



Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

**UEMS – UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE ARTES CÊNICAS E DANÇA - LICENCIATURA**

Trabalho de Conclusão de Curso

***DANÇA E TEATRO NA ARTE-EDUCAÇÃO: LINGUAGENS QUE SE
RETROALIMENTAM CRIANDO POSSIBILIDADES NA CONSTRUÇÃO DO
CORPO CÊNICO***

**CAMPO GRANDE, MS
NOVEMBRO/2017**

RAFAELA DE OLIVEIRA CARDOSO

***DANÇA E TEATRO NA ARTE-EDUCAÇÃO: LINGUAGENS QUE SE
RETROALIMENTAM CRIANDO POSSIBILIDADES NA CONSTRUÇÃO DO
CORPO CÊNICO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado no Curso de Artes Cênicas e Dança da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Professor Dr. Marcos Antônio Bessa-Oliveira.

**CAMPO GRANDE, MS
NOVEMBRO/2017**

DANÇA E TEATRO NA ARTE-EDUCAÇÃO: LINGUAGENS QUE SE RETROALIMENTAM CRIANDO POSSIBILIDADES NA CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO

Rafaela de Oliveira Cardoso¹ - UEMS/NAV(r)E
Marcos Antônio Bessa-Oliveira² – UEMS/NAV(r)E

RESUMO: Ao tratar das interrogativas acerca do corpo – que terá aqui, neste artigo, uma maior investigação proposta no corpo e suas possibilidades cênicas na Arte-Educação que abarcam o Teatro e a Dança – por vezes, predominantemente é trazido a uma primeira leitura imagética de corpo, o corpo atrelado aos conceitos de “belo” e “perfeito” do que nos fora posto/imposto como o corpo ideal – hegemônico, eurocêntrico e primeiro-mundista. Mas se nem mesmo meu corpo se “enquadra” em um conceito de corpo “ideal”, poderia este meu corpo ter uma tomada de consciência para tratar do que é a arte do movimento, que abrange tanto a Dança quanto ao Teatro enquanto linguagens artísticas do movimento? Poderia meu corpo, tão *fora do eixo*, ecoar amiúde, sussurros que são ouvidos por corpos localizados igualmente *fora do eixo*, quando tratamos de construções sistêmicas de cultura e conhecimentos no âmbito do que se refere à arte, da investigação do corpo e suas possibilidades cênicas? A reflexão aqui presente é para justamente propor um pensar o corpo e as dicotomias que cercaram o corpo ao longo dos tempos, na arte e na produção de conhecimentos, ancorados pelo pensamento Moderno, de um corpo “belo” e “perfeito”. Propomos ainda pensar como a ideia de fragmentar corpo/mente, razão/emoção contribuíram para que, na contemporaneidade, as disciplinas ofertadas no Ensino escolar/acadêmico ainda sejam tratadas como algo compartimentado. A ideia é fazer dessas duas linguagens – Teatro e Dança – possibilidades de construção cênica e didático-metodológica ao trazê-las retroalimentadas³ para a construção do corpo cênico, numa visão derridaiana, quando podemos nos ancorar no corpo “desconstruído”, executando o trabalho de movimentos e gestos voltados para as práticas cênicas indistintamente de linguagem artística. Pois, da perspectiva aqui entendida, as linguagens da Dança e do Teatro se relaci(aci)onam a fim de construir corpos em que razão e emoção se acionam para desconstruir corpos disciplinados na arte e/ou na educação.

Palavras-chave: Arte-Educação; Dicotomia(s) corporal(is); Composições cênicas.

Introdução – um “não-corpo” penetrável: fronteiras variáveis

Um dos desenhos mais famosos da história da arte é o **Homem Vitruviano** do artista renascentista italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), feito por volta de 1490. Esse desenho ficou famoso por mostrar que nosso corpo tem medidas proporcionais, por exemplo, a cabeça de um homem adulto mede cerca de um oitavo da medida da altura do corpo todo. As medições feitas por Da Vinci também mostram as proporções de várias partes do corpo entre si. O desenho também é conhecido como o **Cânone das proporções humanas** (FERRARI, 2013, p. 148, grifos da autora).

¹ Acadêmica do curso de Artes Cênicas e Dança - Licenciatura, ofertado pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Email: rafaela.oliveira.cardoso@outlook.com

² Doutor em Artes Visuais pelo IA/Unicamp. Professor no Curso de Artes Cênicas e Professor Permanente do PROFEDUC na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS.

³ A ideia primeira é trazer para a discussão o conceito de retroalimentação na sua forma “dicionaresca” para ilustrar a partir do que seria a “imagem” das linguagens artísticas Dança e Teatro retroalimentadas que será, dentro das possibilidades estruturais deste Artigo de TCC, amplamente discutida, mas em outro momento da pesquisa já nos detivemos em tratar exclusivamente da questão, pois se faz necessário o bordejamento do conceito de que Dança e Teatro se retroalimentam para a construção de um corpo cênico outro: “retroalimentação: *sf.* 1. Modificação em sistema, comportamento ou programa, por efeito de resposta(s) à ação do próprio sistema, comportamento ou programa. 2. *Eletrôn.* Qualquer procedimento em que parte da energia do sinal de saída de um circuito é transferida para o sinal de entrada com o objetivo de reforçar, diminuir ou controlar a saída do circuito. [Sin. ger.: realimentação. Pl.: -ções.]” (MINIDICIONÁRIO AURÉLIO, 2001).

