

## MOVIMENTO HUMANO E ABORDAGENS CONTEMPORÂNEAS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: uma leitura em dança

Flavia Pilla do Valle  
favalle@terra.com.br

Professora e Coordenadora Adjunta do Curso de Dança e Educação Física da ULBRA , Canoas/RS  
Doutoranda em Educação pela UFRGS na linha de Pesquisa Arte, Linguagens e Tecnologia

**Resumo:** *Este estudo reflete sobre uma leitura de dança, articulando com o processo de construção coreográfica. A coreografia analisada foi Caracóis, do espetáculo Sons da Ditadura, realizado no ano de 2007. A coreografia foi dançada pelo Grupo Experimental de Dança e cantada pelo Grupo Vocal, ambos vinculados à Universidade Luterana do Brasil, em Canoas/RS. A pesquisa em questão não teve sua leitura apenas no resultado final da obra, pois o propósito foi articular as leituras, vendo semelhanças e diferenças dos sentidos construídos dos envolvidos, durante o processo de criação. Essa escolha deu-se porque é possível identificar um ponto comum aos processos de criação em artes cênicas, que são uma rede de relações permanentes. Isto é, a experimentação prática, os ensaios, as próprias performances em si é que geram e configuram signos que se relacionam, interagem e geram outros, em um jogo amplo e criativo entre expressão, conteúdo e sentido. A pesquisa foi um estudo de campo, em que se acompanhou ensaios durante o processo de montagem, performances durante o ano e se registrou a coreografia em vídeo para fornecer uma base de imagens. Também se indagou sobre fatos relativos à montagem da obra artística, através de entrevistas, relatos e observações participantes. Os resultados foram analisados sob três categorias. A primeira fez uma leitura da dança a partir das teorias da semiótica. A segunda discutiu a dança como produto artístico da contemporaneidade. A última analisou a dramaturgia da dança.*

**Palavras-Chave:** Dança. Processo Criativo. Arte Cênica. Semiótica. Dramaturgia da Dança.

**Abstract:** *This study reflects about a dance reading, connecting to a process of choreographic construction. The analyzed dance was untitled Caracóis, part of the show called Sons da Ditadura, performed in 2007. The choreography was done by Grupo Experimental and sang by Grupo Coral, both linked to the Luteran University of Brazil, in Canoas/RS. The research doesn't analyze just the result, because the purpose was to connect the group's way of seeing, its differences and similarities, during the work in process. This choice happened because it is possible to identify a common point in the performance arts – a permanent relation network. It means that the practice, the rehearsals and the performances generate e create signs that relate, interact and generate others, in a big and creative game between expression, content and sense. Rehearsals were watched during the work in process, performances were seen, dance images were recorded by video, and facts were inquired through interviews, reports and engaging observations. The results were analyzed under three categories. First, a dance reading was done using semiotic theories. Second, the dance was discussed as an art product at contemporary. The last analyzed category was the dance dramaturgy.*

**Keywords:** Dance. Creative Process. Performing Art. Semiotics. Dance Dramaturgy.

O homem, desde os seus primórdios, sempre comunicou e expressou seus sentimentos através de obras, movimentos, pinturas, sons. Com o passar dos tempos, essa expressão tornou-se elaborada e seus sentidos complexos. Já a vida pós-moderna, na correria do dia-a dia e na super valorização do lado racional, não estimula a captar esses sinais expressivos. A educação estética em arte, que se alimenta do pensamento reflexivo, consiste no desenvolvimento da sensibilidade para que se percebam os sentidos criados e sendo criados, hoje e através dos milênios, pelas diferentes culturas.

A obra coreográfica é uma construção de sentido através da linguagem da dança. O sentido, segundo a semiótica, resulta da união do plano da expressão e do conteúdo, ou seja, “o sentido vai ser dado pelo contexto e pelas informações que o leitor possui” (PILLAR, 2002, p.74). Essa mistura de conhecimentos e informações socioculturais, objetividade e subjetividade, experiências anteriores, lembranças e vivências proporcionam interpretações singulares.

Acredita-se que, conforme os indivíduos vivenciam e aprendem conceitos de dança e arte em geral, os sentidos coreográficos no processo de criação e nas leituras se enriqueçam. Assim, os sujeitos envolvidos ficam aptos a fazerem conexões cada vez mais profundas, não só sobre aspectos da arte, mas também sobre a sua relação contextual com a história, com a sociedade e com a vida pessoal de cada um.

