

FERNANDES, Iane Licurgo G.; MARQUES, Larissa Kelly. de Oliveira. **A composição coreográfica no ensino de dança na escola: breves apontamentos**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestranda Iane Licurgo Gurgel Fernandes do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRN, orientadora Larissa Kelly de Oliveira Marques, professora da UFRN.

RESUMO: Este trabalho é um recorte da minha pesquisa de mestrado que aborda questões ligadas ao conteúdo de composição coreográfica e os possíveis desenvolvimentos desse conteúdo nas aulas de arte na rede básica de ensino. O objetivo é discutir os conceitos de composição coreográfica, entendendo como ele está sendo pensado teoricamente, relacionando-o com os modos de pensar a composição na dança contemporânea e a maneira pela qual esse conteúdo está sendo visto e tratado nas aulas de dança na escola. Essa relação se dá por meio dos autores que discutem a dança no contexto escolar como Strazzacappa, Porpino, Marques e Brasil, como também com os autores teóricos que apresentam questionamentos sobre os conceitos de composição, de criação, e sobre dança contemporânea, como por exemplo Ostrower, Alvarenga, Almeida, Salles, Lobo e Navas, Louppe, Rocha, dentre outros. Sabendo que a Dança é uma área de conhecimento, nosso estudo tece uma relação teórica sobre o trajeto que a composição percorre no ensino básico com o modo como é pensada na academia. Acreditamos que o trabalho com a dança no contexto escolar amplia a compreensão de mundo pelos alunos de forma artística e estética, valorizando essa área do conhecimento e fomentando a vivência artística dos estudantes.

PALAVRAS-CHAVE: Composição Coreográfica, Ensino de dança, Escola.

RESUMÉN: Este trabajo es un recorte de mi investigación de la maestría que aborda cuestiones relacionadas al contenido de composición coreográfica y los posibles desarrollos de este contenido en las clases de artes en la red básica de enseñanza. El objetivo es discutir los conceptos de composición coreográfica, entendiendo como están siendo pensados teóricamente relacionándolos con los modos de pensar la composición en la danza contemporánea y la manera por la cual ese contenido está siendo visto y tratado en las clases de danza en la escuela. Esta relación se da por medio de los autores que discuten la danza en el contexto escolar como Strazzacappa, Porpino, Marques y Brasil, como también con los autores teóricos que presentan cuestionamientos sobre los conceptos de composición, de creación y sobre danza contemporánea, como por ejemplo Ostrower, Alvarenga, Almeida, Salles, Lobo y Navas, Louppe, Rocha, entre otros. Sabiendo que la Danza es un área de conocimiento, nuestro estudio trae una relación teórica sobre el trayecto que la composición recorre en la enseñanza básica con el modo como es pensada en la universidad. Creemos que el trabajo con la danza en el contexto escolar amplia la comprensión global por los alumnos de manera artística y estética, valorando esta área de conocimiento y fomentando la experiencia artística de los estudiantes.

PALABRAS CLAVE: Composición Coreográfica, Enseñanza de danza, Escuela.

## 1.INTRODUZINDO A DANÇA ENQUANTO ÁREA DE CONHECIMENTO

Minha decisão em estudar a dança na escola se deu desde o meu trabalho de conclusão do curso de graduação em Dança na UFRN, no qual me interessava saber como se dava o ensino dessa linguagem numa disciplina que apenas havia se tornado obrigatória na escola no ano de 1996 por meio da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB – 9.394/96). Tendo uma recente entrada no universo estudantil escolar com apenas 20 anos que a Arte entrou nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's), ainda há muito a trilhar para firmar-se num ensino devidamente valorizado.

O ensino da arte na escola só passou a ser obrigatório como componente curricular a partir do ano de 1997 com a divulgação dos Parâmetros Curriculares Nacionais, a partir do texto da Lei 9.394 do ano de 1996. Antes disso, as artes na escola eram vistas apenas como “atividade educativa” ao invés de uma disciplina. Segundo Amanda Pinto (2015), o desenho era a principal arte desenvolvida na escola, posteriormente acrescenta-se a música que foi a grande influenciadora para inserção da expressão corporal na escola, já que se percebeu que a música poderia ser cantada, tocada e dançada. A dança existia na escola como um formato lúdico, para brincadeiras, como conteúdo para educação física, ou em participações esporádicas nas festividades e datas comemorativas.