Nosso corpo é constituído de pele, sistema nervoso central, articulações, músculos, cavidades, ossos que – dentre outros órgãos que compõe esse sistema/universo ainda muito investigável – abrangem da vida à morte um ciclo energético que permite nossos movimentos e gestos. Cotidianamente, do acordar ao dormir diário, realizamos gestos mecanizados (voluntário ou involuntariamente) que se tornam inconscientes da velocidade dos acontecimentos do dia-a-dia. Respiramos sem perceber que o fazemos. É “automático”! Há uma suposta consciência do nosso corpo como se nós o entendêssemos na sua completude.

Entretanto, ao buscar uma maior consciência do corpo, não sabemos também se é atingível a sua amplitude ou se existe o lugar do máximo atingível que nos aproxima da percepção do nosso corpo, e, por conseguinte, dos movimentos que realizamos. Trabalhar a amplitude das articulações, ao menos pensando as partes do corpo fragmentado, permite perceber a totalidade do corpo que poderá ganhar maior flexibilidade e mobilidade. Nesse sentido, segundo Klauss Vianna (2005):

Se você chega ao ponto de integrar-se ao ritmo do universo, seu mundo e seus limites também vão se alargando e sua musculatura se alongando, ao contrário do que acontece no cotidiano comum, em que as pessoas, pela repetição do dia-a-dia, reduzem gradativamente sua vida, atrofiando os músculos. O ser humano vem perdendo o domínio de seus sentidos ao *representar* o gesto, enquanto as outras espécies animais procuram preservar esse gesto. Um animal selvagem é perfeito em sua integridade, é flexível e adota, instintivamente, a espiral como linguagem corporal (VIANNA, 2005, p. 103).

Essa configuração corpórea, entre homem e animal, ressaltada antes, na passagem de Vianna, condiz com o cotidiano humano, tendo em vista a repetição dos movimentos diários, aos quais, nós humanos, somos “submetidos” e, com os animais, necessariamente, os quais estão subjetivados ao novo em busca da sobrevivência, por exemplo. Dessa forma, é possível dizermos que o corpo humano, ainda que pensado na atualidade, foi, é e parece estar sempre ancorado em movimentos rígidos, sequenciais e disciplinados.

A disciplinarização configurou-se, ao longo dos tempos, como um modelo de ensino escolar compartimentado trazendo consigo a dicotomia de que os saberes devem ser pensados separadamente. O mesmo aconteceu com o corpo. O corpo foi dividido entre razão e emoção, tal qual ocorreu com as disciplinas do ensino escolar/acadêmico, e é pensado a partir de fragmentações. As linguagens artísticas do Teatro e da Dança também se configuram nesse modelo compartimentado, sendo colocadas como linguagens cada qual com sua territorialidade. As especificidades do Teatro e da Dança permitem uma interpenetração de informações, que, trabalhadas juntas – e aqui nos atemos à Arte-Educação –, possibilitam a

construção do corpo cênico⁴. Para melhor ilustrar tal aspecto, o conceito se faz na retroalimentação das duas linguagens Teatro e Dança, para compor a arte do movimento, a fim de possibilitar uma maior amplitude na construção do corpo cênico.⁵ As rupturas surgem nos/dos processos históricos na/da construção da sociedade. O corpo que rompe com os ciclos que são impostos pelos discursos de poder, por exemplo, sofrem transformações que geralmente acarretam em mudanças de pensamento e comportamento socioculturais. As fronteiras são instituídas e dividem o corpo em sentir e racionalizar. Podemos ilustrar tal pensamento acerca dos dualismos – corpo/mente; razão/emoção; Teatro/Dança – por meio do filósofo franco argelino Jacques Derrida e o que o crítico conceituou como “Desconstrução”, e que serviu de aporte para estudos acerca dessa conceituação, como nos traz o autor Neurivaldo Campos Pedrosa Junior no texto intitulado “**Jacques Derrida e a Desconstrução: uma introdução**” (2010), para “desconstruir” noções (im)postas:

Derrida pontua inclusive que operar essa inversão, ou essa fase de inversão, "significa ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído", assim, ao procurar decompor os discursos com os quais opera, revelando seus pressupostos, suas ambiguidades, suas contradições, a Desconstrução se apresentará como um trabalho *no interior* dos discursos sustentadores do pensamento metafísico ocidental, já que esta seria, então, a melhor forma de abordá-los, desestabilizá-los e, por conseguinte, ampliar seus limites ou limiares. Diante disso, não nos causará estranhamento que a Desconstrução, ao interrogar incansavelmente os diferentes discursos que pretende decompor, operará, muitas vezes, no terreno da ambivalência, da duplicidade e da dubiedade, pois não incorrerá em reducionismo diante das oposições binárias com as quais a metafísica ocidental está acostumada a operar, sobretudo se considerarmos que será frequente, nos trabalhos desconstrutivistas empreendidos por Jacques Derrida e seus seguidores, o emprego de termos como "nem um... nem outro", "ao mesmo tempo", "por um lado... por outro...", longe de se apresentarem como sinônimos de indecisão e/ou imprecisão, o que o emprego desses termos coloca em destaque é a necessidade de se pensar as oposições dialéticas numa oposição horizontal e paritária, não em escalas hierárquicas, como a metafísica o fazia (PEDROSO JUNIOR, 2010, p.11).