Pesquisa é produzir conhecimento. Produzir conhecimento em dança é ir além da prática ou leitura cotidiana. Landowski certa vez colocou que o universo inteiro é uma espécie de ‘texto’ que lemos continuamente. Entretanto, se por um lado isso nos afirma a importância da leitura, por outro nos mostra que nem sempre refletimos sobre o que estamos olhando. Este estudo se propôs a refletir sobre uma leitura de dança, articulando com o processo de criação coreográfica em que foram construídos os sentidos. A coreografia analisada foi Caracóis, do espetáculo Sons da Ditadura, realizado no ano de 2007. A coreografia foi dançada pelo Grupo Experimental de Dança<sup>1</sup> e cantada pelo Grupo Vocal, ambos vinculados à Universidade Luterana do Brasil, em Canoas/RS.

Assim, foi pertinente levantar questões sobre a interação das diversas linguagens de luz, som, figurino, espaço cênico, efeitos técnicos, técnicas de movimento. Como foram articulados os elementos que compõem a dramaturgia da coreografia? Analisar o processo de construção, isto é, os ensaios, tornou-se importante, pois foi onde os sentidos começam a ser construídos. Quais foram as motivações para o movimento? Como essas motivações se desenvolveram? O que mudou e o que permaneceu da concepção inicial? Por que foram sendo feitas essas escolhas? Quem fazia essas escolhas? Ao fazer uma leitura em dança leva-se em conta as experiências de quem lê, que por sua vez são subsidiadas por concepções como concepções de mundo, de dança e de corpo. A que paradigma pertence o discurso de quem lê?

Investigar essas situações tem um valor instrumental, de apoio intelectual, na análise da realidade. O propósito não é comprovar hipóteses, mas mergulhar na complexidade dos acontecimentos reais e indagar sobre eles com a liberdade e flexibilidade que as situações exigem, elaborando descrições e abstrações de dados, que são provisórios, mas onde os fatores estranhos são sempre bem vindos. Este trabalho não mostra um modelo a ser seguido por estudantes e profissionais da dança, e sim uma possibilidade. Isaacsson (2006, p.85) coloca sobre isso destacando que:

---

<sup>1</sup> O Grupo Experimental de Dança da ULBRA é formado por alunos do Curso de Dança da mesma universidade. Em 2007 foi produzido o Espetáculo Sons da Ditadura, sob direção da coreógrafa Luciane Coccaro e do Maestro Atos Flores. A coreografia Caracóis foi dançada pelas bailarinas Julia Lüdke e Juliana Rutkowski.

Essa atitude não pode, porém, ser confundida com a tentação pontual de encontrar procedimentos metodológicos reutilizáveis. Fala-se, por exemplo, em Método das Ações Físicas de C. Stanislavski, quando uma pesquisa mais aprofundada nos permite reconhecer que o último legado do diretor russo constitui uma série de experiências sobre a ação física cujos procedimentos metodológicos muitas vezes se alteram e se contradizem. Assim, certamente a preciosidade de sua última investigação não está na definição de procedimentos, mas nas questões que se encontram na base da escolha dos encaminhamentos e das mudanças de rumos adotadas.

O conhecimento produzido é, assim, em parte transferível para outras realidades e, em parte, situacional, específico e singular. Esses conhecimentos ajudam na tomada de decisões mais críticas e nas escolhas mais justificadas.

A pesquisa em questão não teve sua leitura apenas no resultado final da obra, pois o propósito foi articular as leituras, vendo semelhanças e diferenças dos sentidos construídos dos envolvidos no processo (diretores, bailarinos e pesquisadora). Além disso, é possível identificar um ponto comum aos processos de criação em artes cênicas: “Uma rede de relações permanentes, que vai buscar sua síntese, sempre provisória, na composição do personagem, por meio da linguagem teatral” (MACHADO, 2006, p.99). Isto é, a experimentação prática, os ensaios, as próprias performances em si é que geram e configuram signos que se relacionam, interagem e geram outros, em um jogo amplo e criativo entre expressão, conteúdo e sentido.