No entanto, não podemos ficar só nisso. A importância de um ensino concreto e bem fundamentado de arte na escola é imprescindível para instaurar nos alunos o real significado de estudarmos arte nesse ambiente formal de ensino. Marques e Brazil (2014) em seus estudos sobre a Arte e as questões que implicam em seu ensino, aborda esse pensamento do papel da Arte na escola, para que seja feito da forma mais significativa possível. Pois “ter Arte na escola como disciplina obrigatória é dar acesso ao direito que todas as crianças, jovens e adultos têm a esse conhecimento universal” (p. 29).

Infelizmente, ainda perdura uma grande dificuldade em se trabalhar com a área da Dança/Arte na escola, pois existem muitos profissionais que lidam com a educação e que não a enxergam como área de conhecimento. Essas pessoas

podem ser diretores, coordenadores, outros professores, os pais dos alunos, e até mesmo alguns professores que ensinam artes e que não estudam sobre, ou que até mesmo nem são formados na área, apenas acabam aceitando a vaga para cumprir sua carga horária que não é preenchida pela disciplina na qual se licenciou.

Essa dificuldade em compreender a dança como área de conhecimento existe, pois há uma falta de entendimento sobre o que é o dançar e, conseqüentemente, um desentendimento do conceito de corpo. Essa incompreensão é histórica e ocorre por causa do dualismo entre o corpo/mente, que principalmente no contexto escolar é bastante perceptível, já se instaurou um pensamento cristalizado de que se trabalhar a “mente” seria mais importante do que o trabalho com o “corpo”, como se essa “mente” comandasse e controlasse o “corpo” e ele tivesse que se submeter a ela. Como se as duas coisas não somassem o mesmo ser, como se o trabalho com um não influenciasse o outro, pois são fenômenos integrados e não dissociados.

Pensar dessa forma promove uma problematização sobre o ensino da Dança, que seria a utilização da ideia que a dança na escola serve como um relaxamento do corpo em favor da mente, para que a mente esteja mais disponível a ser trabalhada nas outras disciplinas que precisam de um trabalho mais aprofundado do cérebro. Abordar a dança dessa forma faz com que muitas escolas apenas a use como uma atividade extracurricular, sendo realizada no contra turno do aluno, como uma atividade física, e apenas por poucos alunos que se interessam, e de maioria do público feminino.

A dança na escola precisa ser vista como área de conhecimento, que possui seus conteúdos e saberes próprios, que precisa ser ensinada de forma universal a todos, tendo uma compreensão não dualista do corpo/mente, que é amparada pela legislação e que deve ser trabalhada, pensada e refletida artisticamente, de uma forma não tecnicista. Isso, infelizmente, na maioria das vezes, não ocorre.

Dentro de uma aula de Dança há inúmeros conteúdos que podem ser trabalhados e de diversas maneiras diferentes. Mas o que mais me interessa são

os conteúdos que envolvem a movimentação e a criatividade dos alunos. Esse pensamento sobre tais conteúdos da dança teve como ponto de partida uma curiosidade gerada desde o período de estágios supervisionados na graduação. Saber como as crianças são conduzidas a trabalhar sua criatividade e suas movimentações.

As primeiras manifestações humanas na infância são diretamente ligadas à arte, nós cantamos, dançamos, pulamos, nos movemos livremente, mas infelizmente vamos perdendo e sendo podados contra essas manifestações tão expressivas do universo infantil. Mundos de experiência e de conhecimento, que as crianças descobrem intuitivamente e que exploram com a maior alegria e curiosidade, quando se lhes dá uma oportunidade para desenvolverem seus dotes sensíveis” (OSTROWER, 2013, p. 119). É esse compor, como ele se conforma, como esse exercício do criar se faz e é pensado nas aulas de dança na voz dos autores (as) que discutem essa temática que iremos interrogar e refletir ao longo desse texto.

