



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E ESPORTES  
CURSO DE EDUCAÇÃO FÍSICA BACHARELADO**

**PATRÍCIA COSTA DE LIMA**

**A DANÇA NA VILA DAS ARTES-FORTALEZA:  
DESVELAR RELAÇÕES ENTRE ENSINO-APRENDIZAGEM,  
CORPO E MULTIPLICIDADE DAS INTELIGÊNCIAS**

**FORTALEZA  
2016**

**PATRÍCIA COSTA DE LIMA**

**A DANÇA NA VILA DAS ARTES-FORTALEZA:  
DESVELAR RELAÇÕES ENTRE ENSINO-APRENDIZAGEM,  
CORPO E MULTIPLICIDADE DAS INTELIGÊNCIAS**

**Trabalho de Conclusão de Curso II,  
apresentado no Curso de Educação  
Física Bacharelado, do Instituto de  
Educação Física e Esportes da  
Universidade Federal do Ceará, como  
requisito para obtenção do título de  
Bacharel em Educação Física.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tatiana Passos  
Zylberberg**

**FORTALEZA  
2016**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- C875d Costa De Lima, Patrícia.  
A dança na Vila das Artes-Fortaleza : desvelar relações entre ensino-aprendizagem, corpo e multiplicidade das inteligências. / Patrícia Costa De Lima. – 2016.  
87 f.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Educação Física e Esportes, Curso de Educação Física, Fortaleza, 2016.  
Orientação: Profa. Dra. Tatiana Passos Zylberg.
1. Corpo. 2. Dança. 3. Inteligências Múltiplas. 4. Ensino-aprendizagem. I. Título.

CDD 790

---

Aos meus pais, Emídio e Gírlene.

## **AGRADECIMENTOS**

*Primeiramente a Deus por ser meu amparo e fortaleza,  
pois sem ele não chegaria até aqui.*

*À querida Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tatiana Passos Zylberberg  
por todos os ensinamentos ao longo desse caminho acadêmico,  
por sua ternura e sensibilidade.*

*Ao Prof. Francisco Silva Cavalcante Júnior P.h.D  
e Prof. Ms. Marcos Antônio Almeida Campos  
por aceitarem participar como banca examinadora  
contribuindo com valiosas colaborações nesta pesquisa.*

*Aos meus pais Emídio e Girlene,  
e ao meu irmão Thiago por ser minha base e por apoiarem meus sonhos e escolhas.*

*Ao grupo Gymnarteiros e Oré Anacã por fomentarem minha formação acadêmica, por  
meio de experiências enriquecedoras.*

*Aos queridos amigos  
Daniela Lima, Kássia Mitally, Yara Gurgel e Tailan Ewerk pelos lindos momentos  
compartilhados durante esses quatro anos.*

*A Silvana Marques minha professora e grande amiga,  
por todo apoio e sugestões durante esse percurso.*

*Ao meu amor Jefferson Nojosa, por ser meu refúgio e apoio incondicional.*

*Aos professores que colaboraram e tornaram esta pesquisa, possível.*

## RESUMO

Na dança encontrei infinitas possibilidades de escuta dos corpos, em diálogo constante com o outro e com o mundo, fui estabelecendo conexões diversas e novas compreensões sobre a gestualidade expressiva do corpo. A partir das minhas experiências vividas com a dança e os estudos sobre a inteligência humana, senti-me instigada a olhar para dança e a refletir o ensino-intervenção numa perspectiva múltipla. Este caminhar reflexivo encontrou inspiração inicial nos estudos de Howard Gardner (1994, 1995, 1998) e em suas premissas sobre a inteligência humana, para um ensino centrado no aluno. O objetivo geral desta pesquisa é conhecer, compreender e desvelar o processo de ensino-aprendizagem da dança na Vila das Artes – situado em Fortaleza. O percurso metodológico escolhido para alcançar esse objetivo foi uma pesquisa qualitativa do tipo estudo de caso, realizada na Vila Das Artes, com os professores do curso de formação básica em dança (aqueles dedicados a iniciação à dança). Para análise dos discursos elegeu-se um caminhar fenomenológico, foram levantadas 79 unidades de significados, as quais possibilitaram desvelar o fenômeno estudado. Esta pesquisa resultou ainda na produção de um documentário que reúne e coloca em diálogo as entrevistas dos professores.

**Palavras-chave:** Corpo. Dança. Inteligências Múltiplas. Ensino-aprendizagem

## **GLOSSÁRIO DE TERMOS DA DANÇA QUE APARECEM NAS ENTREVISTAS**

***Sodange*** – Grande salto de pernas afastadas.

***En dehors*** – Literalmente traduzido como: para fora. Basicamente é manter os calcanhares, joelho e coxas viradas para fora durante a execução dos exercícios.

***Demi-plié ou plié*** – Pequena flexão nos joelhos.

***Método Vaganova*** – Conjunto de regras que dita à maneira de ensino da dança acadêmica, criado pela bailarina e coreógrafa Agripina Vaganova, unindo alguns aspectos da escola italiana e da escola francesa, para fundar a escola Russa.

## SÚMARIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>08</b>
<b>2</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO</b>	<b>12</b>
2.1	A TEORIA DAS INTELIGÊNCIAS MÚLTIPLAS: um novo olhar sobre as potencialidades humanas	12
2.2	DIANTE DO CORPO QUE DANÇA: o espaço-tempo de estimulação das potencialidades	18
2.2.1	Processos de ensino-aprendizagem	24
<b>3</b>	<b>PERCURSO METODOLÓGICO: uma investigação fenomenológica</b>	<b>28</b>
	3.1 Descrição dos discursos dos sujeitos coletados nas entrevistas	30
	3.2 Análise ideográfica dos discursos dos sujeitos	52
	3.3 Levantamento das unidades de significados a partir dos discursos dos sujeitos entrevistados	64
	3.4 Síntese e interligação dos discursos	78
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>81</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>84</b>
	<b>ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO</b>	<b>87</b>
	<b>ANEXO B- CRONOGRAMA</b>	<b>88</b>



## 1. INTRODUÇÃO

A dança sempre permeou a minha vida! Acredito que esse romance com a dança começou ainda na minha infância. Minha mãe sempre dizia: “essa menina não pode ouvir um batuque, que sai dançando”. Acho que ela tinha razão. Eu gostava do efeito que a música provocava em mim e, o movimento acontecia naturalmente movido por uma simplicidade que não dependia de técnica para acontecer.

Quando me dei por gente, cismeiei de entrar para o ballet. Saltitava pelos corredores da minha casa de uma ponta a outra, mas por falta de condições financeiras tive que adiar esse sonho. De toda forma, sempre participava das apresentações na escola, da festa de carnaval à de encerramento anual. Empolgava-me com os ensaios, mais ainda com os figurinos, isso sem falar que minha mãe teria obrigatoriamente que assistir da primeira fila pra eu ter certeza que ela conseguiria me ver.

Foi então que um dia, surgiu no meu bairro um projeto desenvolvido nas escolas públicas, conhecido como “escola aberta”. O objetivo deste projeto era ofertar às crianças e jovens do bairro aulas aos sábados de diversas atividades, entre elas a dança. Foi assim que finalmente pude começar a praticar a dança. As aulas aconteciam geralmente no pátio da escola, ou dentro de alguma sala disponível. Com pouca estrutura, mas eu nem ligava. A partir desse projeto eu descobri que ali no bairro, num ponto um pouco mais distante, tinham inaugurado um Centro de Cultura e Arte, onde aconteciam aulas de dança duas vezes por semana. Minha mãe conseguiu uma vaga para que eu pudesse fazer as aulas! Foi ali naquela sala espelhada, de chão de madeira, que eu descobri mais do que passos coreografados. Durante aquelas duas horas por semana eu me sentia realmente completa.

Por intermédio de nossa professora, fomos convidadas a praticar de aulas de Ginástica Artística na faculdade onde ela cursava. Encantei-me pela prática da ginástica e foi ali naquele momento que me decidi pela Educação Física. Não somente pela prática, mas principalmente pela arte do ensino.

Logo que ingressei na Universidade Federal do Ceará (UFC), apaixonei-me por dois projetos que remetiam a minha caminhada e a escolha pela Educação Física, um envolvia a ginástica, e o outro a dança, óbvio. Ambos tinham abordagens diferentes. E a partir deles ampliei meu olhar sobre a percepção da gestualidade, a técnica de movimentos e, descobri outra dança/outra arte.

A ginástica desenvolvida no Instituto de Educação Física e Esportes (IEFES-UFC) estava atrelada a uma modalidade não competitiva, e envolvia coreografias com elementos gímnicos em suas apresentações, cujo objetivo é a prática pela prática, onde todos podem participar, tendo em vista que ela é popularmente conhecida como Ginástica Para Todos (GPT). Fiquei um tempo do Gymnarteiros, grupo fundado e coordenado pela Profa. Lorena Nabanete dos Reis.

O grupo de dança, do qual também tive o prazer de fazer parte, chama-se “Oré Anacã”, que significa “nossa dança”. Cujas experiências adquiridas dificilmente conseguirei descrever em palavras. O grupo de dança popular, fundado e coordenado pelo Prof. Marcos Campos, que se propõe a investigar as manifestações culturais de nosso país, valorizando a arte de cada povo, e expressando-as através de uma identidade singular. Foi assim que aconteceu comigo, e era assim que eu pensava quando estava no palco.

Durante dois anos fui bolsista de Cultura e Arte da UFC. Minha difícil missão no grupo Oré Anacã era manter limpos e organizados os figurinos. Vez por outra reuníamos todos os integrantes, ou boa parte deles, para confeccionar novos figurinos ou fazer ajustes nos antigos, sempre que necessário. Experiência essa que proporcionou risos e lágrimas, porque sim, tudo na vida tem desses altos e baixos, e são nos tropeços que muito aprendemos, e adquirimos responsabilidade, quando tudo na sua vida estiver contínuo pode ser que algo em você tenha morrido.

Mas, para os amantes da dança o ápice de todo o processo pode ser resumido pela sensação inigualável de simplesmente dançar. Seja no palco, na sala, pra muitas ou poucas pessoas, ou para si mesmo. A dança completa as lacunas vazias, tanto de quem dança, quanto de quem assiste. Eu sempre pensava que se uma pessoa fosse contagiada pela mesma emoção que eu sentia, todo o esforço teria sido válido. Se alguém decidisse por valorizar nossa herança cultural, estava de bom tamanho. Representar o amor pela nossa cultura através da dança me fazia sentir mais orgulho das minhas raízes, e por consequência de mim mesma, porque somos herança do lugar que viemos e carregamos no corpo nossas próprias verdades.

Nas curvas da vida, tive que me afastar do grupo, por conta da rotina e de trabalhos. Nessa época iniciava-se outro grupo de dança no IEFES, movido pelo desejo dos próprios alunos em criar uma Companhia de Dança dentro da UFC. O intuito do projeto era reunir pessoas com alguma experiência de dança, qualquer forma linguagem corporal. E daí eis que surge um emaranhado de corpos que conseguiam dialogar mesmo com

formatos diferente em comunicar. Senti-me atraída pela nova proposta, por sorte consegui encaixar na minha rotina e ingressei no grupo, liderado pela bolsista Tanara Alves.

Finalmente, traçado o caminho que me fez chegar até essas entrelinhas, desperta-me o desejo cada vez maior de entender o ensino da dança, não os formatos tecnicistas que me assombram, mas a pluralidade, a multiplicidade de formas de dançar de seres humanos que podem utilizar a inteligência para expressarem-se corporalmente.

Por isso, interessava-me, cada vez mais, pela dança que transborda além de passos meramente coreografados e marcados dentro de determinada música. Dança de um corpo agente ativo e transformador, assim como nos menciona Pereira (2014), as coreografias podem tornar-se espaços de autoria nas expressões rítmicas da dança. Senti-me instigada a investigar caminhos que possibilitem uma expressão mais plural do corpo por intermédio da dança.

Este trabalho preocupa-se em estudar as possibilidades de ensino-aprendizagem da dança, a partir das investigações contemporâneas sobre a inteligência humana, numa perspectiva múltipla, como ainda destacar as rotas de acessos (GARDNER, 1994, 1995, 1998) como recurso para dificuldades de aprendizagem na iniciação à dança.

Portanto, o **objetivo geral** deste trabalho de conclusão de curso é conhecer, compreender e desvelar o processo de ensino-aprendizagem da dança na Vila das Artes – situado em Fortaleza. Os **objetivos Específicos** são: (1) investigar as visões/discursos dos educadores da Vila sobre o ensino-aprendizagem da dança; (2) identificar as relações entre corpo, dança e multiplicidade das inteligências nos processos de ensino-aprendizagem da dança; (3) compreender de que forma as rotas de acesso podem criar caminhos nas dificuldades surgidas na iniciação à dança.

Este caminhar reflexivo encontrou inspiração nos estudos de Howard Gardner (1994, 1995, 1998), e em suas premissas sobre a inteligência humana, como ainda da defesa de um ensino centrado no aluno. Surgiram várias inquietações que colaboraram para ampliar o meu olhar sobre o ensino da dança. Por isso, a revisão bibliográfica começa por este referencial. Esta compreensão sobre a inteligência humana levou-me a escuta atenta e distanciada dos discursos dos professores.

Em linhas gerais o caminho traçado no referencial teórico que embasaram essa pesquisa alicerçou-se nas pesquisas referentes à inteligência humana, inquietação geradora desta pesquisa passando para o entendimento de corpo e finalmente a dança.

O **percurso metodológico** escolhido foi uma pesquisa qualitativa, do tipo estudo de caso, realizada por meio da aplicação de uma entrevista semiestruturada com os professores do curso de formação básica em dança da Vila Das Artes, local onde tive a oportunidade de realizar um dos meus estágios supervisionados da faculdade, além de participar de diversos cursos relacionados à dança, que complementaram minha formação. Para análise dos discursos e para desvelar as relações entre corpo, dança e multiplicidade das inteligências elegeu-se um caminho fenomenológico (BICUDO, 2011). Inicialmente as entrevistas foram filmadas em seguida os discursos foram descritos posteriormente feitas à análise dos dados coletados. Os vídeos coletados na pesquisa foram transformados em documentário disponível em: [www.conectecrie.ufc.br](http://www.conectecrie.ufc.br) (no setor produção – vídeos).

Espero com esta pesquisa despertar mais pessoas e projetos para atuar numa pluralidade de caminhos de ensino-aprendizagem pautados em uma perspectiva múltipla do ser humano. Que dançar seja atravessado por possibilidades que potencializem a essência daqueles que a experimentam.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 A TEORIA DAS INTELIGÊNCIAS MÚLTIPLAS: UM NOVO OLHAR SOBRE AS POTENCIALIDADES HUMANAS

A inteligência humana representa uma capacidade tão complexa que dificilmente encontraremos uma definição que abranja todas as suas vertentes. Desde o século XX, diversas pesquisas foram desenvolvidas em diferentes campos de estudos, a fim de decifrar os mistérios da mente humana, mas até hoje não há de forma conclusiva uma posição sobre o que é de fato inteligência (SOUZA, 2001). Etimologicamente, a palavra inteligência vem do latim *legere*, que significa escolher. É possível descrevermos um conceito genérico de inteligência, como sendo a capacidade humana de enfrentar as situações novas, a fim de resolver problemas e, de igual forma, utilizar conceitos concretos e abstratos (SOBRAL, 2013).

Os caminhos que perpassam os estudos sobre a inteligência humana podem ser observados desde a antiguidade nos escritos de Sócrates e de outros filósofos da época. Ao longo da história nos deparamos com as discussões a respeito da dicotomia corpo e mente que muito influenciaram no modelo de inteligência tradicional. Fato este que vem, há séculos, gerando muitos empecilhos para o devido reconhecimento da importância do corpo na constituição da inteligência humana (SOUZA, 2001).

Influenciadas pelos ideais cartesianos, esta forma de conceber o ser humano, valorizando suas funções cerebrais sobre a corporal foi alicerçada nos estudos de Descartes e em sua maneira de conceber o ser humano de forma fragmentada. Os conteúdos lógico-matemáticos são sempre citados como possibilidades de manifestação de inteligência, e não as tarefas motoras expressas corporalmente. Isso gerou uma visão quase consensual do que é ser inteligente (BRANDL, 2005).

Dessa maneira, inicialmente, a compreensão de inteligência humana restringia-se por qualificar os indivíduos de forma coletiva, valorizando-os segundo as suas capacidades lógico-matemática e verbal-linguística. A formação das ideias e o raciocínio lógico formariam o pilar da compreensão sobre inteligência.

A inteligência humana tem relação com a hereditariedade, o temperamento e o caráter do indivíduo, portanto não deve ser analisada como fator dissociado de sua

personalidade (SOBRAL, 2013). Representa uma característica comum aos indivíduos, mas deve ser analisada individualmente por se apresentar de diferentes formas de acordo com os estímulos culturais do meio onde está inserido.

Os estudos sobre inteligência buscaram gradativamente ampliar a visão clássica que permeava os estudos sobre a mesma. Nas palavras de Brandl (2005), as pesquisas iniciais sobre inteligência não contemplavam a complexidade da mesma, pois partiam de noções baseados em testes psicométricos tradicionais e em tarefas de laboratório descontextualizadas, estas abordagens mostravam-se limitadas, porque não consideravam as manifestações de inteligência do mundo real e múltiplos fatores envolvidos.

Separar os indivíduos em mais ou menos capacitados avaliando-os através de testes de inteligências, como por exemplo, o Q.I. (Quociente de Inteligência), seria ignorar todas as outras capacidades que podem ser expressas, e que testes como este não era capaz de mensurar. Essa crença comum de que a inteligência humana pudesse ser medida por meio de simples testes que avaliam o potencial do indivíduo pela capacidade ou não em responder aos itens propostos, era uma forma muito limitada de definir a inteligência. (SABINO, 2008).

Nessa perspectiva de desmistificar uma ideia fragmentada sobre inteligência, até então baseada nos moldes de uma visão cartesiana, surgem os estudos de Howard Gardner (1994), que começou a gerar questionamentos referentes à ideia tradicional de inteligência concebida até o momento, desafiando o teste de QI, por não concordar com a ideia da existência de uma inteligência genérica e única, capaz de ser mensurada através de testes como esse que quantificavam o nível de inteligência de cada pessoa através de instrumentos verbais. Para o autor o que diferenciavam os níveis de inteligência de cada um eram apenas as diferentes oportunidades ofertadas, para assim estimular e desenvolver tal conhecimento.

Dessa maneira seus estudos trouxeram luz um novo pensamento. Em suas contribuições para a psicologia cognitiva, o autor promoveu a ampliação das discussões sobre inteligência, através de suas pesquisas sobre a multiplicidade dos potenciais do ser humano, postulado através de sua teoria das inteligências múltiplas.

Indico que há evidências persuasivas para a existência de diversas competências intelectuais humanas *relativamente autônomas* abreviadas daqui em diante como “inteligências humanas”. Há pelo menos algumas inteligências, que estas são relativamente independentes umas das outras e que podem ser modeladas e

combinadas numa multiplicidade de maneiras adaptativas por indivíduos e culturas (GARDNER, 1994, p. 07).

Uma das maiores contribuições das pesquisas de Gardner, talvez seja o fato de que a inteligência humana pode ser desenvolvida, não é apenas questão de quantificar ou medir tal inteligência, mas trata-se da possibilidade de adquirir uma determinada inteligência que não se manifesta porque não é estimulada da maneira adequada (Barreto, 2004).

É de máxima importância reconhecer e estimular todas as variadas inteligências humanas e todas as combinações de inteligências. Nós todos somos tão diferentes em grande parte porque possuímos diferentes combinações de inteligências (Gardner, 1995, p.18).

Gardner (1994) apoiou seus estudos nos avanços da neurociência. Inicialmente o autor definiu inteligência como a capacidade de resolver problemas e elaborar produtos. Anos mais tarde, com a progressão de seus estudos, reformulou o conceito de inteligência, definindo como potencial biopsicológico para processar informações que podem ser desenvolvidas se for estimuladas, no contexto cultural onde estão inseridos, ressaltando que as influências culturais e psicológicas desempenham um papel determinante (ZYLBERBERG, 2007).

A inteligência passou a ser compreendida em sua forma mais ampla, aos poucos foi deixando de ser concebida como algo puramente sólido, visto de maneira quantificável, dotada de uma herança genética e confinada somente a condição biológica de ser humano. Gardner (1994) assumiu a missão de dedicar seus estudos a explicar a inteligência, admitindo que todos a possuem, e que de forma diferente às desenvolvem dependendo do ambiente onde vivem e da maneira que são estimuladas.

Através dos seus estudos, o autor fomentou novas maneiras de se pensar educação, ao nos propor uma nova forma de enxergar o ser humano, pois para ele era impossível conceber que o ser humano em sua complexidade expressasse apenas uma única inteligência, assim como acreditavam os estudiosos até então.

Dessa maneira os estudos de Gardner (1994) resultaram inicialmente em sete inteligências: linguística, lógico- matemática, musical, espacial, corporal-cinestésica, intrapessoal e interpessoal. Posteriormente surge uma oitava inteligência, a naturalista. A naturalista é vista somente nas publicações mais atuais a respeito da teoria das inteligências múltiplas. Há também uma nona inteligência ainda em estudo, a existencialista.

Segue abaixo a definição de cada uma das oito inteligências propostas por Gardner (1994, 1995, 1998) em seus estudos, destacando suas principais características.

1 **Linguística:** Potencial biopsicológico para lidar com palavras nos diferentes níveis de linguagem, tanto na forma oral como na escrita. Pessoas com essa inteligência bem desenvolvida são capazes de usar a linguagem para convencer, agradar, estimular ou transmitir ideias. A inteligência linguística é provavelmente exibida em sua forma mais complexa em poetas. O dom da linguagem é universal, e seu desenvolvimento nas crianças é surpreendentemente constante em todas as culturas.

2 **Lógico-matemática:** Potencial biopsicológico para solucionar problemas envolvendo números e demais elementos matemáticos. De acordo com Santos (2001): “É associada diretamente ao pensamento científico e, portanto, à ideia tradicional de inteligência” (p.32). Relaciona-se com a inteligência linguística, o raciocínio lógico-matemático formam a base para os testes de Q.I e durante muito tempo formavam o pilar a inteligência tradicional.

3 **Musical:** Potencial biopsicológico para produzir e apreciar elementos musicais como: ritmo, tom e timbre; além da apreciação das formas de expressividade musical. Indivíduos que apresentam essa inteligência aperfeiçoada conseguem organizar os sons de maneira criativa.

4 **Espacial:** Potencial biopsicológico de formar um modelo mental de um mundo espacial e de ser capaz de manobrar e operar utilizando esse modelo. A solução de problemas espaciais é necessária na navegação e no uso do sistema notacional de mapas.

5 **Corporal-cinestésica:** Potencial biopsicológico de resolver problemas ou elaborar produtos utilizando o corpo inteiro, ou partes do corpo. Dançarinos, atletas, cirurgiões e artistas, todos apresentam uma inteligência corporal-cinestésica altamente desenvolvida. Abordaremos essa inteligência de forma mais detalhada no próximo capítulo.

6 **Intrapessoal:** Potencial biopsicológico de autoconhecimento pessoal sugere-nos a valência de conseguir discriminar as próprias emoções e sentimentos internos, e por vezes



rotulá-las e assim utilizá-las como maneira de entender e orientar o próprio comportamento.

**7 Interpessoal:** A inteligência Interpessoal diz respeito ao potencial biopsicológico de perceber o outro; em especial, contrastes em seus estados de ânimo, temperamentos, motivações e intenções. Em formas mais avançadas, esta inteligência permite que um adulto experiente perceba as intenções e desejos de outras pessoas, mesmo que elas os escondam. Essa inteligência pode aparecer mais evidentemente em líderes religiosos e políticos, professores, pais e terapeutas.

**8 Naturalista:** Potencial biopsicológico relacionado à categorização das espécies naturais do seu ambiente, animais e plantas. Os biólogos e ambientalistas apresentam essa inteligência de maneira desenvolvida.

Depois de apresentadas às oito inteligências, devemos entender que todas são autônomas, estão interligadas pela organização do sistema nervoso, mas não significa dizer que uma sobrepõe a outra. Por hora um indivíduo tende a demonstrar mais habilidades com uma, e hora com outra (SOUZA, 2001).

A partir das premissas desta teoria, a inteligência passou a ser concebida como um potencial para diversos tipos de exigências sociais e profissionais, não condicionada somente a uma condição biológica, já que seu desenvolvimento depende também das interações dos indivíduos com os ambientes naturais e sociais em que vivem (SABINO, 2008). Isso significa que para entender a inteligência humana é necessário analisarmos o comportamento dos indivíduos, sabendo que este passou por um processo de aprendizado, assim devemos levar em conta não só sua individualidade biológica, mas a relação de corpo com o mundo que esse indivíduo possui que diz respeito à influência da cultura e do contexto em que estão inseridos.

Segundo Daolio (1995) “o homem só chegou ao seu estágio atual de desenvolvimento devido a um processo cultural de apropriação de comportamentos e atitudes. Não é possível desvincular o homem da cultura” (p.25). A estrutura biológica do homem permite a possibilidade de todas as sensações, porém por meio da cultura que cada sentimento, sensação, valores e ideias, terão suas diferenças e características próprias da essência humana (SBORQUIA, 2002).