Se até mesmo o corpo está ancorado por discursos que permitem segregar, ou ainda, para melhor ilustrar o pensamento Moderno, “engavetar” cada coisa em seu lugar – sendo o

⁴ Cabe o registro de que nossa discussão não está assentada na ideia de pensar as duas linguagens separadamente, mas também não dizer que ambas são as mesmas coisas quando se refere ao corpo em movimento. Nossa ideia é discutir que ambas as linguagens – Teatro e Dança – quando trabalhadas juntas, a partir da mesma ideia de corpo e movimento cênicos, podem, por exemplo, ofertar aos corpos de alunos, nosso foco primeiro de investigação nesta pesquisa, melhores relações entre seus corpos e os múltiplos movimentos cotidianos a partir de uma percepção não categorizada em disciplinas quando pensados para a cena artística em si, e quando trabalhadas retroalimentadas como possibilidade em sala de aula.

⁵ Outra orientação importante consta da necessidade em dizer que sim, nas escolas, quase que de modo geral, as linguagens artísticas são trabalhadas separadamente e, portanto, os corpos dos alunos são manipulados por professores de Arte distintamente quando a cena dar-se-á para a Dança ou para o Teatro. Portanto, ao contrário de pensar que já existe uma superação quanto à separação das linguagens tratadas sem dicotomias, a questão sobre essa relação entre o corpo do Teatro ou corpo para a Dança não parece resolvida, já que muitos (artistas, professores ou pesquisadores) ainda os separam nas relações práticas, seja na pesquisa ou no ensino, seja mesmo no fazer artístico.

corpo um palco de disputas, tais quais os dualismos razão/emoção; sagrado/profano; “belo”/“feio”–, a ideia derridaiana de “desconstrução” possibilita tratar o corpo, e, por conseguinte a arte do movimento, de maneira a pensar suas possibilidades como corpo “desconstruído”. Ideia que para nós se faz na retroalimentação das linguagens do Teatro e da Dança, de maneira que permita ampliar os limites postos/impostos daquilo que seria o corpo “aceito” pelo modelo de corpo Moderno. Trata-se justamente de pensar o corpo contemporâneo inversamente ao corpo construído do/no do pensamento Moderno.

Na imagem da obra *The Anthropomorphic Cabinet*, de Salvador Dalí aqui posta (fig. 1), é trazido um corpo com as “gavetas” que bem ilustram a imagem das fragmentações (im)postas pelo pensamento moderno cartesiano. Um corpo fragmentado em gavetas que pensa tudo separadamente, quando pensa; e um corpo que é matéria e objeto da razão pura que, por uma outra leitura desta mesma imagem, podemos dizer, ainda, apresentar-se como um corpo disforme em relação ao “modelo” – mas sobre isso, tratamos depois:



Figura 1 – *The Anthropomorphic Cabinet*, Salvador Dalí, 1979-1982. Escultura em bronze com pátina escura, 60 cm X 30 cm.

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/salvador-dal%C3%AD/the-anthropomorphic-cabinet-etPI7QfxylGqNuYgRnkmSA2>

O corpo posto/imposto pelo pensamento moderno europeu, carregado de compartimentos, de “gavetas”, não cabe mais no corpo da/na contemporaneidade. Bessa-Oliveira ilustra tal pensamento quando pensamos os “corpos das artes”:

Os corpos artísticos que encenam na contemporaneidade já não são contemplados por discussões que estabeleçam dicotomias assentadas em pressupostos modernos. A

atualidade tem emergência em pensar, por exemplo, as relações entre as fronteiras por onde a liquidez dos corpos cênicos está (trans)bordando em busca de resignificar suas *biogeografias*. E são espaços com essa natureza biográfica e geoistórica desconsideradas por um sistema-mundo que se inscrevem, por conseguinte, sensações, emoções e experimentos artísticos que os conceitos modernos já não sustentariam um reconhecimento para além da ideia de corpos (se)parados. Igualmente a esse entendimento do corpo artístico como transeunte entre os lados opostos das fronteiras, mas que se aproximam e se tocam sempre, o próprio conceito de fronteira deve ser compreendido pelas epistemologias contemporâneas, caso evidente para a “Episteme Bugresca”, como um lugar do si movimentar-se entre, para além e aquém desse lugar supostamente delimitador edificado pelos discursos dos poderes (da arte e político) que estabelecem os fins e começos de corpos e espaços (BESSA-OLIVEIRA, 2016, p. 4386-4387).

Essas outras possibilidades – o Teatro e a Dança trabalhados juntos na Arte-Educação, na construção do corpo cênico – se voltam para o corpo, munido de aportes que achem fora de hierarquias unilaterais, em que os estudos em relação à arte do movimento alicerçado as técnicas já bastante difundidas quando se trata do Teatro e da Dança, podem ganhar nova (re)configuração. Todo corpo tem memórias, histórias e experiências que demandam reconhecimento e, mais ainda, autoconhecimento para não fazer do cotidiano mecanismo de sobrevivência, mas pelo contrário, fazer da consciência “*mododevida*”.