## 2. INCURSÕES SOBRE A COMPOSIÇÃO EM DANÇA

Falar de criação é tão amplo e vasto quanto falar da própria vida. O homem vive em constante criação. Desde os primórdios da humanidade que o homem cria e recria maneiras de garantir a sua sobrevivência. E não são apenas as técnicas de caça criadas, mas as técnicas artísticas empregadas nas históricas pinturas rupestres que nos contam suas façanhas, além dos rituais de dança realizados.

Ostrower (2014) afirma que a criação é um processo existencial, da mesma forma que a vida é, e que a criação não apenas está ligada as emoções, mas também aos pensamentos racionais, ela se dá entre o lugar consciente e do inconsciente. É um trabalho que envolve a intuição, por ser considerada um dos mais importantes modos cognitivos do homem, por lidar com os desafios e situações imprevisíveis, sabendo ser mais do que uma reação espontânea a tais fenômenos, mas uma ação. É o que difere a intuição do instinto, o instinto é uma

predisposição genética do ser humano, sendo inflexível e codificado dentro de contexto cultural. Ele não tem a plasticidade da intuição.

A criação transforma o homem em construtor das próprias obras de arte. As poéticas artísticas buscam o novo, o não dito, procuram novas maneiras de expressar-se criativamente, desbravando novos caminhos, traçando percursos outros, constituindo formas e deformando as já existentes, trabalhando com um racional, que carrega uma emocionalidade, e isso é de extrema importância num ambiente escolar, como o exemplo trazido por Meira (2009) para as artes visuais e se aplica ao contexto da arte de um modo geral: “[...] compreender como nascem os pensamentos visuais num ato de criação plástica favorece inúmeras aprendizagens sobre a vida que passa pela arte, e pela arte que faz interagir culturalmente, dentro e fora da escola” (p.29). Lenora Lobo e Cassia Navas (2007) traduzem muito bem o que é essa criação:

O ato da criação, para mim, é uma espécie de iluminação, onde o corpo revela, em plenitude, informações guardadas na memória corporal e processadas na imaginação. Portanto, cada ser humano é uno em sua criação, que é a expressão mais verdadeira de como ele sente e percebe o mundo em que vive (p.183).

Mas pode-se perguntar qual seria o sentido da criação artística? Criar é um processo de aprendizado, de conhecimento, em que o artista se desenvolve e se realiza nos seus feitos. Ostrower (2013) afirma que a criação é “um caminho da sensibilidade e da imaginação”, no entanto a sociedade capitalista e consumista apenas encontra sentido para criação no produto final, que pode ser negociado a título de mercadoria para gerar lucro. O fazer artístico é negado em detrimento do resultado final da obra, de uma função utilitarista da vida e que enquadra a criação nos moldes do rentável.

Quando essa criação ocorre na dança chamamos de composição coreográfica, cujo conceito foi definido por vários autores e teóricos da Dança. Aqui trazemos um conceito do que é composição e mostraremos na sequência um exemplo de método que trabalha a partir dessas ideias. O conceito é de Laurence Louppe (2012, p. 223) que diz que “ a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento, ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra”.

A sua importância é dar existência a algo ainda não criado, de forma criativa e por caminhos não antes trilhados. Além desse carácter construtor de uma obra coreográfica que a composição tem, ela também pode ser usada como um exercício para formação de bailarinos, sem a necessidade de ser levado a uma apresentação ao público.

Tendo essa questão da composição coreográfica em mente trazemos um pensar da dança como expressão e linguagem artística que no mundo contemporâneo se expande por diversas áreas E se mescla com o teatro e outras proposições da arte e de outros campos do saber. Nesse sentido, pensando a dança como aquela que se utiliza do corpo como matéria base para a cena para comunicar e elaborar composições cênicas, Lenora Lobo e Cassia Navas (2007) formam um método intitulado Teatro do Movimento direcionado para auxiliar a formação de todos aqueles que se consideram artistas do movimento. A utilização desse nome é uma tentativa de diminuir as barreiras existentes entre o teatro e a dança.

