

A DANÇA-EM-CRIAÇÃO: REFLEXÕES PEDAGÓGICAS.

Aline Silva Brasil¹

RESUMO: Assumimos um novo olhar sobre a Dança na escola refletindo sobre concepções de mundo, de homem e de corpo que sustentam formas rígidas de ser e de estar no mundo. A escola agrega essas concepções visando à formação de um Homem Ideal. Pensar a Dança como processo capaz de intervir nesta realidade é o que situa esse estudo para além das técnicas formais de ensino, buscando o resgate desse Homem Real capaz de dançar a si mesmo recriando o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Mundo, Corpo, Movimento, Dança, Educação.

1. O QUE É, AFINAL, A DANÇA?

Quando se fala e se pensa a dança é comum a questão: de que dança se fala e se pensa? Isso acontece porque, ao longo da história, a dança adquiriu e adquire variadas formas de manifestações e concepções. O fato é que não existe uma dança em si, que seja universal e absoluta, mas existem tantas danças quantos são os corpos que dançam e os olhares humanos lançados sobre ela.

Essa riqueza e multiplicidade fazem da dança uma atividade plural. O corpo que dança não se manifesta numa identidade universal. Cada corpo é um corpo, um lugar agregador de símbolos, sensações, percepções, subjetividades e impressões que são únicas, que se expressa dentro de uma determinada cultura. Se o corpo é expressão da cultura, a dança também o é, assim como a cultura é formada pela singularidade desses corpos que dançam. Se não houvesse corpos que dançam, não haveria uma cultura que os fizesse dançar.

Sabendo dessa condição existencial da dança é que não falamos e não pensamos aqui em uma dança específica, falamos e pensamos a dança dentro de sua pluralidade. E se não tratamos de nenhuma dança específica, a primeira coisa que precisamos fazer é

¹ *Graduada em Educação Física pela UFG, graduanda em Dança pela Uucamp. Projeto de pesquisa vinculado à experiência pessoal como professora de dança em escolas públicas na cidade de Goiânia e que pretende refletir sobre questões que giram em torno da Dança na escola prestando um novo olhar sobre o mundo e o homem através dela.*

encontrar o ponto comum de todas elas. Valem as reflexões: quais elementos identificam uma ação humana como sendo dança? E mais, resgatando esses elementos comuns (ou primordiais) de que forma nos posicionáramos, em posse deles, diante desta vasta gama de identidades e possibilidades que a dança mostra ser?

Não propomos neste estudo o trabalho com alguma dança definida ou já conceituada. Propomos um trabalho com a *dança-em-criação*. A dança, neste sentido, não se define, não se conceitua. Ela é processo e se faz na medida em que acontece. O máximo que mostra ter são elementos primordiais capazes de identificá-la como tal, mas jamais de defini-la desta ou daquela forma.

2. IDENTIFICANDO OS ELEMENTOS PRIMORDIAIS DA DANÇA.

Não é incomum a seguinte afirmação: dança é Movimento. Este elemento identitário da dança parece sugerir sua própria definição. Mas a dança não é só movimento, ela agrega o movimento assim como agrega outros elementos a se considerar.

A consideração do movimento como elemento agregado à dança nos leva a sugerir que tudo o que move dança. E neste tudo estão inclusos o mundo físico e natural, os seres que habitam este mundo, os seres que existem neste mundo e os pensamentos e sentimentos inerentes a esses seres dentro da relação constitutiva do próprio tudo.

A princípio, tudo dança porque tudo se move. Mas quais seriam as condições do próprio movimento? Não seriam o tempo e a espacialidade para o mundo físico e natural e a intencionalidade para os pensamentos e sentimentos?

Tudo o que se move no mundo se move dentro de um ritmo, de um tempo e de um contexto, de um espaço. O próprio movimento do Universo segue essa lógica. Os corpos que se movem no espaço apresentam ritmos próprios estabelecidos internamente e externamente com os outros corpos.

Se a dança agrega o movimento, e se o movimento coexiste na relação Espaço-Tempo, a dança é, acima de tudo, histórica. E é neste ponto que retomamos o seu aspecto plural. A multiplicidade da dança existe, na medida em que a dança se constrói enquanto se faz. Ela é processo, nunca um resultado. Embora possa apresentar

resultados pontuais que a sua própria história revela a dança nunca foi e nunca será um resultado final pronto e acabado. Seus resultados possíveis são apenas afinamentos de processos que se expandem para novos processos, sem interrupções.

Até então sugerimos que tudo dança, já que tudo se move dentro de um contexto e de um ritmo. Mas, será que todos esses movimentos têm as mesmas características? Será que tudo o que se move no universo faz história? Afinal, o que significa fazer história?

Este terceiro elemento, associado à dança, realiza uma distinção fundamental dentro daquilo que afirmamos dançar. O ser humano se distingue do restante dos outros seres e do próprio universo no seu ato de dançar, porque ele sim é um ser histórico. O universo não faz história, o universo simplesmente traduz o próprio fluxo da vida. Os restantes dos animais também não fazem história, eles estão na história, na medida em que habitam esse universo. Diferente dos humanos, que não só habitam, mas existem e existindo imprimem sua própria marca no fluxo da vida e que, por isso, fazem história.