Direcionar a reflexão para as fragmentações do corpo nos leva a pensar como estão inseridas as linguagens de Teatro e Dança em um contexto artístico e/ou na educação e que as diferencia dado os moldes do pensamento da dicotomia moderna (Descartes). As linguagens do Teatro e da Dança, cada qual com sua especificidade, ainda assim podem ser pensadas como linguagens que se retroalimentam – uma busca e dá para a outra, em um movimento “amalgamador”. As confluências de uma linguagem para a outra se complementam, e visualizadas de maneira transdisciplinar, possibilitam que as aproximações entre Teatro e Dança tratem a (re)configuração do corpo como potencial criativo maior. Seria então o corpo – um mesmo corpo –, pensado igualmente no Teatro e na Dança, desconstruído?

Digamos: seria propor novas epistemes para se pensar o corpo, o corpo lóci de enunciação múltiplos e específicos, de vida em ação pensado numa visada *trans* – transdisciplinar, transcultural – em que se veiculam as linguagens-corpo em uma leitura também transdisciplinar, tal qual a ideia de desconstrução difundida por Jacques Derrida, possibilitando pluralizar o(s) corpo(s) e tudo aquilo que se volta para esse corpo, sem tratá-los a partir da ideia de “belo” e “perfeito” – consideração até então linear e hierárquico – tão comumente e costumeiramente difundidos pelo pensamento Moderno. A integração das linguagens artísticas – e aqui propomos Teatro e Dança retroalimentadas para a construção do corpo cênico na Arte-Educação – configuram-se em interfaces dialógicas trazidas para a construção da arte do movimento do sujeito, ancorando na corporalidade a dissolução das

fronteiras, que primeiro desterritorializa as linguagens Teatro e Dança, para depois amalgamar as duas linguagens, executando-as de forma retroalimentadas.

Esse “borramento” entre as linguagens Dança-Teatro – (leia-se Dança-Teatro retroalimentadas) – é tratado por alguns autores no que tange às práticas artísticas híbridas, e que pode também ser direcionado para a arte-educação como uma ampliação de possíveis caminhos no processo de criação/educação. Contribuirá nessa direção as palavras de Vinícius Lório da Silva (2015) que fala desse lugar de experimentações e construções poéticas, para ampliar as discussões acerca das linguagens de natureza híbridas, em que aborda as práticas cênicas em sala de aula em seu artigo “**Poéticas da sala de aula: processos de criação e aprendizagem entre o teatro e a performance**” quando experienciou com seus alunos, em processos de criação, as possibilidades outras de se trabalhar com duas linguagens artísticas – Teatro e Performance – que corroboram as práticas cênicas em sala de aula.

Para tratar da Dança-Teatro⁶ pensadas a partir do corpo transdisciplinar, e trazendo a discussão das linguagens Dança e Teatro veiculadas pelo corpo trans, ancorei então nas reflexões de Vinícius Lório, quando pensamos o corpo como produtor/reprodutor de conhecimento, de pensar aberturas outras que possam ampliar as possibilidades do corpo como experiência com os alunos, já que tratamos aqui de possíveis caminhos para a arte-educação, com a diluição das dicotomias acerca das linguagens da arte na/da contemporaneidade, que está possibilitando a localização de seus corpos em quaisquer (in)disciplina:

As poéticas contemporâneas, quaisquer que sejam os contextos, têm se revelado como espaço-tempo de investigação e investimento no rompimento de fronteiras entre linguagens. Essa perspectiva também se faz pertinente para refletir acerca das Poéticas Híbridas, principalmente no que diz respeito às articulações cênicas marcadas pela autonomia dos múltiplos enunciadoreis do/no discurso cênico e, ainda, do rompimento de fronteiras entre linguagens e manifestações culturais espetaculares (*cultural performances*), como o Teatro e a Performance (LÓRIO, 2015, p. 41).

O trabalho corporal aplicado para as práticas cênicas propõe movimentações e exercícios que podem ser (des)territorializados tanto para atores quanto para bailarinos. O

⁶ A coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch (1940-2009) propôs em sua arte a união de duas linguagens artísticas, a Dança e o Teatro, que misturadas, fizeram nascer o termo **dança-teatro**. Há espetáculos teatrais com coreografias criadas para explorar o palco de forma não convencional: espaços verticais, movimentos cadenciados dos atores, apresentações sem palavras e exploração do corpo como suporte expressivo. Do mesmo modo, na dança-teatro há espetáculos que incorporam textos, personagens, materiais, objetos, adereços de cena, movimentos trazidos do cotidiano, o corpo como suporte de sons e gestos. São intenções que primam por abusar da criação poética de atores e bailarinos para romper barreiras entre linguagens, para criar linguagens híbridas (misturadas) [...] (FERRARI, 2013, p. 143, grifos da autora).

corpo para ambos é o próprio meio para se chegar a uma presença cênica que venha por reverberar em uma composição cênica “final”.

Quando se trata das experiências cênicas em sala de aula, pontuamos que é no processo criativo que é possibilitado ao aluno explorar suas potencialidades, bem como perceber suas dificuldades, e o “resultado” de suas experimentações cênicas, não são os fins para se chegar aos meios. Trata-se justamente do inverso: são os meios, os caminhos, os “modos de fazer” que são vivificados em seus corpos.

O trabalho corporal, portanto, se constitui no processo, com traços culturais que percorrem o corpo e sua historicidade, e recorre a elementos das práticas cênicas para ampliar a elaboração dos movimentos e gestos, que aqui tratamos das contribuições do Teatro e da Dança rela(cia)cionando.