A teoria do movimento possui três eixos fundamentais de interligação que são o corpo cênico, o movimento estruturado e o imaginário criativo. Esses eixos, ou vértices, formam um triângulo, uma tríade, em que cada eixo se faz presente em todas as etapas de aplicação ou estruturação do método. Esses vértices do triângulo se unem para formar a escrita ou a composição cênica.

Para essas autoras a composição coreográfica acaba sendo uma relação entre esses três fatores “é a elaboração, ou a tradução do imaginário criativo, que se manifesta no corpo cênico, produzindo e se expressando em movimentos estruturados” (LOBO e NAVAS, 2007, p.76), e nenhum deles é mais importante do que o outro, apesar que, dependendo do grupo, um dos vértices possa ser visivelmente mais evidente que o outro, mas num espetáculo todos são essenciais, mesmo que o coreógrafo opte por algum específico em certo momento da construção da cena, ou na composição final.

Por exemplo, no espetáculo Afins do Grupo de Dança da UFRN<sup>1</sup>, que eu tive a oportunidade de dançar, em uma das cenas nos era pedido para realizar movimentações que nos lembrassem homens no campo, trabalhando embaixo de um forte sol, essas movimentações eram livres e podiam mudar todas as vezes que o espetáculo era apresentado. Nesse caso, predominava o imaginário criativo em detrimento dos movimentos estruturados. Em outra cena, que falávamos da mecanização do movimento do homem urbano, as movimentações dos bailarinos eram bem marcadas, priorizando assim o eixo dos movimentos estruturados. Em ambos casos o corpo cênico estava muito presente, mantendo um certo equilíbrio no triângulo.

Na realidade, para o método do teatro do movimento, os três eixos são tão interligados que uma composição não se dá se não houver um deles. Esse entrelaçar dos eixos extrapola esse método e configura no nosso entender o criar em dança. Eles se tornam essenciais na construção de qualquer proposta cênica, e essa divisão em vértices do triângulo ajuda na organização, na ampliação da visão e na tomada de consciência necessária a um processo criativo. Apesar dessa interligação entre os eixos, falemos de cada um em separado, apenas por uma questão de explicação metodológica.

O corpo cênico é o trabalho para o desenvolvimento do local onde começa e termina a nossa arte: nosso próprio corpo. Por causa da heterogeneidade dos corpos dos artistas, o trabalho corporal deve começar, de acordo com o método, pela observação do próprio corpo a fim de se conseguir mais consciência, depois por um trabalho de aquisição de um conhecimento mais técnico e mecânico, para no fim chegar a expressividade e a criatividade.

O segundo vértice, o movimento estruturado, busca o estudo das movimentações a partir de Laban<sup>2</sup> que entendia que a dança é linguagem e que podia comunicar através dos movimentos dos bailarinos pelo espaço. Lobo e Navas reorganizaram e adaptaram a teoria de Laban para o contexto brasileiro

---

<sup>1</sup> Projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte que está em atividade permanente desde sua criação em 1992 pelo professor Edson Claro, atualmente coordenado pela professora Teodora de Araújo Alves.

<sup>2</sup> Rudolf Von Laban (1879-1958) nasceu na Eslováquia, foi bailarino, coreógrafo, um dos maiores teóricos da Dança do século XX, criador da Teoria do Movimento. (NAVAS e LOBO, 2007)

com a finalidade de abrir um novo espaço para novos coreógrafos “pois a leitura de movimentos e a composição coreográfica deixam de parecer privilégios de poucos” (NAVAS e LOBO, 2007, p.140).