A essência cultural do ser humano representa, portanto, grande influência sobre seu comportamento, mais do que puramente intelecto os indivíduos estão em constante processo de aprendizado. Esse diálogo do corpo – pois o corpo traz consigo as marcas dessa cultura – com o mundo que o cerca, é própria identificação da capacidade de desenvolver saberes de acordo com a apropriação de tudo aquilo que nos é transmitido, como menciona Daolio (1995), por um processo chamado “inCORPOração”. Para o autor esta ênfase na palavra corpo é significativa, o destaque na palavra refere-se ao processo natural que o próprio corpo enfrenta para assimilar a cultura em um contexto onde está inserido, todas as formas e gestos assumidos pelo nosso corpo não são somente biológicas, mas influenciadas por sua essência cultural.

A relação então estabelecida entre natureza e cultura humana representa implicações importantes para as questões de corpo, pois, embora o ser humano possua uma mesma condição biológica, ele se expressa e se desenvolve de acordo com as influências culturais recebidas (MEDEIROS, 1999).

A inteligência do movimento humano, portanto constitui um potencial biopsicológico desenvolvido pela interação entre natureza e cultura (SOUZA, 2001). Como resultado, falar de expressão corporal, de cultura de movimento, enfim, é falar de corpo, ambos estão atrelados. Pois nosso corpo carrega marcas dessa cultura. Isso implica em pensar corpo não apenas como matéria, mas como “corpo vivo”, que traz em seus movimentos não só as ações motoras, mas linguagem e intencionalidade. De acordo com Brandl (2005) “é necessário estabelecermos a concepção de que somos um corpo, em detrimento da visão de que temos um corpo comandado por uma mente” (p.36).

A partir de agora levantaremos as discussões sobre dança, inteligência corporal- cinestésica, a partir de um novo olhar sobre o movimento corporal, entendendo-o como manifestação da inteligência humana. No capítulo seguinte, apresentamos esta temática de forma mais aprofundada dialogando com a importância da estimulação das potencialidades.

## **2.2 DIANTE DO CORPO QUE DANÇA: O ESPAÇO-TEMPO DE ESTIMULAÇÃO DAS POTENCIALIDADES**

Onde a alma possa descrever  
suas mais divinas parábolas  
sem fugir a forma do ser  
por sobre o mistério das fábulas

Carlos Drummond de Andrade

Desde os primórdios, o ser humano já utilizava a dança como forma de expressão, a ela estavam ligados: costumes, valores, símbolos e saberes de acordo com o contexto social, época e cultura onde estava inserida. Da época das cavernas à era dos computadores, a dança fez e continua fazendo história, antes mesmo de polir a pedra, construir abrigos, ou fabricar instrumentos e armas, o homem já batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar (SBORQUIA, 2002).

Percebemos que ao longo do tempo a dança sofreu influências dos acontecimentos de cada época, sendo uma forma de expressão corporal e de manifestação cultural do cenário de cada período histórico, representando assim a opressão, a rebeldia, à solenidade, a magia, a técnica excessiva, a padronização, significando um componente cultural importante em nossa sociedade (RIPOLI, 2012). Configura-se como um universo ainda em expansão, esta representa uma manifestação histórico-cultural presente em todas as sociedades e através de sua realização o ser humano é capaz de se comunicar atingindo diferentes objetivos (UGAYA, 2011).

A dança contribui com uma nova maneira de pensar e novas formas de agir e de se movimentar, sugerindo uma nova abordagem e uma rica oportunidade de buscar novos paradigmas para a educação (BARRETO, 2004). Pode se caracterizar como um processo de conhecer, comunicar e criar, ao ser compreendida como uma manifestação da fisicalidade e da corporeidade, e é percebida como um ato de expressão das singularidades humanas. Pensar a dança como processo é então aceitá-la em constante transformação, e compreendê-la em sua complexidade (MORTARI, 2011).

Impulsiona uma reflexão palpável sobre a impossibilidade de desassociar corpo e mente, uma vez que para que haja dança é necessário uma sincronia entre ambos, num caminho incessante para que se encontre harmonia entre a sutileza da expressão, e o

movimento, pois se é pelo corpo que ela se faz concreta, é também por meio dele que ela estabelece sua estética (MARQUES, 2011).

É através do corpo que a percebemos. O corpo, esse lugar cultural, de crenças, conceitos, preconceitos, posturas, técnicas corporais – que constrói ou desconstrói a Dança (SIQUEIRA apud MORTARI, 2011, p.121). O movimento corporal concebido a partir da dança compõe infinitas formas de expressão do ser é, portanto, comunicação, e pode ser traduzido sob outras modalidades de linguagem. Essa tradução não é uma traição ao original, mas um processo autoral de criação, em um fluxo dinâmico entre linguagens que se faz argumento importante para pensarmos a produção cultural e a importância do movimento humano para a construção dos diálogos com o mundo (PEREIRA, 2014).

O movimento humano é dotado de significados elaborados pela mente e, quando exteriorizados, expressam uma linguagem através do corpo (BARRETO, 2004). Essa forma de linguagem “não falada” é por vezes desvalorizada, remetendo a uma precariedade do entendimento de corpo em nossa comunicação, influência decorrente do modelo cartesiano, mencionado nos capítulos anteriores. Ao expandir o entendimento sobre inteligência humana reconhecendo suas multiplicidades a serem expressas de maneira particular em cada indivíduo, devemos admitir a pluralidade das formas de linguagens e comunicação.

Ao utilizar-se do corpo como instrumento de linguagem e comunicação que manifesta uma cultura e atua como reflexo da estrutura social torna-se via indispensável para vivermos presentes críticos e participantes na sociedade atual (UGAYA, 2011). Por meio do movimento podem-se encontrar soluções criativas em que a criação e exploração se conciliam em prol do desenvolvimento da capacidade expressiva e comunicativa (MARQUES, 2011).

Para que a construção de conhecimento mediado pela dança possa acontecer é imprescindível que haja uma disponibilidade do corpo em organizar-se, ao mesmo tempo em que consegue interagir com o ambiente em que se situa um corpo apto para a experimentação, que nada mais é do que vivenciar a ação, apto a saborear sensações, pulsões e, sentir o que é vivo (MORTARI, 2011). Assim, por intermédio da experimentação gestual a dança possibilita ao sujeito a construção de novos conhecimentos, pois proporciona aos indivíduos construir e desconstruí, através da ação, do vivenciar e do explorar a diversidade motora. Por constitui um processo de comunicação, é necessário favorecer um processo de escuta do corpo (MORTARI, 2011).

Desde o início das civilizações o ser humano sempre utilizou suas habilidades corporais para executar das mais simples as mais complexas tarefas, característica essa que fez possível o desenvolvimento de nossa espécie. Para Gardner (1994): “a evolução dos movimentos especializados do corpo é uma vantagem óbvia para as espécies” (p.23). Segundo o autor, a utilização corporal representa uma manifestação clara da inteligência humana, em sua teoria sobre as inteligências múltiplas, ele a definiu por inteligência corporal-cinestésica.

O movimento corporal passa por um programa desenvolvimental claramente definido nas crianças. E não há dúvida da universalidade entre as culturas. Assim, parece que o conhecimento corporal-cinestésico satisfaz muitos dos critérios de uma inteligência (Gardner, 1994, p. 23-24).

Esta inteligência se refere à habilidade de resolver problemas ou criar produtos utilizando o próprio corpo de diversas maneiras possíveis, controlar os movimentos corporais e manipular objetos habilmente (SANTOS, 2001). Entende-se por inteligência corporal-cinestésica a resolução de problemas motores, ou seja, por meio do movimento corporal encontrar soluções nas situações-problema que surgem em nossa rotina diária, ou até mesmo, em atividades específicas. A elaboração de produtos relaciona-se com criação de novas respostas para situações imprevistas, como, por exemplo, as que ocorrem durante um jogo (BRANDL, 2005). Por meio da manifestação dos comportamentos corporais é possível observarmos a inteligência humana (SOUZA, 2001).

Reconhecer que as manifestações corporais representam uma evidência da inteligência não é mais estranho atualmente, mas pode parecer absurdo para os cientistas que mantêm seus pensamentos arraigados na tradição filosófica ocidental, tradição que por muito tempo concebeu, e ainda concebe o ser humano dividido entre corpo e mente (BRANDL, 2005). Entretanto, as relações referentes ao corpo ainda aparecem de maneira um pouco tímida nos estudos sobre inteligência humana. Pereira (2014) afirma que: “O corpo, apesar de pluralmente sensível e polifônico, continua a ser dividido recortado e suprimido” (p.114).

Importante ampliarmos a percepção de corpo por meio do movimento corporal, unificando todos os conceitos mencionados anteriormente, que nos permitem um olhar sob o ser humano de forma integrada e não mais dicotômica. Entender essa abordagem biológica do movimento humano confirma a condição de unidade do ser humano, demonstrando a impossibilidade de desassociar mente e corpo (BRANDL, 2005).

Dessa forma para avançarmos a compreensão sobre inteligência corporal, é necessário primeiramente nos conscientizarmos sobre este instrumento ativo que compõe esta inteligência. Portanto, o aprendizado corporal diz respeito a uma relação direta de suas condições biológica e sócio cultural.

Não basta inserir o corpo nos discursos e nos processos metodológicos de ensino, se este corpo, permanecer objeto, um aporte que sustenta aprendizagens restritas a planos cognitivos, morais, ou mesmo motores. Aprendizagens que tantas vezes não dialogam entre si (PEREIRA, 2014). Visivelmente, a condição humana faz com que não consigamos discernir de modo puro e simples o corpo com o nosso “eu”, ao contrário, é habitual afirmarmos que temos um corpo e não que somos esse corpo (DUARTE JUNIOR, 2000).

Corroborando com as vozes acima, Daólio (1995) afirma que:

O corpo não fala sobre o corpo, será apenas mais um discurso sobre o corpo. Em uma dada época, num determinado contexto, um discurso prevalece sobre o outro. Em outros termos, não há corpo livre, mas discursos sobre corpo livre; não há corpo consciente, mas discursos sobre corpo consciente (p.27).

Nosso corpo consiste, enfim, em uma complexa organização que em sua plenitude, integra tudo aquilo que nossa linguagem separou ao longo dos tempos, como corpo e mente; sensação e pensamento. Assim representa a primeira fonte de significados que vamos emprestando ao mundo, ao longo da vida (DUARTE JUNIOR, 2000). Até agora traçamos um caminho que apontasse para a visão de totalidade do ser humano, a partir da reflexão de corpo, entendendo-o de forma complexa e integrada, para então refletirmos de sobre o comportamento corporal, como manifestação da inteligência humana.

Nesse percurso de entendimento de corpo para melhor compreendermos a inteligência corporal, encontramos alicerce nas contribuições trazidas por meio da fenomenologia para a compreensão de corpo, que enquanto movimento filosófico nos trouxe significativa discussão para um entendimento diferenciado das noções de corpo, se posicionando contra os postulados introduzidos pelo modelo cartesiano, e sua visão dicotômica de corpo-mente (BARBOSA, 1996).

O ser humano é um todo integrado, por meio do movimento, dos gestos revelam-se aspectos da vida interior porque o corpo carrega e expressa sentimentos, pensamentos e intenções. O movimento compõe o elo entre a vida mental, espiritual e

física, a manifestação exterior de um sentimento interior interferindo na personalidade de cada um (SCARPATO, 1999)

Merleau-Ponty trouxe valiosas colaborações para tal discussão sobre corpo, o autor procurou por meio de suas reflexões, estabelecer relações de corpo com o mundo, em suas palavras nomeou o diálogo que o nosso corpo estabelece com os outros, com o mundo e consigo mesmo, além de debater sobre os laços que atam nossa sensibilidade e as coisas ao nosso redor.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível esse primeiro paradoxo não cessará os muitos outros, visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, e uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo (MERLEAU-PONTY, 2014, p.278).

O entendimento de movimento corporal necessita um olhar sobre a atuação do corpo na execução das ações motoras de forma integral. Os músculos, articulações e tendões, são extensão do cérebro e neurônios e estão todos envolvidos diretamente no movimento. Compreender o fenômeno do movimento humano através dessa dimensão facilita a percepção das relações motoras na sua capacidade de solucionar problemas (SOUZA, 2001).

A inteligência corporal-cinestésica, portanto, diz respeito ao potencial biopsicológico que está diretamente relacionada aos gestos motores e as diversas formas de expressar emoções e sentimentos por intermédio da linguagem corporal. “a inteligência corporal-cinestésica está relacionada ao movimento físico, ao controle do corpo e de objetos, ao tempo e ao conhecimento/sabedoria do corpo” (WALTER et al., 2006, p.05).

Desse modo a teoria das Inteligências Múltiplas pode contribuir para diversificados processos de ensino-aprendizagem da dança, sabendo que nesta prática o conhecimento intelectual e a criatividade do aluno, bem como sua maneira de se expressar e gesticular devem estar atreladas ao ensino.

Sendo a dança um movimento cinestésico, pode a inteligência ser muito estimulada pela prática, visto que a dança é tátil porque se sente o movimento e as vantagens que o mesmo produz no corpo. É visual porque os movimentos vistos são transformados em ações. É auditiva porque se escuta a música e se modela dentro de um ritmo. É afetiva porque expressa emoção e sentimentos por meio da expressão corporal interpretada em determinada coreografia. É cognitiva porque é preciso raciocinar para

harmonizar o ritmo à coordenação. Finalmente, é motora porque estabelece um esquema corporal (BARRETO, 2004).

A importância do movimento no desenvolvimento do ser humano parece ser fundamental, as atividades motoras poderão estimular as potencialidades dos alunos, especificamente a inteligência corporal cinestésica, por isso, valorizar esta visão na iniciação a dança, faz-se necessário (SOUZA, 2001).

A dança requer capacidades nas inteligências corporal-cinestésica, musical, interpessoal e espacial em graus variados (SABINO, 2008). Na dança estamos estimulando não só a inteligência corporal-cinestésica e musical, como também a espacial, a interpessoal e a intrapessoal (BARRETO, 2004). As inteligências são múltiplas e autônomas, ou seja, devem ser vistas como parcialmente complementares e sobrepostas com mesmo grau de importância, e não desvinculadas umas das outras (BRANDL, 2005). Assim, observamos a importância de gerar estímulos para que progressivamente ambas possam ser desenvolvidas, entendendo que algumas não são expressas por falta de estímulo.

Não é possível reconhecer uma inteligência artística isoladamente, mas o direcionamento de cada uma das formas de inteligência, para fins artísticos, pois alguns talentos só se desenvolvem porque são valorizados pelo ambiente (MARQUES, 2011). Ou seja, percebemos na dança importante instrumento que contribui para estimulação das potencialidades do indivíduo, valorizando os diferentes tipos de inteligência, havendo uma ligação direta das mesmas ao sensível, à ação e à prática, uma vez que promove desafios que necessitam de inter-relação direta com outras manifestações da inteligência humana. É ainda capaz de proporcionar experiências dialógicas corporais, construindo um elo de comunicação corpo-mundo.

Principalmente por se tratar do ensino de uma arte, é fundamental valorizar o conhecimento prévio e individual que cada aluno traz, uma vez que o expressar-se corporalmente é vital durante o ato de dançar (VECCHI, 2011). Devemos, portanto considerar com muita sensibilidade aquilo que os nossos alunos trazem de outras dimensões da vida, pois muitas vezes, é neste momento que silenciemos com nosso desinteresse ou negação todo o pulsar que vem do corpo, da imaginação, das narrativas (PEREIRA, 2014). Privando dessa maneira, o desenvolvimento criativo de nossos alunos, para tanto é fundamental que tenhamos um olhar sensível no ensino da dança.



O ensino da dança deve estar pautado no desenvolvimento de uma disponibilidade corporal, de forma que o aluno seja capaz de realizar qualquer dança, bem como compreender seu significado e a exigência expressiva nela contida (UGAYA, 2011). Para aflorar nos alunos desde a sensibilidade corporal mais básica até o mais elevado pensamento abstrato (DUARTE JUNIOR, 2000). Ou seja, devemos respeitar a bagagem cultural trazida por cada aluno, pois isto refletirá no entendimento e na gestualidade de cada um. Expressos corporalmente de singular. Isto reafirma o desafio para o professor de entender os anseios e necessidades individuais de seus alunos.

Assim através da perspectiva da multiplicidade da inteligência humana, encontramos meios de ampliar as formas de ensino da dança, Gardner através de seus estudos propõe que por meio de situações-problema e das rotas de acesso consigamos promover o ensino centralizado nas necessidades de nossos alunos.

Para Sabino (2008), a maior contribuição da teoria das inteligências múltiplas à educação é justamente conscientizar o professor da necessidade de expandir o repertório de técnicas e estratégias. Com base na perspectiva da multidimensionalidade humana passamos a compreender novas formas de ensino, que podem facilitar o processo de construção do conhecimento.

### **2.2.1 Processos de ensino-aprendizagem**

As manifestações criativas e expressivas relacionadas à dança estão assumindo segundo plano, quando não muito, são banidas totalmente da formação do educando. O que observamos atualmente é a supervalorização da técnica em vista do atendimento as necessidades mercadológicas (UGAYA, 2011). Aqui não queremos trazer uma negação a técnica ou qualidade de movimento, mas pontuamos novamente a necessidade de um ensino integrado, desse modo uma nova proposta pedagógica deve estar pautada em olhar para a dança sob uma nova perspectiva de movimento, a fim de possibilitar aos alunos novas formas de vivenciá-la por intermédio de experiências rítmicas e musicais.

Ao pensarmos sobre os processos que usamos para ensinar alguém a realizar determinado movimento, precisamos estar atentos à forma como os alunos aprendem, ou seja, cada um na sua individualidade absorve melhor a informação por um determinado caminho (VECCHI, 2011). O processo de ensino e aprendizagem da dança necessita

atender as necessidades e os interesses do contexto ao qual estará inserida, respeitando as características individuais de nossos alunos (UGAYA, 2011).

Quando observamos como cada sociedade manifesta sua dança, percebemos nítidas diferenças entre elas, seja por meio dos gestos, dos movimentos ritmados, da formação do grupo, da rigidez ou da soltura dos movimentos (SBORQUIA, 2002). Dessa forma, é importante que o professor seja mediador do conhecimento, fazendo com que a dança seja entendida como uma manifestação cultural pela qual os seres humanos expressam os significados e sentidos para suas vidas. Entendendo que o ensino está inserido dentro de um contexto sociocultural, as ações pedagógicas do professor deverão estar em constante reconfiguração atendendo às mudanças e às necessidades dos diferentes ambientes de atuação (UGAYA, 2011). Consequentemente, os alunos estarão imersos nos conteúdos transmitidos, e não somente como agentes passivos no processo de ensino.

É positivo para o aluno que, ao ser capaz de identificar suas próprias habilidades ou tendências pessoais dentro do quadro das inteligências, possa ele próprio conceber estratégias mais eficientes para a sua forma de aprendizagem (SABINO, 2008).

Segundo Vecchi (2011):

Quando o objetivo é o ensino, a preocupação deve estar voltada aos aprendizes, pois para aprender algo, cada pessoa o faz por um determinado caminho e, portanto, necessita vivenciar procedimentos metodológicos que facilitem sua aprendizagem (p.02).

Para assumir aos princípios de uma nova concepção de ser humano, de inteligência e de movimento, requer mudanças também na concepção de aprendizagem e de ensino que, consequentemente, podem influenciar as práticas pedagógicas (BRANDL, 2005). Atualmente diversos estudos têm comprovado que por meio da dança, o pensamento criativo e a resolução de problemas podem ser ensinados e desenvolvidos de forma que o desenvolvimento cognitivo e o pensamento criativo se destaquem, fazendo uma relação direta à teoria das inteligências múltiplas de Howard Gardner (MARQUES, 2011).

Então, os conceitos de situação-problema e rotas de acesso no instigaram a pensar numa proposta para o ensino da dança, voltada para o aluno e para as infinitas possibilidades de aprendizado. Estabelecendo, dessa forma, conexões entre a dança e as inteligências, por meio do movimento corporal.

Nas situações-problema o professor/pesquisador - propõem momentos nos quais os alunos podem construir o próprio conhecimento, além de instigar a curiosidade,

eles se tornam parcialmente responsáveis pelo desenvolvimento do conteúdo, e o assunto pode tomar um caminho diferente do esperado, como menciona Brandl (2005): “a resolução de problemas é o nível que segue a descoberta orientada, e se espera que o aluno encontre por si mesmo as respostas, de acordo com seu total arbítrio” (p.76).

Reconhecer nos comportamentos corporais uma manifestação do funcionamento mental é conceber o movimento humano em sua relação dinâmica com as situações-problema, a qual observada pelo pesquisador pode declarar indiretamente a rede de interações do organismo humano (SOUZA, 2001). O professor lança o estímulo para os alunos, para que eles tentem resolvê-lo de diferentes formas, reforçando a importância da mediação do professor no processo de ensino/aprendizagem (BRANDL, 2005).

Por meio das resoluções de situações-problema, a inteligência corporal, passa a ser estimulada em seu sentido específico a qual considerada, pela teoria das inteligências múltiplas como uma das manifestações da inteligência em sentido mais amplo. Nesta perspectiva de inteligência corporal, o movimento é entendido como o meio de interação do ser humano com o mundo e a via de melhor acesso para resolução de problemas (SOUZA, 2001).

Já as rotas de acesso, funcionam como caminhos alternativos para alcançar mais facilmente o aprendizado do aluno. Para cada aluno, os caminhos escolhidos para chegar ao conhecimento podem variar. Na medida em que os alunos exploram outras possibilidades de aprendizado, eles têm a oportunidade de desenvolver múltiplas perspectivas de um mesmo assunto. Estamos tratando de rotas de acesso aos conhecimentos. Quando rotas alternativas são adotadas pelo professor ou propostas pelos próprios alunos, os conteúdos podem tornar-se concretos, ser vivenciados de múltiplas formas e favorecer a aprendizagem dos alunos mobilizando diferentes inteligências (ZYLBERBERG, 2007).

Dessa maneira o trabalho do professor deve ser refletir e organizar o conteúdo sobre olhares diferentes, para entender diferentes maneiras de aprendê-lo, e umas das formas de fazer isso, baseando-se nas inteligências múltiplas, seria por meio de rotas de acesso (TARSO & MORAIS, 2011). Portanto, as rotas de acesso perpassam, prioritariamente, o âmbito cognitivo da aprendizagem.

O papel do professor é ser um facilitador do aprendizado. Quando o ensino, não somente da dança acontece sem nenhuma preocupação com o aluno, o processo de

ensino aprendizagem não estão sendo eficazes, desrespeitando a individualidade do acesso ao conhecimento que cada aluno possui (VECCHI, 2000).

O aprendizado da dança deve integrar o conhecimento intelectual e criatividade do aluno, que em sua espontaneidade, já representa um ato criativo (SCARPATO, 1999). Seu ensino deve, portanto, focar no entendimento e compreensão dos princípios do movimento e seus elementos, investigando caminhos para alcançar o movimento pessoal e expressivo, para ele a instrução artística não deve estar centrada na procura da perfeição, criação ou execução de danças sensacionais, mas sim procurar o efeito benéfico da criatividade para a personalidade de cada aluno (LABAN, 1990).

Despertava curiosidade de Laban a qualidade com que o movimento era executado, sua expressividade e espontaneidade, a maneira como os elementos da dança poderiam ser isolados ou combinados, conferindo diferentes significados a uma dança, assim, suas pesquisas o levaram à conclusão de que existem vários níveis de esforço nos movimentos (FERRARI, 1999).

Interessa que a dança seja sempre um espaço onde a livre expressão e a valorização da aprendizagem pela experiência estejam presentes, que a criatividade seja admitida como uma carga cultural importante. Para que a arte através do movimento seja vista como uma manifestação espontânea e auto expressiva auxiliando o desenvolvimento do potencial criador (MARQUES, 2011).

Dançar é tão singular que chega a ser identidade para aqueles que dançam, é algo que reflete as referências corporais que cada um traz é a maneira concreta de refletir sobre corpo a partir da própria experiência. Essa sutileza de escuta sobre nós mesmos e o outro, deve estar presente no desenvolver de nossa dança.

### 3. PERCURSO METODOLÓGICO: uma investigação fenomenológica

A partir das inquietações geradoras que impulsionaram esta pesquisa, procurou-se um caminho que possibilitasse desvelar os questionamentos pertinentes.

Nessa pesquisa adotamos uma abordagem de natureza qualitativa, por meio de um estudo de caso. O estudo de caso é uma metodologia utilizada quando se deseja entender um fenômeno que possui importantes condições contextuais que o tornam um evento pontual (YIN, 2010). O objetivo é compreender o caso o mais amplamente possível, descrevendo-o em detalhes (CHIZZOTTI, 2006).

