

Revista Electrónica Actividad Física y Ciencias

Año 2016 Vol 8. N° 2

## **A INTERAÇÃO CORPO-MUSICA-MOVIMENTO NO PROJETO DE BANDA PERCUSSIVA MENINOS DO SÃO JOÃO, EM PALMAS-TO.**

**Autor:**

Liubliana S. Moreira Siqueira  
PROF-ARTES – Programa de Mestrado profissional em Artes  
Universidade de Brasília – DF.  
Local de trabalho: Escola Municipal Anne Frank  
Palmas-Tocantins Brasil  
E-mail: [liumoreira2@hotmail.com](mailto:liumoreira2@hotmail.com)  
Tel: (063) 8136-8485

### **RESUMO**

Ritmos e danças variadas marcam presença em todos os contextos sociais e, quando associadas, é perceptível que corpo e ritmo se misturam em uma unidade estética da qual vemos surgir narrativas expressivamente belas. Pensando assim, nasceu a necessidade de compartilhar, por meio deste artigo, um olhar mais apurado sobre esse tema que é parte da dissertação que será apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes da Universidade de Brasília/DF. Teve como ponto primordial as experiências vividas com o Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João, da cidade de Palmas/TO. Nesta pesquisa, corpo e experiência estética se fundem para estudo do processo criativo resultando no Espetáculo “Ducampo”. Para tal, levantou-se o seguinte questionamento: quais os significados do corpo no contexto da interação corpo-música-movimento na criação do Espetáculo "DuCampo" do Grupo Meninos do São João? Como alicerce teórico, utilizamos, Paulo Freire sobre a concepção de educação; J. Dewey, Jorge Larrosa e Duarte Júnior sobre experiência estética; e Rudolf Laban, Merleau-Ponty e Isabel Marques sobre a percepção corporal e dança, Fayga Ostrower como base para os processos de criação. Assim, trata-se de uma pesquisa qualitativa que busca trazer reflexões sobre o corpo como experiência estética junto aos processos arte-educativos.

**Palavras-chave:** Experiência estética; Música; Dança.

**BODY - TOYS: THE BODY EXPERIENCE AS BEAUTY IN THE CREATIVE  
PROCESS**

## ABSTRACT

Varied rhythms and dances are present in all social contexts and, when combined, it is noticeable that body and pace blend into an aesthetic unity of which we see arising expressively beautiful narratives. Thinking thus it was born the need to share, through this article, a closer look at this issue which is part of the dissertation to be presented to the Professional Master's Program in Arts at the University of Brasilia/DF. It had, as its main point, the experiences with the Percussion Band Group São João Boys, from the city of Palmas/TO. In this study, body and aesthetic experience merge to study the creative process resulting in Show "Ducampo". For this, it was risen the following question: what are the meanings of the body in the context of body-music-movement interaction in the creation of the Spectacle "DuCampo" of the Saint John Boys Group? As a theoretical foundation, are used the main works of Paulo Freire about the design of education; J. Dewey, Jorge Larrosa and Duarte Júnior about the aesthetic experience; e Rudolf Laban, Merleau-Ponty and Isabel Marques about the body perception and dance, Fayga Ostrower as a basis for creating processes. Thus, it is a qualitative research that seeks to bring reflections on the body as aesthetic experience with the art-educative processes.

**Key-words:** Aesthetic experience; Music; Dance.

## NOTAS INTRODUTÓRIAS

“O corpo não é coisa nem ideia, é movimento, expressão criativa e sensibilidade”.

(Terezinha Petrucia Nóbrega)

Neste estudo, pretendo não somente relatar uma experiência profissional como professora tanto da rede municipal de ensino quanto de projeto social, mas também expor acontecimentos, memórias, sentimentos e palavras que marcaram minha trajetória de vida. Uma trajetória que toma novos rumos ao encontrar-se com a música. Assim, reescrevo minha história a partir de novas experiências.

Considero importante ressaltar que a presente investigação tem como impulso maior a experiência, a partir de uma abordagem pessoal, social e estética, envolvendo música e dança que surge ao longo da minha trajetória enquanto bailarina e educadora no decorrer de 20 anos. A oportunidade desse diálogo de linguagens artísticas se inicia com o contato com o Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João, projeto que integra o “Ponto de Cultura e Memória Rural Meninos do São João”, coordenado pelo professor, músico e compositor Dorivan Borges. Com isso, começo a vivenciar uma nova experiência que une corpo-música-movimento.

1. *A terminologia “inter-ação”, é nessa pesquisa utilizado a partir do conteúdo semântico do termo “ação” – atividade, energia, movimento. A “Interação”, palavra que surge da combinando ação com o prefixo inter, cujo significado clássico é “ação entre” é na presente investigação relacionada à capacidade de “relação entre” – pesquisador-sujeitos, professor-alunos, música-dança.*

Em um primeiro momento, trago minha trajetória como bailarina, estudante e educadora. Procuro descrever o caminho que me levou até a dança, depois, a prática docente

em projetos sociais até a chegada da música, momento em que surge o “ad-mirar”, pelo trabalho do Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João, palavra que, segundo Vaconcelos e Brito (2006, p. 37), representa “[...] mais que um olhar, o devassar da realidade pela objetivação e pela apreensão. É, ainda, procurar entendê-la profundamente em suas inter-relações”. É nessa busca pelo significado do corpo nas “inter-relações” geradas no processo criativo com esse grupo que tem início minha pesquisa.

Logo depois traço a trajetória do grupo, campo da minha investigação, abordo sua história e as ações desenvolvidas ao longo dos quatro anos de existênica. Faço uma breve descrição de sua realidade e dos sujeitos integrantes do grupo, peça fundamental da minha investigação, que vê no corpo uma prática de “inter-ação”<sup>1</sup>, uma ação proposta a partir da relação entre si mesmo, o outro e o mundo. Outras questões a respeito da experiência estética abordados por J. Dewey (2010), Jorge Bomdía Larrosa (2015) e Duarte Júnior (1981) e do corpo presentes nos estudos de Laban (1978) e Merleau-Ponty (2011) também são abordadas no decorrer deste texto.

Assim o presente artigo tem como foco apresentar algumas reflexões utilizadas para elaboração e possíveis desdobramentos das aulas de dança, incorporadas na prática musical do Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João, bem como descrever os caminhos tomados durante o processo de criação do Espetáculo “DuCampo”, pensando em uma ação educativa/cultural que pode contribuir a partir dessa experiência para outros contextos arte-educativos.

## **2 ELABORAÇÃO**

### **2.1 MINHA TRAJETÓRIA**

Pensando no encontro de histórias, parto da minha trajetória para descrever os caminhos desta pesquisa. Minha vida sempre esteve relacionada às experiências artísticas. Enquanto bailarina, iniciei meus estudos aos seis anos de idade, com aulas de Ballet Clássico na cidade de Anápolis-GO. Primeiramente uma prática que em minha memória fazia parte de um sonho de “toda menina”: ser bailarina. A paixão pela dança seguiu até a cidade de Palmas-TO, onde fui morar aos 16 anos e passei a fazer parte da Cia. Contágius de Dança e Teatro.

Nessa Cia, a dança se tornou profissão, e ali tive contato com outras modalidades como o jazz e a dança contemporânea. Passei a atuar também como professora e desenvolver

projetos culturais em escolas da cidade. Viver para a dança, pela dança e da dança foi escrevendo meu caminho. Diante disso, minha decisão foi buscar uma graduação que unisse a minha prática já experienciada com a dança e a teoria necessária para uma formação universitária que tivesse como foco a arte.