É importante nessa discussão sobre composição coreográfica em dança destacar a figura de Rudolf Laban. Esse estudioso da Dança propôs a imagem de uma estrela para representar os componentes estruturais do movimento em cada uma das pontas, são eles: o corpo, as ações, o espaço, a dinâmica, e o relacionamento. Ao pesquisar sobre essa interação entre espaço, tempo e movimento desenvolveu uma visão sobre a Dança que constituía em um sistema complexo por meio de um vasto e profundo conhecimento adquirido com experimentações e vivências práticas, “para Laban, a dança depende diretamente das noções de espaço e tempo e daquilo que nos habituamos a chamar desde cedo “movimento” (VIEIRA, 2006, p.93). Cada um desses componentes possui uma vasta gama de conteúdo que brevemente elencaremos:

- Corpo: é o trabalho organizacional do corpo que pode ser dividido por partes separadas, pelas articulações ou por superfícies de contato. Além de realizar movimentações isoladas (com apenas uma parte do corpo) ou congruentes (todo corpo realizando a mesma movimentação); simétricas e assimétricas (pensando na divisão do corpo por um eixo vertical); fazendo movimentações num espaço físico interno ou mais externo desenhadas no espaço; e centrais (movimentos que se originam no centro do corpo, como bacia e tronco) e periférico (os que se originam das extremidades como braços, pernas e cabeça).

- Ação: é aquilo que o corpo executa, elas possibilitam a estruturação dos passos e das frases coreográficas. São 12: corpo em movimento não identificado; pausa, ausência de movimento; deslocamento; saltos; giros ou rotações; torção da coluna ou de outras partes; transferência de peso; gesto; contração; expansão; sair do equilíbrio, queda e inclinação. Cada ação dessa recebe um desenho na linguagem do labanotation<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Labanotation também chamado de kinetografia é o verbete nº 114 do Dicionário Laban e a aceção diz que é “um sistema de sinais gráficos criado para registrar o movimento” (RENGEL, 2003, p. 81), foi criado por Rudolf Laban e por isso possui esse nome.



- Espaço: é o que se estuda na *corêutica*, trabalho com a cinesfera pessoal do bailarino/ator. O espaço se esquematiza em três níveis: baixo (posições no solo, sentado, deitado), médio (evoluções na altura do umbigo) e alto (em pé); três planos: plano porta (mais vertical), plano mesa (mais horizontal) e plano roda ou plano sagital (ideia de profundidade, frente e trás); e vinte e sete direções: sete primárias (alto, baixo, direita, esquerda, frente, atrás, centro), oito diagonais (alto-direita-frente, baixo-esquerda-atrás, alto-esquerda-frente, baixo-direita-atrás, alto-esquerda-atrás, baixo-direita-frente, alto-direita-atrás e baixo-esquerda-frente), e doze direções diametrais (alto-direita, alto-esquerda, baixo direita, baixo-esquerda, atrás-alto, frente-alto, atrás-baixo, frente-baixo, diagonal-direita-frente, diagonal-esquerda-frente, diagonal-direta-atrás, diagonal-esquerda-atrás). Ainda há três dimensões formadas pela combinação das direções primárias.

- Dinâmica: são os quatro fatores de movimento para Laban: Força ou Peso (leve ou forte), Tempo (lento ou rápido), Espaço (flexível ou direto) e Fluência (livre ou controlada), que combinados entre si geram as oito ações básicas de esforços (menos o fator Fluência que não é condicionante nesse ponto): socar, talhar, flutuar, deslizar, torcer, pressionar, pontuar e sacudir. Essas ações básicas também são chamadas de ações de qualidades. Na dinâmica também se insere o estudo do ritmo que é “uma estrutura de Tempo e Força, que acontece em ações corporais organizadas em frases, interrompidas ou não pela Fluência”. (NAVAS e LOBO, 2007, p.176).

- Relacionamento: a última ponta da Estrela Labaniana se estabelecendo entre duas ou mais pessoas, entre pessoas e objetos, entre artista e público, ou entre pessoas e o espaço. E essas relações podem ser de sentir a presença e focar, aproximação sem o toque, abraçar ou envolver com e sem o toque, tocar, suportar o peso e carregar, repetição da movimentação do outro.