Os dados para a pesquisa foram coletados na Escola de Dança Vila das Artes com os professores do curso de formação básica em dança, por meio da aplicação de uma entrevista semiestruturada realizada no período de março a junho de 2016, na cidade de Fortaleza - CE. Considerando os aspectos éticos, foi solicitado ao diretor (a) e coordenador (a) do projeto permissão para utilização das informações pertinentes a coleta de dados da referida pesquisa, em seguida foi entregue o Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE) para todos os professores que participaram da pesquisa. A Vila das Artes constitui significativo equipamento cultural vinculado à Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza, se afirma como espaço de formação, difusão e produção em diferentes linguagens artísticas. Configura-se, na cidade, como um lugar de expansão, fluidez e avanços estéticos e políticos, numa articulação de inúmeras interfaces. Compreende um lugar de posse coletiva, fazendo emergir encontros e conexões que inauguram sentidos, mobilidades, interações e percursos tecidos pela co-criação<sup>1</sup>.

Dos nove professores que compõe o atual quadro docente da Escola, seis aceitaram participar da pesquisa de acordo com sua disponibilidade.

Para desenvolvimento dessa pesquisa foi escolhido como instrumento para coleta de dados uma entrevista semiestruturada composta por questões abertas. Inicialmente foi perguntado aos participantes da pesquisa, sobre suas características pessoais e sua formação, para reconhecimento dos sujeitos analisados. Em seguida perguntas relevantes ao ensino da dança em relação aos objetivos propostos pelo estudo.

---

<sup>1</sup> Informações coletadas no site da Vila das artes, disponível em: <http://viladasartes.fortaleza.ce.gov.br/a-vila/objetivos/>

Esse tipo de entrevista confere ao indivíduo liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversação informal (LAKATOS, 2003).

No primeiro momento as entrevistas foram filmadas em seguida os discursos foram descritos em sua forma original apenas com pequenas alterações ortográficas, posteriormente feitas à análise fenomenológica dos dados coletados. Segue abaixo o as questões geradoras dessa pesquisa que nortearam essa pesquisa:

- 01.** Qual o significado da dança para você?
- 02.** Fale do corpo que dança. Que corpo é esse?
- 03.** Para você quais são as relações entre dança e inteligência?
- 04.** Quais os autores ou obras fundamentam a tua proposta de dança? Qual a última referência sobre dança que você leu?
- 05.** Descreva como você organiza o processo de ensino-aprendizagem da dança para iniciantes.
- 06.** Como você elabora o seu planejamento de aula?
- 07.** Se um aluno iniciante está com dificuldade de aprender um movimento, que estratégias você utiliza?
- 08.** Como você relaciona os espetáculos no processo de ensino-aprendizagem
- 09.** Na Vila das Artes há a seleção dos candidatos – fale deste processo.

Em um segundo momento para efetuar a análise dos discursos dos sujeitos entrevistados utilizou-se uma abordagem fenomenológica, após levantamento dos dados, observaremos a convergência entre as respostas obtidas para agruparmos as unidades de registro, de acordo com o assunto abordado, para finalmente interpretarmos os dados obtidos.

A fenomenologia é a ciência que se aplica ao estudo dos fenômenos: dos objetos, dos eventos e dos fatos da realidade (PETRELLI apud ANDRADE, 2010). A fenomenologia busca conhecer o que determinado fenômeno significa e como ele é experienciado (BICUDO, 2011).

É tarefa da fenomenologia, descrever as coisas e não obter sua explicação ou análise, como realidade em si. Se a fenomenologia for utilizada como método numa pesquisa, não é possível que não realize descrições, reduções e interpretações (LIMA, 2011).

Segundo Bicudo (2011):

A descrição, como o significado da própria palavra, descreve, diz do ocorrido como percebido. Não traz julgamentos interpretativos. Pode ser uma descrição efetuada pelo próprio sujeito que vivencia a experiência, relatando-a em suas nuances. Pode ser um relato do pesquisador, que estando junto à situação em que as vivências se dão e com os sujeitos que a vivenciam, descreve aquilo por ele visto, isto é, percebido (p.38).

A partir das descrições apresentadas devemos entendê-las como um texto e o lemos muitas vezes, com a finalidade de compreender o que está sendo dito pelo sujeito e, focando a interrogação diretriz da investigação, destacamos as unidades de significado que se constituem como pontos de partida das análises (BICUDO, 2011).

A análise do fenômeno é dividida em três partes:

**01-** Descrição fenomenológica das entrevistas;

**02-** Redução fenomenológica para levantamento das unidades de significado e a categorização.

**03-** Interpretação fenomenológica das unidades de significado.

### **3.1 Descrição dos discursos dos sujeitos coletados nas entrevistas (1º momento).**

#### **Dados do Sujeito 01: Silvana Marques**

Silvana Marques tem 29 anos, e há onze ensina dança em Fortaleza. Seu primeiro contato com a dança foi através de um projeto social, o circo escola, ainda aos sete anos de idade, onde começou a experimentar a dança tradicional popular e do folclore, participando e construindo algumas coreografias. Nessa época a diretora da EDISCA (Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes), Dora Andrade em visita ao circo escola para desenvolver uma atividade com os alunos, disponibilizou dez vagas para inscrições na EDISCA. Foi então que Silvana ingressou na EDISCA, sua primeira escola de formação em dança, ela relata que durante os dez anos em que estudou na escola teve a oportunidade de conhecer diversas linguagens de dança e fomentaram sua formação como educadora,

além de ter a oportunidade de poder viajar por todo o Brasil e ainda alguns países da Europa e América Latina, apresentando os trabalhos coreográficos. Ao sair da EDISCA, ingressou na primeira turma do curso técnico em dança, logo depois começou sua graduação em Educação Física, e atualmente é especializada em Dança e Educação. Trabalha com o ensino de diferentes linguagens entre elas a dança contemporânea, a dança moderna, jazz e introdução à técnica clássica.

A partir das perguntas da entrevista, Profa. Silvana Marques, respondeu:

Qual o significado da dança para você?

*“A dança pra mim é estar presente, é ter possibilidades em diversos contextos, é poder utilizar o corpo, e estar com o seu corpo de forma viva, ativa, presente. É poder expressar aquilo que a gente quer dizer, o que a gente não quer dizer e o que a gente pretende dizer”.*

Fale do corpo que dança. Que corpo é esse?

*“A partir desse pensamento do que eu entendo de dança, que é desse corpo possível, que é dessa possibilidade de coisas, um corpo devir, eu entendo o corpo que dança como o corpo que carrega em si sentimentos que outros corpos que não dançam não têm. Por exemplo, o corpo que dança ele tem a capacidade de entendimento espacial, de entendimento sensitivo nas relações humanas muito mais apurado do que aquelas pessoas que não tem atividades corporais. Seja em dança ou atividades corporais numa linguagem de corpo geral, então esse corpo, é um corpo que se coloca num espaço e num tempo diferente dos outros corpos, que habitam a cidade, que habitam o ambiente, que habitam essas relações. Então o meu pensamento sobre corpo das pessoas que trabalham com dança, ou das pessoas que de alguma forma vivenciaram a prática do ensino da dança, é um corpo que é possível, é um corpo que é sensível, é um corpo que tem qualidades de movimentações diferenciadas e é um corpo que tem respostas cognitivas e motoras mais rápidas, às vezes o pensamento intelectual não da conta da expressividade que ele carrega em si só”.*

Para você quais são as relações entre dança e inteligência?

*“A dança ela não anda só, ela está diretamente ligada às inteligências, por que eu não consigo separar corpo e mente, quando eu danço eu penso, eu de certa forma critico, eu modifico, então eu faço uma série de outras ações que não, estão diretamente ligadas a movimentação em si, mas que estão ligadas ao pensamento do que eu estou fazendo. Então eu acredito sim que há uma relação intrínseca entre dança e inteligência, elas não andam só, elas andam lado a lado, tanto no pensar em fazer dança, numa dança que é consciente que é prática e que perpassa por todos os universos corporais, quanto no pensamento que se estabelece antes, ao planejar uma aula, ao ligar e fazer conexões da prática do ensino em si, ao contexto social daqueles alunos. Então eu afirmo sim que a dança esta interligada as inteligências e que ela não conseguiria estar só, desassociada em momento nenhum”.*



Quais os autores ou obras fundamentam a tua proposta de dança? Qual a última referência sobre dança que você leu?

*“Minha pesquisa em dança parte da referência de alguns autores, vindo de trás pra frente um dos últimos que eu tenho visto e estudado mais são sobre os estudos de Laban, mas eu não me detenho só aos estudos de Laban, porque eu gosto de pensar o ensino de uma forma completa. Então assim eu não penso só movimento, eu não só penso a prática em si, mas a análise dele e o processo de criação, então assim alguns dos outros autores que me inspiram dentro das minhas escolhas eu posso citar, por exemplo, dentro dos processos pedagógicos, posso citar Piaget, Vygotsky, Valon, uma grande pesquisadora em dança que eu gosto muito de pensar principalmente quando ela volta a dança pra dentro da escola que é a Isabel Marques, e o próprio Laban em si, que me dá ferramentas pra eu estar desenvolvendo as qualidades e as habilidades de dança que eu busco no momento”.*

Descreva como você organiza o processo de ensino-aprendizagem da dança para iniciantes.

*“A organização do processo de ensino aprendizagem da dança, para os iniciantes eles começam na elaboração do plano de aula, pra eu elaborar o plano de aula eu preciso ter no mínimo, conhecimentos prévios dessa turma, por exemplo, eu levo em consideração a idade, o perfil dos alunos no qual eu vou ministrar que são as idades daqueles participantes, é o desenvolvimento mínimo técnico deles, se eles já têm algum conhecimento na área da dança ou na linguagem de dança que eu vou ministrar se é uma dança contemporânea se é uma dança clássica um jazz então assim eu procuro identificar primeiro o que eles já sabem o que eles não sabem ainda pra eu poder planejar as minhas aulas, e aí planejando essas aulas eu vou escolher conteúdos específicos da dança e vou entrar com abordagens relevantes ao desenvolvimento daquela turma, por exemplo, se eu vou trabalhar espaço com criança a abordagem dos processos pedagógicos é voltada para criança e para idade específica, se eu vou trabalhar espaço para uma turma de adolescentes e adultos, a abordagem desses processos são outros”.*

Como você elabora o seu planejamento de aula?

*“Pro planejamento das aulas, especificamente pra fazer os planos de aula a gente leva em consideração um projeto pedagógico que tem na escola, esse projeto pedagógico ele não é distinto, por linguagens de dança, então ele é geral pra quem da aula de contemporâneo pra quem da aula de ballet clássico pra quem da aula de ateliê de repertório e aí dentro dessas linguagens eles vão afinando nas competências e nos objetivos alcançáveis para cada turma e para cada período que você tá planejando naquele momento, então numa aula de contemporâneo basicamente esse planejamento a gente começa com as atividades de aquecimento, atividades que vão contemplar o objetivo daquela aula e posteriormente com essas atividades de aquecimento a gente tem outras atividades que potencializam aquele conteúdo que a gente tá trabalhando vou citar de novo a questão do espaço que aí são atividades voltadas num primeiro momento são atividades introdutórias de aquecimento do corpo de preparação do corpo pra entendimento desse espaço, no segundo momento atividades mais específicas pro que eu quero que eles desenvolvam nesse espaço, se são os diferentes níveis, se são os direcionamentos e num terceiro momento a gente tem criação ou exercícios coreográficos a partir dessas temáticas que a gente desenvolveu a partir desses exercícios que a gente fez*

*durante a aula e normalmente a aula ela tende a ficar fixa a mesma aula durante um mês inteiro que é pra gente alcançar um objetivo mais qualitativo”.*

Se um aluno iniciante está com dificuldade de aprender um movimento, que estratégias você utiliza?

*“Normalmente quando a gente tem dificuldade de alunos iniciantes dentro de uma sala de aula, que ele tem dificuldade, por exemplo, de pegar um determinado movimento que a turma já pegou o que que a gente faz a gente para, vê outro mecanismo de ensinar o movimento, e aí os alunos que já aprenderam isso revisam, pra que eu consiga de alguma forma ensinar pra aquele que ainda não aprendeu então a ideia é repetir e tentar exemplificar de diversas maneiras, utilizar do vocabulário, utilizar de outros alunos mostrarem o exercício, utilizar da minha própria execução (...) pra que esse aluno consiga aprender aquele vocabulário de movimento proposto naquele momento. Um exemplo que eu costumo usar quando eu estou dando aula, por exemplo, se eu vou iniciar um sodange que é um grande salto de pernas abertas no ar pra uma turma iniciante ele vai passar por um processo pedagógico então algumas pessoas já vão saber fazer esse salto na turma e outras pessoas não vão saber fazer esse salto, então todo mundo começa pelo mesmo processo, que é colocar duas chinelas no lugar e a gente usar a imagem de pular uma poça de lama, por exemplo, posteriormente eu começo a qualificar esse salto, eu começo a trabalhar com a direita depois com a esquerda, depois eu peço pra gente começar a esticar joelho e ponta, depois pra gente aumentar a amplitude do movimento, então eu afasto a chinela, eu invento que tem jacaré lá dentro, eu invento que choveu e a poça cresceu e aumentou mais, então pra que a gente consiga tanto usar a cognição no sentido de lançar imagens sobre a ação que a gente tá produzindo naquele momento, e aos poucos o aluno com a prática vai conseguindo atingir o meu objetivo principal que era fazer um sodange, ou um grande salto”.*

Como você relaciona os espetáculos no processo de ensino-aprendizagem?

*“O espetáculo ele é a materialização daquilo que foi aprendido na sala de aula então se o intuito do meu aluno é vivenciar, a prática pela prática é uma coisa, mas se o intuito do meu aluno é dançar eu tenho que chegar num produto final. Então o espetáculo de dança, ou exercício coreográfico, ou a coreografia em si ela serve exatamente pra que esse aluno potencialize um momento que é de criação que é de execução dos movimentos, que ele consiga através de uma linguagem cênica, de uma dramaturgia escolhida, repassar aquilo que ele aprendeu em sala de aula, ou melhor, conseguir aproveitar tudo aquilo que ele aprendeu porque quando a gente dança cenicamente dentro de um teatro ou qualquer outro espaço, quando a gente apresenta para alguém o processo pelo qual o aluno passa até chegar aquele ápice da execução do movimento ele é tão rico quanto um ano inteiro de atividades de aula, eu posso ter a experiência de uma apresentação equivalente á mesma experiência de um ano de aula então assim dentro da apresentação de estar no palco gera no bailarino e em quem está fazendo aquele momento conhecimentos para além do que a gente consegue dimensionar. Eu acredito que qualquer que seja a possibilidade de apresentação ela é complementar ao processo pedagógico dentro de sala de aula e eu acho riquíssimo poder apresentar e poder estar dançando para alguém então eu acho que é de fundamental importância para o desenvolvimento pedagógico dentro de sala de aula e no ensino da dança em si. Precisa- se chegar ao momento de uma apresentação artística em si não se importa assim, não se levando em consideração a quantidade de tempo*

*que eu passo pelo processo até chegar nisso nessa execução, mas é importante que o aluno ele passe por essa experiência porque essa experiência é muito complementar em todas as outras”.*

Na Vila das Artes há a seleção dos candidatos – fale deste processo.

*“Hoje a gente tem uma demanda muito grande na Vila das Artes, então a gente não conseguiria dar conta de todas as pessoas que tem o interesse de aprender dança então a gente faz uma seleção, essa seleção é composta por dois momentos, no primeiro momento com uma aula de dança contemporânea mais na perspectiva de descontração da turma de observação do nível de criatividade dos alunos da interação deles com o professor e com o grupo e num segundo momento um olhar mais técnico um olhar mais apurado sobre a possibilidade desse aluno e as condições físicas desse aluno em conseguir, por exemplo, dançar determinados estilos de dança, lá a gente tem uma característica de um bailarino mais completo um bailarino que passa pelo ensino da dança clássica um bailarino que passa pelo ensino da dança contemporânea da dança moderna, da dança popular tradicional especificamente até da capoeira enfim e todas as áreas de conhecimento de ensino mais teórico da dança então quando a gente seleciona um aluno a gente tenta ver ali um mínimo de condições físicas pra que ele não se desestime durante o processo que ele vai passar de seis anos na escola, mas também que ele possa ter um crescimento corporal significativo porque a gente sabe que todos conseguem dançar, mas dentro de uma escola de dança nem todos conseguem ter as habilidades corporais a níveis equilibrados pra que a gente consiga ter um objetivo e um resultado específico então as nossas audições são mais ou menos assim de ver o potencial daquela criança em aprender rápido né determinados assuntos de corpo, mas também ver as condições físicas como que é o nível de alongamento dele, da amplitude dele como que é a rotação externa porque a gente trabalha muito em endoehrs então são algumas dessas linguagens que a gente costuma verificar nas audições”.*

## **Sujeito 02: Ernesto Gadelha**

Ernesto Gadelha começou a dançar aos 20 anos de idade, em 1983, iniciou a prática através do ballet clássico que posteriormente tornou-se base de sua técnica em dança. Ao longo de sua trajetória passou por diversas linguagens entre elas a dança moderna, a dança contemporânea e o jazz dance. Com cinco anos de prática Ernesto se profissionalizou e ingressou no ballet da cidade de São Paulo, onde permaneceu por dois anos até seguir para Europa, durante algum tempo continuou como bailarino profissional até que uma lesão no quadril o fez decidir parar de dançar aos 30 anos. Nessa época Ernesto deu início a uma formação na Alemanha para se tornar professor de dança, na dança clássica e também na dança criativa para crianças, em seguida fez pós-graduação na Folkwang Hochschule, a mesma escola onde estudou Pina Bausch, a escola na tradição Kurt Jooss. Em 1994, ao terminar sua formação em Colônia, começou a ensinar, trabalhando como professor convidado de algumas companhias de dança. Depois seguiu para Costa Rica, em 1997, e

no ano seguinte retornou ao Brasil onde continuou trabalhando como professor de dança clássica e gestor de dança, participando da criação do curso técnico em Dança de Fortaleza, e da Escola de Dança da Vila das Artes, no qual permanece como coordenador, durante quatro anos atuou também na coordenação do Núcleo de Dança do Centro Dragão do Mar e atualmente é curador e diretor artístico da Bienal de Dança do Ceará, graduando em licenciatura em dança pela Universidade Federal do Ceará e coordenador da Escola de Dança da Vila das Artes. Toda sua trajetória perpassa então por uma atividade pedagógica, no qual diz respeito ao ensino dança clássica, bem como gestor através de sua atuação de planejamento concedendo ações, coordenando implementações de ações e construção dos currículos para essas formações.

A partir das perguntas da entrevista, Prof. Ernesto Gadelha, respondeu:

Qual significado da dança para você?

*“Bom, eu me lembro de uma figura da dança na Alemanha que ele escreveu um texto sobre o problema que se colocava para os bailarinos quando eles precisavam parar de dançar, o bailarino tem que parar de dançar quando chega numa idade, em que outras pessoas em outras carreiras estão chegando ao auge de suas profissões, então o bailarino chega ao seu auge e tem que parar. Então ele colocava que o bailarino tem um problema duplo, que é de um lado a dança era uma forma de se ganhar a vida, mas era também, sobretudo um conteúdo de vida, para os artistas da dança então de repente você se vê numa situação muito complicada, você praticamente fica sem os dois, sem algo que é conteúdo da sua vida, que dá significado pra sua vida e fica sem aquela profissão, sem poder atuar naquele meio, como você fazia antes, então acho que a dança pra mim ela é um pouco dessas duas coisas, às vezes eu brinco assim que vou fazer outras coisas, e não dá mais tempo, isso aqui foi à opção que eu fiz então pra mim a dança é um pouco a minha identidade, como é também o que eu faço pra viver, de onde eu tiro meu sustento e realmente uma coisa que dá significado a minha vida, porque é dentro da dança que eu posso, de maneira distinta exercitar um gesto criativo, que vai desde algo que se dança, ou que se desenha pra ser dançado, como algo que a gente planeja pra que os outros façam como um curso de dança que não existia então você está interferindo de maneira criativa dentro de um contexto, ou dentro de uma cena, então hoje eu percebo a dança em várias dimensões e sempre tentando acessá-la dentro dessa dimensão criativa”.*

Fale do corpo que dança. Que corpo é esse?

*“A dança trouxe para o meu corpo a possibilidade de sentir o corpo como algo que se expressa, algo que é fonte de um prazer inexplicável. O corpo em movimento, o corpo integrado, o corpo simplesmente se movendo sem ter uma causa aparente fora de si mesmo, que não seja o próprio movimento e que isso seja capaz de proporcionar prazer, e esse prazer vai desde uma dança que a gente dança pra gente, que a gente se move, até uma dança que a gente elabora que a gente concebe que a gente configura pra uma cena, para o palco, e que é uma dança que é articulação de muitas coisas, que é atravessada por muitas coisas,*

*inclusive por todas as referências que você traz nos seu corpo, que você foi adquirindo ao longo da sua vida, pelas referências estéticas, históricas, pelos encontros que você teve por tudo aquilo que você vê por tudo aquilo que você escolhe e não escolhe, enfim então é uma dança que ela pode ser extremamente complexa, pela quantidade de elementos que ela traz e que ela consegue articular pra se dá a ver, e ao mesmo tempo essa dança que é muito simples, essa dança que brota do seu corpo, quando você entra num devir bailarino, seja com música, seja sem música, simplesmente não sei te proporciona encontro contigo mesmo. E eu acho que assim, a maior parte das pessoas quando elas procuram a dança, ou quando elas decidem que querem fazer isso, elas estão em busca de algo assim, algo que as potencialize enquanto pessoa, enquanto sujeito expressivo e essa expressividade surgiu a partir do movimento dançado, por isso que as vezes com frequência a dança está muito associada ao prazer, e que qualquer pessoa que faça uma formação em dança ver que a formação em dança não é só prazer, e aí entra uma questão de certa disciplina, de trabalho, de uma consciência de que você vai fazer alguns trajetos até você conseguir se sentir integrado com determinado tipo de organização corporal da dança (...). Eu acho que a dança é uma coisa assim, eu não sou pintor, não sou escritor, quer dizer já sentir um prazer bem bacana quando vi um texto meu pronto, que eu achei que estava falando alguma coisa interessante. Mas o prazer que a gente sente dançando, que é uma coisa imediata que acontece enquanto esta acontecendo a dança, o prazer também que é outro que é você ver uma obra composta um trabalho, que você conseguiu realizar são os retornos que você tem que são especiais, imagino que o do músico deve ser parecido, essa coisa de você esta tocando ali, e esta naquele devir musical e você produzindo aquilo ali na hora, é diferente ali do pintor ou escritor, que ele vai ali e passa dias ali trabalhando e finalmente ele vê a obra pronta. A gente tem essa particularidade o bailarino, ele tá dançando e aquilo tá acontecendo, e ele já tá sentindo então é um retorno muito imediato. Mas é isso e a questão de procurar outras técnicas, pra se informar pra se formar corporalmente, tem haver com de um lado, com uma experiência própria quem trabalhou com vários coreógrafos, quem dançou com várias coisas distintas sabe muito bem que seu corpo fica impregnado com aquilo que você fez, quando você sai de uma produção, você começa a dançar sem pensar muito, vai sair muito daquilo que você dançou anteriormente, aquilo que você dançou recentemente, então a gente entra na história da memória corporal, que é como se a gente tivesse mesmo um banco de memória motora, e quanto mais você buscar, quanto mais você experimentar novas formas de usar o corpo, técnicas outras, tudo isso vai ali a maior ou menor grau, ficar como uma memória, e você vai poder lançar mão dela quando precisar, você pode criar estratégias também pra se remeter a elas, porque tem essa coisa, quanto mais recente uma informação que você teve, e quanto mais intensamente você se confrontou com ela, mais presente ela vai estar, então eu acho que é muito importante que, o bailarino para que seja livre, já diria forsaid (pesquisar esse nome), ele não disse exatamente assim, mas a recomendação que ele fez aos bailarinos é que estudem quantas técnicas de dança vocês puderem, porque só assim vocês vão poder ser livres, porque é livre quem pode fazer escolhas, quem não pode fazer escolhas não vai ter liberdade, então se você estudou a vida inteira uma coisa só, uma técnica só, é aquilo que vai surgir como ferramenta disponível pra você, porque se você não tem outros recursos, outros elementos, você não vai ter a que recorrer, então a importância pra mim de você ter uma formação que seja multireferenciada tecnicamente”.*

Para você quais são as relações entre dança e inteligência?