### **Decisões Metodológicas**

Zamboni (1998, p.43) coloca que “a pesquisa sempre implica na premeditação, na vontade clara e determinada de se encontrar uma solução através de trajetória racional engendrada pela razão”. Ressalta, porém, que toda pesquisa, seja de cunho artístico ou não, não é somente permeada pelo racional – assim como qualquer atividade humana. Ele diz: “o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo de pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo”.

A pesquisa foi um estudo de campo em que se acompanhou ensaios, durante o processo de montagem, performances durante o ano, assim como se registrou a coreografia em vídeo para fornecer uma base de imagens<sup>2</sup>. Também se observou e indagou sobre fatos relativos à montagem da obra artística, através de entrevistas e observações participantes.

---

<sup>2</sup> As imagens estão disponíveis na biblioteca da Universidade Luterana do Brasil em Canoas e outras bibliotecas gaúchas especializadas na área.

A experiência de campo contou com diário de anotações, questionários com perguntas abertas – as quais serviram de roteiro para as entrevistas - e relatos de experiências, que foram registrados através de filmagens, sempre que possível. Considerou-se o previsto e o imprevisito, pois nas Ciências Sociais (assim como na Arte) conforme defende Laplantine (1996, p.151), “as tentativas abordadas, assim como os erros cometidos no campo constituem informações que o pesquisador deve levar em conta”. O etnólogo evita a utilização de protocolos rígidos, de que a sociologia clássica pensou poder tirar tantos benefícios científicos.

Os estudos de campo são efetuados num meio ambiente real. Através da observação participante da pesquisadora, procurou-se reviver em si própria os sentimentos dos outros e compreender e compartilhar os sentimentos dos observados, interiorizando suas reações emotivas. Para isso, foi realizada “observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana” (LAPLANTINE, 1996, p.149). Esta convivência direta acabou criando uma sintonia na forma de ver a coreografia. O grupo, neste caso formado por pesquisadora, bailarinas e diretores, compartilhou as experiências e a forma de ler a dança.

Assim, o estudo observou, registrou, analisou e correlacionou os fatos, procurando descrevê-los, classificá-los e interpretá-los, com o propósito de conhecer sua natureza. Para tanto, foram traçadas considerações sobre a obra, inter-relacionando estas considerações com o conhecimento em arte e propondo novos ângulos sobre questões da cultura da dança.

Para análise dos resultados foram propostas três categorias expostas a seguir. A primeira fez uma leitura da dança a partir das teorias da semiótica. A segunda discutiu a dança como produto artístico da contemporaneidade. A última analisou a dramaturgia da dança.

## **Leitura de Dança**

A criação de sentidos pressupõe uma leitura que é diretamente ligada às experiências subjetivas de cada um. Vários autores já manifestaram a importância da leitura em arte.

A educação estética tem como lugar privilegiado o ensino da arte, entendendo por educação estética as várias formas de leitura, de fruição que podem ser possibilitadas as crianças, tanto a partir do seu cotidiano como de obras de Arte. Compreender o contexto dos materiais utilizados, das propostas, das pesquisas dos artistas é poder conceber a Arte não só como um fazer mas também como uma forma de pensar em e sobre Arte. (Pillar, 2002, p.71-72)

Strazzaccapa (2001, p.65) destaca a importância de desenvolver um olhar sensível no contexto do ensino regular: “a dança na escola deve despertar o aluno para a sensibilidade artística que se pode realizar no apreciar. Assim, a escola pode, além de (ou mais do que) incentivar talentos, criar um público”. O diálogo e a reflexão sobre as práticas de dança e suas leituras constituem uma

área de conhecimento que propicia a compreensão do que forma o campo de pesquisa de linguagem em dança, que é múltiplo e variado em suas proposições estéticas e nas técnicas e métodos do fazer.



Figura 1 – Coreografia Caracóis do Espetáculo Sons da Ditadura. Imagem de Cláudio Etges.

Mas como fazer uma leitura de dança? O que devemos procurar? Na pintura, a apreciação estética se faz observando regras de composição, tais como “...perspectiva, relevo, austeridade clássica ou ornamentação barroca, a imitação da natureza ou afastamento, o colorido ou o desenho, a maneira de compor o agrupamento dos elementos, a variedade ou condensação dos temas” (OLIVEIRA, 1997, p.140). E na dança, quais os modos estéticos de organização? Na dança teatral observam-se as influências técnicas - que determinarão linhas, formas, qualidades - além de sonoridade, figurino, iluminação, desenvolvimento coreográfico e demais elementos que fazem parte da dramaturgia da dança.