A construção do trabalho corporal em sala de aula se faz no/pelo processo, nos “modos de fazer” que vão sendo encaminhados com a mediação do arte-educador, a partir dos “guardados” de cada aluno, com suas potencialidades:

Assim, falar em “poéticas da sala de aula” surge de uma reflexão de que parece soar redundante pensar de forma segmentada em processos criativos e de ensino-aprendizagem. Resguardadas as especificidades, todo processo de criação é atravessado por um movimento pedagógico (ou, ao menos, deveria ser), na medida em que implica construção coletiva e compartilhamento de conhecimentos, saberes, fazeres, experiências, memórias etc.. Do mesmo modo, todo processo de ensino e aprendizagem, também na sala de aula, configura um processo criativo, já que demanda ação, reflexão, contextualização e o próprio ato criativo, igualmente de modo coletivo. (LÍRIO, 2015, p. 41)

As experiências teatrais e dançantes do aluno possibilitam esse diálogo entre ambas as linguagens cênicas do Teatro e da Dança, e tal comunicação se faz no próprio corpo e em meio às diluições das especificidades de cada linguagem. É possibilitado aos alunos(as) as práticas cênicas em sala de aula, partindo, por exemplo, de movimentos disparadores que emergem do próprio cotidiano do(a) aluno(a). Se o corpo é *bio*geográfico, a título de exemplo trago minhas próprias experiências da graduação do curso de Artes Cênicas e Dança – Licenciatura, pela UEMS. Nas propostas compartilhadas pelas professoras/professores que ministraram aulas de Dança e Teatro na Universidade para nós alunos, as impressões que chegam ao corpo em movimento são de que realmente há a diluição dos limites e fronteiras entre as linguagens na construção do corpo cênico, especialmente quando trabalhamos a construção de personagens, ou em exercícios coreográficos, dentre alguns elementos voltados para as práticas cênicas.

Portanto, é nos processos criativos que se observa a crescente das experiências que ampliam as potencialidades, tanto nas práticas dos exercícios nas construções da/para a cena,

quanto das propostas ministradas nas aulas práticas do curso. Se por vezes há de serem encontrados termos e conceitos para exemplificar aquilo que meu corpo biográfico vivenciou/vivencia, nas construções práticas/cotidianas que me foram oportunizadas por meio das vivências na graduação, o meu corpo situado do lugar em que se insere, sentiu/sente as diluições e aproximações das linguagens cênicas do Teatro e da Dança, que me possibilitam ampliar as minhas possibilidades nas experiências cênicas e como arte-educadora. Das experiências vivenciadas, revisitarei minhas anotações e memória corporal, para que, me ancorando também em autores que abordam os temas aqui tratados, eu possa traçar caminhos, “modos de fazer”, nas construções dos processos criativos voltados para a arte-educação, já que é desse lugar que serão ampliadas as perspectivas já experienciadas na graduação.

Uma metodologia que dê conta de tratar essa pluralidade que é a sala de aula e que dê conta das diferenças, seria a proposta dos *Estudos Culturais*, reflexões que são abordadas por Marcos Antônio Bessa-Oliveira (2010) no livro **Ensino de Artes X Estudos Culturais**: para além dos muros da escola. A proposta que “democraticamente” abarca a pluralidade do indivíduo, e especificamente tratando a sala de aula preenchida de “individualidades coletivas”, seria por meio da prática dos *Estudos Culturais*⁷ alcançada. As práticas dos *Estudos Culturais* ampliam os “modos de fazer” e de apreender Ensino de Artes, e possibilitam

Uma proposta metodológica sempre pautada no cotidiano, na “experiência”, na vivência e no emocional de todo nosso meio social. Professor, alunos, escola e sociedade, mas tentando partir da “micro” para a “macro” extensões, sem privilegiar uma em detrimento da outra, onde acreditamos estar os valores e as diferenças de identidade cultural de cada um. E são nos Estudos Culturais que estas diferenças encontram seus determinados valores sem nenhuma dicotomia valorativa. Suas teorias atêm-se nas especificidades de cada uma das produções ou nos seus praticantes [...] (BESSA-OLIVEIRA, 2010, p. 32).

Bessa-Oliveira, por meio de suas contribuições acerca do *Ensino de Artes X Estudos Culturais* (2010), traz a reflexão para pensar o diálogo entre as culturas e disciplinas, ou ainda as múltiplas possibilidades de pensar/fazer/fruir arte, desterritorializando fronteiras e encontrando nas diferenças, práticas artísticas e ou de ensino que dialoguem, sendo pensadas como contribuições nas aproximações, nos “entre-lugares” em potencial nas/das Artes.