Por meio da graduação em dança, na Universidade Federal de Viçosa-MG, tive contato com projetos de extensão universitária, relacionados aos processos de ensino, aprendizagem e criação em artes. Além desses projetos, atuei como bailarina no Grupo Êxtase, uma Cia de Dança Contemporânea, formada por alunos do curso de Dança. Esse grupo realizou apresentações em escolas públicas de toda a região da Zona da Mata Mineira, promovendo, divulgando a arte e contribuindo para a formação de plateia. No decorrer de toda minha prática em dança, não havia consciência dos valores estéticos, éticos, morais e culturais, imersos no processo educativo vivenciado. Na universidade, atuando como professora e bailarina, foi possível ampliar minha prática e incorporar novos valores nos processos de ensino aprendizagem que, a partir da graduação, se tornaram a base do meu trabalho como educadora.

Refletindo sobre a fuga da padronização estética presente em técnicas como ballet clássico, jazz, dança de salão entre outras modalidades de dança, busquei, em estudiosos como Paulo Freire e Rudolf Von Laban, um novo suporte teórico-prático. Um trabalho corporal em que sua preocupação com a formação dos alunos estivesse pautada no contexto, nas experiências de vida; em que, assim como coloca Freire (1999), a educação, antes de tudo, fosse um ato de amor e coragem, embasada no diálogo, no debate e na produção coletiva do conhecimento; e em que os movimentos surgissem de suas ações cotidianas, como propõe Laban (1978), tornando-se, assim, mais significativos e realmente transformadores.

Em Palmas-TO, atuo como professora de dança na Escola Municipal Anne Frank. Tenho como proposta de trabalho projetos interdisciplinares de dança e artes visuais. Para isso, parto de temas geradores para a criação de espetáculos artísticos promovidos na escola e nos teatros da cidade. Foi a partir dessa relação com projetos educacionais que surgiu a presente pesquisa, fruto de inquietações vivenciadas na escola em que trabalho e depois no Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João, formado por alunos da Escola Municipal do Campo Marcos Freire.

Na música, meu percurso foi bem diferente, o fazer-sentir por meio da dança estava muito mais próximo da minha vida do que a produção musical. Isso porque, durante minha trajetória inserida no universo das escolas de dança, a orientação musical não ocorreu de

forma regular. Na universidade, mesmo tendo uma disciplina de música, estava restrita à teoria, não ocorrendo uma aprendizagem específica e sistematizada dessa linguagem. No entanto sempre existiu uma grande paixão e admiração por essa prática. Vejo, então, como desafiador integrar um grupo em que a música percussiva é o foco de trabalho. Isso fez com que a minha admiração e encantamento pelos alunos aumentasse ainda mais, pois, nesta pesquisa, também me coloquei como aprendiz, aberta à troca de saberes, pois “não existe ensinar sem aprender”, coloca Freire (2001) ao escrever uma carta aos professores.

## **2.2 O PROJETO MENINOS DO SÃO JOÃO**

O “Ponto de Cultura e Memória Rural Meninos do São João” vêm, nos últimos três anos, atendendo uma população carente de conhecimento sistematizado na área de música. É composto por alunos da Escola do Campo de Tempo Integral Marcos Freire, filhos de reassentados, impactados por barragens, moradores da região próxima a um aterro sanitário da cidade de Palmas-TO. Mesmo com tantas dificuldades enfrentadas pelos alunos e professores do local, o trabalho dos profissionais da área de música complementa a ação educacional e tenta garantir aos alunos da rede pública condições de apropriação e produção musical.

O Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João faz parte do Ponto de Cultura e Memorial Rural Meninos do São João, teve início em 2011, fruto da iniciativa do músico e professor Dorivan Borges em trabalhar a cultura tradicional do campo, “por meio da música e ritmos populares da região norte e nordeste”<sup>2</sup> nas escolas rurais de Palmas. O projeto está em funcionamento há quatro anos e é composto por ações pedagógicas, artísticas e ambientais, envolvendo oficinas de construção de instrumentos percussivos por meio de material reciclado, oficinas de música percussiva e rodas de conversa para discussão de alunos e professores sobre aulas e histórias de sua região.

O projeto conta, em seu corpo docente, com Dorivan Borges, Murilo Fernando Borges, seu filho e músico percussionista autodidata, e Márcio Belo, músico percussionista e fundador do grupo Tambores do Tocantins, da cidade de Porto Nacional. A convite do professor Dorivan, passei a fazer parte da equipe do projeto como professora de dança em 2014, em um primeiro momento, fazendo acompanhamento do grupo em seus ensaios e apresentações.

Ao longo dos anos, o projeto destaca que sua finalidade não é a formação de músicos profissionais e sim a formação do ser social, crítico e cultural, assim como afirma Freire

(1996, p. 18) capaz de “Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar”. Visa, com a prática musical, mediar a produção do conhecimento tendo a arte como caminho de uma ação cultural.

### **2.3 O ENCONTRO**

Em 2014, fui convidada para assistir aos ensaios e às apresentações do Grupo Meninos do São João e para fazer parte da equipe de docentes do projeto, na tentativa de ampliar trabalho corporal a partir da incorporação da dança em seu fazer musical. Ao conhecer aquele trabalho, sua linguagem musical percussiva e a realidade de sua comunidade, pensei o quanto seria enriquecedora essa experiência, uma oportunidade de troca de “inter-ação” por meio da união entre música e dança. O encontro com o grupo não foi somente uma junção de duas linguagens, mas uma mescla de histórias, de realidades e uma mistura de culturas e gerações. Cenário das primeiras aulas do projeto e tendo por entorno a Serra do Carmo, a Escola de Tempo Integral do Campo Marcos Freire nos permite fugir da cidade, sentir novos ares, com um clima ameno e uma paisagem inspiradora.

Assim, era nesse cenário que inicialmente aconteciam as aulas do projeto na quadra esportiva da escola. No entanto, por problemas burocráticos entre os gestores educacionais com relação à locomoção dos alunos após as atividades do projeto, esse local sofreu alteração. Dessa forma, as aulas passaram a ser realizadas no campo de futebol do bairro Vista Alegre. A transferência desse novo roteiro deixou de atender crianças que já participavam do projeto há quatro anos, isso devido à distância entre as habitações e o local das atividades. Destarte, houve redução do número de alunos do projeto, passando de 40 para 25 alunos, limitando-se aos moradores do bairro. Infelizmente as crianças que não puderam participar, sentiram-se excluídas e evidenciou-se um quadro de ociosidade, o mesmo em que se encontravam anteriormente ao projeto.

A partir desse contexto, os sujeitos da presente pesquisa são 25 crianças e adolescentes, de 8 a 16 anos de idade, sendo 15 meninos e 10 meninas, moradores do bairro Vista Alegres zona rural da cidade de Palmas-TO. São estudantes do 3º ao 9º do Ensino Fundamental da Escola de Tempo Integral Marcos Freire e pertencem a famílias carentes que foram reassentados há dez anos nesse local. O recorte, ao escolher primeiramente a escola e a posteriori o campo de futebol, se deu por estarem localizados na mesma região em que os alunos moram, facilitando a locomoção deles ao projeto.