“Os homens (...) ao terem consciência de sua atividade e do mundo em que estão, ao atuarem em função de finalidades que propõem e se propõem, ao terem o ponto de decisão de sua busca em si e em suas relações com o mundo, e com os outros, ao impregnarem o mundo de sua presença criadora através da transformação que realizam nele, na medida em que dele podem separar-se e, separando-se, podem com ele ficar, os homens, ao contrário dos animais, não somente vivem, mas existem, e sua existência é histórica”. (FREIRE, 1987, p.89).

Fazer história, portanto, nos remete a um movimento de inserção como sujeito no mundo. Os animais quando se movem não imprimem nos seus movimentos significados e sentidos próprios. O ser humano, conscientemente ou inconscientemente, é capaz de fazê-lo. E por isso a sua dança se difere da dança dos outros seres vivos. E a partir desse terceiro elemento (a história), não podemos apenas sugerir que tudo dança porque tudo se move, precisamos sugerir também que nesta dança do todo, apenas o homem é capaz de dançar a si mesmo e de conceber uma dança no Universo.

O ser humano é o único capaz de pensar e de criar o seu próprio movimento em constante diálogo com o fluir da vida. Tudo no mundo está inserido em um ritmo, inclusive o universo, mas só o homem pode fazer esse ritmo mudar ou até mesmo parar. Tudo está na história, mas só o homem, por construir significados para tudo, inclusive pra si mesmo, é capaz de ser ator, diretor e construtor de sua própria história.

“O homem é, portanto, um ser de símbolos. A palavra possibilitou-lhe um desprendimento de seu corpo, isto é, deu-lhe a capacidade de voltar-se sobre si próprio, numa atitude de reflexão. Não aderido e limitado a seu organismo, tornou-se objeto para si próprio, ou seja, pôde ver-se ‘de fora’, pôde buscar um significado, um sentido pra sua vida. Com a palavra humana nasce a consciência do homem. Com a consciência, o homem se descobriu no mundo e no tempo”. (DUARTE JR., 1988, p. 26).

Tudo isso dá um tom diferencial à dança que o homem faz: o homem dança os seus significados ao passo que o mundo dança sem ter significado algum além daqueles estabelecidos pela própria dinâmica da vida. O homem transcende a si mesmo, transcende a própria vida, ao criar e recriar símbolos, sentidos e significados próprios. E ao fazer isso, o homem não só se assume na sua incompletude se refazendo a cada movimento que realiza como, também, faz e refaz a dança a partir do olhar que lança sobre a vida e a si próprio, dentro do seu espaço e do seu ritmo, ou seja, da sua existência.

A dança, ao longo da existência humana, ganha tons, contornos e características diferenciadas que jamais se mostram como um resultado pronto e acabado, mas como processo que se ajunta e expande num constante e eterno fluir.

3. UM BREVE HISTÓRICO DA DANÇA: REFLEXO DO OLHAR HUMANO SOBRE SI E SOBRE O MUNDO.

Em cada época e em cada contexto o homem investiga a si mesmo e ao mundo, cria concepções, idéias e valores para tudo isso e interfere na realidade à medida que se move, imprimindo ritmos próprios (individuais ou coletivos). É assim que o ato humano de dançar recebe diferentes significados e atributos ao longo da história.

Dentro de diferentes contextos o homem dança e pensa essa dança de uma forma particular. E o que determina essas particularidades? São as próprias condições da existência que se fundamentam numa confluência de fatores internos e externos (naturais, geográficos, humanos, culturais, sociais, políticos...) que condicionam a imaginação, a fé, o pensamento e a ação humana. Essas condições não são fixas imutáveis e rígidas, embora elas tenham sido vistas dessa forma ao longo do tempo. As condições se movem, se modificam, se destroem e se reconstroem numa seqüência de idas e voltas sem fim.

Nas condições do “primitivismo”, o homem atribuía à dança um significado mágico. O homem começou a dançar imitando. Imitando a natureza, os animais e a tudo o que o cercava. Fez isso como forma de se aproximar e se identificar com esse mundo maior que lhe causava (e ainda causa) espanto.

Para conseguir viver neste mundo, o homem dança com ele. Tenta sentir em seu corpo o movimento e o ritmo de tudo, e sentindo este movimento e ritmo sente-se também parte desse mundo. Para tudo e diante de tudo o homem dançava, diante da morte, da chuva, da colheita, das situações cotidianas (caça, guerra, nascimento, crescimento e morte).

“Antropólogos e arqueólogos assumem que o homem primitivo dançava como sinal de exuberância física, rudimentar tentativa de comunicação e, posteriormente, já como forma de ritual. Dançou-se assim desde tempos imemoriais, em torno de fogueiras e diante de cavernas: gestos rítmicos, repetitivos, às vezes levados ao paroxismo, serviam para aquecer os corpos antes da caça e do combate. Nas mais remotas organizações sociais, a dança estava presente, celebrando as forças da natureza, investidas bélicas, mudanças das estações”. (PORTINARI, 1989, p.17).