Este trabalho explorou fundamentos da Semiótica e Intersemiótica para descrever as leituras em dança. A Semiótica é uma ciência que tem por objeto de investigação toda e qualquer linguagem, ou seja, que examina todo fenômeno de produção de significação e sentido. O sentido resulta da união do plano da expressão e do conteúdo. No que se refere à dança, envolve a linguagem do movimento corporal em uma primeira análise, mas também envolve a linguagem das cores, formas e sons através da iluminação, vestuário, cenário e música – a intersemiótica.

Enquanto nas artes visuais o plano da expressão nos remete a cores, linhas, formas, espaço, desenho, materialidade, na dança a expressão consiste no movimento corporal que também forma

linhas, formas, volumes, relações, que são construídos, desconstruídos e reconstruídos numa seqüência de imagens. Para descrever o plano da expressão, usou-se a linguagem do sistema de análise de Laban<sup>3</sup>.

Já o plano do conteúdo complementa o plano da expressão e está relacionado às particularidades na cultura e entre culturas. Ao assistir dança associamos o que vemos com a nossa vivência e conhecimento sobre o assunto. Oliveira (1997 p.50), ao elaborar seus estudos sobre vitrinas, aborda a co-presença de sentidos, seguindo idéias postuladas por Arnheim, para quem perceber é recordar: "... no ato de vê-la, presentifica-se não só a imagem que se olha, mas também um conjunto de imagens repertoriadas pela experiência". Portanto, plano do conteúdo e expressão, juntos, resultam no sentido da obra, sentido esse que nem sempre está articulado a uma intenção explícita de transmitir uma mensagem.

Investigar a construção dos sentidos coreográficos, a partir do ponto de vista da pesquisadora e dos integrantes do grupo, tornou-se, então, uma ferramenta para investigar como se constrói o conhecimento em dança contemporânea, uma vez que é neste universo que o grupo se insere.

No plano da expressão, a partir da labanálise, observou-se que a qualidade de fluência, leveza e lentidão de movimento foram as mais privilegiadas. Nível baixo, suporte respiratório e apoio com diversas partes do corpo foram também constantes. Segundo as bailarinas e coreógrafa, o processo remeteu a mover-se sentindo como se estivesse em água. A imagem de "mover-se em águas calmas" pode ser relacionada ainda às energias corporais de Arthur Lessac. A energia em questão é a da suspensão (as outras são radiência e potência). Em suspensão, o corpo sente como que inflamado de oxigênio, em estado de flutuação.

Ao analisar a obra observou-se que, apesar de acompanhada por música cantada, não há referência à literalidade do texto e contexto musical. A obra foi composta a partir de uma música de Roberto Carlos, intitulada Debaixo dos Caracóis, composta no tempo da ditadura militar em homenagem a Caetano Veloso, que estava exilado em Londres. Apesar desse contexto, a motivação para o movimento foi mais melódica do que propriamente a situação. A melodia da música, que era mais lenta e a tonalidade mais aguda, levava a uma sensação mais sentimental e intimista. Assim, o sentido associado pelos envolvidos no processo versa entre as informações da perda e da saudade. "É como se uma coisa estivesse querendo nos afastas mas a gente luta e quando vê já estamos juntas de novo" – afirma uma das integrantes do grupo.

A coreografia parece mostrar uma tendência da dança teatral contemporânea de não ser óbvia. Não se dança a letra da música, melhor dizendo, não se quer ficar aprisionado à literalidade

---

<sup>3</sup> A Labanálise consiste em um sistema de analisar e descrever o movimento corporal desenvolvido por Laban na década de 30 e aperfeiçoado por seus seguidores ao longo dos anos. Seu sistema analisa o movimento humano baseado em quatro categorias interligadas: Corpo, Espaço, Expressividade e Forma.

das palavras. A dança trabalha bastante com o movimento abstrato em oposição ao gesto representativo. Na coreografia Caracóis, se trabalhou considerando a qualidade de movimento, que a Labanálise classifica como Expressividade. Assim, o significado que as pessoas podem vir a buscar é aberto. Não se quer fechar o sentido, e sim abrir a possibilidades e associações.

