizagem, tenho trabalhado sistematicamente com a solicitação de realização de relatos escritos das aulas por parte dos alunos. Todas as observações de alunos se originam de tais relatórios.

interação entre modelo e desenhista, aprofundando a relação direta entre a consciência visual e a expressividade do movimento.

4º. – Aos poucos os alunos são incentivados a realizar também um movimento de aproximação e afastamento do papel, tentando somente em alguns momentos – o momento em que percebem alguma pose específica, por mais rápida que seja – deixar vestígios no papel. Nestes exercícios tenho variado o tipo de material utilizado. Observou-se, porém, o quanto pincel e tinta auxiliam nesta dinâmica por auxiliar na rapidez e fluidez do gesto.

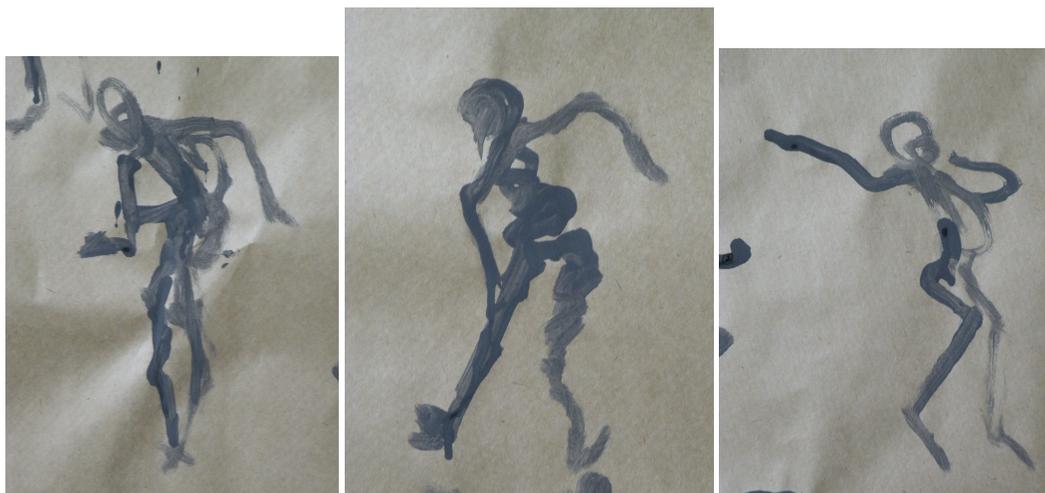
Este procedimento tem sido desenvolvido em algumas horas das primeiras aulas da disciplina pois demora até que os alunos assimilem o que estão fazendo, até que comecem a adquirir confiança nas pequenas marcas – “homúnculos” como os chamo – que ficam pelo papel. Observa-se que, na medida em que este tipo de exercício é repetido em várias aulas e que os alunos se acostumam a perceber que ele produz um certo tipo de resultado, sentem-se mais tranquilos e o processo é mais rápido. A partir deste momento, a atividade, enfatizando especialmente o terceiro e quarto passo é utilizada em todas as aulas como dinâmica de aquecimento.



Magdalena Martins, homúnculo,  
carvão sobre papel kraft, 2008.  
(Fonte: BECK, 2008)

Os homúnculos parecem-se com algo que podemos considerar como rascunhos muito rápidos feitos por um coreógrafo ao tentar fixar no papel a idéia principal de certas poses. Os desenhos produzidos através desta metodologia mostram principalmente a dinâmica do movimento realizado. As torções, os alongamentos, as zonas de tensão, os pontos de apoio, muitas vezes até mesmo a velocidade do movimento, bem como sugerem sua seqüência.

Parece que o exercício como um todo também aguça o olhar do aluno que agora é capaz de melhor perceber que tais características estão presentes em um desenho que não é “correto” em termos de formas anatômicas ou correção do contorno.



Ricardo John, homúnculos, guache sobre papel Kraft, 2008.  
(Fonte: BECK, 2008)

Outro ponto que chama a atenção nestes desenhos é que os mesmos não apresentam maiores problemas quanto à proporção, o que parece ocorrer com maior freqüência nos desenhos dos alunos que iniciam na figura humana ao utilizar métodos mais tradicionais para desenhar, baseados em observações longas e também no olhar mais exclusivo para o contorno da figura. Ao