Na esteira da mesma discussão acerca dos “modos de fazer” pensando as práticas em sala de aula, as abordagens acerca do corpo transdisciplinar tratando a transdisciplinaridade

⁷ [...] os Estudos Culturais constituem um campo interdisciplinar, transdisciplinar e algumas vezes contradisciplinar que atua na tensão entre suas tendências para abranger tanto uma concepção ampla, antropológica, de cultura, quanto uma concepção estreitamente humanística de cultura. [...] Os Estudos Culturais estão, assim, comprometidos com o estudo de todas as artes, crenças, instituições e práticas comunicativas de uma sociedade (NELSON, TREICHLER, GROSSBERG, 1995, p. 13).

das linguagens como possibilidades no que tange o corpo e movimento, Klauss Vianna trabalhou ao longo de sua carreira como pesquisador do movimento, como um “provocador corporal”, exercitando em seus alunos a expressão corporal de atores e bailarinos bem como de pessoas que tinham algum interesse em seus estudos. Vianna observou ao longo de seus estudos acerca do corpo e movimento que cada corpo possui tempo e emoção internos diferentes e respondem potencialmente, portanto, de modo singular. A metodologia usada pelo arte-educador para se alcançar o máximo do corpo potencial de cada aluno, pode revisitar os métodos de Klauss Vianna, bem como dentre outros teóricos e pesquisadores quando tratamos da arte do movimento e das práticas cênicas – no que tange a essa “provação corporal”, tendo como uma curva e não uma reta – as inúmeras possibilidades de potencializar e municiar o aluno com linguagens cênicas da Dança e do Teatro retroalimentadas.

Falamos de movimento, expressão, corpo expressivo –, que são aqui abordados e tratados integralmente no Teatro e na Dança. Eugênio Barba, em seu livro **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral** (1994) explicita, por meio de seus estudos, esse corpo expressivo e ressalta que se trata do “[...] estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis, e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994, p. 23). Com tal definição, Barba pontua ainda que ao se tratar da palavra “ator”, há de se fazer o entendimento de “ator e bailarino”, seja qual for o gênero, e ao que tange a “teatro”, deverá, segundo o autor, entender “teatro e dança” (BARBA, 1994, p. 23).

1 Corpo diluído em meio às demarcações (in)visíveis

Os desdobramentos técnicos do Teatro e da Dança possibilitam aos atores e bailarinos um trabalho corporal que aciona, no corpo, movimentos e gestos por meio de improvisações, aulas de interpretação dentre outros exercícios, configurando, assim, o corpo para as práticas cênicas que também podem ser (re)configurados para as práticas em sala de aula. Se observarmos fronteiras e limites entre/nas linguagens do Teatro e da Dança (bem como outros exemplos de compartimentações) veremos que há mais contribuições e aproximações entre tais linguagens do que aquilo que as diferencia.

As demarcações impostas pelos discursos de poder permitem a reflexão de que o Teatro e a Dança se contaminam quando pensamos o corpo como aglutinador de atravessamentos que possibilitem pensar os *agoras*. E é por isso que uma investigação desta

natureza ainda se faz importante. Os tempos e lugares também se contaminam. Para ilustrar as fronteiras quando tratamos das linguagens do Teatro e Dança, Cássio Eduardo V. Hissa aborda conceitos que falam dos limites, das fronteiras de um povo a outro, de disciplinas, das contaminações que surgem do contato de duas ou mais culturas:

Os limites estão voltados para o interior dos corpos e envolvidos pelas fronteiras que, por sua vez, estão voltadas para o exterior. Leituras sumárias do comportamento dos limites e das fronteiras permitem associações entre eles, os corpos e as imagens que deles emanam. Se os limites dissimulam ou obstruem, as fronteiras exteriorizam imagens de corpos que, por sua vez, são reflexos dos olhos do mundo. Há corpos teóricos. Territórios disciplinares são corpos teóricos constituídos pelos objetos conceituais e metodológicos que concedem visibilidade aparentemente autônoma aos campos específicos do conhecimento. Tais corpos teóricos são também feitos de limites e de fronteiras que sugerem obstruções e aberturas. A despeito dos impedimentos que produzem, os limites dos corpos teóricos disciplinares deixam vazar, através de fronteiras, as margens teóricas e metodológicas dos referidos corpos (HISSA, 2008, p. 20).

Hissa pontua na esteira da discussão para os territórios disciplinares, e que cabem também o Teatro e a Dança pensados separadamente pelo discurso Moderno, como os limites e fronteiras entre as disciplinas permitem possíveis diálogos e como esses diálogos são impedidos de acontecer devido a divisão do conhecimento em “gavetas” pelo pensamento Moderno.

As barreiras impostas pelo pensamento Moderno inserido nas universidades, nas escolas – e mesmo no corpo –, por exemplo, impedem o trânsito entre as diversas áreas de conhecimento a fim de ampliar as possibilidades de construção e troca de saberes. Colocar as contribuições de forma horizontal, sem uma hierarquização seria um bom caminho. Mas quem seria o primeiro a ceder, já que a ciência se constituiu ao longo dos “tempos modernos” alcançando nosso pensamento contemporâneo como “cânone” dos saberes?

Pensar o mundo como *UM* todo, seria “[...] o lugar inteiro, sem retalhos socioespaciais: homogêneos, sem tribos, guetos, identidades plurais, conflitos de variadas espécies, exclusões e privilégios” (HISSA, 2008, p. 24). Para ilustrar a discussão exposta por Hissa no que tange “o lugar inteiro” as disciplinas escolar/acadêmica possuem suas especificidades e as abordagens podem ser tratadas não apenas de seu lugar, e sim pensadas transdisciplinarmente de maneira a tratá-las aproximadas, ampliando as trocas e contaminações entre essas.

Ou ainda, nas palavras de Hissa, “existem mundos no (do) mundo. Todos eles são fronteiras dos sujeitos do mundo e as disciplinas científicas são, por sua vez, originárias de recortes de mundo feitos pelos sujeitos do conhecimento” (HISSA, 2008, p. 24).