O homem atribuía um significado transcendente e mágico às coisas em sua volta, e dançava na forma de rituais. Dançava o mistério, daí esse significado mágico. Dançava não apenas para si, mas para um mundo maior e misterioso, para os “deuses”.

Houve um tempo, em que o homem separou o corpo da alma, e se dualizou. Estabeleceu, por via de crenças e valores contextuais que o corpo era pecaminoso e devia ser reprimido em suas manifestações. Neste contexto o homem parou de dançar, de mover seu corpo dentro de um ritmo e de um espaço que não fosse aquele considerado “sagrado”. “Sem dúvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis é o motivo do ostracismo especial que se abateu sobre a dança”. (BOURCIER, 2001, p. 51).

A Igreja buscou de todas as formas, via discursos e ações, extinguir qualquer vestígio pagão nos costumes do povo. O profano, aquilo que desperta os desejos e vontades da carne, deveria ser reprimido. O homem deveria dançar para a “purificação” de sua alma, calando e amortecendo o próprio corpo. Dançando a dualidade de si mesmo é que o homem se vê submetido à ideologia dominante.

Como não podia extinguir por completo as manifestações populares, a Igreja assumiu a função de absorver essas manifestações dando a elas “novas roupagens”, advindas de seus próprios interesses e convicções. Quando não, utilizou-se dessas

manifestações, como a *dança macabra*, como forma de simbolizar o “mal”, o “sujo” e o que deveria ser proibido.

“O teatro religioso medieval absorveu a dança macabra. Os mistérios, autos e milagres punham em cena a submissão do homem aos designios divinos. Os temas vinham do Antigo e Novo Testamento, de fantasiosas narrativas sobre a vida de santos, e crença em aparições miraculosas que convertiam infiéis ou profetizavam castigos. Levadas em praças públicas ou em recintos pertencentes às igrejas, as peças misturavam passado e presente com o objetivo de transmitir mensagem moralista. Assim a dança macabra teve o seu lugar nesse tipo de teatro. Simbolizava a insanidade causada pelo pecado, o flagelo da peste enviado por Deus para que os homens se arrependessem”. (PORTINARI, 1989, p. 53).

Posteriormente, o homem rompe com as crenças e adota como “fio condutor”, de seu estar no mundo a razão pura. Conhecendo a si mesmo de forma metódica, racional, sistemática, o homem se divide em partes, se fragmenta, se disseca. O homem vê seu corpo como uma máquina e concebe seus movimentos de forma mecânica, reativa e não criativa. “O método cartesiano fragmentou decisivamente o nosso pensamento, levando à crença de que todos os aspectos dos fenômenos complexos podem ser compreendidos se reduzidos às suas partes constituintes”. (MEDINA, 1990, p. 55).

“A divisão cartesiana entre matéria e mente teve um efeito profundo sobre o pensamento ocidental. Ela nos ensinou a conhecermos a nós mesmos como egos isolados existentes ‘dentro’ dos nossos corpos; levou-nos a atribuir ao trabalho mental um valor superior ao do trabalho manual; habilitou indústrias gigantescas a venderem produtos – especialmente para as mulheres – que nos proporcionem o ‘corpo ideal’; impediu os médicos de considerarem seriamente a dimensão psicológica das doenças e os psicoterapeutas de lidarem com o corpo de seus pacientes”. (MEDINA, 1990, p. 50).

Neste contexto, o homem atribui à dança um significado racional, científico e positivo. Busca-se o corpo “perfeito” em sua forma e manifestação. Busca-se e estudam-se os movimentos “perfeitos”. O homem se enquadra, se fecha em um molde. O homem dança em busca desse modelo, dessa metrificação e se reduz, se constrange, se categoriza ao ponto de estabelecer, por vias “racionais” e científicas, quem é apto e quem não é apto para dançar. Quem tem corpo para isso e quem não tem e nunca terá. Quem tem o dom e quem não tem. Quem pode e quem não pode. O homem perde a diversidade e a espontaneidade e dança a uniformidade e a mecanização.

Houve momentos na história em que o homem dançou a sua revolta. Houve momentos na história em que o homem dançou a sua “glória”. Houve momentos em que

o homem dançou crenças e idéias que lhe foram impostas, houve momentos em que ele dançou questionando as imposições e se permitindo criar.

Hoje se dança tudo isso e muito mais. As coisas não se dispersam no tempo, elas se repetem indefinidamente.

As danças na contemporaneidade são várias, são múltiplas e envolvem todas essas manifestações históricas aqui citadas e outras mais. Daí a dificuldade de se definir a dança e de categorizá-la em um conceito único e universal.

Mas, a dança histórica que vivemos é a que chamamos de *Dança Contemporânea* e ela também é parte dessa contemporaneidade. Por ser uma dança que se dança no hoje e no agora do cenário histórico maior da humanidade, a *Dança Contemporânea* é difícil de ser compreendida. Estamos vivendo-a ainda e só seríamos capazes de melhor compreendê-la em uma situação histórica posterior, onde pudéssemos vê-la não mais de dentro, mas de fora dela.