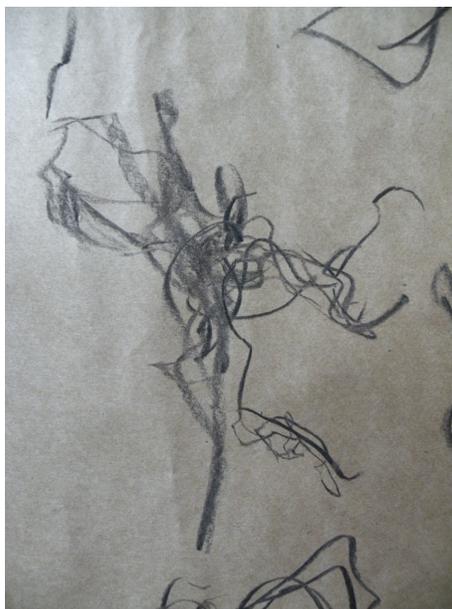
fixar-se primeiramente na figura observando seus contornos, os alunos parecem produzir figuras cujo contorno pode até estar “correto”, mas estas demoram um logo tempo até adquirirem o aspecto tridimensional. Muitos desenhos iniciais parecem ser figuras “de papel”.



Glória Brufatto, homúnculos, pastel seco sobre papel, 2008.  
(Fonte: BECK, 2008)

A metodologia baseada no movimento, numa maior interação entre observador e modelo e em atividades nas quais o corpo do desenhista também é explorado (observado de dentro para fora) tem mostrado uma melhor definição do aspecto móvel/corpóreo da figura humana. O movimento e a velocidade permitem ao observador perceber melhor o aspecto da figura enquanto um todo, não permitindo que se fixe por tempo demais em partes isoladas.

Este método produz num primeiro momento figuras que não são tão “corretas”, mas parece dotar o observador de maior segurança e também de um conhecimento mais profundo de seu objeto de estudo o que culmina num rápido desenvolvimento de seu desenho.



Rodrigo Plentz, homúnculo,  
pastel seco sobre papel, 2009.  
(Fonte: BECK, 2009)

Outro aspecto observado é um alto grau de interação que a metodologia empregada promove entre o desenhista e o seu “objeto”: o modelo que dança. Segundo Rodrigo:

Da música obtive o ritmo (cadência), da dança os gestos (regência), do desenho as linhas (registro do gesto), de ambas o movimento. Durante essa atividade fisiológica e psíquica foi de maneira alheia a minha vontade que os eventos se colocaram e se ordenaram. Em dado momento acredito ter havido uma troca, certa reciprocidade entre o artista visual e o dançarino que percebendo os gestos e os sons que eram emitidos do atrito do material com a superfície do papel no cavalete, propôs um diálogo criando e trocando solos como se fossemos instrumentos musicais. Dois velhos *blues men* sentados ao redor da mesa, o primeiro com sua guitarra, o segundo respirando no tom sua harmônica e sobre a mesa dois copos de *whisky* vazios. (Rodrigo Plentz, 2009)

Esta observação de Rodrigo também mostra que ele percebeu a dinâmica do movimento e do momento em que produziu o desenho como algo que escapou a qualquer possibilidade de controle e promoveu a interação entre os sujeitos envolvidos. Figueira, fazendo referência a Buytendijk e Tamboer, indica:

[...] o movimento traduz-se num diálogo do indivíduo com os outros, com as coisas e com o mundo. Movimentar é, então, conceituado como um comportamento pleno de sentido, como algo que acontece no interior de uma interdependência relacionada ao sentido. (FIGUEIRA, 2008, p.2)

Relacionando a observação de Plentz com a de Figueira, podemos inferir que uma metodologia baseada em diferentes áreas do conhecimento pode promover tanto a aquisição de conhecimentos específicos das distintas áreas envolvidas, como pode aprofundar a relação humana que lhe pressupõe mas que também dali decorre. Fico imaginando o quanto tais dinâmicas integrativas entre o desenho e a dança poderiam promover também a estudantes da dança.

À medida que esta pesquisa em ação se realiza, e começa a delinear certo tipo de resultado, tenho procurado pensar as possibilidades de ampliação e aprofundamento das propostas e exercícios envolvidos. A certa altura, passei a incentivar os próprios alunos, em algumas aulas, a realizarem os movimentos de aquecimento. Os próprios alunos executam algum tipo de movimento com o corpo – baseando-se ou não na música que está tocando.

Durante o aquecimento, os alunos vão se alternando entre “posar” e desenhar. Neste exercício observou-se algo interessante. Um dos bailarinos com quem trabalho comentou-me certa vez que a solicitação que eu fazia, de que ele improvisasse uma coreografia a partir da música e do momento – era algo extremamente desafiador, pois ele se sentia muito inseguro ao ter que elaborar o movimento e não apenas “executá-lo”. Curiosamente, ele também era confrontado com um processo de criação que lhe era novo. Com os primeiros exercícios de dança dos modelos, começamos a perceber o quanto o movimento é uma marca pessoal. Gesto e expressão na dança são absolutamente individuais. São individuais e particulares a maneira peculiar como cada corpo gera seu movimento e o tipo de desenho que realiza no espaço.