*“Eu acho que o processo de formação em dança, naturalmente é um processo de aquisições cognitivas, que normalmente quando nós estamos falando do bailarino, essas aquisições cognitivas elas se dão haver com o corpo, sobretudo. Inclusive a maior parte das pessoas está interessada nos agenciamentos corporais do bailarino e não num discurso teórico ou que quer que seja que transcenda essa capacidade motora do bailarino. É eu acredito que existe uma coisa que se chama inteligência motora que alguns bailarinos têm isso de uma forma mais presente, como uma coisa quase inata, e ao mesmo tempo eu acho que é possível desenvolver uma inteligência motora em um processo de formação em dança certo, isso é uma coisa, na minha experiência observo que tem pessoas que tem isso com mais facilidade às vezes quase como um dom, e outros tem que trabalhar mais de uma forma mais enfática e isso é uma coisa que se desenvolve com o tempo com a formação, mas pra, além disso, eu acho que a questão de transcender uma mera inteligência motora está muito relacionada à forma como se dá esse processo de aprendizagem, isso está muito relacionado ao professor que está à frente desses processos, então se você pensar no processo de ensino-aprendizagem como algo que quer ir além, de uma mera capacidade de reproduzir movimento cabe ao professor enriquecer esse processo com elementos outros que não seja só a capacidade de reproduzir movimentos, isso passa pela questão da consciência corporal do bailarino como o professor estimula esse processo de consciência corporal e como junto a esse processo de conscientização do corpo o aluno está se tornando capaz de ser uma pessoa que analisa o movimento que é capaz de associar esse movimento a discursos e a contextualizações históricas. Como é que o aluno pode na abordagem de um movimento ir para outros lugares que não seja só a execução daquele movimento? Então eu posso, por exemplo, ensinar um plié para um aluno mas eu posso também dizer para o aluno que esse plié tem uma forma mas existem várias possibilidades e maneiras de se fazer esse plié, o que que o plié significa, qual a função do plié dentro de uma técnica, dentro da dança de uma forma mais ampla, que qualidades de movimentos podem ser agregadas a um plié, o que é qualidade de movimento, o que está implicado na execução do plié em termos estéticos, em termos anatômicos, em termos cinesiológicos qual a função do plié, por exemplo, dentro de uma sequência de movimento, dentro do tipo de qualidade que uma sequência vai ter e que aquele plié está sendo utilizado, o que que o plié tem, quais são as implicações técnicas de um plié por exemplo na dança clássica, na aterrissagem de um salto, na propulsão de um salto, como é que o plié pode ser analisado do ponto de vista da física, ou da biomecânica enfim, como é que a gente pode alargar o campo de percepção daquilo que a gente está objetivando do ponto de vista da cognição motora como é que a gente pode transcender uma coisa que é mecânica pra transformar aquilo num fenômeno cultural? Entende? Então eu acho que a dança passa por aí, a dança para além de uma questão física, ela está falando ela está abordando um corpo, um corpo enquanto uma entidade cultural, não enquanto uma matéria morta, morta no sentido em que ela não está subjetivada, certo, mas tratar aquilo como uma questão física, é uma questão corporal para além do físico e da física, certo então eu acho que um processo de formação em dança, ele tem que ir para esses lugares, lugares do corpo, e não se ater mera e exclusivamente a uma questão física, reduzida, aquilo que a gente está vendo e aprendendo a reproduzir como movimento então eu tenho que como professor alargar ao máximo o campo de percepção daquilo que a gente está adquirindo cognitivamente dentro de um processo de ensino aprendizagem em dança, é isso, então acho que isso implica, eu não sei se é uma questão de inteligência mais de inteligibilidade do que que a gente pode entender dentro de um processo desse, se a gente pensar que inteligência é uma questão sináptica, no*

*momento que você expande a capacidade de conexões sinápticas em torno de uma única coisa, você está trabalhando sua inteligência”.*

Quais os autores ou obras fundamentam a tua proposta de dança? Qual a última referência sobre dança que você leu?

*“Minhas referências são múltiplas, vão desde os campos da estética à fisiologia, bom, como estou cursando licenciatura em dança, eu tenho lido muita coisa relativa à educação, antropologia, didática, estética e história da arte, tive a oportunidade de fazer disciplinas também na área da saúde como anatomia, fisiologia, cinesiologia, então tudo isso pra mim, traz elementos pras relações que eu tento tecer dentro das minhas atividades pedagógicas, tudo isso informa a partir de perspectivas múltiplas, tudo isso de alguma forma exerce um papel especificamente em relação à dança. Eu leio também de uma forma um pouco paralela, às vezes eu pego um livro e leio um capítulo, não leio todo, leio trechos, enfim, eu estou sempre revisitando, por exemplo, livros de anatomia e cinesiologia aplicada à dança, livros que tratam de questões mais sobre estética, como dramaturgia, dramaturgia em dança. E o último livro que eu li que me marcou muito, desde então me abriu um campo de possibilidades pra investigação pra estudo que eu acho que deve se tornar assim, quase que um caminho, um objeto incontornável pra quem vai ensinar dança daqui pra diante é neurocognição da dança, é um livro em inglês que é uma publicação feita a partir de um seminário realizado por vários pesquisadores, que pesquisam a neurocognição em dança com vários experimentos e pra mim é muito interessante porque trata exatamente da questão da memória motora e muitos desses textos que tem no livro eles pesquisam a questão da constituição da memória motora e é algo que pra mim é muito importante para o processo de ensino aprendizagem, o que é como é que você pode enriquecer a memória motora de um bailarino pra que ele não seja condicionado em um único esquema sensorio motor e que no final acaba funcionando como uma prisão, porque você só tem aquilo pra recorrer, então, por exemplo, uma das coisas muito bacanas que eu li nesses textos, o que eles chamaram ali de banco de memória motora, então quanto maior for esse banco e mais múltiplo e diversificado for a memória que tem ali dentro, mais elementos você vai ter pra recorrer dentro de um processo de criação então a sua corporeidade ela vai está ali informada por várias referências de movimento, então por exemplo, quando penso num currículo pra uma formação em dança, como é que a gente vai informar esses bailarinos corporalmente, então isso está muito presente pra mim, como é que a gente pode ampliar, alargar ao máximo esse banco de memória motora dos bailarinos, que tipo de experiência a gente pode proporcionar pra eles pra que eles saiam dali com um referencial motor, um referencial de movimentos bem ampliados, estendidos, enfim isso é uma coisa que me interessa muito nesse momento eu não estou estudando exatamente isso, mas é algo que está aí no meu provável roteiro de leituras e pesquisas assim que eu tiver um pouco mais de tempo e concluir essa graduação. Mas é isso a gente não pode esquecer nunca que a gente está trabalhando dança como elemento cultural e artístico-cultural, então pra mim isso tem que estar sempre conectado com essa questão da dança enquanto manifestação artística não pode reduzir isso a uma prática motora, uma prática física, pra mim é sempre importante dentro desse processo você levar em consideração os discursos que acompanham essas práticas essas formas de organização do corpo pra dança e eu tento assim abordar isso a partir de vários viés a questão, por exemplo, outro livro que eu li a*

*pouco tempo que me fez pensar bastante , é um livro do Tomás Tadeu da Silva, que trata um pouco das várias noções de currículo desde que essa questão do currículo começou a ser discutida acho que é discurso de identidade alguma coisa assim, e justamente ele trata do desenvolvimento, dos desdobramentos das noções de currículo que vão desde currículo tradicional até a teoria pós-crítica , os currículos multiculturais , os currículos atravessados por discursos feministas discurso queer<sup>2</sup> e assim por diante, então pra mim foi interessante de pensar onde é que nós estamos em termos de concepções de currículo quando a gente pensa propõe uma formação básica em dança , pensar esse currículo, problematizar a concepção dele justificar o que for justificável e assim por diante, isso é uma coisa que tem me interessado muito também ultimamente”.*

**Como você relaciona os espetáculos no processo de ensino-aprendizagem?**

*“Nas academias de dança, o que a gente ver com frequência não vou dizer que são em todas, mas com frequência, os espetáculos de final de ano eles são de um lado um momento em que os alunos vão dançar que é uma coisa muito importante, eles passam o ano trabalhando ali dentro de sala de aula, e é importante esse momento de ter uma culminância e de você ir para o palco ter essa experiência de dança e tudo mais, mas é também um grande negócio porque geralmente as academias vendem os figurinos, os preços são muito altos, vendem os ingressos, os pais são meio que quase obrigados a vender a cota de ingressos, então é um momento assim meio de negócio pras academias em que elas vão ter um lucro interessante e tal, e é isso o festival acaba meio que se tornando o objetivo de todo segundo semestre, às vezes começa no primeiro semestre e tudo gira em torno disso. Aqui na vila das artes os espetáculos que a gente produz são uma estratégia pedagógica a mais dentre outras, primeiro a gente não tem o objetivo de vender nada pra ninguém, é um momento de visibilidade da escola é, mas a gente tem outros também não é isso que nos motiva, a princípio o momento de criação do espetáculo, sobretudo o processo que é um momento de vivências, isso que é importante pra gente e está em primeiro plano, que vivências a gente proporciona ao aluno por meio da criação de um espetáculo então isso vem antes de tudo, e aí a gente pensa, o que que o aluno precisa que pode está dentro desse processo e a partir daí vai surgir uma configuração de espetáculo uma ideia de espetáculo, então a primeira coisa que a gente pensa é o que que pode ser interessante para o aluno em termos de processos de aquisições de referências motoras cognitivas de uma maneira geral e como é que a gente pode proporcionar isso, então nesse sentido o espetáculo é muito mais focado no processo do que aquele resultado que vai aparecer ali no palco. Naturalmente a gente quer que saia uma coisa bacana, a gente tá trabalhando também pela produção de uma obra de arte feita com alunos, dentro de um contexto de produção artística cultural, mas, sobretudo de formação a gente não pode esquecer isso (...). Então esse trabalho ele tem que esta a serviço de um processo pedagógico, e não o projeto pedagógico a serviço desse trabalho, então esse processo de ensino-aprendizagem ele vem antes de tudo, então esse trabalho ele vai esta condicionado pelas demandas desse processo de ensino-aprendizagem, então é muito importante pra gente, que esse processo seja o mais rico possível, que ele proporcione vivências que vão*

<sup>2</sup> É baseada nas diferenças que nos particularizam enquanto sujeitos de desejo e de sexualidade que no final dos anos 1980 surge a Teoria Queer. Esta corrente teórica busca a princípio problematizar as questões ligadas a gênero, sexualidade e identidade (Domingos, 2009).



*gerar conexões múltiplas por parte do aluno, inclusive uma coisa que a gente tá tentando tornar mais evidente é esse processo de criação do espetáculo como abordagem interdisciplinar em que as várias disciplinas que esses alunos têm hoje eles possam dialogar entre si e iluminar esses objetos de pesquisa, de investimento do trabalho a partir de perspectivas múltiplas (...). Então pra mim resumindo o espetáculo tem que ser antes de tudo uma super estratégia pedagógica, um processo enriquecedor que culmina com o espetáculo, então assim os fins ai eles são um resultado dos meios, então coloca esses meios desse processo como objetivo e aquilo ali vai resultar em algo”.*

Na Vila das Artes há a seleção dos candidatos – fale deste processo.

*“Bom o nosso processo de seleção a gente faz as inscrições, as crianças devem estar dentro daquele perfil que a gente pede, ou seja, que vão completar pelo menos oito anos, no ano que se inicia a formação, pra cada ano subsequente, por exemplo, se a criança vai pleitear uma vaga no segundo ano, terceiro ano essa faixa vai aumentando porque a gente ocupa também as vagas ociosas que aparecem dos anos já mais avançados, mas nas audições geralmente a gente divide geralmente 30 alunos pelo ano que eles querem ingressar. Sempre tem mais procura do que vagas, e ai a gente faz uma vivência de dança, oque é essa vivência de dança, bom a gente faz alguns exercícios, jogos que solicitam alguma improvisação, uma iniciativa do aluno pra gente ver a disponibilidade dele, a resposta que ele dá a esse estímulo, a gente realiza alguns exercícios de coordenação, de lateralidade e de ritmo, a gente observa atitude do aluno também, a gente faz uma avaliação, que não é uma avaliação meticulosa, uma avaliação aproximada das condições físicas do aluno, no sentido é, a flexibilidade do aluno como é a condição articular dele de quadril, isso considerando que a gente vai trabalhar seis anos com dança clássica que a gente tem que avaliar isso ai. Quando a gente faz avaliação para os anos segundo, terceiro, quarto ano a gente vê o grau de conhecimento que eles já têm que eles já trazem das técnicas que a gente trabalha, sobretudo de dança clássica considerando que ele vai entrar numa turma que já está iniciada isso é um dado pra quem já fez alguma coisa e quer entrar para uma turma mais avançada, pra os alunos que estão entrando pro primeiro ano a gente não exige nenhum conhecimento prévio em dança, embora isso seja considerado, às vezes a gente pergunta por que eles querem fazer dança quase sempre a gente pergunta pede pra eles falarem quem já faz dança o fato é que infelizmente a gente tem pouco tempo pra avaliar essas turmas porque é muita gente e houve momentos que a gente solicitou pra realizar uma nova avaliação que era muita gente que parecia ter condições pra gente. Ai a gente juntou essas pessoas pra fazer uma nova avaliação, como se fosse assim uma primeira seleção e uma segunda seleção, e é isso, mas basicamente a gente analisa essas questões de coordenação motora, ritmo, motivação, disponibilidade, flexibilidade, um elemento importante pra gente é essa amplitude da rotação, a amplitude dessa mobilidade na articulação coxa-femural e é isso basicamente nossa avaliação, a gente não leva em conta, não tem como critério, não um critério fechado totalmente restritivo, o perfil corporal se você for observar o perfil dos nossos alunos você vai ver que tem “baixinho”, “gordinho”, “magrinho”, tem até crianças com algum tipo de “especialidade” cognitiva, a gente não quer que o nosso corpo discente seja de um tipo único de biótipo a gente tem essa preocupação, basta visitar uma turma da gente que você vai ver que tem uma pluralidade de características corporais e físicas (...). Uma coisa importante a considerar é que a gente tem uma formação, e essa formação não tá*

*solta num lugar qualquer, essa formação a maneira como ela foi concebida em termos curriculares ela se conecta de certa forma, por exemplo, com o curso técnico em dança, então o aluno que sai daqui, que cursa satisfatoriamente essa formação ele vai está muito bem preparado pra ingressar numa formação profissionalizante, como a do curso técnico em dança pode ser que ele saia daqui jovem demais pro atual perfil do curso técnico, mas pode ser também que esse perfil do curso técnico mude um pouco, ou que a gente consiga prolongar a permanência do aluno aqui na escola, pra que ele possa amadurecer ainda mais pra ingressar no curso técnico, do ponto de vista mesmo da maturidade dele, da idade, da vivência que ele tem mesmo em termos gerais, mas quando a gente pega um aluno aqui a gente tem que vislumbrar também nesse aluno as condições desse aluno uma possibilidade que ele possa ser capaz de progredir de se desenvolver e eventualmente acessar uma formação mais adiantada passando num curso técnico e eventualmente uma faculdade, então você pegar um aluno do ponto de vista corporal, e ele vai ter muita dificuldade com essa formação que a gente propõe aqui me parece uma coisa incongruente, incoerente e mesmo pensando que mais adiante ele pode ganhar ainda mais problemas, quanto mais ele tente seguir adiante então essa formação ela tem essa perspectiva, de oferecer aqui condições pra que o aluno possa seguir adiante se ele quiser, nesse sentido ela tenta privilegiar também alunos que apresentem mais ou menos a partir daquilo que a gente avalia condições importantes pra que aquilo aconteça, então é isso essa formação ela tem disciplinas que são meio que axiais dentro do currículo de um lado a gente tem a dança clássica, do outro a gente tem a dança contemporânea, a gente tem os nossos processos de criação, geralmente eles são criações originais de dança contemporânea que são bastante inclusivos e que tentam dialogar com os potenciais individuais de cada aluno e portanto é isso se você não tem um “talento” nato pra uma disciplina como dança clássica você pode ter outras oportunidades dentro da dança contemporânea, das danças tradicionais e populares que a gente trabalha também, nos ateliês de repertório, então a gente tá atento também a singularidade de cada aluno, na avaliação que a gente faz dos alunos a gente leva em consideração o todo da participação dele nas atividades e não só numa atividade específica, claro a gente identifica alunos que tem dificuldades numa disciplina e noutra mas a gente considera a participação dele como um todo, então a dificuldade que o aluno tem ela tá sendo avaliada pelo professor mas levando assim muito em consideração seu grau de interesse o seu engajamento nas atividades e não só a capacidade ou não dele executar um repertório de gestos que é trabalhado numa disciplina”.*

### **Sujeito 03: Amanda Teixeira**

Amanda Teixeira tem 38 anos, estudou ballet clássico desde criança, é formada pelas escolas de ballet Hugo Bianchi, Madiana Romcy e pelo colégio de dança do Ceará. Atualmente trabalha na Vila das Artes com ensino da técnica clássica e em outras academias de dança pela cidade.

A partir das perguntas da entrevista, Profa. Amanda Teixeira, respondeu:

Qual o significado da dança para você?

*“A dança começou pra mim como toda criança que sonha em ser a fadinha, a bailarina e quando chega à aula de ballet clássico vê que não é bem assim, descobre que tem que trabalhar, tem que ralar e que tem muito trabalho pela frente, mas no fundo no fundo a dança é muito mágica, é muito encantadora. No momento que você está no palco é outra pessoa, assim você viaja vai lá pro longe, é muito fantástico. Dançar é fantástico”.*

**Fale do corpo que dança. Que corpo é esse?**

*“O corpo que dança, é um corpo que começou com a aquela postura, fecha costelas prende tudo, e agora é um corpo que já mergulha, já articula que já tenta fazer as respirações dentro da movimentação, é isso que eu como bailarina e como professora estou buscando, porque eu acho que é isso, o bailarino tem que buscar se não ele para no tempo”.*

**Para você quais são as relações entre dança e inteligência?**

*“O bailarino que pensa que escuta que se movimenta, por exemplo, na música, se ele tem noção de música ele vai saber usar aquele espaço, vai usar aquela nota musical, o movimento dele vai conseguir executar bem melhor aquilo que eu estou pedindo. Movimento, trajetória, como é feito, isso é muito importante. Não é só chegar e dizer dobre os joelhos, eu tenho que dizer que eu tenho que dobrar os joelhos pra fazer plié, que eu tenho aquela força oposta, que eu tenho que empurrar o chão, isso a criança entende, a gente pensa que não entende, mas ela entende, eu dou aula pra criança e elas são muito inteligentes, e a troca é muito boa, a troca é fantástica. Trabalhar com imagem isso é legal porque a imagem, eu estou trabalhando o lado visual, e ai tem criança, tem adulto, tem adolescente que é melhor com o visual do que com o auditivo. Então todos os aspectos são importantes”.*

**Quais os autores ou obras fundamentam a tua proposta de dança? Qual a última referência sobre dança que você leu?**

*“Método de Vaganova. Anatomia da dança, e um livro fantástico do Flávio Sampaio. A última oficina que eu fiz foi sobre Laban, que ascenderam várias luzes, principalmente na parte dos esforços”.*

**Descreva como você organiza o processo de ensino-aprendizagem da dança para iniciantes.**

*“O primeiro contato das minhas alunas ou alunos com a dança eu começo no chão, pra essa coisa do sentar do chegar. Em outro momento elas vão pra barra, mas é tudo uma questão de perguntas e respostas, eu trabalho um pouco dessa organização rotação coxofemural pra eles entenderem o movimento de endeohrs, que muitas vezes eles pensam que só o pé, e não é rotação de coxa. A questão da respiração, inspirar, soltar, alongar, esticar. Então o primeiro contato do meu aluno é a questão do corpo no espaço e como ele se organiza”.*

**Como você elabora o seu planejamento de aula?**

*“A gente tem uma apostila que o nosso coordenador Ernesto Gadelha trouxe pra gente que é em cima do método Vaganova, claro que tem as adaptações, inclusive as oficinas que a gente vai fazendo a gente vai*

*juntando, acrescentando, pensando um pouco mais em como fazer isso, como fazer aquilo, e essa apostila tem os princípios básicos da dança clássica e aí a gente vai organizando. Então a gente vai organizando isso de acordo com o que tem na apostila, mas não é aquela coisa fechada até porque plano de aula é aquela coisa aberta, às vezes você chega com o plano e a turma não é aquilo que eu quero, mas nosso planejamento basicamente é isso seguindo essa apostila e com a vivência corporal do bailarino ali na sala de aula com o professor com o que eu aprendi a gente troca muito um com o outro conversa aí como é que tu aprendeu isso? Como é que foi tua preparação? E aí a gente entra num melhor consenso pensa, é isso aqui funciona isso não funciona, e é isso assim que a gente faz nosso plano de aula”.*

Se um aluno iniciante está com dificuldade de aprender um movimento, que estratégias você utiliza?

*“Quando o aluno está com alguma dificuldade de executar o movimento que eu estou pedindo, um plié, por exemplo, que ele tem que abrir o joelho, aí eu vou pensar numa imagem o que aquilo ali vai fazer com que ela pense, ligue, faça as ligações, imagem é muito legal principalmente com criança, às vezes eu costumo trazer até alguns desenhos que elas costumam assistir, eu tenho filha então assim ela assiste e eu digo olha essa bailarina ou essa bonequinha, essa coisa essa outra, as meninas eu mão de princesa, mão de mulher maravilha, os meninos mãos de super-homem. Então eu vou tentando trazer esse universo pra eles, e os adolescentes outras imagens, adultos eu vou trazendo outra coisa, imagem é uma coisa bem legal de trabalhar”.*

Como você relaciona os espetáculos no processo de ensino-aprendizagem?

*“Eu acho que é superimportante fazer essa ligação do que eu vou querer no final do ano, pra eu trabalhar dentro de sala de aula, embora às vezes não seja o que chega lá, mas o processo é superimportante, de organização de espaço e depende muito da sala, eu trabalho na Vila e em outros lugares. Às vezes nos professores estamos ali cobrando, cobrando, mas chega ao palco, todo professor é assim viu, fica na sala de aula brigando, brigando, quando chega ao palco fica todo maravilhado, porque nem sempre aquilo que está se pedindo em sala de aula chega ao palco é o que no fundo é o produto final, mas ver aquela bailarina, aquele bailarino ali justamente no mágico é o mais importante independente de qualquer coisa. Às vezes o aluno diz “ah eu não vou participar do espetáculo do final de ano”, pra mim é como se faltasse o ponto, eu falei, coloquei as vírgulas, todos os acentos, mas faltou o ponto final pra aquele processo, ele tem que ter esse momento do palco, da luz, da música, do mágico, da plateia, o ser observado é muito importante para o artista, para o bailarino, para a criança a expectativa tanto de quem está assistindo quanto de quem está dançando é muito importante, o espetáculo é muito legal de todas as formas”.*

Na Vila das Artes há a seleção dos candidatos – fale deste processo.

*“Aqui a gente trabalha assim, não é o “bom” ou o “ruim”, a gente tenta ver uma criança disponível a estar aqui porque muitas vezes a criança vem por conta do sonho da mãe então assim a gente tenta vê se ela está disponível e depende do nível, por exemplo, se eu vou escolher uma criança para o primeiro ano então ela*

*não precisa saber nada ela vai aprender aqui a gente ensina do zero então eu vejo justamente a disponibilidade e a questão do compromisso se realmente aquela criança quer, quando é para o segundo ano eu já preciso de uma base se ela sabe fazer um plié, se ela sabe fazer um tandi ai o terceiro ano já vai um pouco mais aprofundado porque já tem que saber um pouco mais, o quarto ano e assim por diante, é mais essa questão”.*

#### **Sujeito 04: Dandara Matos**

Dandara Matos tem 31 anos, começou a dançar a partir dos sete anos, e aos dezoito começou a ensinar. Formada em ballet clássico na academia de Dança Mônica Luiza, licenciada em Educação Física, com especialização em Metodologia do Ensino da Dança, além de diversos cursos na área.

A partir das perguntas da entrevista, Profa. Dandara Matos, respondeu:

Qual o significado da dança para você?

*“Dançar é vida pra mim, porque desde que eu descobri aos sete anos de idade até hoje eu não me vejo sem a dança, é vida”.*

Fale do corpo que dança. Que corpo é esse?

*“O corpo que dança ele é um corpo diferenciado sem dúvidas, eu tiro não só por mim que tenho a dança desde os sete anos de idade, quanto pelas minhas alunas que a gente vê quando chega que não é um corpo dançante e com o desenvolver a gente vê que fica outro corpo, outro jeito de se relacionar com o mundo, e no meu caso que é o ballet clássico, eu levo assim pra vida toda, esse corpo dançante em questão de disciplina, de postura, em todo lugar que eu estou, as pessoas conseguem identificar esse corpo dançante, que a dança me deu”.*

Para você quais são as relações entre dança e inteligência?

*“A dança é pra está diretamente ligada às inteligências, eu acho que sim, tanto quando o professor propõe os exercícios pros alunos a partir dali que você já tem que decorar uma sequência de exercício eu acho que a sua inteligência já está em funcionamento agora também cabe ao professor levar essa inteligência além, fazendo com que o aluno seja um crítico, um observador da dança, de assistir outros espetáculos, de saber interpretar ou saber interpretar da sua forma, eu acho que está ligado diretamente à dança à inteligência, porém pra explorar uma gama maior dessa inteligência cabe ao professor intermediar isso”.*

Quais os autores ou obras fundamentam a tua proposta de dança? Qual a última referência sobre dança que você leu?

*“No caso da minha dança, a dança que eu trabalho o que fundamenta a minha pesquisa de fazer plano de aula isso e aquilo outro é o método de Vaganova, Agripina Vaganova, então a gente tem um programa de*

*aula, que eu tiro por ele. Já de referências teóricas assim que eu li ultimamente foi o livro da Isabel Marques, dançando na escola”.*

Descreva como você organiza o processo de ensino-aprendizagem da dança para iniciantes.