Segundo o método, se houver apenas esses componentes não haveria dança, pois, o propósito do dançar, a intenção e a poesia são fundamentais para que haja dança, é o eixo do imaginário criativo que se une a estrutura para que não exista apenas uma execução de frases de movimento técnico, mas sim uma dança.

O imaginário criativo por vezes é pensado como algo espontâneo e natural, mas que pode sim ser estimulado e trabalhado no processo de criação. “A criação coreográfica é, sem dúvida, a grande escola para o desenvolvimento da criatividade do artista corporal” (NAVAS e LOBO, 2007, p. 184), é onde se faz experimentos, tentativas, onde se desenvolve a escuta, a percepção, a atenção interior, onde se faz pesquisa de movimentos, onde se dialoga com o outro do outro, com o espaço, com imagens e objetos e principalmente com a memória corporal, num trabalho consciente de resposta aos estímulos criativos.

A imaginação em dança é a metáfora do corpo em movimento, é a abstração onde o sensível se expressa, é o invisível que se concretiza em movimento, é o lugar das ideias, dos sonhos, do desejo, é o terreno das imagens e a fonte de nossa arte, seja ela qual for. É no imaginário criativo que a improvisação se instaura.

É importante salientar que o método do Teatro do Movimento que estamos apresentando é apenas um dos modos de composição coreográfica possíveis, há diversas outras maneiras de criar em dança, e o estamos utilizando como exemplo e não como referência única que deve ser seguida. O escolhemos por ter a referência de Laban em sua metodologia e por acreditarmos que o trabalho desse pesquisador se enquadra bem a realidade do contexto escolar, nosso foco de pesquisa.

O compor em dança é processual, é da sua natureza e isso é inegável. Não há uma programação, um modelo, um método, um código que fixe o modo de criar em dança. “A graça reside em descobrir o meio de fazer no meio do fazer” (ROCHA, 2016, p.49), pois é quando estamos imbricados no processo, investindo nas sequencias, na investigação constante, nas repetições e nas incansáveis tentativas que as peças começam a se encaixar, estando sempre atento ao sensível. Essa investigação do compor tem sua espera própria, que caminha com suas próprias pernas. A autora enxerga a composição como uma busca sem objeto, que tem o artista como agente e não como o autor, pois não controla os passos, mas maneja o sentido.

Desse modo, não há uma linearidade na construção da obra que se concretiza no próprio ato criador, onde o pensamento se transforma em ação que se direciona à estrutura que está tomando forma. “O desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento” (SALLES, 2013, p.59). É como se fosse um quadro de imagem abstrata que o artista tenta juntar pedaços que estavam separados, não há uma ordem de encaixe específico, a imagem continuará abstrata, mas há um processo criativo de composição que se dá por meio da relação entre operações sensíveis e de lógica.

Cecilia Salles (2015) aborda as questões de conteúdo e forma afirmando que “o conteúdo manifesta-se através da forma, sendo que a forma é aquilo que constitui o conteúdo” (p.78), isso é válido para diversas manifestações de arte. O que chamamos de forma no caso da dança são os movimentos coreográficos provenientes da expressão do artista ao acessar o seu projeto poético. O próprio processo de composição coreográfica já é imbricado de materialização das formas, a forma e o conteúdo que é a motivação que se materializa na forma (LOBO e NAVAS, 2007) estão sempre numa relação de interdependência, por isso não são dicotômicas, a composição acaba não existindo se elas não casarem entre si.

A criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível. (SALLES, 2013, p. 61)

Merce Cunningham<sup>4</sup> (2014) construía essa rede de relações entre seus movimentos de forma aleatória, no que ele chamava de “sistema do acaso”. Para criar suas composições o bailarino/coreógrafo selecionava uma quantidade de movimentos ou sequências e lançava moedas para descobrir a ordem em que eles apareceriam nas coreografias, depois ensaiava para

---

<sup>4</sup> Merce Cunningham (1919-2009) foi um dos maiores bailarinos e coreógrafos dos Estados Unidos. Teve uma carreira de 70 anos de duração. Foi solista da companhia de Martha Graham e criou sua própria companhia nos anos 50. Sua inovação constante expandiu não apenas as fronteiras da Dança, mas das artes contemporâneas e de performance. Fonte: <https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/> acesso em 15 de julho de 2017

decorar essa estrutura mesmo sem música. Trabalhando dessa forma ele reorganizava seu sistema de coordenação e se forçava a tornar possível aquilo que antes ele acreditava que não seria.