3. PROF-ARTES é um programa de Mestrado Profissional (Stricto sensu) em Artes com área de concentração em Ensino de Artes, reconhecido pela CAPES e coordenado pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Disponível em: <http://www-dev.ceart.udesc.br/?id=58> acessado dia 13 de Outubro de 2015.

### 3 PROBLEMÁTICA

A partir da linha de pesquisa Processos de Ensino Aprendizagem e Criação em Artes, inserida no Programa Prof-Artes<sup>3</sup>, adoto um referencial teórico que busca evidenciar os valores da experiência como produção coletiva do conhecimento. Isso por meio da arte inserida no contexto educacional, tendo o processo de criação como veículo artístico dessa experiência que produz um novo olhar para si mesmo, para os outros, para a dança e, conseqüentemente, para o mundo. Segundo Marques (apud Sanches, 2009, p. 64-65), a problematização, em sua metodologia Dança no Contexto, apoiada na concepção de Paulo Freire, não pode ser proposta somente tendo como referência a fala, mas também o corpo. Logo, o diálogo problematizador utiliza questões como “Por quê?, Gostou/não gostou?, E se fosse diferente?, Quero mudar?”. Relaciono essas questões problematizadoras na minha relação com o grupo nos processos de aula e ensaios.

Após contato com o grupo, primeiramente em suas apresentações e posteriormente em suas aulas, observei que o corpo estava sendo preterido durante o processo de ensino. Foi registrada, em reunião com os professores do projeto, a falta de uma orientação corporal específica, que contribuísse para ampliar as possibilidades de ação junto aos processos de aprendizagem do fazer musical. Isso poderia proporcionar maior expressividade e sensibilidade corporal. Partindo desse diagnóstico, foram feitas rodas de conversa entre os integrantes do grupo e foi identificado o interesse em ampliar suas atividades no projeto. Problematização proposta não só pela fala, mas pelo corpo, assim como recomenda Freire. Posto isso, em consonância com os professores de música e os integrantes do projeto, iniciou-se uma proposta de corpos em “inter-ação”.

Por conseguinte, a partir desse diálogo problematizador, surgiu a seguinte questão de pesquisa: quais os significados do corpo no contexto da interação corpo-música-movimento? A partir desse questionamento, o presente estudo tem como foco o corpo em experiência estética no processo criativo e busca, como objetivo principal, registrar a experiência artística e estética vivenciada pelo Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João na interação corpo-música-movimento para a criação do espetáculo “DuCampo”, bem como as significações assumidas pelo corpo no decorrer desta investigação.

#### **4 JUSTIFICATIVA**

Este estudo contribui com pesquisa ao levantar questões relacionadas à importância da prática corporal como ação educativa/cultural em projetos dentro e fora da escola. Acrescenta ainda o conjunto de conhecimentos científicos do tema trazendo algumas especificidades quando trata do corpo em uma prática de “inter-ação” estética e artística que leva à ação cultural.

“O fazer-sentir dança enquanto arte nos permite um tipo diferenciado de percepção, discriminação e crítica da dança, de suas relações conosco mesmos e com o mundo”, coloca Marques (2012, p. 27). Desse modo, pensar a criação do espetáculo é buscar como caminho o fazer-sentir música e dança em um só corpo, permitindo novas experiências nas dimensões individuais e coletivas. Nesse sentido, esta pesquisa contribui para a sensibilização dos alunos junto ao seu fazer musical.

#### **5 MÉTODO DA PESQUISA**

Esta investigação propõe uma experiência de “inter-ação” por meio da incorporação da dança na prática musical do Grupo Meninos do São João, tendo como aporte teórico os estudos coreológicos de Laban (1978) e a metodologia Dança no Contexto/Dança de Marques “A coreologia é a ciência da dança ou a lógica da dança” (LABAN apud RENGEL, 2003, p. 35), que engloba diversos campos que se relacionam. São eles: a análise do movimento, o intérprete na cena, a interação do corpo com o espaço e as dinâmicas e ritmos do movimento.

Em sua metodologia Marques (2007 apud Sanches, 2009, p. 64-65), utiliza os elementos estruturais da linguagem da dança propostos por Laban (1978) para construir sua proposta metodológica chamada “Dança no Contexto/Dança”, metodologia base para criação e estruturação das aulas de dança e do processo criativo do espetáculo.

O desafio de observar, adentrar no universo musical desse grupo e, a posteriori, promover uma experimentação de música integrando a prática corporal por meio da linguagem da dança foi lançado no início desta pesquisa qualitativa. Segundo Bogdan e Biklen (1991), a pesquisa qualitativa tem como característica a fonte direta dos dados, o ambiente natural e a preocupação com o contexto da história em que seus participantes estão inseridos. O pesquisador faz a mediação do processo de diálogo entre investigador e os sujeitos da pesquisa, com o objetivo, de acordo com Psathas (apud BOGDAN 1994, p. 51), de

perceber “aquilo que eles experimentam e o modo como interpretam suas experiências”. Os questionamentos presentes nesta investigação descritiva e as indagações que foram surgindo estão registrados no diário de bordo com dados (do pesquisador), entrevistas (alunos, professores), fotografias e vídeo documentário do processo criativo e do espetáculo (produto). Assim, o método da pesquisa participante surge como proposta metodológica deste trabalho que se caracteriza como uma pesquisa-ação social de base empírica. A pesquisa-ação, para Thiollente (2011, p. 20):

[...] é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo.

A partir desse ponto de vista, a investigação se definiu pelo desenvolvimento de uma ação, motivada pela ausência de um trabalho corporal específico com o grupo e que foi caracterizado pelo processo de incorporação das aulas de dança na prática musical do grupo Meninos do São João, sujeitos da presente pesquisa. Esse processo tem como resultado a criação de um espetáculo, gerado como proposta de experiência artística participativa que surge das vivências dos alunos com a prática musical e a prática corporal. O tema gerador para o processo criativo foram as brincadeiras e os brinquedos (tradicional), presentes um dia em seu cotidiano como: pião, peteca, bola de gude, elástico, amarelinha, pular corda etc.

Dessa forma, o professor assume o papel de mediador da criação enquanto o aluno passa a ser o sujeito do processo criativo do espetáculo. Para comunicarem-se verdadeiramente por meio do corpo, os alunos precisam ser sujeitos de sua ação e enxergarem-se em seus movimentos, livres para experimentar e criar. Sobre o uso de instrumentos de pesquisa, Freire (1982, p. 35) coloca:

[...] a minha opção é libertadora, se a realidade se dá a mim não como algo parado, imobilizado, posto aí, mas na relação dinâmica entre objetividade e subjetividade. Não posso reduzir os grupos populares a meros objetos de minha pesquisa. Simplesmente não posso conhecer a realidade de que participam a não ser com eles, como sujeitos também deste conhecimento que, sendo para eles, um conhecimento do conhecimento anterior (o que se dá ao nível da sua experiência cotidiana) se torna um novo conhecimento.

São instrumentos de registro da pesquisa diário de campo, fotografias e filmagens. A escolha do diário de campo se deu pela necessidade do registro diário das atividades em que fosse possível acrescentar observações, reflexões e apontamentos sobre a vivência dos alunos, de maneira individual e coletiva, durante todo o processo de criação do espetáculo. Sobre as diversas formas do diário temos:

A prática do diário remonta às origens da escrita. Existem numerosas formas de diário. Alguns são mais narrativos (eles reportam ao dia-a-dia, às atividades de troca) ou psicossociológicos (trazendo a vivência e o que é concebido de um grupo). O diário é uma ferramenta eficaz para quem quer compreender sua prática, refletir, organizar, mudar e torná-la coerente com suas idéias. O objetivo do diário é guardar uma memória, para si mesmo ou para os outros, de um pensamento que se forma ao cotidiano na sucessão das observações e das reflexões (HESS; WEIGAND, 2006, p. 17).