*“Pra organizar o processo de ensino-aprendizagem de uma turma de iniciante é primordial que a gente saiba primeiro como é a turma, se a turma por mais que esteja iniciando já teve uma vivência ou se são corpos que chegam de fato sem ter nenhuma base nem nada, então eu procuro primeiro conhecer a turma e depois como eu trabalho com o método clássico, eu pego de fato a turma do primeiro ano e tento destrinchar o máximo possível, primeiro tudo bem básico faço um trabalho de chão primeiro pra que eles possam perceber como é o corpo antes de ficar em pé, como é aquele corpo no chão, eu acho que quando tem a base do meio pra cima é mais fácil, então eu faço um trabalho de chão, pra que eles consigam se organizar corporalmente pra que quando ficar de pé já ficar mais fácil esse trabalho”.*

Como você elabora o seu planejamento de aula?

*“Bom, a aula é organizada de forma do aquecimento que é a parte inicial e aí a gente vai de forma gradativa passando pela barra com os exercícios mais simples pra ir aquecendo as articulações, chegando ao centro e ao final. E esse planejamento diário a gente senta com o coordenador da escola, pega o plano de aula e em cima do plano de aula a gente faz o nosso plano e aí junto com ele a gente discute o que é possível e o que não é possível nesse momento da aula”.*

Se um aluno iniciante está com dificuldade de aprender um movimento, que estratégias você utiliza?

*“As estratégias que eu uso quando a criança ou adulto não consegue entender de fato o exercício feito ou passo enfim, eu busco imagens corporais pra que ela possa tentar associar aquilo até desenho mesmo eu já tentei fazer na aula e que obtive êxito, que outra amiga explique da forma que ela entendeu que às vezes eu falo uma coisa e a pessoa não consegue entender quando a amiga explica fala da forma que ela entendeu pra outra é mais fácil à percepção”.*

Como você relaciona os espetáculos no processo de ensino-aprendizagem?

*“O processo do espetáculo aqui na Vila acontece de acordo com o que eles ajudam a construir a gente faz o espetáculo com o que eles estão dando pra gente, então assim fica um espetáculo bem bacana gostoso de ser dançado por eles porque eles sabem que tem participação direta nele. Já nas academias eu falo porque eu dou aula em academias, é uma coisa mais de capitalismo mesmo assim de dançar todo mundo de fantasia cara, de ter privilégio quem é filho num sei de quem, e que eles dançam às vezes sem nem saber o que estão dançando, mas que é um espetáculo bonitinho pros pais, então assim são dois espetáculos diferentes, o da vila e o de academia”.*

Na Vila das Artes há a seleção dos candidatos – fale deste processo.

*“O processo de seleção aqui da vila é dado da seguinte forma, é aberto às inscrições podem fazer inscrições crianças de oito a doze anos e aí na inscrição pode vir quem quiser, na seleção é feita uma aula onde tem a parte clássica que a gente vê peito de pé, flexibilidade, e uma parte contemporânea pra gente vê a capacidade de improvisação da criança, e aí uma parte de ritmo. A partir daí na seleção na ficha que a gente pega de cada um vem os sub-tópicos, como criatividade, expressividade, e a gente vai fazendo as anotações mais pertinentes e seleciona as crianças da turma”.*

### **Sujeito 05: Tuilla Cláudia**

Tuilla Cláudia é formada em música pela Universidade Federal do Ceará, durante a graduação participava de projetos de pesquisa que envolvia música e audiovisual, sempre buscando as inter-relações entre as linguagens foi então que surgiu a oportunidade de ministrar aulas de música para as alunas do curso básico em dança da Vila das Artes onde atualmente trabalha como professora.

A entrevista com a Professora Tuilla seguiu um roteiro diferente baseada nas percepções de questões pertinentes, tendo em vista que sua formação em música e não na área na dança especificamente.

A partir das perguntas da entrevista, Profa. Tuilla Cláudia, respondeu:

Como acontece o processo de ensino com as meninas do curso técnico?

*“É maravilhoso porque ao mesmo tempo em que eu posso desenvolver um trabalho com música eu vou podendo experimentar onde essas duas linguagens, dança e música se encontra e trabalhar esse encontro entre elas de forma criativa, de forma que motive tanto pra aprender mais sobre movimento tanto sobre aprender mais sobre som e sobre música em si. Eu atualmente estou ensinando as turmas do terceiro e do quinto ano do curso básico, com as meninas do quinto ano eu já tive um trabalho com elas ano passado então da pra desenvolver mais coisas da música, atualmente a gente está tentando desenvolver uma performance misturando as duas linguagens, mas o estudo inicial da música com elas é bem básico, começando com atividades de ritmo pra elas tentar entender como é que funciona, a estrutura musical e tentar entender o ritmo do corpo delas já que elas vão trabalhar também com a dança, então juntar o ritmo musical sonoro com o ritmo do corpo, além do ritmo tem a parte de percepção pra elas poderem ampliar a escuta, a gente faz um trabalho de limpeza a gente sai pela escola escutando os sons tentando identificar os sons porque isso já amplia a audição e a percepção dos sons e também o trabalho melódico eu trabalho com elas a parte vocal e musical pra elas fazerem música com a voz e em conjunto acho muito importante”.*

De que forma o ensino da música pode colaborar com a formação em dança ofertada na Vila das Artes?

*“Eu vejo a música e a dança trabalhando juntas, não que elas sejam linguagens dependentes uma da outra não elas são linguagens independentes, dá pra fazer dança sem música e dá pra fazer música sem dança, mas eu acredito que quando a gente une o entendimento das duas se torna mais completo, por exemplo, o dançarino ele tem a questão rítmica com a música então eu tenho que entender como é que aquela música funciona, qual é o compasso qual é o tempo se é rápido se é lento pra conseguir criar uma coreografia, criar uma sequência de movimentos em cima daquela música, eu não entendo muito da área da dança, mas é isso que eu venho percebendo nas meninas eu percebo que elas ainda ficam muito dependentes da coreógrafa que diz os movimentos e vai dizendo a contagem e elas vão reproduzindo. Nas minhas aulas eu tento fazer com que elas criem e isso eu noto que elas têm uma dificuldade muito grande até das maiores uma dificuldade delas começarem a criar e perceber que o que elas têm de ideia daquela cena pode se transformar em algo maior eu venho percebendo que elas têm essa dificuldade não sei exatamente as respostas, mas é o que eu venho percebendo então nas minhas aulas eu tento fazer com que elas criem, então como é música criar sonoramente e buscar também a parte dos movimentos eu vejo essa dificuldade e a gente vai tentando trabalhar aos poucos”.*

**Descreva como você organiza o processo de ensino-aprendizagem da música para iniciantes.**

*“O processo das minhas aulas como é um trabalho novo que não tem em muitas escolas de dança então é novo pra mim é novo pra elas é novo pra escola é novo pro curso, então é um trabalho que eu estou indo aos poucos eu estou experimentando, criando minha metodologia até então eu não tenho uma metodologia pra isso, tem a metodologia da dança e tem a metodologia da música que envolve o movimento, mas aí eu vou misturando um pouquinho das duas, por exemplo, eu vou experimentando o que dá certo como eu já estou com um ano de experiência na escola, já passei um ano de experiência com a turma, eu já fui separando o que dá certo o que não dá certo o que a gente pode desenvolver mais com essa turma do terceiro ano eu começo primeiro com essa questão da percepção auditiva a gente vai começando a perceber os sons escutando entendendo o que é ruído o que é som o que é melodia o que é ritmo e assim vai aumentando à dificuldade depois desse entendimento sonoro a gente vai pra parte prática que é o ritmo no corpo a gente faz jogos rítmicos a gente faz jogos com dança e de improvisação rítmica e posteriormente a parte melódica que vem os instrumentos a criação melódica o entendimento da música na melodia a parte também de improvisar cantando improvisar com instrumento elas tem muita dificuldade de pegar no instrumento porque elas tem medo assim de tocar errado”.*

**Como você elabora o seu planejamento de aula?**

*“Quando eu fui chamada pra trabalhar aqui na vila desenvolver esse trabalho que ao mesmo tempo também é um trabalho de exploração e pesquisa, o Ernesto falou comigo que queria exatamente isso, que elas entendessem um pouquinho da música para que ajudasse no trabalho da dança, porque ele percebeu que o entendimento da música da estrutura da música ajuda muito o bailarino, por exemplo, ele tem que trabalhar junto com o músico, por exemplo, o pianista que vai tocar ao vivo e ele vai dançar então eles vão ter que trabalhar em conjunto a linguagem que o bailarino vai ter que falar para o músico vai ter que ser uma linguagem que o músico entenda e o músico vai ter que entender essa linguagem do bailarino então à parte*



*importante disso é o conhecimento dessa linguagem às vezes o coreógrafo sabe o que ele quer, mas ele não sabe qual é a palavra, quais as expressões utilizadas na música no compositor para o compositor para o pianista então esse entendimento dessa linguagem é importante de um entender o que o outro quer fazer o que outro quer criar para trabalharem em conjunto então essa é a primeira ideia do trabalho a desenvolver com as meninas a importância desse conhecimento das linguagens pra saber se comunicar”.*

Se um aluno iniciante está com dificuldade de aprender um movimento, que estratégias você utiliza?

*“Quando tem uma turma com mais de vinte alunos como é essa do quinto ano a gente tenta fazer um trabalho em conjunto, mas claro que o desenvolvimento de cada uma é diferente, mas assim eu trago sempre jogos iniciais pra que elas possam desenvolver isso aos poucos. Tem muita menina que tem dificuldade em coordenação motora e dificuldade rítmica então eu trabalho mais isso, eu vou mais pra esse lado rítmico como elas também não tem muito costume de cantar e às vezes tem o problema da vergonha então à gente também vai mais pra esse lado melódico indo aos poucos pra não traumatizar, pra elas não acharem que são incapazes então a gente vai trabalhando aos pouquinhos, com aquelas que têm mais dificuldade ai o trabalho é mais delicado porque elas vêm as outras desenvolvendo e elas não conseguem então eu tento nivelar a turma abaixar um pouquinho o nível, mas não desfavorecendo as outras, como o trabalho é conjunto e fácil eu dividir em grupos e ela conseguir fazer uma sequência rítmica ou melódica que seja mais simples e as outras fazerem uma sequência rítmica ou melódica um pouquinho mais complicada e que elas conseguem e isso da pra fazer a música em conjunto e uma acrescentar o som do outro eu venho fazendo muito isso”.*

Como você relaciona os espetáculos no processo de ensino-aprendizagem?

*“Com a questão do espetáculo como foi ano passado, a gente fez o espetáculo “sal” onde a gente criou uma cena para as meninas do quarto ano, elas cantavam, tocavam e batiam nas colheres em um ritmo, eu compus umas musicas pra elas cantarem que era o canto de trabalho então a gente desenvolveu primeiro conhecer o que é o canto de trabalho, quais são as características melódicas do canto de trabalho pra depois fazer à criação da cena, a dificuldade que tem é pelo fato do encaixar com a cena dançada que foi um pouquinho mais complicado porque as meninas que iriam cantar não eram muitas só tinham um grupo de doze meninas e se elas cantassem ao vivo no teatro como é o teatro José de Alencar o som não ia, não chegava o som ia fica muito pequeno como é que elas iriam cantar e ter a segurança de cantar que é uma coisa já que elas não têm o costume de fazer dessa forma não se escutando, ai surgiram várias possibilidades uma delas foi tentar que as outras meninas da cena tanto as que estavam dançando quanto as que iriam realmente cantar cantassem juntas, mas também não funcionou porque o teatro é muito aberto e elas não têm o costume de cantar se ouvindo então a solução foi realmente o áudio gravado que a gente se juntou gravou o áudio delas cantando e fazendo os sons rítmicos pra juntar com a cena e isso deu mais segurança tanto elas se posicionarem na cena quando ao todo do espetáculo”.*

### **Sujeito 06: Eder Soares**

Eder Soares trabalha como professor de dança de salão e atualmente é treinel formado pelo mestre Rafael Magnata do grupo de capoeira Angola Uruai, do qual participa desde 2008. Graduando em Dança pela Universidade Federal do Ceará, formado pela terceira turma do curso técnico em dança. Começou a dançar em 1999 e três anos depois já ministrava aulas. Em 2004, conheceu os professores Alex Amorim e Islania Lopes que complementaram sua formação na dança de salão e dança afro-cubana. Chegou a participar de competições de salsa em 2006 e 2007 no Bay Blues Floripa, porém não se identificou com as competições.

A partir das perguntas da entrevista, Prof. Eder Soares, respondeu:

**Qual o significado da dança para você?**

*“Então como a dança é um processo singular pra mim ela teve início dentro de casa com a minha família, então eu comecei dançando forró com a minha tia a primeira memória que eu tenho dançando eu tinha uns seis anos, talvez isso não conte pra o que a gente entende como dança cênica, mas pra mim como experiência foi crucial, e aí eu seguí dançando pouco tempo e me afastei conheci a vergonha, adolescente pré-adolescente, e depois voltei a fazer aula aos quatorze anos em um projeto social chamado escola viva que funcionava nas férias e depois o escola aberta, que funcionava aos finais de semana. Então eu fiz um ano de aula nesse projeto e depois integrei a Cia. de dança de Salvador, enfim depois conheci Alex Amorim, Alex Sei. Pra mim a dança esta muito mais perto de uma possibilidade de me sentir parte de um organismo sabe, não apenas como se eu fosse um indivíduo, o centro o que eu penso ou a minha vontade o “eu” como principio básico, mas a dança ela da uma problematizada nisso, por mais que a gente seja um tanto quanto egóico ela da uma rompida nisso porque na dança a gente precisa necessariamente do outro, seja pra ser sua plateia seja pra dançar com você, então a partir daí você já entende que você vai afetar ou ser afetado por alguém, logo existe uma negociação com a sua vontade, com seus anseios”.*

**Fale do corpo que dança. Que corpo é esse?**

*“Então pra mim o corpo que dança eu diria que é um corpo menos cartesiano, menos dividido, agora vou me valer da professora Tereza Rocha que foi quem me deu esse panorama de Descartes, que traz esse discurso de “penso logo existo”, ou seja, foi dividido corpo, mente e espírito e hierarquizado, espírito mais elevado que a mente, mente mais elevada que o corpo, e a dança ela problematiza isso, inclusive nessa aula que a professora Tereza deu pra gente eu construí uma imagem, imaginei como se Descartes pedisse pra gente se olhar no lago e refletisse a imagem, tivesse o reflexo da imagem e ele dissesse ai está o seu corpo e te mostrasse o corpo e a mente refletindo sobre o corpo, e Espinosa chega e te empurra no lago e te coloca dentro da experiência do corpo, pra você questionar o corpo no fazer. Então eu diria que a dança está exatamente nisso, nesse “jogar no lago” ela não divide como o meu corpo, o meu pensamento e o meu*

*espírito, porque está tudo integrado até porque se eu tenho alguma reflexão sobre o corpo é porque eu vivi aquela experiência ou porque alguém viveu e conseguiu corporeificar. Pra mim o corpo que dança é um corpo singular, é um corpo que foge das manipulações em massa, não sei, foge do senso comum, foge da rotina de ter que ir para o trabalho às sete da manhã e de ter que sair às seis, ele está na contramão disso”.*

**Para você quais são as relações entre dança e inteligência?**

*“Eu diria que a dança ela é um mecanismo que provoca a experiência para a reflexão porque ela que traz para o corpo experiências que não necessariamente ele precisaria ter naquela cultura, por exemplo, o capoeirista não divide a dança da arte marcial da vida fora da roda, da vida dentro da roda, tem até um assunto que o meu mestre Rafael fala, que é a capoeira na vida, a capoeira na roda ou capoeira na roda, capoeira na vida, que é uma coisa que o mestre no que é o mestre do mestre dele já falava, então quando ele afirma isso ele quer dizer que o mesmo corpo, carrega suas experiências suas memórias pra onde ele vai, e eu diria que a dança, falar de dança e inteligência separadamente é como se eu quisesse ainda cair num entendimento de que a mente está separada do corpo, quando que a produção de pensamento é concomitante ao movimento dentro da dança, ao processo de dança. Assim a experiência pra dança seria a grande linha de pensamento, a grande problematização é tanto que o corpo existe e depois que essas reflexões vão sendo construída inclusive depois da construção da reflexão do pensamento separado do corpo, como se fosse uma segunda instância ou uma primeira e o corpo a segunda enfim, eu diria que, por exemplo, na capoeira a gente tem muito disso, de seguir um extinto que não é bem um extinto porque às vezes eu tenho que ter um certo controle, e a perna quando vem, que tem esse lance da marcialidade, dentro da dança e a dança dentro da marcialidade, a perna que vem me atacar eu tenho que sair daquela perna, pra não ser atingido e eu valer de um movimento que é muitas vezes dançado, existe um ritmo ali que é compartilhado com toda a musicalidade e também tem uma destreza do movimento que eu treinei e tem que ser feito de um modo bonito então não é só uma defesa mas existe uma avaliação dançante e tem que ser pensado na hora tem que ir junto com a experiência sabe eu diria que dança e inteligência é não se separam nem sei se da pra gente ficar falando sobre dança e inteligência nesse modo ao meu ver sabe acho que a gente precisa cair em outro campo”.*

**Quais os autores ou obras fundamentam a tua proposta de dança? Qual a última referência sobre dança que você leu?**

*“Eu diria que eu li menos do que deveria, mas eu gosto de Ney Lopes, na faculdade a gente lê sobre Espinosa, Platão, Aristóteles, pra entender como é fundado o pensamento ocidental, mas de verdade minhas maiores referências são os mestres, assim primeiro minha mãe que falou muito de dança de um modo particular, acho que inclusive ela me ensinou coisas que eu pensei que nunca fosse usar, e uso isso todo dia, então pra mim talvez essa seja a referência mais forte que eu tenha de dança inicialmente e que eu use na prática mesmo no cotidiano. Meu mestre de capoeira Rafael, é uma grande referência pra mim, e aí tem Salvador que é outro professor que eu tive Alex e Islania que eles dois mudaram muito meu pensamento de dança e Alex Ramos mudou muito meu pensamento de dança, Anderson Rodrigo que é meu colega companheiro, que também é de Salvador que eu estou sempre recorrendo a ele pra tratar de dança, alguns*

*textos que a gente lê e troca ideia também e muitos professores que eu tive aqui também Tereza Rocha, Wilemara Barros, Paulo Caldas, na verdade eu gosto muito de ver isso é como a dança é a experiência do corpo e por mais que eu leia alguma coisa eu gosto de trazer isso pra discussão e aquele texto se torna outra coisa depois, se torna mais corpo eu diria então eu gosto muito mais das referências que eu tenho de pessoa a pessoa”.*

Descreva como você organiza o processo de ensino-aprendizagem da dança para iniciantes.

*“Na dança de salão o que a gente mais trabalha inicialmente, o que eu ensino é a internalização do movimento, então tem algumas repetições que a gente faz, com dinâmicas, brincadeiras que é pra ficar mais fácil, e existe uma característica do professor de dança que é ser um tanto quanto divertido, eu por ser cearense ainda mais da família que eu vim aprendi muitas brincadeiras e a gente usa muito disso, pra brincar de corpo, pra mexer joelho, pra usar lateralidade, pra trabalhar espacialidade, e muito mais da internalização do movimento, mexer as articulações enfim, até juntar pra dançar a dois que talvez na dança de salão seja o mais complicado, como juntar isso, nessas horas eu estou me valendo já da educação somática, do contato e improvisação, de outras coisas que eu fui estudar também, mas inicialmente é isso. Na capoeira a gente tem alguns princípios básicos bem firmes assim, o primeiro é o princípio de defesa, então a gente vai primeiro trabalhar o distanciamento do outro, ir por chão como cair e depois construir esse corpo que vem do chão pra cima pra posteriormente a gente ensinar o ataque. Paralelo a isso tanto na dança de salão quanto na capoeira eu gosto muito de trabalhar a musicalidade então toda aula a gente esta cantando, esta batendo palma, trabalhando a percussão da dança e a percussão da capoeira são mecanismos que pra mim trabalham outras instâncias e desenvolvem outras qualidades uma série de coisas que você vai precisar no futuro”.*

Como você elabora o seu planejamento de aula?

*“Sinceramente planejamento de aula pra mim funciona assim, eu olho pro que eu vou passar, por exemplo, eu vou trabalhar salsa, eu vou trabalhar forró, e tentar aproximar a pessoa daquilo, e ai tem os passos básicos que isso é à construção do planejamento na minha cabeça então eu diria que hoje eu trabalho muito mais com um esquema de vivência da coisa até que a coisa seja internalizada, do que um planejamento cartesiano que segue uma regra assim, apesar daquela dança ter as suas regras, por exemplo, o forró, normalmente eu vou ensinar uma musica indígena um toré, pra dançar um xoté, depois ensinar um coco pra dançar um baião etc, hoje eu estou mais nisso de tentar aproximar da vivência, que há alguns anos não foi assim eu trabalhava muito com contagem, passo um passo dois e eu tinha muito problema quando era assim, inclusive pra uniformizar isso, e depois comecei a entender que cada pessoa tem sua singularidade, sua particularidade e precisa muitas vezes se valer disso, muitas vezes até um recurso bom pra desenvolver determinado movimento, é na capoeira é do mesmo jeito se valer do que precisa de cara a defesa, então o planejamento vai na tentativa de aproximar, talvez até a gente consiga fazer um planejamento a que segue um esquema todinho, progressivo mais isso se a gente não conseguir aproximar da vivência a gente vai esta sempre voltando então eu diria que se a gente elaborar um esquema progressivo isso vai servir só como uma base*

referencial não como um percurso fechado, na verdade o corpo é assim. A gente não consegue até porque seria tentar colonizar demais o corpo”.

Se um aluno iniciante está com dificuldade de aprender um movimento, que estratégias você utiliza?

*“No caso de um aluno ou outro ter mais dificuldade o comum é colocar ele junto ao grupo pra ele sentir a vibração do grupo, como cantar junto, bater palma junto, bater o pé no chão junto, elaborar algum tipo de dinâmica pra que ele primeiro se sinta parte, se sinta pulsante tem uma coisa que às vezes eu não consigo dar conta que a gente percebe é que o grupo tem mais força que um então isso na experiência a pessoa acaba diria pegando aquela cultura que está sendo pulsante ali e ai isso resolve muita coisa”.*

### 3.2 ANÁLISE IDEOGRÁFICA DOS DISCURSOS DOS SUJEITOS (2º MOMENTO)

Situado o fenômeno, recolhidas as descrições, iniciam-se os momentos das análises Ideográficas e Nomotética. A análise ideográfica ou individual busca tornar visível a ideologia que permeia a descrição ingênua do sujeito (GARNICA, 1997). A seguir apresenta-se as análises dos professores entrevistados. Optou-se em referenciá-los pelo nome próprio.

#### **Análise Ideográfica do Sujeito 01- Profa. Silvana Marques.**

A professora Silvana declarou que por meio da dança é possível estabelecer diversas relações corporais, descobrindo diferentes formas de utilização e agenciamentos do corpo no espaço, na linguagem e no cotidiano: (...) *“É poder expressar aquilo que a gente quer dizer, o que a gente não quer dizer e o que a gente pretende dizer”*.

A professora demonstra em seu discurso, um entendimento de dança a partir da sua vivência corporal que serviu para ampliar sua noção de corpo. Ela destaca em sua fala retratos de um: *“um corpo possível”, “um corpo que é sensível”, “um corpo devir”, “o corpo que carrega em si sentimentos que outros corpos que não dançam não têm”*.

Em seu discurso percebemos certa preocupação de instigar em seus alunos uma maior dimensão no que se refere aos aspectos corporais, para além de um padrão técnico e mecanicista, baseado em um modelo fragmentado do ser humano, *“eu não consigo separar corpo e mente”, pois ao dançar “eu penso, eu de certa forma critico, eu modifico”*.

A professora afirma que *“há uma relação intrínseca entre dança e inteligência”*. Seu discurso nos inquieta a pensar sobre a dança que já está acontecendo antes mesmo de existir seja no planejamento de uma aula, ou na ideia de criação de uma cena, isso fica ainda mais claro quando ela nos aponta um trabalho que é consciente e que *“perpassa por todos os universos corporais”* levando em conta até mesmo o contexto social em que os alunos estão inseridos, pois assim é possível *“fazer conexões da prática do ensino em si”*.

Outro aspecto interessante observado em sua fala diz respeito às referências por ela utilizadas, ao nos mencionar que *“eu não penso só movimento, eu não só penso a prática em si, mas a análise dele e o processo de criação”*. Fomentando suas experiências práticas corporais, atreladas as suas múltiplas referências identificamos um olhar sobre o

aluno a partir de uma perspectiva que é plural, e que provavelmente passa a entender o aluno de maneira singular.

Há um cuidado sensível em sua fala, quando observado o desenvolvimento dos processos de ensino-aprendizagem, referentes à elaboração de um plano de aula que se preocupa desde a organização corporal no espaço ao entendimento de toda a turma e não somente daqueles que apresentam mais facilidade em executar um repertório motor.

A abordagem dos processos pedagógicos mencionadas pela professora é *“voltada para criança e para idade específica”, “relevantes ao desenvolvimento daquela turma”* seguindo os conteúdos específicos da dança baseada no projeto pedagógico da escola. A professora segue sua fala dizendo que *“normalmente a aula ela tende a ficar fixa a mesma aula durante um mês inteiro que é pra gente alcançar um objetivo mais qualitativo”*. Nota-se a preocupação na aprendizagem e não somente a transmissão de conteúdo.