De qualquer forma o cenário atual é um campo em aberto onde toda a construção filosófica, política e educacional sobre o corpo humano, edificada ao longo dos anos, desde Platão, tem sido questionada. Hoje se fala do corpo não como algo apartado de nós, ao contrário, nós somos o nosso corpo. E o nosso contato com mundo se dá por ele, com ele e através dele, numa construção inacabada.

“Quer se trate do corpo de outrem, ou quer se trate do meu, não tenho outro modo de conhecer o corpo humano senão o de vivê-lo, isto é, de assumir por minha conta o drama que me atravessa, e confundir-me com ele”. (MERLEAU-PONTY in MEDINA, 1990, p. 52).

Não seria justamente esse o movimento que a dança está nos propondo no tempo presente? Um movimento de resgate de nossos sentidos, de nossos corpos, de nosso Eu, enquanto sujeitos em construção na relação com o Mundo? Um corpo em construção junto a uma *dança-em-criação*?

4. A DANÇA NO CENÁRIO BRASILEIRO ATUAL.

O Brasil, assim como a dança, tem como característica marcante a pluralidade. Historicamente, o Brasil é um país multicultural. Desde a sua formação com a junção de três povos marcadamente distintos: o negro, o europeu e o índio, a cultura brasileira se

forma e se constitui em uma rica manifestação de identidades distintas que se relacionam estabelecendo laços dos mais diversos. Entre conflitos e identificações, as culturas dos negros, dos índios e dos europeus tecem uma teia complexa que irá ganhar formas e cores próprias de um povo em nascimento: o povo brasileiro.

A manifestação artística e cultural no Brasil, bebendo dessa fonte histórica, se constitui ao longo do tempo em uma riqueza única, sem comparações. A música brasileira, o “jeitinho” brasileiro, o gingado de um povo historicamente oprimido e mutilado, mas extremamente criativo e espontâneo, traduz sua singularidade.

Talvez, como forma de encarar as mazelas sociais, políticas e históricas, este povo cria formas de se relacionar com a vida lançando-se às cores, aos cheiros e sabores, aos sons e movimentos. O Brasil é um país que dança não apenas a pluralidade de seus povos, mas a sua própria história, como forma de se conhecer, se reconhecer, se encontrar, se delinear, se descobrir e se reconstruir.

Diante dessa riqueza multifacetada da cultura brasileira, a dança se “multifaceta” criando laços identitários para cada região deste vasto território. Uma diversidade com traços comuns, de povos distintos em uma história comum.

Por que então em um país como este, de grande riqueza cultural, em um país de gente que canta e que dança como forma de traduzir sua história, de refazê-la e reconstruí-la, existem ainda dificuldades para se pensar e fazer dança dentro dos aspectos trazidos no presente trabalho? Por que as escolas não ensinam dança? Por que não há apoio aos dançarinos e à produção artística?

Existe, junto a essa gama de culturas que se constituíram historicamente na identidade do povo brasileiro, uma cultura dominante que pouco dialoga, se aproxima e cria vínculos com essa pluralidade. Essa cultura dominante “reza a cartilha” da uniformidade e impõe formas absolutas de expressão.

“A sistematicidade e a coerência ideológicas nascem de uma determinação muito precisa: o discurso ideológico é aquele que pretende coincidir com as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e, destarte, engendrar um lógica da identificação que unifique pensamento, linguagem e realidade para, através dessa lógica, obter a identificação de todos os sujeitos sociais com uma imagem particular universalizada, isto é, a imagem da classe dominante”. (CHAUÍ, 2000, p.03).

Neste cenário de tantas cores e formas, de tantos sabores e perfumes, de tantos sons e texturas, tantos homens, tantas culturas entrelaçadas, existe uma voz de comando. Uma voz rígida e autoritária, que só admite uma única forma de ser. Que grita

a Universalidade e alça a bandeira da nação com os seguintes dizeres: “Ordem e Progresso”. Uma voz que dita normas, organiza e define o padrão de homem e de mundo, apagando a diversidade e fazendo da diferença uma contradição.

Essa voz, da cultura dominante, cala as inúmeras vozes que vem do chão do Brasil. Aqui, a dança, a música, o teatro e todas as formas de manifestações artísticas ganham contornos delineados, contornos capazes de traduzir e de expressar aquilo que a cultura dominante rege como “certo”, “bom” e “justo”. É a disputa e a perpetuação do poder que encontram na riqueza multicultural do Brasil obstáculos pra sua edificação. O povo perde a voz e passa a cantar e a dançar aquilo que já foi aceito e agregado no ideal do “Homem Brasileiro”.

Este ideal, de onde vem? Essa voz, em que se fundamenta? Essa cultura padronizada reproduz quais valores e concepções de mundo e de homem? Estamos falando de ideologia. Que formação ideológica é esta que vem de encontro a uma realidade tão multifacetada como é a do Brasil, e que vem justamente procurar assegurar a unidade e a uniformidade?