## **Dança Contemporânea**

As técnicas, culturas e estéticas permeiam o processo de construção artística em dança contemporânea. Em um primeiro olhar, a dança contemporânea pode significar uma época, mas nem tudo hoje é novo ou inovador em relação a tempos passados. O que faz ser categorizado e/ou entendido como contemporâneo é diverso. É uma dança onde a diferença e a alteridade tendem a ser reconhecidas e afirmadas num processo híbrido.

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. (LOUPPE, 2000, p.31)

A dança de abordagem contemporânea acredita que todo o artista é um investigador, isto é, todo o bailarino-criador deve ser um pesquisador de movimento, gestos, ritmos e significados. Ela não exige uma técnica específica, e sim um corpo apto a lidar com uma variedade de movimentos. Nesse sentido, as diversas possibilidades (em relação ao Espaço, Corpo, Forma e Dinâmica) de movimento são seu campo de ação.

Na coreografia não há um referencial claro de uma técnica corporal institucionalizada. Há, entretanto, um trabalho junto ao chão que reflete uma sensação de ceder ao chão ao invés de usá-lo como um simples apoio. A dança contemporânea, apesar de não constituir uma única técnica específica, tem utilizado esse tipo de trabalho, que a diferencia das outras técnicas já codificadas anteriormente. O balé, ao buscar a leveza, trabalhava empurrando o chão. A própria dança moderna, apesar de trabalhar no chão, não o usava como um aliado, sentindo-o, e sim apenas movimentava-se no nível baixo.

Quanto à coreografia Caracóis, foi dançada por duas meninas que refletem a diversidade de informações técnicas e tipos diferenciados de corpo. Além disso, refletem uma disponibilidade para a experimentação e criação, essencial característica da contemporaneidade, conceito este ligado ao de bailarino-criador.

Antigamente, a criação se concentrava na figura do coreógrafo, que ditava os movimentos e as regras. Hoje, há uma tendência de o coreógrafo dar 'voz ativa' aos bailarinos. Para KATZ (2001, p.23) "este coreógrafo torna-se o DJ master nesta festa. Enquanto observador externo das

experiências individuais para fins de composição, o coreógrafo seleciona os ingredientes nascidos neste processo e os adapta ao seu projeto”.

A referida coreografia surgiu de uma série de aproximadamente cinco poses pensadas pela coreógrafa, isto é, cinco figuras estáticas. As bailarinas foram experimentando as transições e adaptando os movimentos às suas possibilidades corporais. O trabalho conjunto do grupo representa a tendência da “voz ativa” dada cada vez mais aos bailarinos. Na dança de abordagem contemporânea há uma tendência de que o bailarino não apenas reproduza os movimentos, e sim colabore na criação destes.

## **Dramaturgia**

A dramaturgia clássica busca os elementos constitutivos da construção dramática do texto, tais como exposição, nó, conflito, conclusão e epílogo, examinando exhaustivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa (PAVIS, 2001, p.113). Já na segunda metade do século XX, segundo Meyer (2006, p. 46), o conceito de dramaturgia passa a abarcar aspectos da cenografia, iluminação e interpretação para, finalmente, entranhar-se no corpo do ator e do bailarino. Os elementos do espetáculo, isto é, movimento, música, figurino, luz ou qualquer outro, fazem parte da construção da expressão ou significação do movimento.

A obra de dança, na sua essência, é resultado de um processo, durante o qual vão se estabelecendo sentidos, nem sempre colocados no plano verbal. Segundo Siqueira (2006, p. 31), “A dança cênica, especialmente, por seu caráter organizado, se estabelece como código não-verbal que, através de movimentos, gestos, e recursos como figurino, cenário e iluminação, transmite mensagens ao espectador, sem necessariamente fazer uso de palavras”.

No teatro, o ator se utiliza do corpo, mas é no texto que, na maioria das vezes, ele encontra sua carga dramática. Na dança, a dramaturgia é a coreografia em cada movimento e sua ligação com as outras linguagens.

A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de "controlar o todo, de "pesar" a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz "respirar" o todo. (KERHOVE, 1997)

É importante destacar que a música foi, por muito tempo, amplamente aceita como a essência da dança. Na visão de Langer (2003, p.178) “esta concepção da dança como uma versão gestual de formas musicais não é meramente uma visão popular, mas é sustentada por um grande número de dançarinos”. Essa concepção - amplamente aceita - já foi contestada por coreógrafos

contemporâneos que demonstraram a possibilidade de a relação música e sonoridade ser múltipla. Hoje se fala muito nas trilhas especialmente compostas para dança, na dança do silêncio, da independência total das duas linguagens. Seja qual for a escolha dramática da obra, não parece haver fórmula que determine a ligação música e dança.