Para as propostas acerca das composições cênicas, pesquisadoras como Cássia Navas e Leonora Lobo trazem perspectivas que contribuem também no que tange a arte do movimento, e que possibilitam ao arte-educador exercitar a construção dos corpos cênicos em sala de aula por meio dos desdobramentos acerca da colaboração das autoras, bem como de outras experiências citadas neste artigo. No livro **Arte da composição** – Teatro do movimento (2008) são pontuadas as vivências pessoais e coletivas de Cássia e Leonora no trabalho que realizam como bailarinas, intérprete-criadoras e pesquisadoras, além das vivências como professoras e que, através da busca por suas origens corporais, memoriais e sensoriais, propõe a cada indivíduo, com suas particularidades e emoções, a construção de sua expressão, por meio de investigação, exploração e experimentação cênica.

A pesquisa de Navas e Lobo se volta então para colaborar com os processos do “artista do corpo” e dão o nome de *Teatro do Movimento* às suas colaborações para este estudo, do qual sistematizaram em um método “[...] para intérpretes-criadores – designação usada por Leonora Lobo no processo de elaboração do seu método para atores e bailarinos” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 13).

Os temas corporais ou dramaturgicos, tanto do Teatro quanto da Dança, contrapõem os princípios da dualidade imposta pelo pensamento Moderno de fragmentação do corpo. A “arte do movimento” abarca as fronteiras entre os campos e saberes do Teatro e da Dança. Trata-se então de um método – Teatro do Movimento – no pensamento das autoras que propõe contribuições para o artista do corpo e do movimento e tratamos assim das possibilidades para a construção do corpo cênico, e que tais contribuições podem ser usufruídas também para as práticas em sala de aula. As propostas do Teatro do Movimento para as artes cênicas foram elaboradas e pensadas a partir de eixos que se interligam: *imaginário criativo, corpo cênico e movimento estruturado*, confluindo nas contribuições para as práticas da cena, e são assim descritos:

- O **imaginário criativo**, que se refere aos conteúdos e ideias percebidas, vivenciadas, sentidas, inscritas e imaginadas no corpo.
- O **corpo cênico** que se refere ao corpo preparado para a cena, o corpo no qual se manifesta com intenção o imaginário criativo.
- O **movimento estruturado**, que se refere à elaboração do movimento, que se estrutura em ações, espaços, dinâmicas e relacionamentos para organizar a expressão do imaginário criativo por meio do corpo cênico (LOBO; NAVAS, 2008, p. 22).

A trindade proposta por meio do método do Teatro do Movimento – *imaginário criativo; corpo cênico; movimento estruturado* – traz a representação dos princípios a serem desenvolvidos no que tange a arte do movimento. Segundo Cássia Navas e Leonora Lobo a tríade encontrada em muitas manifestações de civilizações e culturas ancestrais é pensada

também como [...] corpo – mente – espírito, ou ainda: energia – matéria – ação [...] que se apresentam e continuam ressoando em contraponto aos princípios da dualidade (LOBO; NAVAS, 2008, p. 22). Klauss Vianna “corporifica” os dizeres de Cássia Navas e Leonora Lobo, ao pensar tais aspectos do trabalho do/para o artista do corpo quando diz que

No teatro ou na dança, o ator e o bailarino desencadeiam, a partir de sua individualidade, um rico processo criativo, pelo qual os elementos técnicos adquiridos podem ser codificados e, em seguida, representados. A técnica cumpre aqui a tarefa de dar corpo e alma a cada tipo ou personagem que se queira representar. Este, para mim, deve ser o processo de criação capaz de produzir obras e manifestações verdadeiramente artísticas. No terreno da arte, a obra só toma corpo na relação que o artista mantém com a realidade que o cerca, mesmo que essa relação seja atravessada pelas mediações mais sutis. O artista, como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe e ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento (VIANNA, 2005, p. 115).

O trabalho a ser desenvolvido na construção do corpo cênico traz a confluência das linguagens do Teatro e da Dança, que, retroalimentadas, portanto, permitem imprimir no corpo estados corporais passíveis de se caminhar para processos criativos múltiplos. Os disparadores para que se “chegue” ao ato de criar, podem ser inúmeros atravessamentos que são acionados pelo organismo vívido – corpo para alcançar os corpora.

Ao pensar as práticas para a construção do corpo cênico na arte-educação, há de se observar quanto às propostas a serem elaboradas que necessitará por parte do arte-educador desenvolver, pensando a partir do corpo biográfico de cada aluno, disparadores para um melhor aproveitamento de suas potencialidades. Para ilustrar aspectos voltados para a cena, Lobo e Navas trazem para a discussão, no que tange ao corpo cênico elaborado para as práticas da cena, que “o ator não pode estar alterado por uma emoção ao expressá-la, mas deve perceber e sentir a qualidade da emoção manifestando-se em seu corpo cênico” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 92). O corpo cênico tratado por Lobo e Navas, em uma configuração artística, não terá, no entanto, na Arte-Educação, a “finalidade” de formar bailarinos e/ou atores. Há de se salientar que o aporte oriundo dos estudos acerca das práticas cênicas possibilitará ao arte-educador a sua própria (re)construção para mediar os processos criativos e as práticas cênicas em sala de aula.