Minha função como pesquisadora nesta investigação vai além de um registro das ações vivenciadas ao longo do processo. Utilizo esta pesquisa como forma de favorecer a produção de conhecimento e a consciência crítica do processo experienciado pelo grupo para a criação do espetáculo. Tendo o corpo em experiência estética, espero que os alunos possam assumir um papel de protagonistas e atores sociais em sua história.

Pensando nisso, adoto o eixo fenomenológico-hermenêutico como eixo epistemológico dessa pesquisa. O fenômeno é formado pela “inter-ação” corporal. Já os sujeitos, alunos que vivenciam a essência desse fenômeno, estão em intensa relação durante todo o processo de criação. O percurso da pesquisa instiga o significado desse fenômeno, o significado do corpo como experiência estética no processo criativo. Sobre o eixo fenomenológico-hermenêutico, Gamboa (1998, p. 104-105) afirma que:

[...] as pesquisas fenomenológico-hermenêuticas dão prioridade ao sujeito que interpreta os fenômenos. O sujeito conduz o processo do conhecimento desde as representações da experiência fenomênica até a essência. O objeto se constrói a partir da experiência fenomênica, obtida através das representações, dos dados, dos depoimentos, dos discursos, dos textos etc.

Mais adiante Gamboa (1998, p. 105) nos inspira em relacionar a vivência e a experiência dos alunos em um contexto de interação com ele mesmo, com o outro e com o mundo. Assim, temos:

As concepções mais frequentes definem o homem como “ser-no-mundo”, “ser-com-outros” e “ser-inacabado”. O homem ser-no-mundo significa que ele é relacionamento essencial, radical, universal com “sua terra”, “ser em situação”, dotado de consciência e liberdade que age no mundo com o mundo e sobre o mundo, é sujeito transformador de seu mundo, é um indivíduo em contínua interação com o meio sociocultural, é interioridade, consciência ou polo de relação com o mundo exterior. Na sua relação fundamental com o mundo, o homem deve assumir-se a si mesmo e assumir também, sua situação; se auto-constrói e constrói o mundo, é transformador da realidade e se humaniza no processo dialógico de humanização do mundo. O homem é um ser de relações. O homem situado no mundo se encontra no mundo com os outros. Existe como “ser-aí” como experiência vivida, como situacionalidade e como “ser-com-outros”. É intersubjetividade, pessoa com uma história de vida que participa de sua comunidade e de sua cultura, em interação constante com outras pessoas, essencialmente social que precisa desenvolver atitudes como a dialogicidade e a solidariedade que devem estar presentes na sua inter-relação com os outros seres humanos. O homem também é concebido como encarnação do fenômeno humano com necessidade do outro, é também, “inacabamento” e “pura possibilidade”, ser aberto à própria experiência de vir a ser plenamente ele mesmo no seu relacionamento com o mundo e os demais homens, capaz de autodirigir-se, dotado de “perspectividade humana”, “não é o que está aí até agora, mas o que está sendo no contínuo de seu presente vivente, na sua realidade processo”.

Nesse sentido, quando o autor coloca o homem “ser-no-mundo”, relaciono aos nossos alunos, em sua intensa interação com seu meio sociocultural, enquanto integrante de um projeto que está inserido em sua escola, seu bairro e em sua comunidade. O projeto é então “polo de relações”, que possibilita, por meio da experiência estética e artística, que ele assuma seu papel de ser social, cultural, humanizando-se ao passo que dialoga e se relaciona com o mundo e com o outro. O “ser-aí” e o “ser-com-outros”, nas palavras do autor, são frutos da experiência vivida, registrados nesta pesquisa como uma experiência que parte da interação corpo-música-movimento, que está “no contínuo de seu presente vivente, em sua realidade processo” Gamboa (1998, p. 105). O nosso sujeito é então “ser inacabado”, assim como todos os homens o são, ser de “pura possibilidade”, palavra que marca o percurso desta pesquisa,

que quer abrir novas possibilidades de “inter-ação” do aluno com ele mesmo, com os outros e com o mundo.

Tendo em vista a natureza desta pesquisa e seus inúmeros desdobramentos, apresento, a seguir, considerações sobre o processo criativo, bem como o referencial teórico que pautou esta investigação.

## 5.1 SOBRE O PROCESSO CRIATIVO: PERCURSO METODOLÓGICO

Criar é tanto estruturar quanto comunicar-se, é integrar significados e é transmiti-los.

(Fayga Ostrower)

A trajetória desta pesquisa foi baseada na Metodologia Dança no Contexto/Dança, desenvolvida por Isabel Marques (2007 apud Sanches, 2009, p. 64-65), que utiliza como diretriz os estudos coreológicos de Rudolf Von Laban (1978). Como síntese de sua proposta, temos o tripé arte-ensino-sociedade, entrelaçado em quatro princípios básicos: problematização-articulação-crítica-transformação. Segundo Marques (2007 apud Sanches, 2009, p. 64-65):

### I- Problematização

Apoiada na concepção de Paulo Freire (1996) a problematização no caso é proposta não só pela fala, mas também pelo corpo. O diálogo problematizador utiliza questões como “Por quê?Gostou/não gostou?, E se fosse diferente?, Quero mudar?”. Desse modo, possibilita olhar de várias formas para si mesmo, para a dança, para os outros e para o mundo. Na dança, questionar também pode ser entendido como experimentar uma mesma proposta de diferentes maneiras: mudando a relação com o espaço, a dinâmica do movimento, a relação com quem se dança etc.

### II- Articulação

Trata-se da criação de uma rede que visa desenvolver a dança “em conexão a” ao invés de “isolado de” possibilitando:

- conectar-se ao corpo por meio de propostas que permitam sentir o próprio corpo e pensar sobre ele. Várias abordagens de educação somática podem ser eficazes nesse âmbito desde que abordadas sob uma perspectiva crítica – não como meros procedimentos aplicados como receitas;
- conectar-se à dança compreendendo-a como linguagem estética e artística desenvolvida não só pelo fazer, mas pelo criar e apreciar. Dança muitas vezes é entendida como atividade física, lazer ou instrumento para promoção do bem-estar. Marques (2007 apud Sanches, 2009, p. 64-65), só diz que isso é possível porque dança é arte em si;
- conectar os conteúdos da dança entre si interligando conhecimento anatômico, cinesiológico, histórico-cultural, musical e etc. na própria prática;
- conectar-se um ao outro propondo que as pessoas de fato compartilhem a dança e não estejam próximas corporalmente umas às outras. Reconhecer e apreciar os movimentos propostos pelos outros, trocar ideias e *feedbacks* são meios para construir um ambiente social favorável para o desenvolvimento da dança e também da sociedade;
- conectar-se à sociedade por meio do diálogo com os valores, crenças e rotinas das pessoas envolvidas na dança. Nessa compreensão, a dança não deve ser significado de espaço para isolamento social, mas de parte integrada à vida e à sociedade.