### 3. BREVES FECHAMENTOS

Sabemos que o trabalho com a dança na disciplina de arte na escola não deve se restringir apenas a apresentação de conceitos e teorias, o conteúdo vai muito além e apenas aulas expositivas não dão conta de abarcar o vasto leque que o ensino de arte exige. É papel do professor oferecer meios para que os alunos também vivenciem a dança, apreciem dança e que criem dança na escola. Viver e respirar a dança deve ir mais além da própria sala de aula e das paredes escolares.

Porque não levar os alunos ao museu, ao teatro, trazer outros artistas para dentro da escola, ultrapassando barreiras, quebrando preconceitos, ampliando a visão de mundo que o aluno possui? E quando tais deslocamentos não forem possíveis por fatores maiores, porque não o professor assumir a função do artista e trazer a sua dança para escola? É o professor/artista que transita entre o lugar artístico e o pedagógico de sua função. É quem transforma a sala de aula num local de articulação da arte, onde o saber em dança se torna mais significativo.

O professor/artista se torna “ele mesmo um pedaço do mundo da arte, uma fonte de fruição e produção artísticas que adentra os muros da escola” (BRAZIL e MARQUES, 2014, p. 55), as discussões e diálogos das aulas serão mais construtivas e participativas. O professor passa a ser exemplo e sua arte incentiva os alunos a fazerem o mesmo. Quando o professor demonstra suas composições coreográficas próprias ele estará incentivando os alunos a fazerem o mesmo.

A dança é uma área de conhecimento riquíssima, o professor deve respirá-la, e colocar seus alunos para movê-la em seus corpos, convidá-los a descobrir, a refletir, conhecer, ressignificar, fruir, e quanto mais o professor valoriza e vive a arte, mais os alunos poderão fazer o mesmo. Um professor que não procura assistir espetáculos diversos, que não produz ou pesquisa sobre a

arte, que não busca refazer suas práticas saindo do tradicionalismo linear histórico da dança, então, ele dificilmente cambiará a visão que a seus alunos/a sociedade tem das aulas de arte/dança. Uma visão estereotipada, cheia de preconceitos, que vê a aula como desnecessária, ou que a dança só serve para relaxar o corpo para a mente trabalhar com mais eficácia.

A composição coreográfica na escola ainda tem um largo caminho para se firmar como conteúdo, há muito o que se dançar na escola, há muito o que criar e compor. A dança deve estar cada dia mais viva na vida, nos corpos e nos saberes da comunidade escolar, superando os desafios existentes para que se construa um ser humano mais sensível, criativo, crítico e autônomo, ocorrendo uma educação pelo movimento.

### **Referências Bibliográficas**

- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: Arte. Ensino Fundamental. Primeiro e segundo ciclos*. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- CUNNINGHAM, Merce. *O dançarino e a Dança: conversas com Jaqcqueline lesschaeve*, Rio de Janeiro, Cobogó, 2014.
- LOBO e NAVAS. *Teatro do Movimento: Um método para um intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2007.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2012
- MARQUES, Isabel e BRAZIL, Fabio. *Artes em questões*. São Paulo: Cortez Editora, 2014)
- MEIRA, Marly. *Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível*. Porto Alegre: Mediação, 2009.
- PINTO, Amanda. *Dança como área de conhecimento: dos PCNs à sua implementação no sistema educacional municipal de Manaus*. Manaus: Travessia/Fapeam, 2015.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

\_\_\_\_\_, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?: Uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013

\_\_\_\_\_, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015.

VIEIRA, Jorge de A. Rudolf Laban e as modernas ideias científicas da complexidade. IN: PETRELLA, Paulo e MOMMENSOHN, Maria. (org.) *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo, Summus, 2006.