5. BASES IDEOLÓGICAS DA CULTURA DOMINANTE NO CENÁRIO BRASILEIRO.

5.1. O corpo dualizado.

O pensamento ocidental é o pensamento que se estabeleceu no Brasil, não apenas em um processo de relações com outros pensamentos que aqui subsistiam, mas, principalmente, por intensos conflitos e imposições que aceleraram o estabelecimento da visão européia sobre o mundo e o homem no território brasileiro.

Houve massacre de culturas inteiras em nome da imposição da cultura e do pensamento ocidental. E vários foram os caminhos encontrados para isso, desde a conversão religiosa até a subordinação servil. A aculturação de negros e índios sustentou o predomínio de concepções européias que persistem no cenário brasileiro até os dias de hoje.

E que idéia o pensamento ocidental cultivou durante séculos sobre o Corpo Humano? A religião e a ciência servem para justificar concepções que traduzem, nada mais nada menos, os interesses da classe social dominante. Se for interessante para a

burguesia separar o corpo da mente e tratá-lo como se fosse uma “máquina”, a ciência e a religião justificarão esse tratamento.

O Corpo do Brasileiro se insere nesta perspectiva, servindo aos interesses externos. Corpo-Trabalhador, servil, silenciado em suas manifestações próprias. Corpo-Reprodutor, e não criador. Os movimentos do corpo devem ser prescritos, controlados e uniformizados, tendo por trás o discurso de que só com o corpo controlado é que a alma pode ser salva.

Corpo-Explorado, minimizado em suas potencialidades, Corpo-Adestrado. Uma vez que a própria Ciência coloca o ser humano em categorias que vão do inferior ao superior está justificada a exploração e o adestramento dos povos “selvagens” e “bárbaros” (índios e negros) por aqueles “civilizados” (brancos e europeus).

Corpo que se insere em uma cultura de entretenimento que cumpre uma metafísica do mercado e que transforma manifestações próprias e imanentes do povo brasileiro em entretenimento, travestido de cultura, que ideologicamente dá a falsa percepção de que esse corpo é livre, mas não é.

Nesta concepção de Corpo e de Ser - Humano, o povo brasileiro se faz e se constrói, numa contradição que fere e que marca, que dualiza e fragmenta. Nascem os homens: Oprimidos e Opressores. Ambos perdidos de si mesmos, ambos distanciados de sua própria identidade, enquanto seres humanos incompletos e construtores de sua história. Ambos se fazem reproduzindo valores de uma história imposta sobre eles, pré-concebida e estabelecida como sendo a única história possível. Ambos se movimentam como “marionetes”, dançando aquilo que não fazem parte deles, numa relação destrutiva de dependência e não em uma relação construtiva de autenticidade.

“Dentro dessa visão inautêntica de si e do mundo os oprimidos se sentem como se fossem uma quase ‘coisa’ possuída pelo opressor. Enquanto, no afã de possuir, para este, como afirmamos, ser é ter à custa quase sempre dos que não têm, para os oprimidos, num momento de sua experiência existencial, ser nem sequer é ainda parecer com o opressor, mas é estar sob ele. É depender. Daí que os oprimidos sejam dependentes emocionais”. (FREIRE, 1987, p. 51 e 52).

Esta dança imposta que categoriza o ser humano, faz do povo brasileiro um povo oprimido em suas manifestações. A dança, neste cenário, sofre preconceitos dos mais diversos, culturalmente enraizados em nós e que, constantemente, reproduzimos sem nem mesmo percebermos.

5.2. O preconceito em relação ao corpo que dança.

O corpo que dança é, antes de tudo, o corpo que cria. É o corpo que não só reproduz os movimentos estabelecidos pela própria dinâmica da vida, mas que também imprime movimentos próprios, que em diálogo com a dança do todo, interfere na realidade e se faz sujeito da própria história.

O corpo que dança é, também, o corpo que pensa. Isso contradiz toda aquela concepção dualista que separa a mente do corpo e que fragmenta o ser humano. O corpo que dança não apenas executa movimentos, mas reflete os movimentos que realiza em diálogo consigo mesmo e com o mundo. O corpo que dança é o corpo que fala, que argumenta, que se posiciona e que se expande nos significados e sentidos que constrói.

O corpo que dança, enfim, é o corpo que sente. E sentindo não se esconde, não se engana, não usa máscaras, mas se desnuda, se projeta, se escancara e sente o mundo nas entranhas, em carne-viva. O corpo que dança, não é o corpo “perfeito” ou ideal, sem fraquezas, sem manchas e sem buracos, é o corpo que se faz forte por não desprezar aquilo que sente, a sua dor, a sua alegria, a sua comoção.

O corpo que dança jamais será um corpo pronto e acabado, pois se faz e se refaz na medida em que se permite dançar.

Nada disso está no ideal de Corpo que herdamos como herança em nossa história. E por isso alimentamos tantos preconceitos à dança e ao corpo que dança. Dentro desses preconceitos a dança se estabelece como entretenimento e distração e não como construção existencial. Tudo o que foge do ideal tende a ser menosprezado. A realidade tende a ser manipulada.