### III- Crítica

Também com base na concepção de Paulo Freire, ser crítico aqui é a capacidade de distanciar-se, refletir e olhar para as experiências com clareza e profundidade. Desse modo, o ser crítico se opõe ao ser ingênuo que em dança corresponde àquele que incorpora técnicas, valores e estilos sem questionamentos como verdades universais.

### IV- Transformação

Na arte, a transformação se dá por meio da criação – uma proposta de ensino da dança que se restrinja à reprodução descontextualizada de repertório não possibilita transformação –

criação do novo a partir de algo que já existe. Nessa metodologia, há espaço para que se explore a própria dança, experimentem-se coisas novas e se recriem as já conhecidas.

A partir dessa metodologia, criada por Marques e descrita em Sanches (2009), estabeleço as etapas que nortearam essa pesquisa:

- 1- estudo-observação – aproximação do campo: inserção como pesquisador participante do Grupo Meninos do São João, observações nas aulas, nos ensaios e nas apresentações;
- 2- estudo diagnóstico: encontros para coleta de dados e problematização da pesquisa;
- 3- estudo corporal: desenvolver a dança “em conexão a”;
- 4- estudo de roteiro: elaboração da proposta de trabalho prático de forma participativa: pesquisador, professores de música e integrantes do grupo;
- 5- estudo coreográfico: laboratórios e criação coreográfica;
- 6- organização dos dados;
- 7- discussão dos dados.

Em seguida, será descrito o processo criativo do espetáculo, que compreendeu o caminho desta pesquisa. Esse processo foi dividido em cinco etapas, iniciando com “estudo-observação”, em que foram observadas as aulas e as apresentações realizadas pelo grupo durante dois meses. Essa etapa teve como foco questões relacionadas à sensibilidade e à expressividade corporal nas aulas e na cena (apresentações), registradas por meio de vídeos e diário de campo, a reação do corpo que ora está em seu ambiente de aula (quadra da escola) ora está na cena (palcos).

No “estudo diagnóstico”, foram realizadas oficinas de dança e expressão corporal com o intuito de conhecer qual o repertório corporal dos alunos do grupo em estudo, quais as linguagens de dança que eles conheciam e gostavam. Esse diálogo problematizador levantou questões relacionadas à dança e as significações do corpo em sua vida e seu cotidiano a partir das “rodas de conversa”<sup>4</sup> com os alunos e os professores de música. Esses momentos foram importantes para estabelecer um primeiro contato com o grupo, constituir por meio da “roda” um caminho para o “aprendizado da convivência”, como coloca Warschauer (1993), ao mesmo tempo, propiciar à proximidade, a segurança, a troca de saberes entre alunos e professores. A ideia era sentar junto, ao lado, falar com o grupo, trazer à tona os significados que o corpo assume em sua prática musical.

Após esse conhecer coletivo, iniciou-se o “estudo corporal”. Foram propostas aulas de dança e expressão corporal, tendo como base teórico-prática os estudos coreológicos de Laban (1978). Como preparação para a montagem coreográfica do espetáculo, os alunos partiram da movimentação presente em seu cotidiano como: andar, correr, pular, torcer, empurrar, apoiar etc. “Estudo de roteiro” foi a etapa em que foram promovidas rodas de conversa entre os professores de música e dança para a criação do roteiro do espetáculo. O tema “DuCampo” trouxe à tona os elementos da natureza, o cotidiano dos alunos e as brincadeiras que foram parte das oficinas de dança na etapa seguinte, estudo coreográfico.

O “estudo coreográfico”, etapa ainda em processo, tem como inspiração criadora as experimentações com brincadeiras e brinquedos presentes um dia no cotidiano dos alunos, escolhidos por eles em rodas de conversa, os elementos da natureza (água, terra, ar e fogo) e alguns ritmos da região Norte e Nordeste, como a sússia, o maculêlê, misturados ao samba, ao samba *reggae* e ao *hip hop*.

*4. Metodologia participativa abordada segundo Warschauer (1993), utilizada na busca de sensibilizar e mobilizar a participação dos sujeitos, promovendo uma parceria entre professor, alunos e conhecimento, através do diálogo e da prática interdisciplinar*

## **6 PERCURSO TEÓRICO DO PROCESSO CRIATIVO**

### **6.1 PERCEPÇÃO E PRÁTICA CORPORAL**

O corpo está presente em diversas investigações de cunho biológico, pedagógico, estético, ético, cultural e social. Nesta pesquisa, corpo e experiência estética se fundem para estudo do processo criativo. Então, quais os significados do corpo contemplaram o universo desta pesquisa? Segundo Merleau-Ponty (2011, p.14), “O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele”. Assim como o autor, concordo com a concepção de mundo como espaço de experiência. Ao longo desta pesquisa, ficou clara a importância da relação “ser-no-mundo” para uma experiência real e significativa. Sobre isso, Merleau-Ponty (2011, p. 3) expõe que:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda.

Diante da visão do mundo a partir do saber da experiência, o corpo adquiriu seu primeiro significado, como “pivô” de nossas experiências, uma concepção merleauPontyana também presente nos estudos de Laban (1978). Os autores convergem em sua fala quando destacam o corpo enquanto um todo que possui partes interligadas, envolto não só em ações funcionais, mas também em situações expressivas que foram vivenciadas nas experiências motoras (prática corporal), permitindo que os alunos acessassem o mundo e os objetos, aqui representados pelos instrumentos musicais.

Laban e Merleau-Ponty aproximam seus pensamentos no tocante às questões do corpo e suas significações, destacando a experiência como a base para relação do homem com o mundo e os objetos. A dança, nesta investigação, fez a “ponte”, com a interação corpo-música-movimento, no decorrer da experiência proposta no processo criativo do espetáculo. Outros conceitos fundamentais para os autores envolvem a noção de corpo como expressão, como espaço expressivo e comunicativo. No entanto, como diagnosticado, a linguagem corpórea é muitas vezes preterida em nossa sociedade, que vê na oralidade a única forma de comunicar-se. Thérère Bertherat (2010), nos fala da necessidade de escutar o nosso corpo, um “corpo vivo”. O privilégio dado à fala não pode abafar a linguagem corporal trabalhada ao longo do processo criativo, pensando-o como comunicativo.

A linguagem do corpo é, segundo Gicovate (2001), a fala do corpo com gestos, fisionomias e movimentos. Quando vai além da execução musical, torna-se significativa, expressiva. Assim o corpo passa a compreendê-la quando incorpora ao seu mundo, quando promove uma “inter-ação”. De acordo com o pensamento de Merleau-Ponty (2011, p. 193),

Um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu “mundo”, e mover seu corpo é visar às coisas através dele, é deixa-lo corresponder a sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação.

A arte é uma das maneiras de representar esse movimento significativo, de comunicar por meio do corpo uma nova experiência. É oportunidade de experimentar a plasticidade do corpo, de exercitar suas potencialidades motoras e expressivas ao se relacionar com as diversas modalidades artísticas. Fonseca (1995, p. 182) (mencionar nas referências) reflete sobre o potencial que tem a experiência cultural quando propõe:

A noção de corpo, por meio da experiência cultural, integra o emocional, o afetivo, o mágico, o fantástico, o objetivo e o subjetivo. Em uma palavra, a noção de corpo transforma-se na noção do psíquico. Com bases nesses dados, o corpo transforma-se em um instrumento do pensamento e da comunicação. Reconhece-se o que se é nele e com ele.