As qualidades de qualquer movimento são as manifestações de como a mente é expressa através do corpo que está em movimento. As mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente mudou o foco sobre o corpo. [...] Então, achamos que o movimento pode ser um modo de observarmos a expressão da mente por meio do corpo; isso também pode ser uma maneira de produzir mudanças na relação mente-corpo. (FREIRE, 2001, p. 10)

Além da questão da observação do caráter expressivo da movimentação do bailarino, a metodologia empregada, ao promover a movimentação também do aluno/desenhista, parece atingir um dos problemas dos iniciantes no desenho que é, justamente “soltar” a mão, ou seja, desenhar a partir do próprio movimento sem tentar controlar racionalmente a movimentação da mão e do olhar.

Parte desta questão foi trabalhada, pelo menos no que diz respeito à percepção dos movimentos coreográficos por parte dos alunos, com as atividades nas quais os próprios alunos criavam movimentos de curta duração, entre 3 e 5 minutos. A experiência mostrou-se fértil pois, uma vez vencida a timidez inicial dos alunos em posar para os colegas, cada um elaborou movimentos absolutamente particulares. Mesmo sem que tenha havido um maior preparo dos alunos para tal atividade, cada um elaborou algum tipo de movimento seja baseando-se na música, seja em movimentos de esportes que praticam, seja deixando que o movimento mostrasse a insegurança e a timidez do corpo na proposta. Em termos de observação do corpo em movimento, esta atividade parece enriquecer bastante a aprendizagem seja por variar o tipo de situação de corpo e de movimento – os alunos claramente possuem características físicas bastante distintas daquelas dos profissionais – seja por oferecer uma outra possibilidade de compreensão do corpo em movimento a partir da percepção direta do próprio corpo em movimento.

Muitas outras questões e exercícios, bem como rica produção escrita e desenhada tem sido produzida nas aulas em que a metodologia em questão tem sido empregada. A pesquisa em

sala de aula tem ampliado o leque de questões a serem observadas, formuladas e fundamentadas. Pontuei aqui apenas as que motivaram inicialmente esta abordagem e não ousou formular conclusões mais densas que carecem ainda de um aprofundamento maior. Ainda assim, podemos antever um rico universo de investigação tanto para as artes visuais como para a dança e as disciplinas envolvidas com a vida escolar.

Num momento histórico em que, como afirma Duarte Jr. (2003.), vive-se de forma anestesiada, a metodologia em desenvolvimento têm se mostrado proficua ao auxiliar os alunos a compreender a forma humana de maneira mais integrada e expressiva, recuperando-os de certa maneira para a percepção de si próprios. A metodologia em pesquisa indica a possibilidade de aprimorar a conexão entre o desenhista e seu objeto, mas também a conexão do desenhista com seu corpo: sua mão que desenha. No processo de observação do movimento, aprimora-se a conexão do sujeito com seu entorno.

Tradicionalmente nas escolas, a arte e o esporte competem por espaço e apoio e a dança ainda não faz parte do contexto escolar da maneira como poderia. A continuidade desta pesquisa talvez aponte para a possibilidade de elaboração de conhecimentos integrados entre várias áreas artísticas que auxiliem-nos na compreensão do nosso corpo como “carne que pensa” (GREINER, 2005). O corpo, afinal, é morada de percepções, de sentidos e de conhecimentos tradicionalmente alijados do processo escolar. Ao perdermos o corpo, perdemos também a possibilidade de elaborar conhecimentos duradouros para os alunos. Conhecimentos que se fundamentam, sobretudo, em experiências integrais e integrativas entre corpo e mente.

Dança, desenho e ensino, ainda têm muito a conversar.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ANTILLA, Eeva. Mind the Body. In: ROUHIAINEN, Leena (ed). Ways of Knowing in Dance and Art. 2007.

ANTUNES, Leonardo (tradução). Leonardo: Arte e Ciência, as Máquinas. São Paulo: Globo, 2004.

DA VINCI, Leonardo. Obras literárias, filosóficas e morais. São Paulo: Hucitec, 1997.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. O sentido dos sentidos. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FIAMONCINI, Rafaela. e GALLI, Silvia. Dança: movimento e identidade. Efdeportes.com, Buenos Aires, no. 103, ano 11, 2006.

FIGUEIRA, Márcia Luiza. A dança na escola: Educação do corpo expressivo. Efdeportes.com, Buenos Aires, no. 127, ano 13, 2008.

FREIRE, Ida Maria. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. Cadernos Cedes, Campinas, vol. 21, no. 53, 2001.

GREINER, Christine. O corpo – pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

HALE, Robert Beverly. Drawing lessons from the great masters. Nova Iorque: Watson-Guption Publications, 1989.

OSTROWER, Fayga. Universos da arte. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

VALÉRY, Paul. Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.