Diante das dificuldades observadas por um ou outro aluno, a professora utiliza-se rotas de acesso para transmitir o conteúdo de maneiras diferentes, por exemplo, *“usar a imagem de pular uma poça de lama”* para ensinar um salto, o lúdico e o recurso de imagens constrói um caminho diferente para acessar o entendimento do aluno, sem que ele se sinta incapaz. Nesse contexto a professora demonstra percepção do aluno de maneira individual, pois respeita seu desenvolvimento e o potencializa ao sair da técnica habitual faz com que o aluno utilize de conhecimentos outros, e exercite sua criatividade e desse modo *“o aluno com a prática vai conseguindo atingir o meu objetivo principal que era fazer um sodange, ou um grande salto”*.

Quando perguntado sobre os espetáculos a professora afirma que *“O espetáculo ele é a materialização daquilo que foi aprendido na sala de aula” através dele “o aluno consiga aproveitar tudo aquilo que ele aprendeu”*. Ela conclui dizendo que o espetáculo é *“complementar ao processo pedagógico”*.

Porém, ao falar sobre o processo de audição na escola, a professora nos conta que dentro das seleções procuram ver nos candidatos *“um mínimo de condições físicas pra que ele não se desestimize durante o processo que ele vai passar de seis anos na escola, mas também que ele possa ter um crescimento corporal significativo porque a gente sabe que todos conseguem dançar, mas dentro de uma escola de dança nem todos conseguem ter as habilidades corporais a níveis equilibrados pra que a gente consiga ter um objetivo*

*e um resultado específico”, a sensação que nos atravessa em sua fala que ainda reverbera um pensamento de “talento inato” ou algo assim, exigido pela dança.*

### **Análise Ideográfica do Sujeito 02- Ernesto Gadelha**

O professor Ernesto aponta em seu discurso a dança como algo que representa a sua *“identidade”* como *“algo que é conteúdo da sua vida, que dá significado pra sua vida”*, ele afirma ainda que *“dentro da dança que eu posso, de maneira distinta exercitar um gesto criativo, que vai desde algo que se dança, ou que se desenha pra ser dançado, como algo que a gente planeja pra que os outros façam como um curso de dança que não existia então você está interferindo de maneira criativa dentro de um contexto, ou dentro de uma cena”*.

Disse que *“percebo a dança em várias dimensões e sempre tentando acessá-la dentro dessa dimensão criativa”*. Percebemos em sua fala o que a dança é possibilidade de intervenção não somente quando se está no palco, mas que transcende o que é visível. Foi por intermédio da dança que se possibilitou sentir *“o corpo como algo que se expressa, algo que é fonte de um prazer inexplicável”* *“o corpo integrado (...) se movendo sem ter uma causa aparente, fora de si mesmo”*.

Dança essa que ora é extremamente complexa, pois representa a *“articulação de muitas coisas, que é atravessada por muitas coisas, inclusive por todas as referências que você traz no seu corpo, que você foi adquirindo ao longo da sua vida, pelas referências estéticas, históricas, pelos encontros que você teve por tudo aquilo que você vê por tudo aquilo que você escolhe e não escolhe”*. Ora essa dança que é muito simples *“essa dança que brota do seu corpo, quando você entra num devir bailarino, seja com música, seja sem música, simplesmente não sei te proporciona encontro contigo mesmo”*. A articulação de infinitas possibilidades é possível à dança por meio de diferentes elementos que dialogam entre si, a maior disponibilidade de experimentação de estudo por partes daqueles que a experimentam ampliam esse campo de possibilidade de intervenção, observamos isso claramente nesse discurso.

Confirmando com essa ideia o professor segue seu discurso afirmando a importância *“de procurar outras técnicas, pra se informar pra se formar corporalmente”*, pois *“quanto mais você experimentar novas formas de usar o corpo, técnicas outras, tudo isso vai ali a maior ou menor grau, ficar como uma memória, e você vai poder lançar mão*



*dela quando precisar*”. Sua fala nos leva a criar relações com um ensino *multireferenciado*, pautado no aluno e que oferte possibilidades, não se restringindo a uma única organização corporal, principalmente ao se pensar em uma formação básica para crianças.

Ao falar sobre as relações estabelecidas entre dança e inteligência observa-se o interesse em seu discurso sobre algo que esteja para além das questões técnicas, quando ele afirma que *“a questão de transcender uma mera inteligência motora está muito relacionada à forma como se dá esse processo de aprendizagem, isso está muito relacionado ao professor que está à frente desses processos, então se você pensar no processo de ensino-aprendizagem como algo que quer ir além de uma mera capacidade de reproduzir movimento cabe ao professor enriquecer esse processo com elementos outros que não seja só a capacidade de reproduzir movimentos”*.

Sua fala nos leva a questionamentos sobre o papel do professor como mediador, como facilitador desse conhecimento, respeitando as limitações de cada indivíduo e possibilitando o despertar de elementos que ultrapassem a reprodução de movimentos, *“isso passa pela questão da consciência corporal do bailarino como o professor estimula esse processo de consciência corporal e como junto a esse processo de conscientização do corpo o aluno está se tornando capaz de ser uma pessoa que analisa o movimento que é capaz de associar esse movimento a discursos e a contextualizações históricas”* em outro trecho continua dizendo *“Como é que o aluno pode na abordagem de um movimento ir para outros lugares que não seja só a execução daquele movimento?”*.

Em seu discurso vemos o tempo todo, uma preocupação *“em transcender uma coisa que é mecânica pra transformar aquilo num fenômeno cultural”*, pois estamos lidando com o corpo essa *“entidade cultural”* múltipla, complexa e integrada. Esse entendimento de corpo que o leva a pensar a dança como algo que está para além do físico, é possível através de suas múltiplas referências, o professor comenta em seu discurso que suas leituras são feitas em diversos campos de estudo desde a *“estética à fisiologia”*, o que lhe conferem suporte para um entendimento ampliado sobre todas essas questões corporais que perpassam os caminhos da dança.

Na visão do professor quando perguntado sobre os espetáculos ele nos menciona que a escola tem uma preocupação com *“o processo que é um momento de vivências (...) então nesse sentido o espetáculo é muito mais focado no processo do que*

*aquele resultado que vai aparecer ali no palco*". Ele conclui sua fala afirmando que *"o espetáculo tem que ser antes de tudo uma estratégia pedagógica"*. Em sua fala podemos identificar uma preocupação com o desenvolvimento da aprendizagem do aluno em um contexto que ultrapasse as dimensões de uma sequência coreografada simplesmente para ser apresentada.

A procura por parte dos candidatos sempre excede as vagas ofertadas, por isso a necessidade de se realizar audição. O professor comenta que na seleção acontece uma vivência de dança, por meio de atividades que permitam observar a coordenação motora, noções de lateralidade e ritmo para ver como o aluno se comporta nessa situação, além de sua disponibilidade e interesse. Também é observado nas audições *"a flexibilidade do aluno como é a condição articular dele de quadril, isso considerando que a gente vai trabalhar seis anos com dança clássica que a gente tem que avaliar isso"*. O professor continua sua fala a respeito da pluralidade de perfis corporais de corpo discente, ele afirma que esse não é um critério restritivo no processo seletivo, *"a gente não quer que o nosso corpo discente seja de um tipo único de biótipo a gente tem essa preocupação, basta visitar uma turma da gente que você vai ver que tem uma pluralidade de características corporais e físicas"*.

O professor nos menciona que *"quando a gente pega um aluno aqui a gente tem que vislumbrar também nesse aluno as condições desse aluno uma possibilidade que ele possa ser capaz de progredir de se desenvolver e eventualmente acessar uma formação mais adiantada"*. Ele comenta que nas seleções procuram observar *a singularidade de cada aluno*, entretanto ao analisarmos seu discurso percebemos uma tentativa de identificar o possível desenvolvimento ou não daquele aluno ou aluna, quase como uma capacidade ou não de alcançar determinados objetivos futuros.

Mesmo assim o professor afirma que *"claro a gente identifica alunos que tem dificuldades numa disciplina e noutra, mas a gente considera a participação dele como um todo, então a dificuldade que o aluno tem ela tá sendo avaliada pelo professor, mas levando assim muito em consideração seu grau de interesse o seu engajamento nas atividades e não só a capacidade ou não dele executar um repertório de gestos que é trabalhado numa disciplina"*. Esse último recorte rompe um pouco com sua fala anterior, percebemos que então que a uma preocupação de olhar para o indivíduo vislumbrando suas potencialidades, mas dentro da dança por limitações até mesmo financeiras, sabendo que a escola é pública ainda existem muitas limitações.

### **Análise Ideográfica do Sujeito 03- Amanda Teixeira**

A professora Amanda relata que a dança está presente em sua vida desde a infância *“começou pra mim como toda criança que sonha em ser a fadinha, a bailarina”*, reconhece na dança a magia que permeia suas interfaces, mas reconhece todo trabalho que essa jornada representa.

Sua trajetória na dança é basicamente com experiência na técnica clássica, observamos em sua fala sobre entendimento de corpo que ela procura romper com a cristalização da qual seu corpo traz marcas por conta da experiência vivida por ela na dimensão dessa técnica *“O corpo que dança, é um corpo que começou com a aquela postura (...) e agora é um corpo que já mergulha, já articula que já tenta fazer as respirações dentro da movimentação”*.

Em seu discurso a professora nos conta um pouco sua percepção sobre os alunos que tem conhecimentos múltiplos, e a facilidade que eles terão para coordenar os processos corporais a partir dessa pluralidade de referências *“na música, se ele tem noção de música ele vai saber usar aquele espaço, vai usar aquela nota musical, o movimento dele vai conseguir executar bem melhor aquilo que eu estou pedindo”* como essas linguagens dialogam entre si e formam a percepção do bailarino, ampliando seu repertório motor e facilitando seu desenvolvimento corporal e intelectual.

A professora menciona ainda a importância do professor utilizar técnicas outras que não sejam somente gestuais, porque cada criança, adolescente ou adulto *“é melhor com o visual do que com o auditivo. Então todos os aspectos são importantes”*.

Quando questionado sobre suas referências observamos são voltadas mais ao estudo da técnica clássica. Sobre seu processo de ensino da dança para iniciantes a professora nos relata que procura desenvolver com seus alunos uma organização corporal e o corpo no espaço, inicialmente um trabalho de chão, depois as partes do corpo que compõe o movimento desejado, por exemplo, entender o *“movimento de endeohrs, que muitas vezes eles pensam que só o pé, e não é rotação de coxa”*. Então *“é tudo uma questão de perguntas e respostas”*.

Sobre seu planejamento ela nos conta que segue a apostila com os princípios pedagógicos da escola, baseado no *“método Vaganova (...) mas não é aquela coisa fechada ate porque plano de aula é aquela coisa aberta”*, então ela tem liberdade para modelar suas aulas de acordo com cada turma, entendendo que os processos de

aprendizagem diferem de aluno para aluno, a partir disso a professora nos conta que para aqueles que têm alguma dificuldade em determinado exercício ou movimento ela utiliza imagens para acessar o entendimento do aluno *“imagem é muito legal principalmente com criança, às vezes eu costumo trazer até alguns desenhos que elas costumam assistir”*.

Sobre os espetáculos a professora afirma ser de grande importância para o desenvolvimento do aluno, o processo que ele passa até chegar ao palco, ela comenta que quando o aluno não participa é como se faltasse algo para finalizar aquele processo, e para que de fato se concretize é interessante ao professor *“fazer essa ligação do que eu vou querer no final do ano, pra eu trabalhar dentro de sala de aula, embora às vezes não seja o que chega lá, mas o processo é superimportante, de organização de espaço”*, dessa forma, o espetáculo na concepção da professora torna-se o encerramento do processo de ensino-aprendizagem.

Sobre as audições a professora comenta que *“a gente trabalha assim, não é o ‘bom’ ou o ‘ruim’, a gente tenta ver uma criança disponível a estar aqui porque muitas vezes a criança vem por conta do sonho da mãe”*, então o todo é avaliado não só as questões corporais, mas o interesse da criança que fará toda a diferença no processo.

#### **Análise Ideográfica do Sujeito 04- Dandara Matos**

A professora Dandara traz uma fala sensível ao revelar o seu encontro com a dança ainda na infância em uma estreita relação com sua própria trajetória de vida. Sua história essa pautada basicamente no estudo da técnica clássica que ao analisarmos seu discurso percebemos a influência desta sobre seu entendimento de corpo, para ela: *“o corpo que dança ele é um corpo diferenciado sem dúvidas”, “esse corpo dançante em questão de disciplina, de postura, em todo lugar que eu estou”*.

A professora diz acreditar nas relações estabelecidas entre dança e inteligência, e demonstra ainda uma preocupação a respeito do papel de ser educador, isso fica claro quando ela fala que *“pra explorar uma gama maior dessa inteligência cabe ao professor intermediar isso”*. Ao falar sobre as referências que norteiam o seu processo de ensino vemos uma forte tendência que se relacionam à técnica clássica.

Sobre os processos de ensino-aprendizagem para iniciantes a professora relata que há um cuidado inicial em se conhecer a turma com a qual está trabalhando, para que haja de fato uma organização mais eficaz desse processo. Ela nos conta que faz um trabalho inicial de percepção de organização corporal como base da técnica clássica e

afirma que *“quando tem a base do meio pra cima é mais fácil”*, ressaltando a importância de um trabalho preocupado com a aprendizagem, e não somente com a transmissão de vários conteúdos sem que o aluno consiga fazer as conexões necessárias para seu desenvolvimento.

Para suas aulas, a professora nos fala que o planejamento é conversado e discutido anteriormente com o coordenador para ver as possibilidades de intervenção para cada turma. Ao comentar sobre as estratégias utilizadas com os alunos que apresentam um pouco mais de dificuldade a professora nos fala que utiliza imagens e até mesmo da fala de outros alunos para facilitar o entendimento e a percepção dos alunos sobre movimento proposto *“eu busco imagens corporais pra que ela possa tentar associar aquilo até desenho mesmo eu já tentei fazer na aula e que obtive êxito, que outra amiga explique da forma que ela entendeu”*.

Ao falar sobre os espetáculos, ela nos fala que percebe na Vila um processo de construção diferente das academias de dança convencional, *“eles ajudam a construir a gente faz o espetáculo com o que eles estão dando pra gente, então assim fica um espetáculo bem bacana, gostoso de ser dançado por eles porque eles sabem que tem participação direta nele”*. Por último, sobre as audições, a professora comenta que é um processo de avaliação onde eles procuram observar a postura e o desenvolvimento da criança em dois momentos uma parte clássica, e outra contemporânea, *“a gente vê peito de pé, flexibilidade (...) vê a capacidade de improvisação da criança”*.

### **Análise Ideográfica do Sujeito 05- Tuilla Cláudia**

A professora Tuilla comenta em seu discurso que a maneira como desenvolve seu trabalho na Vila das Artes relaciona-se as experimentações de diálogo estabelecido entre a dança e a música, *“esse encontro entre elas de forma criativa, de forma que motive tanto pra aprender mais sobre movimento tanto sobre aprender mais sobre som e sobre música em si”*. O trabalho inicial é bem simples, começa do básico, pois a maior parte dos alunos não teve nenhum contato anterior com o ensino da música *“começando com atividades de ritmo pra elas tentar entender como é que funciona a estrutura musical e tentar entender o ritmo do corpo delas já que elas vão trabalhar também com a dança, então juntar o ritmo musical sonoro com o ritmo do corpo”*.

Segue seu discurso afirmando que *“eu vejo a música e a dança trabalhando juntas, não que elas sejam linguagens dependentes (...) mas eu acredito que quando a gente une o entendimento das duas se torna mais completo”*. Percebemos em sua fala uma sensibilidade e preocupação a respeito das ligações que se tornam possíveis quando integradas dança e música, a forma como elas se complementam e, dessa maneira, dentro de uma formação em dança amplia o entendimento do aluno.

Entendimento musical desse modo contribui para o entendimento da própria dança, do movimento e do corpo *“o dançarino ele tem a questão rítmica com a música então eu tenho que entender como é que aquela música funciona, qual é o compasso qual é o tempo se é rápido se é lento pra conseguir criar uma coreografia”*. A professora nos fala sobre o desafio desse trabalho, por ser um trabalho novo. Em suas aulas procura experimentar saberes e a partir disso criar sua própria metodologia.

A professora nos conta que dentre o seu processo de ensino ela desenvolve inicialmente a percepção auditiva, posteriormente o *“ritmo no corpo a gente faz jogos rítmicos à gente faz jogos com dança e de improvisação rítmica”*, observamos nesse recorte do discurso o modo como à criança aprender no corpo sobre as relações dessas duas linguagens. Por último procura desenvolver a parte da melodia e iniciação dos instrumentos musicais. Ela nos fala também que procura atividades geralmente em grupos para facilitar o entendimento daqueles alunos que apresentam mais dificuldade, pois assim em grupo um aluno faz uma sequência mais complexa e outro uma mais simples e ambos se complementam, *“e isso da pra fazer a música em conjunto e uma acrescentar o som do outro eu venho fazendo muito isso”*.

### **Análise Ideográfica do Sujeito 06- Eder Soares**

O professor Eder relata que *“a dança é um processo singular”*, seu primeiro contato aconteceu ainda no âmbito familiar e as memórias que o cercam sobre esse período revelam a importância que a dança carrega para ele. Entretanto, um aspecto pertinente que nos chama atenção em seu discurso é o fato de mesmo essa dança ser tão forte, e tão presente, chega uma fase em sua vida, um período entre a pré-adolescência e adolescência em que ele foi distanciando por vergonha, marcas que nos remetem as questões de gênero ainda tão recorrentes em nossa sociedade.

Ele segue seu discurso dizendo que a dança funciona como uma *“possibilidade de me sentir parte de um organismo”* de maneira a romper os paradigmas

de egocentrismo, a partir do momento que você percebe que dançar é também precisar do outro *“seja pra ser sua plateia seja pra dançar com você, então a partir daí você já entende que você vai afetar ou ser afetado por alguém, logo existe uma negociação com a sua vontade, com seus anseios”*.

Todas as questões trazidas sobre sua própria experiência com a dança são extremamente ricas, em sua fala o professor menciona que para ele o *“corpo que dança (...) é um corpo menos cartesiano, menos dividido”*. O professor fala que *“a dança é um mecanismo que provoca a experiência para a reflexão”*, por meio do seu discurso percebemos as múltiplas conexões que ele é capaz de estabelecer entre dança, corpo e inteligência, ao analisarmos seu discurso observa-se o modo como as suas experiências corporais com a dança de salão e com a capoeira contribuíram para moldar um pensamento complexo sobre esses elementos, que compreendem o ser humano de maneira completa. Isso fica mais claro quando afirma que *“falar de dança e inteligência separadamente é como se eu quisesse ainda cair num entendimento de que a mente esta separada do corpo”*.

Em seu discurso *“a produção de pensamento é concomitante ao movimento dentro da dança, ao processo de dança”*, o que nos leva a identificar uma preocupação sobre os processos de dança atrelados ao pensamento daquele que a praticam, sem que um sobreponha o outro, mas que se complementem ininterruptamente.

Ao comentar sobre as referências que norteiam e fortalecem seus estudos sobre dança, o professor relata que suas maiores contribuições advêm de seus mestres, sua família e aqueles que o cercam, e chama atenção em seu discurso à relação que faz entre suas leituras e como elas ficam mais fortes ao se tornarem discussão, como aquele texto se torna forte em seu corpo, por isso ele afirma que *“gosto muito mais das referências que eu tenho de pessoa a pessoa”*. Dentre as leituras que o inspiram destacou: Ney Lopes, Espinosa, Platão e Aristóteles.

Ao comentar sobre a organização dos processos de ensino-aprendizagem da dança para iniciantes expressa uma preocupação com o entendimento real por parte dos seus alunos, por meio da *“internalização do movimento” e não somente a execução de uma determinada contagem coreografada*. Ao comentar sobre planejamento de aula o professor afirma que *“eu diria que hoje eu trabalho muito mais com um esquema de vivência (...) do que um planejamento cartesiano que segue uma regra assim”*. Ele nos fala

que durante muito tempo restringia-se a uma contagem fixa e programada e tinha muito mais dificuldade, “*depois comecei a entender que cada pessoa tem sua singularidade, sua particularidade*”. Então para ele o planejamento serve como base, mas não pode limitar-se isso “*vai servir só como uma base referencial não como um percurso fechado, na verdade o corpo é assim. A gente não consegue até porque seria tentar colonizar demais o corpo*”.

Sobre as dificuldades encontradas no processo de aprendizagem o professor nos fala que uma das suas estratégias mais forte é “*colocar ele junto ao grupo*” ele continua dizendo que “*o grupo tem mais força que um então isso na experiência a pessoa acaba diria pegando aquela cultura que está sendo pulsante ali e ai isso resolve muita coisa*”, o contrário do que muitos professores fazer quem geralmente é isolar o aluno que tem mais dificuldade, muito interessante à percepção que o professor traz sobre seus alunos em sua fala percebeu um cuidado que se refere à turma, ao grupo e não direcionado para os que já sabem.



### 3.3 LEVANTAMENTO DAS UNIDADES DE SIGNIFICADOS A PARTIR DOS DISCURSOS DOS SUJEITOS ENTREVISTADOS (3º momento)

A partir dos discursos dos sujeitos entrevistados, foram levantadas 79 unidades de significado cuja numeração seguiu a identificação de unidades por discurso de cada sujeito. Para apresentá-las fizemos o agrupamento das unidades nas 09 categorias que interligam os discursos dos diferentes sujeitos da pesquisa sistematizados numa matriz nomotética, que apresenta os aspectos gerais presentes na manifestação do fenômeno pesquisado (NISTA-PICCOLO apud ZYLBERBERG).

<b>Categorias</b>	<b>Unidades de Significado</b>
<b>01-</b> O corpo que dança	01, 02, 03, 18, 19, 20, 21, 41, 50, 51, 66, 67
<b>02-</b> Significados da dança	04, 05, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 42, 52, 68, 69, 70
<b>03-</b> Relações entre dança e inteligência	06, 28, 29, 30, 43, 53, 71, 72
<b>04-</b> Fundamentação teórica da proposta pedagógica	07, 31, 44, 54, 73, 74
<b>05-</b> Processos Ensino-aprendizagem da dança (para iniciantes)	32, 33, 08, 45, 55, 60, 61, 75, 76
<b>06-</b> Planejamentos de aula	09, 10, 46, 56, 62, 63, 77, 78
<b>07-</b> As estratégias utilizadas frente dificuldade de um aluno iniciante	11, 12, 47, 57, 64, 79
<b>08-</b> O espetáculo como ferramenta pedagógica	13, 14, 34, 35, 36, 48, 58, 65
<b>09-</b> Processo de seleção dos dançarinos em potencial	15, 16, 17, 37, 38, 39, 40, 49, 59

#### **01- O CORPO QUE DANÇA**

**Unidade 01:** *“corpo possível, que é dessa possibilidade de coisas, um corpo devir, eu entendo o corpo que dança como o corpo que carrega em si sentimentos que outros corpos que não dançam não têm”* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 02:** *“o corpo que dança ele tem a capacidade de entendimento espacial, de entendimento sensitivo nas relações humanas muito mais apuradas do que aquelas pessoas que não tem atividades corporais. (...) É um corpo que se coloca num espaço e num tempo diferente dos outros corpos, que habitam a cidade, que habitam o ambiente, que habitam essas relações”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 03:** *“é um corpo que é sensível, é um corpo que tem qualidades de movimentações diferenciadas e é um corpo que tem respostas cognitivas e motoras mais rápidas. (...) Às vezes o pensamento intelectual não da conta da expressividade que ele carrega em si só”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 18:** *“O corpo em movimento, o corpo integrado, o corpo simplesmente se movendo sem ter uma causa aparente fora de si mesmo”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha)

**Unidade 19:** *“seu corpo fica impregnado com aquilo que você fez, quando você sai de uma produção, você começa a dançar sem pensar muito, vai sair muito daquilo que você dançou anteriormente, aquilo que você dançou recentemente”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha)

**Unidade 20:** *“quanto mais você experimentar novas formas de usar o corpo, técnicas outras, tudo isso vai ali a maior ou menor grau, ficar como uma memória, e você vai poder lançar mão dela quando precisar”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 21:** *“um corpo enquanto uma entidade cultural”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha)

**Unidade 41:** *“um corpo que já mergulha, já articula que já tenta fazer as respirações dentro da movimentação”.* (sujeito 03: Amanda Teixeira).

**Unidade 50:** *“um corpo diferenciado. (...) Outro jeito de se relacionar com o mundo”.* (sujeito 04: Dandara Matos).

**Unidade 51:** *“corpo dançante em questão de disciplina, de postura”.* (sujeito 04: Dandara Matos).

**Unidade 66:** *“é um corpo menos cartesiano, menos dividido”.* (sujeito 06: Eder Soares).

**Unidade 67:** *“corpo singular é um corpo que foge das manipulações em massa, foge do senso comum. (...) ele esta na contramão disso”.* (sujeito 06: Eder Soares).