Nesse conceito, o autor transfere ao corpo a característica de instrumento do pensamento e comunicação. Laban e Merleau-Ponty buscam fugir dessa terminologia do “corpo-objeto”. Contudo fazem uso de termos que a carregam. Laban (1978, p. 67) propõe que “O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra que cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é parte de um todo”. E ainda “[...] o corpo é instrumento através do qual se comunica e se expressa” (LABAN, 1978, p. 88). Mesmo negando essa denominação do corpo como objeto, quando o compara a uma obra de arte, reporta à mesma terminologia. Em sua significação traz que “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 122).

Como é perceptível, a interpretação do corpo como “instrumento, veículo, meio” pode preconceber uma visão racionalista e mecanicista, questionada pelos autores, todavia acolhem o corpo como espaço de expressão e comunicação que necessita ser instrumento-veículo para comunicar-se. Não há como pensar a comunicação sem um meio para que “fale”. Destarte, para promover a comunicação, trago, nesta pesquisa, a terminologia de prática corporal a partir da “inter-ação”, em que busco propor uma experiência em que o corpo não é objeto que leva a algo, mas gera uma ação que interage com o mundo, consigo mesmo e com o outro e, a partir desse interagir, se reconhece em uma ação educativa/cultural que dialoga e só assim se comunica. Definir o corpo como objeto seria limitá-lo ao estático.

A ideia aqui foi trazer um estudo envolto na proposta de uma nova experiência, em que o corpo se expressa e se comunica, “não é o que está aí até agora, mas o que está sendo em seu contínuo de seu pensamento vivente, na sua realidade processo” (GAMBOA, 1998, p. 105), conduzindo-nos à percepção da vida por meio da arte. E para mim, o que é a arte? Arte é expressão do que sentimos, do que sonhamos, do que imaginamos, do que vivenciamos. É experiência de vida, é registro de história (passado), é discussão do vivido (presente), é proposição de futuro (desconhecido). Na dança, corpo é arte que dança. Para Nóbrega (1999, p. 5), “o corpo não é coisa nem ideia, é movimento, expressão criativa e sensibilidade”.

É nessa perspectiva que a interação corpo-música-movimento é retomada ao se falar em dança, uma linguagem que se tornou meio de expressão incorporada no trabalho musical do Grupo de Banda Percussiva Meninos do São João, pois, por meio da dança, encontrou-se um novo núcleo de significações para o corpo na prática desse grupo, “corpo-expressivo”, “corpo-sensível”, “corpo-ação” e “corpo-brinca”. Brincando foi possível trazer, de forma lúdica, a espontaneidade dos gestos na cena, torná-la mais sensível e expressiva e, com isso, oportunizar aos alunos novas experiências através da arte.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários a conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 203).

Somos convidados a adentrar nessa brincadeira, nessa dança. Afinal não podemos esquecer, segundo Rubens Alves (1998, p. 153), “[...] a sabedoria sem palavras que mora no corpo”. Trazer a dança para o horizonte desse projeto possibilitou a comunicação do corpo para além da execução da música, por meio de seus instrumentos percussivos e entorpecer o corpo de significados. Assim o corpo-objeto, preso à execução instrumental, passa a ser “corpo-ação”, que, na confluência de concepções, ideias, pensamentos que norteiam esta pesquisa, busca, além de ações práticas, conduzir o aluno para o desenvolvimento de um ser sensível, criativo, expressivo e sujeito de suas experiências.

## **6.2. CORPO COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

Ao longo deste texto, delinear-se os significados do corpo proposto na visão de diversos autores no contexto da interação corpo-música-movimento, em que se verificou a importância do corpo expressivo e comunicativo. A experiência esteve presente em muitos dos conceitos descritos, pois percebi que é impossível falar de corpo e não falar de experiência, palavra chave que permeou o universo de estudo e se faz caminho para toda a prática corporal de “inter-ação”. Para entender como se deu o processo de criação do Espetáculo “DuCampo” por meio do trabalho corporal, utilizo conceitos de experiência abordando para isso John Dewey, Jorge Bondía Larrosa e Duarte Júnior, autores que ressaltam a importância do valor formativo em experiências vividas nesta investigação. Aqui, destaco o campo da arte, em específico a dança para pontuar esse aporte teórico-prático.

Para Larrosa (2015, p.28), “É experiência aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e que ao passar, nos forma e nos transforma”. É ainda encontro, relação, presente ao longo da pesquisa na forma de vários sentimentos, como medo, desconfiança, timidez, encantamento, descontração, alegria, diversão, responsabilidade, satisfação, surpresa etc. O historiador Tierno Bokar Salif, fala sobre a concepção de coletividade e tradição, evidenciando a cultura dos povos africanos em que “[...] o saber é a luz que existe no homem” (BOKAR apud HAMPATE BÁ, 1992, p. 181). É a herança, o conhecimento transmitido pelos ancestrais que partem do individual para o coletivo, assumindo o papel de potencial gerador de uma memória/experiência coletiva.

Destarte, trazer a linguagem corporal para o universo musical do grupo de alunos teve como desafio a “herança” cultural, corporal e musical, trazida com cada indivíduo e o “novo” com a chegada da dança na prática sua prática. A interação, além do pensar-sentir-agir música, esteve intensamente relacionada à criação. De forma intensa e transformadora, esse processo, acima de tudo coletivo, foi como uma travessia para o inesperado, em que todos foram sujeitos criadores. Larrosa (2015, p. 25) destaca que “O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos”.

Foi a partir da experiência desse sujeito, que é corpo, alma, sentimento e emoção, que busquei evidenciar, por meio da incorporação da linguagem da dança no fazer musical do grupo, uma experiência cultural, estética e artística. Duarte Júnior (1981, p. 136) retorna à raiz grega da palavra *estética* para resgatar seu significado, “estética - *aisthesis*, indicativa da primordial capacidade do ser humano de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado, a capacidade sensível do ser humano para perceber e organizar os estímulos que lhe alcançam o corpo”.

O corpo, nesta investigação, foi então vivenciado no conceito de criação coletiva, indo do sentir a si próprio e o outro para o sentir o mundo de forma integrada; parte de sua movimentação cotidiana para uma estética corporal coletiva no que se refere ao exercício do grupo durante o processo de criação. Uma experiência artística e estética que Dewey (2010, p.125) define como “[...] artístico se refere primordialmente ao ato de produção, e estético, ao de percepção [...]”. Embora o vocabulário separe a dimensão ativa e a receptiva, a experiência com a música e a dança revelou profunda conexão entre elas. O ato de dançar foi então

proposto neste estudo como um momento de sensibilização e expressão coletiva, tentando abarcar as dimensões ativas e receptivas, a apreciação e o ato de produção.

## **7 PROCESSOS DA EXPERIÊNCIA: O CORPO NAS VOZES E NA DANÇA DO GRUPO MENINOS DO SÃO JOÃO UMA REFLEÃO PRÉVIA**

Segundo Marques (2012 apud LATHER, 1991, p. 132), “Ouvir vozes/corpos dos alunos faz parte da prática pedagógica, incluindo aquelas do corpo, do inconsciente e do self de cada um”. Com esse pensamento, trago, a seguir, considerações prévias das minhas impressões, registradas nas observações, no diário de campo e nas rodas de conversas com os professores de música e os alunos, sujeitos desta pesquisa.