Não é incomum ouvirmos afirmações do tipo: “Dançar não é pra mim”, ou “Dançar é coisa de meninas”, ou ainda “Dançar é um pecado”. Quantos ao alimentar esses preconceitos enraizados, simplesmente não se permitem dançar?

E aqueles que dançam e ainda assim alimentam esses preconceitos e resistências? Como isso é possível? Será que toda forma de dançar rompe, de fato, com o ideal de corpo dualizado? É possível que não, uma vez que a própria cultura dominante cria um ideal também de dança capaz de negar o corpo que dança e fazer perpetuar o corpo dualizado.

A história da dança no Brasil, embora extremamente rica e multifacetada, resvala por todas essas resistências não só dos que não dançam, mas também daqueles que pensam e fazem a dança no Brasil. Como lidar com isso? É o grande desafio

daqueles que procuram resgatar o corpo que dança na identidade do Povo Brasileiro. O corpo que cria, em detrimento do corpo que apenas reproduz.

5.3. A Escola Tradicional e a Indústria Cultural.

A educação no Brasil, ao longo dos anos, se direcionou para a construção deste homem ideal. A escola tradicional sempre tratou o corpo e o movimento de uma forma marginalizada, uma vez que sempre priorizou o trabalho intelectual. A idéia de reprodução, onde o aluno está sempre na posição daquele que ouve e reproduz o que ouve, e o professor daquele que fala, é outra característica marcante da escola tradicional que faz ligação com este ideal de homem a ser construído.

“Mas, se para a concepção ‘bancária’ a consciência é, em sua relação com o mundo, esta ‘peça’ passivamente escancarada a ele, à espera de que entre nela, coerentemente concluirá que ao educador não cabe nenhum outro papel que não o de disciplinar a entrada do mundo nos educandos. Seu trabalho será, também, o de imitar o mundo. O de ordenar o que já se faz espontaneamente. O de ‘encher’ os educandos de conteúdos. É o de fazer depósitos de ‘comunicados’ – falso saber – que ele considera como verdadeiro saber”. (FREIRE, 1987, p. 63).

A dança só veio a fazer parte dos documentos educacionais na década de 90 e ainda hoje, nem toda realidade escolar tem a dança como disciplina. Existem escolas específicas de dança cujos trabalhos se estruturam, ao longo do tempo, no “saber fazer” e em nada mais.

Nestas escolas nem todos os corpos podem dançar. Existe o modelo padrão, uma vez que a própria dança segue modelos e normas rígidas. A dança clássica se perpetua de forma a moldar e a padronizar o movimento humano. E onde se insere a criatividade? Onde está a dança que cria e que faz o ser que dança ser sujeito de sua própria dança?

Isso tudo é muito novo e exige um rompimento com este ideal de educação, de escola, de dança, de movimento, de corpo e de ser humano. Para evitar esse rompimento, a indústria cultural agrega todo movimento inovador tornando-o fixo, estatizando-o, de modo que a expressão popular deva segui-lo como o movimento da “moda”, aquele que deve ser vendido e comprado. Na produção mercadológica não há espaço para o processo como fim, tudo se torna um meio, inclusive as manifestações artísticas. Nada é fim em si mesmo, tudo é meio para a construção de um produto a ser comercializado e consumido.

A dança não foge deste esquema e passa a ser vendida e comprada como todas as outras artes. A mídia auxilia neste processo, uma vez que estabelece aquilo que está na moda e que deve ser seguido. O resto se torna “feio” e “antiquado” e a própria razão sempre estará pronta a justificar tudo isso.

“À vista do que se tornou, a leste e a oeste, a ‘administração das coisas’, os modelos organizacionais da empresa, da saúde, da escola, do lazer e do Estado, nada nos impede de perceber o surgimento de uma crença difusa e difundida em uma razão inscrita nas próprias coisas. O mundo burguês é laico e profano, mundo desencantado que se reencanta não só pela magia da comunicação de massa (a forjar uma comunidade transparente de emissores / receptores de mensagens sem autor), pois quem fala é a voz da razão, mas também pela magia de uma sociedade inteligível de ponta a ponta”. (CHAUI, 2000, p.82 e 83).

O corpo que dança se vê num espaço restrito, tendo que reproduzir o que está pronto e acabado pra poder ganhar algum valor. Mais uma vez, não há espaço para a criação, não há a valorização do processo, não há a valorização do próprio indivíduo que se movimenta na relação com o mundo e consigo mesmo.

O espaço dos artistas sempre foi muito restrito no cenário do Brasil, tanto ao nível de atuação quanto ao nível de incentivos.

Uma vez que já existem códigos de dança pré-fixados, tanto nas escolas, quanto no cenário midiático, o que se aprende não passa disso. O povo brasileiro está acostumado a aprender a reproduzir e não a questionar e a criar. E isto o distancia de si mesmo, de sua identidade, de sua própria construção.

A história do Brasil sempre foi uma história escrita pelos outros e a dança no Brasil sempre foi uma dança construída pelos outros. Já veio pronta e o que nasce de dentro das manifestações brasileiras é logo engolido por essa dinâmica social que busca a tudo estatizar e fixar.