Há todas as diferenças possíveis. Cada trilha é uma, e parece não haver fórmula e método para que aquilo funcione. É uma espécie de alquimia entre duas ou mais linguagens. Elas tem que se integrar uma à outra de uma forma muito adequada. Acho que, mais do que diferenças entre trilhas de teatro, cinema ou dança, destacam-se diferenças entre trilhas de um espetáculo para outro. As linguagens de cada criador são únicas. Já as fronteiras entre os códigos andam mais precárias do que nunca. (ANTUNES, 2000, p. 21)

Na questão de iluminação não é muito diferente, pois não há receitas a serem seguidas em relação à interligação de luz e a cena. Há consenso, entretanto, sobre a importância de entender a obra com um todo. Camargo (2006, p.41) afirma que a iluminação não pode ser utilizada apenas como um recurso externo, sobreposto à cena para atender à perspectiva visual do espectador, mas um elemento vinculado às circunstâncias.

Em dança, o coreógrafo que tem conhecimento de iluminação e elabora seu próprio design é capaz de obter um resultado muito mais integrado entre luz e coreografia do que um profissional que entende tudo de luz, mas não tem o mesmo conhecimento de dança que o coreógrafo. (CAMARGO, 2006, p. 58)

Já a gesticulação, como parte de nosso comportamento real, não é arte. É simplesmente movimento vital. Apenas quando o movimento é imaginado, de maneira que possa ser executado isoladamente da mentalidade e situação momentânea, é que se torna um elemento artístico, um possível gesto de dança. “Gesto é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada” (LANGER, 2003, p.183). O gesto da dança não é um gesto real, mas virtual. Laban coloca, além disso, que a atenção deve estar no processo do movimento (ou gesto) em si e não no resultado. Assim, o gesto da dança se caracteriza por ser virtual e consciente.

No trabalho do grupo, evidenciou-se o movimento corporal como a principal fonte dramática, uma vez que não se dispôs de iluminação, cenografia, e nenhum material cênico. Enquanto a não utilização de cenografia e materiais cênicos parecem ter sido escolhas propositalmente, a questão da iluminação parece mostrar uma deficiência de produção – problema não só desta coreografia, mas sim da classe em geral. Para que haja um trabalho de luz adequado, é importante que o espaço de ensaio disponibilize os equipamentos necessários para que se possa permitir a experimentação. Quanto ao figurino, transformou-se durante o processo, pois é durante este período que a coreografia amadurece e constitui-se a obra em si. A cor vermelha foi escolhida para os vestidos de malha. O figurino, por mostrar um vestido - vestimenta característica da mulher - pode sugerir que lá estão duas amigas: uma mãe e uma filha, ou quaisquer duas pessoas do gênero feminino.

Se a coreografia trabalha em cima da qualidade expressiva de movimentos, outros signos como o figurino, a música e o próprio contexto do espetáculo dão vazão a outras leituras. Eco apud Duarte Jr (2000, p.93) coloca que a obra de arte é aberta. Aberta para que o espectador complete o seu sentido. Assim, não se pretende esgotar neste estudo as significações - que são pessoais - e sim trazer à tona uma possibilidade, um método, uma proposição estética. A perspectiva de análise realizada neste estudo considera o grupo como um fenômeno inserido num contexto mais amplo da história e do pensamento humano. Dialogar e refletir sobre essa prática propicia compreender a área de conhecimento da dança que acontece neste contexto específico, colaborando com a compreensão do que forma o campo propriamente dito da linguagem artística em dança da região.

## **Conclusão**

A dança é uma arte que se manifesta através do movimento corporal. O corpo, por sua vez, representa uma indissociabilidade entre natureza e cultura. Por um lado, existe um patrimônio biológico universal – que torna todos os humanos membros da mesma espécie. Por outro, há construções corporais diferentes entre as sociedades. Assim, o mesmo corpo que torna os homens iguais também os torna diferentes. Dançar significa atuar sobre um corpo, que por sua vez implica atuar e refletir sobre valores, crenças, normas e princípios da sociedade da qual o corpo está inserido, isto é, sobre a cultura que está sendo constantemente atualizada e ressignificada.