### **7.1 ALGUMAS CONCLUSÕES**

Por meio desta pesquisa, sugeri que a incorporação da dança na prática musical do Grupo Meninos do São João fosse uma oportunidade de ampliar a expressividade e a sensibilidade junto ao seu fazer musical, a partir da interação corpo-música-movimento no processo de criação do espetáculo “DuCampo”. Acima de tudo, procurei fazer com que os estudos sobre experiência e prática corporal presentes em Freire, Dewey, Larrosa, Duarte Júnior, Laban, Merleau-Ponty e Marques embasassem uma investigação sobre o corpo vivenciado como experiência estética e artística em uma ação educacional/cultural.

No início da pesquisa, foi se tornando evidente a falta de um trabalho corporal sistematizado que fugisse da significação corpo-instrumental assumida pelo corpo na prática musical do grupo. Esse corpo parecia estar restrito a ser “veículo, instrumento, objeto” para execução musical, sem preocupações em estabelecer relações com os processos de ensino aprendizagem e o contexto dos alunos, perdendo suas múltiplas possibilidades de movimento, dinamismo e criação. Diante dessa realidade, foi levantada a questão norteadora proposta inicialmente: quais os significados assumidos pelo corpo durante o processo criativo do espetáculo “Ducampo”?

Assim, partindo desse questionamento, delineou-se uma preocupação com as significações assumidas pelo corpo ao longo das atividades de dança nesta investigação. No decorrer da prática, percebi a criação de redes, que se entrecruzavam entre a prática musical e a prática corporal, indo da experiência individual para a coletiva. Nos três primeiros

momentos, foram desenvolvidas atividades corporais que privilegiaram a análise do movimento, o intérprete na cena, a interação do corpo com o espaço e as dinâmicas e ritmos do movimento, com base na proposta metodológica de Marques (apud Sanches, 2009, p. 64-65). Nessa etapa, percebi que, após as experimentações, primeiramente a partir de ações básicas do movimento como, andar, correr, saltar, pular, empurrar e levantar, os alunos passaram a perceber melhor o seu corpo por meio das noções de consciência espacial. Ao mesmo tempo, foi possível estabelecer, por meio das rodas de conversa, um caminho para o “aprendizado da convivência” como já colocado por Warschauer (1993), aproximando pesquisador, professores e alunos.

Ao longo das atividades, a aula de dança assumiu um papel importante não só no fazer musical desse grupo, como também, de forma ainda mais significativa, em suas vidas. Percebo que a experiência estética vivenciada por eles durante esse processo possibilitou a descoberta de um corpo mais sensível, expressivo, criativo e espontâneo. Um corpo que aos poucos está perdendo o medo de se expressar, que demonstra nas atividades um grande repertório de movimentação. Esse repertório contribui para criação do espetáculo de forma colaborativa e aproxima a criação do sujeito quando parte de um tema presente em seu cotidiano. Entendo aqui o tema gerador como “objeto de estudo que compreende o fazer e o pensar, o agir e o refletir, teoria e prática” (SÃO PAULO, 1991, apud MARQUES, 2012, p. 82). Por isso, a escolha das brincadeiras e dos brinquedos tradicionais. Não me refiro aqui ao resgate, que, segundo Marques (2012, p.48), “nos transporta para o passado de forma acrítica e sem possibilidade de transformação”, e sim à experiência que surge da vivência com o ato de brincar e produz conhecimento, resultando, nesta pesquisa, na criação de um espetáculo.

O trabalho de elaboração do espetáculo é uma “criação em processo”, termo utilizado por Salles (1990), que caracteriza o processo criativo como dinâmico, inacabado em constante movimento, pois faz parte de uma rede em permanente produção. Busquei, nesse processo, instigar o potencial criador dos alunos, abordando em cada momento vivido a experiência interligada ao ato de brincar ampliado, nesta pesquisa, para um ato de conhecimento. Ostrower (2014, p. 132) afirma que “Nos significados que o homem encontra – criando e sempre formando – estrutura-se sua consciência diante do viver”. O corpo foi parte da “interação” corpo-música-movimento, passando da significação corpo-instrumento de experiência para “corpo-expressivo”, “corpo-sensível”, “corpo-ação” e “corpo-brinca” parte de uma experiência em constante movimento.

## 7.2 SOBRE OS PROFESSORES DE MÚSICA

De acordo com as reflexões prévias dos professores em rodas de conversa, após minha entrada no projeto, foram levantadas questões referentes ao corpo e suas transformações percebidas nas aulas, nos ensaios e nas apresentações do grupo. Segundo os professores de música, antes da incorporação da dança no projeto, eles não percebiam a importância de um trabalho corporal sistematizado em seu fazer musical. As dificuldades apontadas incluíram o planejamento das atividades da aula, a falta de conhecimento e o preparo no que tange aos estudos corporais, aos elementos da dança e à falta de material, referente à prática corporal, disponível para estudo.

É importante ressaltar que os professores deste projeto não têm formação acadêmica na área da música, são autodidatas, que se apaixonaram pela arte e pela educação, têm o projeto, como afirma Dorivan Borges (2015), idealizador do ponto de cultura, como um “projeto de vida”. No entanto isso não tira o valor de seus ensinamentos compartilhados com os alunos, embasados por um repertório compilado ao longo da experiência desses profissionais enquanto músicos, intérpretes e compositores. É notória a existência do conhecimento que envolve seu fazer-pensar a música a partir de sua história de vida para cena pedagógica. Não poderia deixar de mencionar a dedicação e a paixão desses profissionais pelo projeto e tudo que simboliza estar ali na escola da zona rural fazendo arte, espaço onde “criar e viver se interligam” (OSTROWER, 2014, p. 5).

Ao trazer os elementos da dança para o universo do projeto através desta pesquisa, promovendo a troca de saberes teórico-prático entre os professores de música e mim enquanto professora de dança e pesquisadora, percebo que as dificuldades foram sendo amenizadas, pois, por meio do diálogo, conseguimos compreender melhor nossa função como mediadores

---

5. DURÁN, Maximiliano. “A experiência do real na escuta da tradição pré-colombiana”. Palestra proferida no II Seminário Internacional de Filosofia, Poética e Educação. Juiz de Fora MG/BRA em 21 de outubro de 2015.

do processo criativo. Nas aulas de música e dança, foram propostas atividades que permitiram novas experiências nas dimensões individual e coletiva, uma prática corporal de “inter-ação” em que professores e alunos se comunicaram por meio da música e da dança de forma espontânea e colaborativa, possibilitando maior liberdade de criação.

Dessa forma, a união das linguagens para criação do espetáculo foi, de acordo com os professores de música, um presente. Uma possibilidade de ampliar o repertório não só dos alunos, bem como dos professores, um processo repleto de criatividade, dedicação, paixão e surpresas, pois se trata de uma “criação em processo”, aberta e inacabada, que cresce à medida que avançam os ensaios e continuará crescendo e se renovando mesmo após a apresentação do espetáculo. Fortalecem-se, assim, as relações do “ser-com-ele”, “ser-com-outro” e “ser-no-mundo” por meio de um “corpo-em-ação”. Propõe-se muito além de um produto artístico, mas uma experiência estética e artística, por envolver, ao longo do processo criativo, as dimensões ativas e receptivas, a apreciação e o ato de produção na busca de uma ação educativa/cultural.