6. A DANÇA COMO POSSIBILIDADE EDUCATIVA EM ASCENSÃO.

Se a educação tradicional priorizou o campo científico em detrimento do campo artístico, o conhecimento racional em detrimento do conhecimento intuitivo, nada nos impede de, ao recriarmos a dança, recriarmos também esta educação.

A construção e a formação de um novo Homem, mais real e menos ideal, passa pela construção de uma nova concepção do corpo e do movimento que este corpo

realiza. A Dança tendo o corpo e o movimento como dois dos vários elementos primordiais que agrega, tem tudo para ser uma ferramenta interessante neste processo de construção.

Sendo ela, em si mesma, um processo, possibilitará a constituição de um campo vasto e rico em possibilidades de intervenções na realidade.

Resgatar o potencial criativo humano, bem como o valor do Corpo em sua totalidade, passa pela superação de todo um olhar construído e reproduzido historicamente sobre o mundo e sobre o homem. Nada disso acontece de uma hora pra outra, tudo exige um processo, uma dança, um movimentar rumo a novos sentidos.

Isso revela que a própria reconstrução dos caminhos históricos da humanidade é uma dança. E é neste sentido que percebemos que a dança se faz dançando.

A Dança se revela como um dos vários caminhos possíveis na busca do resgate do homem não mais fragmentado, mas inteiro face ao seu inacabamento. Um resgate que passa por uma reconstrução Ontológica, do ser que olha pra si e do ser que olha para o mundo.

Essa reconstrução só se torna possível em uma relação de diálogo, de consideração da diversidade, de respeito às individualidades: na alteridade. A Dança que passa a resgatar o Corpo que dança, em detrimento do corpo dualizado, é antes de tudo uma dança que dialoga e que se abre e se expande como processo. Não é uma Dança já pronta e estabelecida de fora pra dentro, de cima pra baixo, mas uma *dança-em-criação* que se faz de dentro pra fora, na medida mesmo do movimento da vida, dessa vida plural que carrega tantos tons e tantas vozes a serem ouvidas.

7. A DANÇA E O MUNDO INFANTIL.

A criança não é dona da verdade, o seu olhar sobre a vida não é de respostas, mas de questionamentos, não é de definições e categorizações, mas de admirações e de construções. A criança não dissocia o seu corpo do pensar, ela é puro sentir, e no sentir é que constrói suas intervenções no mundo. Ou seja, a criança dança.

Infelizmente, a formação tradicional do ser humano tende a reprimir esse aspecto criativo e espontâneo que a criança mostra ter, tudo na intenção de fazermos delas aquele Homem Ideal. A criança perde muito com isso e a sociedade também.

A criança é um ser sensível e muitas vezes essa sensibilidade é confundida com uma suposta fragilidade. Se a criança é frágil significa que ela não tem autonomia nenhuma pra se posicionar frente às coisas e tomar decisões. O adulto então se sente no direito de guiar todos os seus passos e movimentos ao invés de “dançar” junto com a criança.

As crianças são capazes de se posicionarem sim frente às coisas, a diferença é que elas não chegam com verdades arraigadas, elas se posicionam com curiosidade, de forma aberta, e por isso agem de forma criativa às suas percepções. Se não têm respostas prontas pras coisas, ela não recua, não sente medo, se lança para construir essas respostas e assim estabelecer sua relação com o mundo.

A imitação faz parte do seu processo de crescimento, contudo, ela consegue imprimir naquilo que imita um movimento que vai além da mera reprodução. Ela reproduz, mas não pára por aí, seus movimentos ganham formas nitidamente próprias à medida que permite se expressar.

A forma como costumamos a olhar a criança tende a deformá-la, ela cresce inibida, com medo e mutilada no seu potencial de criar. Se a criança é o ser mais fácil de manipular não é porque ela seja manipulável ou fraca, mas porque a sociedade manipula escondendo sua real fraqueza em uma força idealizada. A criança é forte na medida em que constrói novas relações com o mundo e consigo mesma a todo tempo e a sociedade, por não estar aberta a esse dinamismo, rotula a criança como fraca e cria uma força ilusória pra si própria fundamentada em relações enrijecidas.

Essa força de se movimentar ao invés de se enrijecer, não é apenas das crianças, mas é potencialidade de todo ser humano, independente da fase de vida em que se encontra. Contudo é a criança que nos revela e nos traduz essa força.

Agora, como ser forte, como ser a si mesmo, em um mundo enrijecido, que mutila o movimento criativo do ser humano tornando-o fraco e convencendo-o de ser aquilo que não é? É preciso a superação disso tudo, dessas idealizações e construções impostas, para se dar abertura à força inerente em todos nós, que se refere ao próprio ato de dançar.

As pessoas que apresentam verdades prontas reduzem em muito suas possibilidades de relação com a realidade. Em geral, essa relação tende a ser apenas no aspecto adaptativo, passando longe de uma relação de inserção no mundo. Como uma pessoa como esta poderia intervir na realidade se a realidade pra ela se restringe ao que

toma como verdade e prontidão? Penso que para intervirmos na realidade temos que no mínimo aceitá-la tal como se revela, em constante movimento, jamais pronta.