Nossa sociedade ainda vive à sombra do paradigma cartesiano. Elimina muitas vezes o contexto, o global, o multidimensional e complexo. Separa o sujeito do objeto, a qualidade da quantidade, o sentimento da razão, a arte da ciência, o corpo da mente. A Arte, assim como sua pesquisa e educação, é de extrema relevância para a sociedade, uma vez que são os sentimentos que guiam a razão. Todo significado compreendido, apóia-se sempre no significado sentido.

Este trabalho buscou fomentar a discussão e a pesquisa em dança, que é baseada numa tradição corporal e prática. Seu estudo tomou o período do ano de 2007 e foi levado como proposta para o programa de pós graduação da FAGED / UFRGS, pois acredita-se que este tema ainda tem muito a contribuir e a fomentar. A educação para a sensibilidade é um meio para ampliar uma visão de mundo mais equilibrada e harmoniosa. É também possibilidade de conhecer os paradigmas que subsidiam os discursos como um todo, uma vez que toda leitura sobre uma interpretação é subsidiada pela própria experiência, vivência, sonhos e conhecimentos de cada um. Trata-se, portanto, de uma ferramenta para conhecer mais como anda nossa própria bagagem cultural.

## **Referências Bibliográficas**

- ANTUNES, Arnaldo. (2000), As trilhas de um corpo. In PERREIRA, Roberto (Org). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- BARBOSA, Ana Mae. (1984), **Arte-educação: conflitos e acertos**. São Paulo: Max Limonad Ltda.
- CAMARGO, Roberto Abdeunur.(2006), **Luz e Cena: Processo de Comunicação Co-Evolutivos**. São Paulo. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica. PUC-SP.
- DUARTE JR., João F. (1990), **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papirus.
- FERNANDES, Ciane. (2002), **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e Pesquisa em Artes Cênicas**. SP: Annablume.
- FLOCH, J. (2001) **Documento de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas**. SP: Centro de Pesquisas Sociossemióticas.
- ISAACSSON, Marta. (2006), O Desafio de Pesquisar o Processo Criador do Ator. In: CARREIRA; CABRAL; RAMOS; FARIAS. **Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: Letras.
- KATZ, Helena. (2001). O coreógrafo como DJ. In: SOTER, Sílvia; PEREIRA, Roberto(orgs). **Lições de dança 1**. 1a. edição. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- KERKHOVE, Marienne Van. (1997), **O Processo Dramatúrgico**. In: Dossiê Dança e Dramaturgia. Bruxelas: Nouvelles de Danse.
- LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone Editora, 1990.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 4 edição. São Paulo: Atlas, 2001.
- LANDOWSKI, Eric.(1992), **A Sociedade Refletida**. São Paulo: EDUC/Pontes.
- \_\_\_\_\_. (1996), Viagem às nascentes do sentido. In: SILVA, Ignácio Assis(org). **Corpo e Sentido: a escuta do Sensível**. São Paulo: UNESP.
- LANGER, Susanne K. (2003), **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva.
- LAPLATINE, François. (1996), **Aprender Antropologia**. 9ª. edição. São Paulo: Brasiliense.
- LOUPPE, Laurence. (2000), Corpos Híbridos. In PERREIRA, Roberto (Org). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade.
- MACHADO, Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro. (2006), O Processo de Criação do Ator: uma perspectiva semiótica. In: CARREIRA; CABRAL; RAMOS; FARIAS. **Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: Letras.
- MEYER, Sandra. (2006), Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (org). **Tube de Ensaio: experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: ed. do Autor.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. (1997), **Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade**. São Paulo: EDUC.
- PAVIS, Patrice. (2001), **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva.
- PILLAR, Analice Dutra.(2002), A Educação do Olhar no Ensino da Arte. In: Barbosa, Ana Mae(org). **Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte**. São Paulo: Cortez.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira.(2006), **Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados.

STRAZZACAPPA, Márcia. (2001), Dançando na Chuva... e no Chão de Cimento. In: Ferreira, Sueli(org). **O Ensino das Artes: construindo caminhos**. Campinas, SP: Papirus.

ZAMBONI, Sílvio.(1998), **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Ed. Autores Associados.