### **7.3 SOBRE OS SUJEITOS DA PESQUISA**

Refletindo um pouco sobre os corpos dos sujeitos desta pesquisa, percebi que, ao desenvolver a dança, de forma diferenciada, optando pela dança educativa de Laban (1978) e pela metodologia Dança no Contexto/Dança de Marques (apud Sanches, 2009, p. 64-65), pude e aproximar da realidade do grupo e conhecer seu repertório corporal. Ao “escutar” os alunos ao longo do processo das aulas e criação do espetáculo, percebi que “o professor é alguém que ajuda o outro a ser algo que eles já são, através da escuta e da atenção”<sup>5</sup>. Esse professor mediador e não “mestre impositor” cria laços e estabelece relações que permitem uma experiência coletiva e colaborativa, uma ação educativa que nasce do diálogo e da conexão com o corpo (percepção de si e do outro), com a dança (sua apreciação e prática) e com a sociedade (valores, crenças e rotina das pessoas envolvidas).

As mensagens corporais surgidas diante da prática com a dança foram percebidas por meio da mudança da postura física do grupo. Primeiramente, o corpo “veículo” de execução musical era caracterizado por uma postura curvada, inclinada muitas vezes mostrando sentimentos como timidez e vergonha, tanto nos ensaios quanto nas apresentações do grupo.

As observações feitas ora do corpo nas aulas e ensaios, ora na cena (apresentações) demonstraram a falta de uma orientação corporal, o que contribuía para a postura de todo o grupo. Era preciso investigar o motivo dessa postura e promover, por meio da conexão com a dança, o fortalecimento da autoestima desse corpo como vivência de uma nova experiência.

Diante disso, a aproximação de professores e alunos se deu por meio de uma “aprendizagem de convivência” em “rodas de conversa”, e na prática corporal e musical, em que voltamos a atenção para conhecer esse corpo que vai para a cena e comunica-se com o “o outro”, “com a sociedade”. Foi fundamental “escutar” o corpo, vivenciar novas experiências com o ato de brincar, levando, assim, para o palco a experiência enquanto “tudo aquilo que as pessoas sentem, percebem, vivem e transformam em memória para elas” (BENJAMIM apud BARRETO, 2004, p. 122).

Pensando na memória corporal produzida a partir desta pesquisa, trago a voz de alguns alunos sobre o corpo em ação. “Agora com a dança no projeto a gente não fica só tocando, a gente dança também”<sup>6</sup>. E ainda, “Ah...eu gostei de ter dança no projeto, a gente junta com a música e faz um espetáculo”<sup>6</sup>. Sobre o sentimento que surge ao se apresentar nas escolas, alunos compartilham. “Ah a gente se sente importante, parece que os alunos daquela escola querem um projeto igual o nosso”<sup>6</sup>. E ainda, “Parece que eles gostam, porque sempre batem palmas, acho legal, me sinto top, importante”<sup>6</sup>

Percebo que, ao brincar, os alunos se divertem e se aproximam uns dos outros. Dançam não como o ensino muitas vezes proposto por academias e escolas de dança, baseado em paradigmas tecnicistas e mecanicistas, distanciando o ser que dança de si, de sua autonomia e do seu potencial criativo. Busco, nessa prática, o corpo assim como propõe Barreto (2004, p.127), como “próprio conhecimento, que é desvelado nas experiências sentidas, imaginadas e vividas”.

Assim, é possível dizer que a dança incorporada na prática musical do Grupo Meninos do São João trouxe, até agora, uma nova postura do corpo em cena, pois o corpo que dança é “também a dança que é corpo lúcido, lúdico e transformador” (BARRETO, 2004, p.126). A dança leva o corpo para além do caráter tecnicista e estático, pois, nessa criação em contínuo processo em que se propõe esta pesquisa, o corpo ganha novos significados, é agora “corpo-expressivo”, “corpo-comunicativo”, “corpo-ação”, “corpo-brinca” na interação corpo-música-movimento.

---

6. Trecho de entrevista feita para o vídeo documentário, realizado no dia 30 de Outubro de 2015, no campinho do bairro Vista Alegre, Palmas-To.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, R. **Concerto sobre o corpo e a alma**. Campinas: Papyrus, 1998.
- BARRETO, D. **Dança... ensino, sentidos e possibilidades na escola**. Campinas: Autores Associados, 2004.
- BERTHERAT, T. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si**. Trad. Estela dos Santos Abreu. 21<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação Qualitativa em educação**. Trad. Maria João Alvares, Sara Bahia dos Santos, Telmo Mourinho Baptista. Portugal: Porto Editora, 1994.
- BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.
- DEWEY, J. **A arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUARTE JÚNIOR, J. F. **Fundamentos estéticos da educação**. São Paulo: Cortez; São Paulo: Autores Associados, 1981.
- FONSECA, V. da. **Manual de observação psicomotora**: significação psiconeurológica dos fatores psicomotores. Porto Alegre: Artmed, 1995.
- FREIRE, P. **Cartas a Cristina**: reflexões sobre minha vida e minha práxis. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Carta de Paulo Freire aos professores**: Ensinar, aprender, leitura do mundo, leitura da palavra. Estud. av. vol.15 no.42 São Paulo Maio/Agosto. 2001.
- \_\_\_\_\_. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. In: BRANDÃO, C. R. (Org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.34-41.
- \_\_\_\_\_. **Educação como prática da liberdade**. 23<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia da indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Unesp, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia da tolerância**. São Paulo: Unesp, 2004.
- GAJARDO, M. Pesquisa participante: propostas e projetos. In: BRANDÃO, C. R. (Org.). **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 15-50.

GAMBOA, S. S. A dialética na pesquisa em educação: elementos de contexto. In: FAZENDA, I. (Org.). **Metodologia da pesquisa educacional**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1991. p. 91-115.

\_\_\_\_\_. **Epistemologia da pesquisa em educação**. Campinas: Praxis, 1998.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. Trad. Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. (1982). **A tradição viva In: KI\_ZERBO**, Joseph (Coord). História Geral da África, Vol I. São Paulo: Ed. Ática; Unesco. 1982

HESS, R.; WEIGAND, G. A escrita implicada. **Revista Reflexões e Debates**, Universidade Metodista de São Paulo, p. 14-25, abr. 2006.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1878.

LARROSA BONDÍA, J. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LARROSA, J. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Palestra proferida no 13º COLE-Congresso de Leitura do Brasil. Unicamp, Campinas/SP, 17 a 20 de julho, 2001.

MARQUES, I. A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MOACIR, G. **A escola e o professor: Paulo Freire e a paixão de ensinar**. São Paulo: Publisher Brasil, 2007.

NÓBREGA, T. P. **Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo**. 220f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 1999.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

RENGEL, L. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

SALLES, C. A. **Criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e não verás país nenhum**. Tese de doutorado. PUC/ SP, 1990.

SANCHES, M. F. **Dança e música: por uma educação humanizadora em prática musical coletiva**. 148f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2009.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Educação. Tema gerador e a construção do programa. São Paulo, Cadernos de Formação, Divisão de Orientação técnica 2, 1991. (Série: Ação pedagógica da escola pela via da interdisciplinaridade).

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011

VASCONCELOS, M. L. M. C.; BRITO, R. H. P. **Conceitos de educação em Paulo Freire**: glossário. Petrópolis: Vozes, 2006.

VASQUEZ G. S. **Corpo espaço de significações e saberes: um estudo sobre Merleau-Ponty e algumas considerações sobre Rudolf Von Laban**. Londrina: Ed. UEL, 2001.

WARSCHAUER, C. **A roda e o registro: uma parceria entre professor, alunos e conhecimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.