Será que somos capazes de nos assumir diante da realidade e na realidade, nos desfazendo dos vários idealismos que reproduzimos historicamente? Será que somos capazes de nos reconstruirmos como seres inacabados, interventores e construtores da realidade, sem medos, preconceitos e tabus? Será que somos capazes de nos permitirmos dançar como as crianças?

A dança no mundo infantil tem tudo para valorizar o processo criativo inerente às próprias crianças fazendo-as não apenas se construírem e se perceberem no mundo, mas também fazendo-as intervirem neste mundo e se fazerem construtoras de suas próprias histórias.

8. A DANÇA-EM-CRIAÇÃO: POSSIBILIDADE OU NÃO?

A estrutura educacional vigente, embora esteja abrindo “as portas” para as disciplinas do campo artístico, incluindo a Dança, tende a fazê-lo sem uma profunda modificação em si mesma. Isso gera vários problemas e obstáculos para um trabalho pedagógico realmente preocupado com o resgate da potencialidade humana em criar e recriar as coisas, o mundo e a si mesmo.

A arte teria tudo para possibilitar isso. A Dança, em especial, teria tudo para resgatar a relação do homem com o seu corpo (não mais objeto apartado de si mesmo). Contudo, as estruturas escolares, ainda repletas de pensamentos, concepções, ações e costumes enrijecidos, terminam por também enrijecer o espaço artístico que tende a crescer dentro dela.

O discurso está bem diferente daquele feito há alguns anos atrás. O pensamento sobre a educação e sobre o corpo tem avançado em outras direções. Sabemos da importância das artes, da dança no processo de formação do indivíduo, sabemos da importância do diálogo na relação professor-aluno, sabemos da importância do estímulo ao livre pensar, contudo as “bases” parecem querer ruir uma vez que não foram construídas nesses fundamentos. Como lidar com isso? Sabemos o que queremos e no que acreditamos, mas temos medo dessas “bases”, que sempre foram tão firmes e sólidas, afundarem com todos nós.

Esse receio faz todo o sentido, porque de fato os fundamentos ruirão e junto todos nós desabaremos. Talvez, seja neste ponto a nossa chance de nos reconstruirmos pelo olhar. Um olhar sobre a vida não de controle, mas de apreciação. Um olhar sobre o movimento não mais distante, mas mergulhado nele. Um olhar sobre a criança não de poder, mas de igual pra igual. Um olhar sobre nós mesmos não como “coisas”, mas como sujeitos históricos. Um olhar sobre o corpo não mais como reprodutor, mas como criador e que *dança-em-criação* (criação de si mesmo e do mundo).

Sabemos que toda proposta que tem como pretensão a transformação da realidade, só pode ser e se constituir na medida em que se faz e em que se insere na história. Não se muda a escola a partir de idéias apenas, só é possível uma mudança na estrutura educacional quando se pisa no chão da escola. Não se consolida uma nova visão de mundo sem diálogo, as pessoas se modificam na relação que estabelecem umas com as outras, uma relação não desigual, mas de troca onde sempre quem ensina é também quem aprende. Enfim, não se modifica a própria dança sem dançar.

Culturalmente não estamos acostumados a criar, mas a reproduzir modelos que sempre se estabeleceram como horizontes em nossos movimentos. Movimentamo-nos para chegar a determinados pontos já pré-estabelecidos. E se ousássemos nos movimentar por conta própria construindo, na medida de nossos passos, novos caminhos e fins?

Com base nessas constatações o presente artigo procura trazer como proposta não um método de ensino em dança, mas uma abordagem no ensino da dança dentro das escolas que propicie as condições de possibilidade do resgate desse novo olhar sobre o mundo, o ser humano e o corpo. O resgate do corpo que dança e da dança como processo, como caminho capaz de intervir na realidade modificando as estruturas pedagógicas e fazendo com que tudo o que já sabemos dentro dos avanços teóricos já alcançados possa, enfim, ser implantado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, M. R. F. Aprendendo a dançar: entre a forma e o devir. 1ª Edição. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

BOURCIER, P. História da Dança no Ocidente. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução: Marina Appenzeller.

CHAUÍ, M. Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas. 8ª Edição. São Paulo: Cortez, 2000.

DUARTE, J.F. Fundamentos Estéticos da Educação. Campinas – SP: Papyrus, 1988.

FREIRE, P. Pedagogia do Oprimido. 17ª Edição. Rio de Janeiro – RJ: Paz e Terra, 1987.

MARQUES, I. A. Ensino da dança hoje: textos e contextos. 5ª Edição. São Paulo: Cortez, 2008.

_____ Dançando na escola. 3ª Edição. São Paulo: Cortez, 2006.

MEDINA, J.P. O brasileiro e seu corpo. 2ª Edição. Campinas – SP: Papyrus, 1990.

PORTINARI, M. História da Dança. 2ª Edição. Rio de Janeiro – RJ: Nova Fronteira, 1989.