## 02- SIGNIFICADOS DA DANÇA

**Unidade 04:** *“é estar presente, é ter possibilidades em diversos contextos, é poder utilizar o corpo, e estar com o seu corpo de forma viva, ativa, presente”*. (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 05:** *“É poder expressar aquilo que a gente quer dizer, o que a gente não quer dizer e o que a gente pretende dizer”*. (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 22:** *“pra mim a dança é um pouco a minha identidade, como é também o que eu faço pra viver, de onde eu tiro meu sustento e realmente uma coisa que dá significado a minha vida”*. (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 23:** *“dentro da dança que eu posso, de maneiras distintas exercitar um gesto criativo, que vai desde algo que se dança, ou que se desenha pra ser dançado, como algo que a gente planeja pra que os outros façam como um curso de dança que não existia, então você está interferindo de maneira criativa dentro de um contexto, ou dentro de uma cena, então hoje eu percebo a dança em várias dimensões e sempre tentando acessá-la dentro dessa dimensão criativa”*. (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 24:** *“A dança trouxe para o meu corpo a possibilidade de sentir o corpo como algo que se expressa, algo que é fonte de um prazer inexplicável”*. (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 25:** *“uma dança que é articulação de muitas coisas, que é atravessada por muitas coisas, inclusive por todas as referências que você traz nos seu corpo”*. (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 26:** *“essa dança que brota do seu corpo, quando você entra num devir bailarino, seja com música, seja sem música, simplesmente não sei te proporciona encontro contigo mesmo”*. (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 27:** *“o prazer que a gente sente dançando, que é uma coisa imediata que acontece enquanto está acontecendo à dança. (...) A gente tem essa particularidade o bailarino, ele tá dançando e aquilo tá acontecendo, e ele já tá sentindo então é um retorno muito imediato”*. (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 42:** *“a dança é muito mágica, é muito encantadora. No momento que você está no palco é outra pessoa, assim você viaja vai lá pro longe, é muito fantástico. Dançar é fantástico”*. (sujeito 03: Amanda Teixeira).

**Unidade 52:** *“Dançar é vida pra mim”*. (sujeito 04: Dandara Matos).

**Unidade 68:** *“a dança é um processo singular pra mim ela teve início dentro de casa com a minha família”.* (sujeito 06: Eder Soares).

**Unidade 69:** *“Pra mim a dança está muito mais perto de uma possibilidade de me sentir parte de um organismo sabe, não apenas como se eu fosse um indivíduo, o centro, o que eu penso ou a minha vontade o “eu” como principio básico, mas a dança ela dá uma problematizada nisso, porque na dança a gente precisa necessariamente do outro, seja pra ser sua plateia seja pra dançar com você, então a partir daí você já entende que você vai afetar ou ser afetado por alguém, logo existe uma negociação com a sua vontade, com seus anseios”.* (sujeito 06: Eder Soares).

**Unidade 70:** *“a dança não divide como o meu corpo, o meu pensamento e o meu espírito, porque está tudo integrado até porque se eu tenho alguma reflexão sobre o corpo é porque eu vivi aquela experiência ou porque alguém viveu e conseguiu corporeificar”.* (sujeito 06: Eder Soares).

### **03- RELAÇÕES ENTRE DANÇA E INTELIGÊNCIA.**

**Unidade 06:** *“A dança ela não anda só, ela está diretamente ligada às inteligências, por que eu não consigo separar corpo e mente, quando eu danço eu penso, eu de certa forma critico, eu modifico, então eu faço uma serie de outras ações que não estão diretamente ligadas a movimentação em si, mas que estão ligadas ao pensamento do que eu estou fazendo”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 28:** *“a maior parte das pessoas está interessada nos agenciamentos corporais do bailarino e não num discurso teórico ou que quer que seja que transcenda essa capacidade motora do bailarino”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 29:** *“eu acho que a questão de transcender uma mera inteligência motora está muito relacionada à forma como se dá esse processo de aprendizagem, isso está muito relacionado ao professor que está à frente desses processos, então se você pensar no processo de ensino-aprendizagem como algo que quer ir além, de uma mera capacidade de reproduzir movimento cabe ao professor enriquecer esse processo com elementos outros que não seja só a capacidade de reproduzir movimentos, isso passa pela questão da consciência corporal do bailarino como o professor estimula esse processo de consciência corporal e como junto a esse processo de conscientização do corpo o aluno esta se tornando capaz de ser uma pessoa que analisa o movimento que é capaz de associar esse movimento a discursos e a contextualizações históricas”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 30:** *“a gente está trabalhando dança como elemento cultural e artístico-cultural, então pra mim isso tem que está sempre conectado com essa questão da dança enquanto manifestação artística não pode reduzir isso a uma prática motora, uma prática física, pra mim é sempre importante dentro desse processo você levar em consideração os discursos que acompanham essas práticas essas formas de organização do corpo pra dança e eu tento assim abordar isso a partir de vários viés”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 43:** *“O bailarino que pensa que escuta que se movimenta, por exemplo, na música, se ele tem noção de música ele vai saber usar aquele espaço, vai usar aquela nota musical, o movimento dele vai conseguir executar bem melhor aquilo que eu estou pedindo”.* (Sujeito 03: Amanda Teixeira).

**Unidade 53:** *“tanto quando o professor propõe os exercícios pros alunos a partir dali que você já tem que decorar uma sequência de exercício eu acho que a sua inteligência já está em funcionamento, agora também cabe ao professor levar essa inteligência além, fazendo com que o aluno seja um crítico, um observador da dança, de assistir outros espetáculos, de saber interpretar ou saber interpretar da sua forma, eu acho que está ligado diretamente à dança à inteligência, porém pra explorar uma gama maior dessa inteligência cabe ao professor intermediar isso”.* (sujeito 04: Dandara Matos).

**Unidade 71:** *“a dança ela é um mecanismo que provoca a experiência para a reflexão”.* (sujeito 06: Eder Soares).

**Unidade 72:** *“eu diria que falar de dança e inteligência separadamente é como se eu quisesse ainda cair num entendimento de que a mente está separada do corpo, quando que a produção de pensamento é concomitante ao movimento dentro da dança, ao processo de dança”.* (sujeito 06: Eder Soares).

#### **04- FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA PROPOSTA PEDAGÓGICA**

**Unidade 07:** *“Eu gosto de pensar o ensino de uma forma completa. Então assim eu não penso só movimento, eu não só penso a prática em si, mas a análise dele e o processo de criação. Então assim alguns dos outros autores que me inspiram dentro das minhas escolhas que eu posso citar, por exemplo, dentro dos processos pedagógicos, posso citar Piaget, Vygotsky, Valon, uma grande pesquisadora em dança que eu gosto muito de pensar principalmente quando ela volta a dança pra dentro da escola que é a Isabel Marques, e o próprio Laban em si, que me dá ferramenta pra eu estar desenvolvendo as qualidades e as habilidades de dança que eu busco no momento”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 31:** *“Minhas referências são múltiplas, vão desde os campos da estética à fisiologia, como estou cursando licenciatura em dança, eu tenho lido muita coisa relativa à educação, antropologia, didática, estética e história da arte. Tive a oportunidade de fazer disciplinas também na área da saúde como anatomia, fisiologia, cinesiologia, então tudo isso pra mim, traz elementos pras relações que eu tento tecer dentro das minhas atividades pedagógicas, tudo isso informa a partir de perspectivas múltiplas, tudo isso de alguma forma exerce um papel especificamente em relação à dança”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 44:** *“Método de Vaganova. Anatomia da dança, e um livro fantástico do Flávio Sampaio. A última oficina que eu fiz foi sobre Laban, que ascenderam várias luzes, principalmente na parte dos esforços”.* (sujeito 03: Amanda Teixeira).

**Unidade 54:** *“No caso da minha dança, a dança que eu trabalho o que fundamenta a minha pesquisa de fazer plano de aula isso e aquilo outro é o método de Vaganova, Agripina Vaganova, então a gente tem um programa de aula, que eu tiro por ele. Já de referências teóricas assim que eu li ultimamente foi o livro da Isabel Marques, dançando na escola”.* (sujeito 04: Dandara Matos).

**Unidade 73:** *“minhas maiores referências são os mestres, assim primeiro minha mãe que falou muito de dança de um modo particular (...). Meu mestre de capoeira Rafael, é uma grande referência pra mim, e aí tem salvador que é outro professor que eu tive Alex e Islania que eles dois mudaram muito meu pensamento de dança e Alex ramos mudou muito meu pensamento de dança, Anderson Rodrigo que é meu colega companheiro, que também é de Salvador que eu estou sempre recorrendo a ele pra tratar de dança, alguns textos que a gente lê e troca ideia também e muitos professores que eu tive aqui também Tereza Rocha, Wilemara Barros, Paulo Caldas”.* (sujeito 06: Eder Soares).

**Unidade 74:** *“como a dança é a experiência do corpo e por mais que eu leia alguma coisa eu gosto de trazer isso pra discussão e aquele texto se torna outra coisa depois, se torna mais corpo eu diria então eu gosto muito mais das referências que eu tenho de pessoa a pessoa”.* (sujeito 06: Eder Soares).

## **05- PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA DANÇA (PARA INICIANTES)**

**Unidade 32:** *“já diria Forsythe, ele não disse exatamente assim, mas a recomendação que ele fez aos bailarinos é que estudem quantas técnicas de dança vocês puderem, porque só assim vocês vão poder ser livres, porque é livre quem pode fazer escolhas, quem não pode fazer escolhas não vai ter liberdade, então se você estudou a vida inteira uma coisa só, uma técnica só, é aquilo que vai surgir como ferramenta disponível pra você, porque se você não tem outros recursos, outros elementos, você não vai ter a que recorrer então à importância pra mim de você ter uma formação que seja multireferenciada tecnicamente”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 33:** *“como é que a gente pode alargar o campo de percepção daquilo que a gente esta objetivando do ponto de vista da cognição motora como é que a gente pode transcender uma coisa que é mecânica pra transformar aquilo num fenômeno cultural? Entende? Então eu acho que a dança passa por aí, a dança para além de uma questão física, ela está falando ela está abordando um corpo, um corpo enquanto uma entidade cultural, não enquanto uma matéria morta, morta no sentido em que ela não está subjetivada, certo, mas tratar aquilo como uma questão física, é uma questão corporal para além do físico e da física, certo então eu acho que um processo de formação em dança, ele tem que ir para esses lugares, lugares do corpo, e não se ater mera e exclusivamente a uma questão física, reduzida, aquilo que a gente está vendo e aprendendo a reproduzir como movimento então eu tenho que como professor alargar ao máximo o campo de percepção daquilo que a gente está adquirindo cognitivamente dentro de um processo de ensino aprendizagem em dança, é isso, então acho que isso implica, eu não sei se é uma questão de*

*inteligência mais de inteligibilidade do que a gente pode inteligir dentro de um processo desse, se a gente pensar que inteligência é uma questão sináptica, no momento que você expande a capacidade de conexões sinápticas em torno de uma única coisa, você está trabalhando sua inteligência". (sujeito 02: Ernesto Gadelha).*

**Unidade 08:** *"A organização do processo de ensino aprendizagem da dança, para os iniciantes eles começam na elaboração do plano de aula (...). Eu levo em consideração a idade, o perfil dos alunos no qual eu vou ministrar que são as idades daqueles participantes, é o desenvolvimento mínimo técnico deles, se eles já têm algum conhecimento na área da dança ou na linguagem de dança que eu vou ministrar. (...) e ai planejando essas aulas eu vou escolher conteúdos específicos da dança e vou entrar com abordagens relevantes ao desenvolvimento daquela turma, por exemplo, se eu vou trabalhar espaço com criança a abordagem dos processos pedagógicos é voltada para criança e para idade específica, se eu vou trabalhar espaço para uma turma de adolescentes e adultos, a abordagem desses processos são outros". (sujeito 01: Silvana Marques).*

**Unidade 45:** *"é tudo uma questão de perguntas e respostas (...). O primeiro contato do meu aluno é a questão do corpo no espaço e como ele se organiza". (sujeito 03: Amanda Teixeira).*

**Unidade 55:** *"eu procuro primeiro conhecer a turma e depois como eu trabalho com o método clássico, eu pego de fato a turma do primeiro ano e tento destrinchar o máximo possível, primeiro tudo bem básico faço um trabalho de chão primeiro pra que eles possam perceber como é o corpo antes de ficar em pé, como é aquele corpo no chão, eu acho que quando tem a base do meio pra cima é mais fácil, então eu faço um trabalho de chão, pra que eles consigam se organizar corporalmente pra que quando ficar de pé já ficar mais fácil esse trabalho". (sujeito 04: Dandara Matos).*

**Unidade 60:** *"eu começo primeiro com essa questão da percepção auditiva a gente vai começando a perceber os sons escutando entendendo o que é ruído o que é som o que é melodia o que é ritmo e assim vai aumentando à dificuldade depois desse entendimento sonoro a gente vai pra parte prática que é o ritmo no corpo a gente faz jogos rítmicos à gente faz jogos com dança e de improvisação rítmica e posteriormente a parte melódica que vem os instrumentos a criação melódica o entendimento da música na melodia a parte também de improvisar cantando improvisar com instrumento elas tem muita dificuldade de pegar no instrumento porque elas têm medo assim de tocar errado". (sujeito 05: Tuilla Cláudia).*

**Unidade 61:** *"trabalho em conjunto, mas claro que o desenvolvimento de cada uma é diferente. Tem muita menina que tem dificuldade em coordenação motora e dificuldade rítmica então eu trabalho mais isso, eu vou mais pra esse lado rítmico como elas também não tem muito costume de cantar e às vezes tem o problema da vergonha então à gente também vai mais pra esse lado melódico indo aos poucos pra não traumatizar pra elas não acharem que são incapazes então a gente vai trabalhando aos pouquinhos" (sujeito 05: Tuilla Cláudia).*

**Unidade 75:** *“Na dança de salão o que a gente mais trabalha inicialmente, o que eu ensino é a internalização do movimento (...). Na capoeira a gente tem alguns princípios básicos bem firmes assim, o primeiro é o princípio de defesa, então a gente vai primeiro trabalhar o distanciamento do outro, ir por chão como cair e depois construir esse corpo que vem do chão pra cima pra posteriormente a gente ensinar o ataque”.* (sujeito 06: Eder Soares).

**Unidade 76:** *“tanto na dança de salão quanto na capoeira eu gosto muito de trabalhar a musicalidade então toda aula a gente está cantando, está batendo palma, trabalhando a percussão da dança e a percussão da capoeira são mecanismos que pra mim trabalham outras instâncias e desenvolvem outras qualidades uma série de coisas que você vai precisar no futuro”.* (sujeito 06: Eder Soares).

## **06- PLANEJAMENTOS DE AULA**

**Unidade 09:** *“Para o planejamento das aulas, especificamente pra fazer os planos de aula à gente leva em consideração um projeto pedagógico que tem na escola (...). Ele é geral pra quem da aula de contemporâneo pra quem da aula de ballet clássico pra quem da aula de ateliê de repertório e aí dentro dessas linguagens eles vão afinando nas competências e nos objetivos alcançáveis para cada turma e para cada período que você tá planejando naquele momento”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 10:** *“então numa aula de contemporâneo basicamente esse planejamento a gente começa com as atividades de aquecimento, atividades que vão contemplar o objetivo daquela aula e posteriormente com essas atividades de aquecimento a gente tem outras atividades que potencializam aquele conteúdo que a gente tá trabalhando (...). Normalmente a aula ela tende a ficar fixa a mesma aula durante um mês inteiro que é pra gente alcançar um objetivo mais qualitativo”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 46:** *“A gente tem uma apostila que o nosso coordenador Ernesto Gadelha trouxe pra gente que é em cima do método Vaganova (...). Então a gente vai organizando isso de acordo com o que tem na apostila, mas não é aquela coisa fechada até porque plano de aula é aquela coisa aberta, às vezes você chega com o plano e a turma não é aquilo que eu quero, mas nosso planejamento basicamente é isso seguindo essa apostila e com a vivência corporal do bailarino ali na sala de aula com o professor”.* (sujeito 03: Amanda Teixeira).

**Unidade 56:** *“Bom, a aula é organizada de forma do aquecimento que é a parte inicial e aí a gente vai de forma gradativa passando pela barra com os exercícios mais simples pra ir aquecendo as articulações, chegando ao centro e ao final. E esse planejamento diário a gente senta com o coordenador da escola, pega o plano de aula e em cima do plano de aula a gente faz o nosso plano e aí junto com ele a gente discute o que é possível e o que não é possível nesse momento da aula”.* (sujeito 04: Dandara Matos).



**Unidade 62:** *“O processo das minhas aulas como é um trabalho novo que não tem em muitas escolas de dança então é novo pra mim, é novo pra elas, é novo pra escola, é novo pro curso, então é um trabalho que eu estou indo aos poucos eu estou experimentando, criando minha metodologia até então eu não tenho uma metodologia pra isso, tem a metodologia da dança e tem a metodologia da música que envolve o movimento, mas ai eu vou misturando um pouquinho das duas”.* (sujeito 05: Tuilla Cláudia).

**Unidade 63:** *“Quando eu fui chamada pra trabalhar aqui na vila desenvolver esse trabalho que ao mesmo tempo também é um trabalho de exploração e pesquisa, o Ernesto falou comigo que queria exatamente isso, que elas entendessem um pouquinho da música para que ajudasse no trabalho da dança, porque ele percebeu que o entendimento da música da estrutura da música ajuda muito o bailarino, por exemplo, ele tem que trabalhar junto com o músico (...). Então essa é a primeira ideia do trabalho a desenvolver com as meninas a importância desse conhecimento das linguagens pra saber se comunicar”.* (sujeito 05: Tuilla Cláudia).

**Unidade 77:** *“Sinceramente planejamento de aula pra mim funciona assim, eu olho pro que eu vou passar, por exemplo, eu vou trabalhar salsa, eu vou trabalhar forró, e tentar aproximar a pessoa daquilo, e ai tem os passos básicos que isso é à construção do planejamento na minha cabeça então eu diria que hoje eu trabalho muito mais com um esquema de vivência da coisa até que a coisa seja internalizada, do que um planejamento cartesiano que segue uma regra assim, apesar daquela dança ter as suas regras (...). Hoje eu estou mais nisso de tentar aproximar da vivência, que há alguns anos não foi assim eu trabalhava muito com contagem, passo um passo dois e eu tinha muito problema quando era assim, inclusive pra uniformizar isso, e depois comecei a entender que cada pessoa tem sua singularidade, sua particularidade”.* (sujeito 06: Eder Soares).

**Unidade 78:** *“na capoeira é do mesmo jeito se valer do que precisa de cara a defesa, então o planejamento vai na tentativa de aproximar, talvez até a gente consiga fazer um planejamento a que segue um esquema todinho, progressivo mais isso se a gente não conseguir aproximar da vivência a gente vai esta sempre voltando então eu diria que se a gente elaborar um esquema progressivo isso vai servir só como uma base referencial não como um percurso fechado ne , na verdade o corpo é assim. A gente não consegue até porque seria tentar colonizar demais o corpo”.* (sujeito 06: Eder Soares).

## **07- AS ESTRATÉGIAS UTILIZADAS FRENTE À DIFICULDADE DE UM ALUNO INICIANTE**

**Unidade 11:** *“vê outro mecanismo de ensinar o movimento, e ai os alunos que já aprenderam isso revisam, pra que eu consiga de alguma forma ensinar pra aquele que ainda não aprendeu então a ideia é repetir e tentar exemplificar de diversas maneiras, utilizar do vocabulário, utilizar de outros alunos*

*mostrarem o exercício, utilizar da minha própria execução (...) pra que esse aluno consiga aprender aquele vocabulário de movimento proposto naquele momento” (sujeito 01: Silvana Marques).*

**Unidade 12:** *“Um exemplo que eu costumo usar quando eu estou dando aula, se eu vou iniciar um sodange, que é um grande salto de pernas abertas no ar (...). É colocar duas chinelas no lugar e a gente usar a imagem de pular uma poça de lama, por exemplo, posteriormente eu começo a qualificar esse salto, eu começo a trabalhar com a direita depois com a esquerda, depois eu peço pra gente começar a esticar joelho e ponta, depois pra gente aumentar a amplitude do movimento, então eu afasto a chinela, eu invento que tem jacaré lá dentro, eu invento que choveu e a poça cresceu e aumentou mais, então pra que a gente consiga tanto usar a cognição no sentido de lançar imagens sobre a ação que a gente tá produzindo naquele momento, e aos poucos o aluno com a prática vai conseguindo atingir o meu objetivo principal que era fazer um sodange, ou um grande salto”. (sujeito 01: Silvana Marques).*

**Unidade 47:** *“eu vou pensar numa imagem o que aquilo ali vai fazer com que ela pense, ligue, faça as ligações, imagem é muito legal principalmente com criança, às vezes eu costumo trazer até alguns desenhos que elas costumam assistir (...). Então eu vou tentando trazer esse universo pra eles”. (sujeito 03: Amanda Teixeira).*

**Unidade 57:** *“eu busco imagens corporais pra que ela possa tentar associar aquilo até desenho mesmo eu já tentei fazer na aula e que obtive êxito, que outra amiga explique da forma que ela entendeu que às vezes eu falo uma coisa e a pessoa não consegue entender quando a amiga explica fala da forma que ela entendeu pra outra é mais fácil à percepção”. (sujeito 04: Dandara Matos).*

**Unidade 64:** *“com aquelas que têm mais dificuldade ai o trabalho é mais delicado porque elas vêm às outras desenvolvendo e elas não conseguem então eu tento nivelar a turma abaixar um pouquinho o nível, mas não desfavorecendo as outras, como o trabalho é conjunto e fácil eu dividir em grupos e ela conseguir fazer uma sequência rítmica ou melódica que seja mais simples e as outras fazerem uma sequência rítmica ou melódica um pouquinho mais complicada e que elas conseguem e isso da pra fazer a música em conjunto e uma acrescentar o som do outro eu venho fazendo muito isso”. (sujeito 05: Tuilla Cláudia).*

**Unidade 79:** *“o comum é colocar ele junto ao grupo pra ele sentir a vibração do grupo, como cantar junto, bater palma junto, bater o pé no chão junto, elaborar algum tipo de dinâmica pra que ele primeiro se sinta parte, se sinta pulsante tem uma coisa que às vezes eu não consigo dar conta que a gente percebe é que o grupo tem mais força que um então isso na experiência a pessoa acaba diria pegando aquela cultura que está sendo pulsante ali e ai isso resolve muita coisa”. (sujeito 06: Eder Soares).*

## **08- O ESPETÁCULO COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA.**

**Unidade 13:** *“O espetáculo ele é a materialização daquilo que foi aprendido na sala de aula (...). O espetáculo de dança, ou exercício coreográfico, ou a coreografia em si ela serve exatamente pra que esse aluno potencialize um momento que é de criação que é de execução dos movimentos, que ele consiga através de uma linguagem cênica, de uma dramaturgia escolhida, repassar aquilo que ele aprendeu em sala de aula, ou melhor, conseguir aproveitar tudo aquilo que ele aprendeu porque quando a gente dança cenicamente dentro de um teatro ou qualquer outro espaço, quando a gente apresenta para alguém o processo pelo qual o aluno passa até chegar aquele ápice da execução do movimento ele é tão rico quanto um ano inteiro de atividades de aula”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 14:** *“Eu acredito que qualquer que seja a possibilidade de apresentação ela é complementar ao processo pedagógico dentro de sala de aula e eu acho riquíssimo poder apresentar e poder estar dançando para alguém então eu acho que é de fundamental importância para o desenvolvimento pedagógico dentro de sala de aula e no ensino da dança em si. Precisa-se chegar ao momento de uma apresentação artística em si não se importa assim, não se levando em consideração a quantidade de tempo que eu passo pelo processo até chegar nisso nessa execução, mas é importante que o aluno ele passe por essa experiência porque essa experiência é muito complementar em todas as outras”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 34:** *“Nas academias de dança, o que a gente ver com frequência (...). De um lado um momento em que os alunos vão dançar que é uma coisa muito importante, (...) mas é também um grande negócio porque geralmente as academias vendem os figurinos, os preços são muito altos, vendem os ingressos, os pais são meio que quase obrigados a vender a cota de ingressos, então é um momento assim meio de negócio pras academias”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 35:** *“Aqui na vila das artes os espetáculos que a gente produz são uma estratégia pedagógica a mais dentre outras, (...). A princípio o momento de criação do espetáculo, sobretudo o processo que é um momento de vivências, isso que é importante pra gente e está em primeiro plano, que vivências a gente proporciona ao aluno por meio da criação de um espetáculo (...). Então a primeira coisa que a gente pensa é o que que pode ser interessante para o aluno em termos de processos de aquisições de referências motoras cognitivas de uma maneira geral e como é que a gente pode proporcionar isso, então nesse sentido o espetáculo é muito mais focado no processo do que aquele resultado que vai aparecer ali no palco. Naturalmente a gente quer que saia uma coisa bacana, a gente tá trabalhando também pela produção de uma obra de arte feita com alunos, dentro de um contexto de produção artística cultural, mas, sobretudo de formação a gente não pode esquecer isso (...). Então esse trabalho ele tem que está a serviço de um processo pedagógico, e não o projeto pedagógico a serviço desse trabalho, então esse processo de ensino-aprendizagem ele vem antes de tudo, então esse trabalho ele vai estar condicionado pelas demandas desse processo de ensino-aprendizagem, então é muito importante pra gente, que esse processo seja o mais rico possível, que ele proporcione vivências que vão gerar conexões múltiplas por parte do aluno”* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 36:** *“Então pra mim resumindo o espetáculo tem que ser antes de tudo uma super estratégia pedagógica, um processo enriquecedor que culmina com o espetáculo, então assim os fins ai eles são um resultado dos meios, então coloca esses meios desse processo como objetivo e aquilo ali vai resultar em algo”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 48:** *“eu acho superimportante fazer essa ligação do que eu vou querer no final do ano, pra eu trabalhar dentro de sala de aula, embora às vezes não seja o que chega lá, mas o processo é superimportante, de organização de espaço (...). É o ponto final pra aquele processo, ele tem que ter esse momento do palco, da luz, da música, do mágico, da plateia, o ser observado é muito importante para o artista, para o bailarino, para a criança a expectativa tanto de quem está assistindo quanto de quem está dançando é muito importante, o espetáculo é muito legal de todas as formas”.* (sujeito 03: Amanda Teixeira).

**Unidade 58:** *“O processo do espetáculo aqui na Vila acontece de acordo com o que eles ajudam a construir, a gente faz o espetáculo com que eles estão dando pra gente, então assim fica um espetáculo bem bacana gostoso de ser dançado por eles porque eles sabem que tem participação direta nele. Já nas academias eu falo porque eu dou aula em academias, é uma coisa mais de capitalismo mesmo assim de dançar todo mundo de fantasia cara, de ter privilégio”* (sujeito 04: Dandara Matos).

**Unidade 65:** *“Com a questão do espetáculo como foi ano passado, a gente fez o espetáculo “sal” onde a gente criou uma cena para as meninas do quarto ano elas cantavam e tocavam, batiam nas colheres em um ritmo e cantava eu compus umas músicas pra elas cantarem que era o canto de trabalho então a gente desenvolveu primeiro conhecer o que é o canto de trabalho, quais são as características melódicas do canto de trabalho pra depois fazer à criação da cena”.* (sujeito 05: Tuilla Cláudia).

## **09- PROCESSO DE SELEÇÃO DOS DANÇARINOS EM POTENCIAL**

**Unidade 15:** *“observação do nível de criatividade dos alunos da interação deles com o professor e com o grupo e num segundo momento um olhar mais técnico um olhar mais apurado sobre a possibilidade desse aluno e as condições físicas desse aluno em conseguir, por exemplo, dançar determinados estilos de dança”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 16:** *“então quando a gente seleciona um aluno a gente tenta ver ali um mínimo de condições físicas pra que ele não se desestimule durante o processo que ele vai passar de seis anos na escola, mas também que ele possa ter um crescimento corporal significativo porque a gente sabe que todos conseguem dançar, mas dentro de uma escola de dança nem todos conseguem ter as habilidades corporais a níveis equilibrados pra que a gente consiga ter um objetivo e um resultado específico”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 17:** *“então as nossas audições são mais ou menos assim de ver o potencial daquela criança em aprender rápido determinados assuntos de corpo, mas também ver as condições físicas como que é o nível de alongamento dele, da amplitude dele como que é a rotação externa porque a gente trabalha muito em endoehrs então são algumas dessas linguagens que a gente costuma verificar nas audições”.* (sujeito 01: Silvana Marques).

**Unidade 37:** *“Sempre tem mais procura do que vagas, e aí a gente faz uma vivência de dança, o que é essa vivência de dança, bom a gente faz alguns exercícios, jogos que solicitam alguma improvisação, uma iniciativa do aluno pra gente ver a disponibilidade dele, a resposta que ele dá a esse estímulo, a gente realiza alguns exercícios de coordenação, de lateralidade e de ritmo, a gente observa atitude do aluno também, a gente faz uma avaliação, que não é uma avaliação meticulosa, uma avaliação aproximada das condições físicas do aluno”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 38:** *“houve momentos que a gente solicitou pra realizar uma nova avaliação que era muita gente que parecia ter condições pra gente. Mas basicamente a gente analisa essas questões de coordenação motora, ritmo, motivação, disponibilidade, flexibilidade, um elemento importante pra gente é essa amplitude da rotação, a amplitude dessa mobilidade na articulação coxa-femural e é isso basicamente nossa avaliação, a gente não leva em conta, não tem como critério, não um critério fechado totalmente restritivo, o perfil corporal se você for observar o perfil dos nossos alunos você vai ver que tem “baixinho”, “gordinho”, “magrinho”, tem até crianças com algum tipo de “especialidade” cognitiva, a gente não quer que o nosso corpo discente seja de um tipo único de biótipo a gente tem essa preocupação, basta visitar uma turma da gente que você vai ver que tem uma pluralidade de características corporais e físicas (...)”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 39:** *“quando a gente pega um aluno aqui a gente tem que vislumbrar também nesse aluno as condições desse aluno uma possibilidade que ele possa ser capaz de progredir de se desenvolver e eventualmente acessar uma formação mais adiantada passando num curso técnico e eventualmente uma faculdade, então você pegar um aluno do ponto de vista corporal, e ele vai ter muita dificuldade com essa formação que a gente propõe aqui me parece uma coisa incongruente, incoerente e mesmo pensando que mais adiante ele pode ganhar ainda mais problemas quanto mais ele tente seguir adiante, então essa formação ela tem essa perspectiva de oferecer aqui condições pra que o aluno possa seguir adiante se ele quiser, nesse sentido ela tenta privilegiar também alunos que apresentem mais ou menos a partir daquilo que a gente avalia condições importantes pra que aquilo aconteça”.* (sujeito 02: Ernesto Gadelha).

**Unidade 40:** *“Portanto é isso se você não tem um “talento” nato pra uma disciplina como dança clássica você pode ter outras oportunidades dentro da dança contemporânea, das danças tradicionais e populares que a gente trabalha também, nos ateliês de repertório, então a gente tá atento também a singularidade de cada aluno, na avaliação que a gente faz dos alunos a gente leva em consideração o todo da participação dele nas atividades e não só numa atividade específica, claro a gente identifica alunos que tem dificuldades*

*numa disciplina e noutra mas a gente considera a participação dele como um todo, então a dificuldade que o aluno tem ela tá sendo avaliada pelo professor mas levando assim muito em consideração seu grau de interesse o seu engajamento nas atividades e não só a capacidade ou não dele executar um repertório de gestos que é trabalhado numa disciplina”. (sujeito 02: Ernesto Gadelha).*

**Unidade 49:** *“Aqui a gente trabalha assim, não é o “bom” ou o “ruim”, a gente tenta ver uma criança disponível a estar aqui porque muitas vezes a criança vem por conta do sonho da mãe” (sujeito 03: Amanda Teixeira).*

**Unidade 59:** *“na seleção é feito uma aula onde tem a parte clássica que a gente vê peito de pé, flexibilidade, e uma parte contemporânea pra gente vê a capacidade de improvisação da criança, e aí uma parte de ritmo. A partir daí na seleção na ficha que a gente pega de cada um vem os sub-tópicos, como criatividade, expressividade, e a gente vai fazendo as anotações mais pertinentes e seleciona as crianças da turma”. (sujeito 04: Dandara Matos).*

### 3.4 SÍNTESE E INTERLIGAÇÃO DOS DISCURSOS

Os relatos dos professores entrevistados se relacionam e se complementam quase que o tempo todo. Percebemos por meio de suas falas uma visão ampliada sobre corpo, à maneira como concebem esse pensamento tem relação direta com as vivências corporais que trazem como bagagem artística-cultural por intermédio da dança. De um corpo que é possível, que é sensível, que é capaz de se relacionar com o outro, que é um corpo completo e não cartesiano. Nosso corpo e sua sensibilidade inerente consistem, portanto, na fonte primeira das significações que vamos emprestando ao mundo, ao longo da vida (DUARTE JR, 2000).

Em relação aos percursos individuais, se percebe que as experiências adquiridas interferem nesta noção de corpo, aqueles professores tiveram oportunidade de vivenciar uma única técnica de dança, concebem o pensamento-ação- pedagógica sobre corpo a partir dela, já aqueles que perpassaram por diversos caminhos ampliam o olhar sobre esse entendimento, que ora se complementam ora se confrontam. Isso nos leva a pensar que até mesmo o corpo que dança precisa alargar seu repertório corporal permitindo-se experimentar técnicas outras, formas distintas e estilos variados.

Quando perguntamos aos professores da Vila das Artes, sobre o significado da dança, as respostas relacionavam-se com suas próprias histórias de vida. Diversos são os contextos no qual os professores estão inseridos, cada um com sua linguagem gestual/corporal que dialogam entre si e são capazes de se complementar. Apenas a professora Tuilla não está diretamente relacionada à dança e sim a música, entretanto, sua atuação faz toda diferença na formação dos alunos, pois um ensino que compreende essa relação entre a dança e outras linguagens consegue alargar o campo de percepção do seu aluno, por meio de uma pluralidade de vivências, fomentadas por um ensino que tem o aluno como centro, despertando suas potencialidades individuais.

Ressalta-se, portanto, a importância de formação para ensinar dança para crianças, ser inspirada num olhar múltiplo, no sentido de ofertar ferramentas distintas para os alunos diversos.

Entendendo que o que somos e o que pensamos, é resultado o que vivemos e do que experimentamos, isso reflete na(s) atitude(s) como professor(a)s. Então, para que a dança transcenda passos meramente coreografados ou codificados numa determinada técnica é necessário que os processos pelos quais o corpo tenha que passar esteja para além

de um gesto mecânico, uma vez que eu entendo um organismo orgânico em um fluxo constante de pensamento e movimento que se entrelaçam e conversam o tempo todo sem que um sobressaia o outro. Assim um ensino para que ele ultrapasse essas barreiras deve ser plural com uma abordagem multidisciplinar que contemple esses objetivos (unidades 32 e 33).

A formação básica em dança na Vila das Artes tem essa preocupação, recebe alunos na maioria das vezes que nunca tiveram nenhum contato com a dança. Então é importante ter um cuidado especial nesse primeiro momento, pois a partir dele os alunos terão o seu alicerce formado para a continuidade do curso, e para práticas futuras com a dança, ou outras atividades corporais. A partir disso a professora Amanda mencionou que existe um diálogo nesse contexto aluno/professor e tudo funciona a partir de perguntas e respostas, esse processo de escuta do professor para conhecer a turma, e não somente repassar conteúdo. O primeiro contato dos alunos está primeiramente ligado à questão do corpo no espaço e como ele se organiza.

Para atingir seus objetivos a Vila das Artes conta com um quadro docente diversificado na pluralidade de linguagens e abordagens, oferecendo uma gama maior de conhecimentos para seus alunos, objetivando o desenvolvimento integral de cada aluno. Nos discursos observamos que existem disciplinas centrais, o balé clássico e a dança contemporânea, e outras que são complementares à formação, as danças populares tradicionais, o ensino da música e os ateliês de repertórios. Os professores seguem uma apostila com a proposta pedagógica de ensino estruturada para organizar todas as disciplinas de acordo com cada turma durante os seis anos de formação. Em dois discursos observamos que aparece o Método Vaganova, diretriz na qual se baseia para o ensino da técnica clássica.

Somos diferentes em nossas potencialidades e dificuldades também. Cabe ao professor encontrar caminhos para chegar ao aluno a partir disso, as possíveis rotas de acesso. Ofertamos alternativas quando modificamos as rotas de acesso (ZYLBERBERG, 2007). Dessa maneira os alunos conseguem entender o movimento e traduzi-lo corporalmente (unidades 11, 12, 47, 57).

Outro aspecto que nos instiga a pensar os processos de ensino são as relações estabelecidas entre os próprios alunos, observamos em dois discursos distintos a estratégia do trabalho em grupo, para que o aluno se sinta parte daquele contexto, mesmo diante de alguma dificuldade, muitas vezes o que acontece é a exclusão e o privilégio para aqueles



que já dominam conteúdo (unidades 64 e 79). Quase todas as tarefas e papéis culturais em qualquer domínio ou campo requerem uma combinação ou mistura de inteligências (GARDNER,1995).

A concepção de espetáculo dentro desse contexto corrobora com os ideais de ensino, contribuindo com o processo pedagógico, fomentando a experiência prática de sala de aula. Durante o percurso para chegar à cena as vivências corporais adquiridas são enriquecedoras, o aluno (a) é capaz de estabelecer múltiplas conexões que fazem parte do desenvolvimento e aprendizagem. O que difere da proposta de espetáculo muitas vezes trazida pelas academias de dança onde o produto final torna-se mais importante do que o caminho (unidades 13, 14, 34, 35, 36, 48 e 58).

Apesar de contemplar um ensino multidisciplinar centrado no aluno, que vislumbra a multiplicidade do potencial individual de cada aluno, existe a necessidade de realizar audições para selecionar os candidatos que desejam ingressar o estudo em dança na Vila, pois a demanda ainda é maior que a oferta. A partir dessa problemática identificamos na fala dos professores uma tendência em analisar os candidatos com uma previsão de sucesso ou não futuramente, ainda assim observamos também um processo seletivo que oferta uma vivência em dança de maneira ampla onde o aluno tem a possibilidade de se destacar em uma dessas linguagens, pois é analisado o todo da sua participação não somente a capacidade de executar determinado movimento, ou repertório motor (unidades 15, 16, 17, 37, 38, 39, 40, 49 e 59).

A dança é atravessada por infinitas possibilidades a partir daquilo que te afeta, a experiência corporal amplia as noções de corpo, e trazem para a reflexão prática a concepção de integração corpo e mente. Esta inquietude foi ponto de partida para essa pesquisa e encontrou forças em outros caminhos, por meio dos discursos analisados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa pesquisa debruçei-me sob o reconhecimento das possibilidades de ensino-aprendizagem que permeiam o contexto da dança instigada a desvelar os pormenores do(s) sentido(s) do dançar. Dançar para se sentir completo, para potencializar o corpo por meio do experimento gestual. Dançar para afirmar uma entidade cultural que somos a partir do que trazemos como experiência. Dançar para experimentar o novo que seria algo distante se não fosse à possibilidade de simplesmente dançar.

Encontrei nos estudos de Howard Gardner algo que fortaleceu e traduziu as inquietações que me afetavam, então decidi por investigar os achados sobre inteligência humana a partir de suas pesquisas. Por intermédio de seus estudos o autor levantou questionamentos que permitiram ampliar o conceito de inteligência humana, paralelo a isso fomentou uma nova concepção de enxergar o ser humano nas discussões trazidas sobre as multiplicidades de seus potenciais.

Nós precisamos ampliar nossa noção daquilo que pode ser considerado inteligência, tanto em termos do indivíduo quanto dos componentes culturais. Juntamente com novas atitudes em relação à inteligência, precisamos de novas formas de instrução e avaliação para estimular as competências da maioria (Gardner, 1995, p.201).

Deparei-me então com os questionamentos sobre corpo e corporeidade, descobri que a forma como era interpretada inteligência nos primórdios, muito se relacionava ao entendimento de corpo, pois até então e durante muito tempo, o ser humano era entendido por um olhar dicotômico baseado em um modelo cartesiano que durante muito tempo perpetuou sobre os ideais dos pesquisadores. Gardner (1994, 1995, 1998) rompe com esses conceitos, pois para ele a utilização corporal representa claramente uma manifestação da inteligência humana.

A partir daí, comecei a me questionar como era possível o ensino da dança se preocupar tanto com questões meramente corporais no sentido mais estético, sem criar as relações com o pensamento, com as percepções e com as problematizações envolvidas naquele contexto. Esbarrando no entendimento que corpo é corpo e mente é mente. Como se bailarino não precisasse se questionar sobre nada, apenas executar da melhor maneira possível determinado repertório motor.

Iniciei então as pesquisas de campo na Vila das Artes movida pelo interesse de responder aos meus questionamentos. Tinha conhecimento da formação em dança multidisciplinar desenvolvida pela escola, parti para a escuta distanciada dos discursos dos

professores que aceitaram participar da pesquisa. A cada relato me sentia mais instigada e entender as minúcias dos processos de ensino-aprendizagem.

Em paralelo a esta pesquisa de conclusão do curso de Bacharelado em Educação Física, ingressei no Curso Técnico de formação em Dança. A forma como trabalhamos no curso dialoga com o projeto da Vila das Artes e com as problemáticas que venho buscando desvelar nessas entrelinhas.

Sendo a dança uma linguagem artística ela deve provocar questionamentos individuais a partir daquilo que te afeta, afeto no sentido de algo que te atravessa, e que te leva a pensar. Acredito cada vez mais e com veemência que numa perspectiva de ensino-aprendizagem pautada na multiplicidade. Reiterando a não negação da técnica, mas uma disponibilidade de conexão entre o mover e o pensar, porque na dança, o pensamento é concomitante ao próprio movimento, um devir na reflexão e ação. Colocar em diálogo a música e a dança, e ofertá-las principalmente, na educação de crianças faz multiplicar experiências sensíveis, onde as inteligências se misturam em fluxo constante. Pensar a dança como processo é então aceitá-la em constante transformação, e compreendê-la em sua complexidade (MORTARI, 2011).

O fenômeno desvelado nesta pesquisa, nos leva a pensar em outras conexões, para ampliar as propostas de ensino-aprendizagem em dança, como observamos nos discursos: pensar o corpo, organização espacial, experimentação de técnicas diversas, pluralidade de linguagens e a utilização de vivências para composição de espetáculo. Ao final desta pesquisa obtivemos como produto um documentário produzido a partir dos discursos que contribuíram para essa pesquisa, vídeo este que estará disponível no site [www.conectecrie.ufc.br](http://www.conectecrie.ufc.br) (no setor produção – vídeos).

Longos são os caminhos a serem percorridos para ampliar as propostas de ensino da dança, mas ao conhecer mais sobre a experiência dos professores da Vila das Artes, onde há o olhar plural ao singular-humano, fica o convite para que mais ações que ultrapassem os limites e limitações (socialmente impostos) com os quais (ainda) muitas vezes esbarramos.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, S. S. R. **Corporeidade: quais são as concepções de corpo presentes nos discursos dos professores de educação física da rede municipal de ensino de Uberlândia.** 1996. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

BICUDO, M. A. V. **Aspectos da pesquisa qualitativa efetuada em uma abordagem fenomenológica.** In: Maria Aparecida Viggiani Bicudo. (Org). Pesquisa qualitativa segundo uma visão fenomenológica. 1º ed. São Paulo: Editora Cortez, 2011, v., p. 29-40.

\_\_\_\_\_. **A pesquisa qualitativa fenomenológica: interrogação, descrição e modalidades de análise.** In: Maria Aparecida Viggiani Bicudo. (Org). Pesquisa qualitativa segundo uma visão fenomenológica. 1º ed. São Paulo: Editora Cortez, 2011, v., p.41-74.

BRANDL, C. E. H. **A estimulação da inteligência corporal cinestésica no contexto da educação física escolar.** 2005. Tese (Doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

DAOLIO, J. **Os Significados do Corpo na Cultura e as Implicações para a Educação Física.** Movimento (Porto Alegre), São Paulo, v. 2, n.02, p. 24-28, 1995.

DOMINGOS; L. M. R. B. **O Discurso Dos Ursos Numa Análise Discursiva Da Teoria Queer.** In: VI Congresso Internacional da Abralín, 2009, João Pessoa, 2009.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível.** 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

GARDNER, H. **Inteligências Múltiplas: a teoria na prática.** Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: Artmed, 1995.

\_\_\_\_\_. **Estruturas da Mente: a teoria das inteligências múltiplas.** Porto Alegre: Artes médicas, 1994.

\_\_\_\_\_. **Inteligência: Múltiplas perspectivas.** Porto Alegre: Artmed, 1998.

GARNICA, A. V. M. **Algumas notas sobre Pesquisa Qualitativa e Fenomenologia.** Interface - Comunicação, Saúde, Educação, Botucatu-SP, v. 1, p. 109-122, 1997.

LABAN, R. V. **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.

LAKATOS, E. M. **Fundamentos de metodologia científica.** 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

**LIMA, L. A. N. A descrição, a redução e a interpretação na filosofia husserliana e suas utilizações no método fenomenológico.** In: Adão José Peixoto; Adriano Furtado Holanda. (Org.). Fenomenologia do Cuidado e do cuidar. 1ed.Curitiba: Juruá, v. 1, p. 93-101, 2011.

**MALLMANN, M. L. C.; BARRETO, S. J. A Dança e seus efeitos no desenvolvimento das inteligências Múltiplas da criança.** Revista de Divulgação Tecno-científica do ICPG, Blumenau, p. 51 - 56, 01 mar. 2004.

**MARIANO, W.S; Alves, A.S; MORI, E. P.; BARBOSA, E. B. Teoria de Howard Gardner, das Inteligências Múltiplas, em escolas: Pública e Privada do Município de Dourados, MS.** Cadernos da pedagogia (UFSCar. Online), v. 02, p. 128-139, 2008.

**MARQUES, A. S. A dança na promoção da interdisciplinaridade.** In: MONTEIRO, E.; ALVES, M. J. (Eds.). Livro de atas do SIDD, Seminário Internacional descobrir a dança/descobrimo através da dança. Faculdade de Motricidade Humana. p.99- 112, 2011

**MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

**MORTARI, K. S. M.; PEREIRA, A. M. A dança no contexto da motricidade humana: presença, projeto e processo.** In: MONTEIRO, E.; ALVES, M. J. (Eds.). Livro de atas do SIDD, Seminário Internacional descobrir a dança/descobrimo através da dança. Faculdade de Motricidade Humana. p. 113- 131, 2011.

**PEREIRA, R. S. Multiletramentos, tecnologias digitais e os lugares do corpo na educação. 2014.** Tese (Doutorado em Educação) - Centro de Ciências e Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2014.

**RIPOLI, E. A. B.; SOUZA, V. F. M. A Dança como conteúdo da Cultura Corporal: uma experiência introdutória em uma escola pública.** O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense 2012. 1ed.Curitiba: SEED, v. 1, p. 23-30, 2014.

**SABINO, M. A; et al. A Teoria das Inteligências Múltiplas e sua Contribuição para o Ensino de Língua Italiana no Contexto de uma Escola Pública.** Revista Eletrônica dos Núcleos de Ensino da Unesp (PROGRAD). São Paulo / SP: Cultura Acadêmica Editora/Pró-Reitoria de Graduação da Unesp, p. 410-429, 2008.

**SANTOS, R. P. Inteligências Múltiplas e Aprendizagem.** 1 ed. São Paulo: editora, 2001.

**SBORQUIA, S. P. A dança no contexto da educação física: os (des)encontros entre a formação e a atuação profissional.** 2002. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade De Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

SOBRAL, O. J. **Inteligência Humana: concepções e possibilidades.** Revista Científica FacMais, v. 3, p. 31-46, 2013.

SOUZA, M. T. **A inteligência corporal-cinestésica como manifestação da inteligência humana no comportamento de crianças.** 2001 178f. Tese (Doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

TARSO, R.; MORAIS, D. V. **Rotas alternativas de aprendizagem: Uma ferramenta para o ensino instrumental.** In: Saccam, 2011, Buenos Aires. Disponível em < [https://www.academia.edu/5932399/Rotas alternativas de aprendizagem uma ferramenta para o ensino instrumental](https://www.academia.edu/5932399/Rotas_alternativas_de_aprendizagem_uma_ferramenta_para_o_ensino_instrumental) > Acesso em: 05 de janeiro de 2016.

UGAYA, A. S. **A dança na formação docente em educação física.** 2011. Tese (Doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

VECCHI, R. L. **O ensino da Dança de Salão pautado na teoria do “Teaching for Understanding” (TfU).** 2011. Tese (Doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2011.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos.** 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ZYLBERBERG, T. P. **Possibilidades corporais como expressão da inteligência humana no processo de ensino-aprendizagem.** 2007. Tese (Doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

**ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Pelo presente Termo de Livre Consentimento e Esclarecido, você está sendo convidado a participar da pesquisa de um trabalho de conclusão de curso que tem como título “**A DANÇA NA VILA DAS ARTES-FORTALEZA: DESVELAR RELAÇÕES ENTRE ENSINO-APRENDIZAGEM, CORPO E MULTIPLICIDADE DAS INTELIGÊNCIAS**”, que tem como objetivo principal compreender o processo de ensino-aprendizagem da dança com base na multiplicidade da inteligência.

Eu \_\_\_\_\_ concordo em colaborar como voluntário (a) na pesquisa intitulada “Dança e a Multiplicidade da Inteligência: Construindo Aproximações”, concedendo entrevista filmada para o pesquisador, num dia e horário agendado conforme sua disponibilidade.

Declaro ter sido informado (a) pelo pesquisador sobre o desenvolvimento da pesquisa, os procedimentos nela envolvidos e as suas finalidades. Também estou ciente de que as informações contidas neste trabalho poderão ser publicadas futuramente, com fins acadêmicos.

Tenho consciência que poderei deixar de colaborar com o presente estudo em qualquer momento que desejar.

Fortaleza \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016.

---

Assinatura do voluntário da pesquisa

---

Assinatura do pesquisador responsável

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Tatiana Passos Zylberberg