As possibilidades que poderão ser erigidas nos processos criativos que municiam a construção do corpo cênico permitirão assim emergir dos atravessamentos conscientes e/ou inconscientes que povoam o imaginário do artista do corpo, bem como do aluno. E esse imaginário, ganha fluxo, dilui-se entre as artes da cena e o espectador – e quando abordamos a sala de aula, é imprescindível que o aluno enriqueça e amplie seu repertório acerca das artes, para apreender aquilo que o outro (des)diz – que juntos em uma mesma atmosfera trafegam

as mesmas redes de percepção. O momento da experiência estética ocorre então, quando *per-fura-se* o cotidiano entre quem vê e quem é visto, construindo-se uma comunicação corpórea, em constante estado de ruptura/desconstrução/construção.

2 - Corpo em trânsito: retroalimentação das práticas cênicas para o ensino de arte

Para tratar do corpo no ambiente educacional é previamente sabido que cada aluno já traz consigo um c-o-r-p-o com fronteiras visíveis e imaginárias. O corpo sofre contaminações pelos diversos atravessamentos que o cercam, desde seu nascimento até sua finitude. Para ilustrar a inscrição do corpo no “seu lugar”, podemos nos voltar para o pensamento de Homi K. Bhabha (1998) que traz à superfície da discussão, no que tange as díspares culturas, sua localização e suas fronteiras, as semelhanças e o que as diferenciam enquanto corpos múltiplos.

Essa revisitação ao passado para entender o agora, a relação temporal/espacial de múltiplas culturas se mostra, segundo as palavras de Bhabha “no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.” (BHABHA, 1998, p. 19).

O trânsito entre o corpo e o ambiente é abordado também por Christine Greiner no livro **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações** (2010) e que amplia as discussões acerca dos corpos e sua organização no ambiente. O corpo localizado no ambiente escolar é, antes de ser escolar/acadêmico, o corpo no mundo e em movimento.

A experiência em/da arte é localizada no corpo antes da abordagem em sala de aula, e a produção de sensações, sejam elas quais forem, já foi/é, em algum momento, corporificada no sujeito. Os modos de aprendizado emergem do corpo e sua inscrição no ambiente, e se organiza de acordo com “seu lugar”, como já situado anteriormente em Bhabha (1998). As abordagens da arte-educação na sala de aula, portanto, são pensadas nesse corpo-ambiente (Greiner 2010) em movimento, em que “[...] a estética não é apenas uma teoria da arte, (*sic*) mas deve ser vista de maneira mais ampla como uma possibilidade de estudo de como o homem cria e experiencia significados [...]” (GREINER, 2010, p. 91).

Os tentáculos que ora sufocam ora impulsionam as estratégias para a criação do corpo em movimento tendem a reverberar no espectador⁸ – eu e eu, eu e o outro, eu e o mundo. As

⁸ O diretor de teatro e dramaturgo Augusto Boal (1931-2009) – Teatro do Oprimido – chamava de “espect-ator” às pessoas da plateia que participavam diretamente de suas encenações. O termo proposto refere-se à ideia de que todos os seres humanos são espectadores, porque observam, e atores, porque agem (FERRARI, 2013, p. 56, 59).

composições cênicas potencializam-se e (re)significam quando ganham continuidade no espectador.

As confluências de emissor (corpo em movimento) com receptor (corpo-espectador) proporcionam uma sinestesia, ampliando aquilo que o artista cênico inaugura *a priori* em si. O corpo em movimento emite uma “percepção de realidades”. “Corpo e mundo estão num fluxo constante e incessante, tornando-se difícil a demarcação das fronteiras do “dentro e fora”. As ações expressivas do ator e do bailarino se organizam na fronteira entre seu organismo e o meio” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 110).

Aquilo que chega ao espectador por meio de conexões corpóreas das práticas cênicas de cada artista assistido é muito particular, pois cada corpo-sujeito lê à sua maneira o que lhe atravessa o corpo a partir do corpo cênico do outro. O artista do corpo introjeta em seus movimentos uma série de sensações que são criadas por meio de mecanismos que o ajudarão a acionar e aguçar seus sentidos. Essas provocações possibilitarão ao artista do corpo se aproximar dos estados de mudança e a se colocar em escuta. Há um diálogo entre seus processos mentais e a organização físico-corporal para dar vida a seus movimentos. Para dar vazão a amplitude e melhoria do gesto, “[...] é preciso atingir todas as suas dimensões, inclusive o pré-movimento que somente o acesso ao imaginário permite tocar”. (GODARD, 2001, p. 19).

Os diversos modos de relação com o mundo poderão fazer díspares leituras de mundo. A relação espectador *versus* artista do corpo imprime várias interpretações daquilo que se observa. Há uma empatia sinestésica do sujeito que vê para o que é visto e a produção de sentido que se expressa por meio do gesto é recebida pelo espectador de forma singular.

Os sentidos provocados pelo artista do corpo são proporcionados por meio dos atravessamentos que o constituem como indivíduo e que ativados, reverberam as inúmeras sensações que chegam ao outro. Para chegar ao outro há a princípio a busca de conectar-se a si, de “chegar-se”, para que sejam possibilitadas as conexões corpóreas/imagéticas com o espectador – o outro.

As fronteiras que avançam e “derrubam as cercas” quando pensamos o corpo, e, portanto, o Teatro e a Dança, tornam possíveis as retroalimentações de ambas as linguagens já que se contaminam e rompem com discursos dicotômicos disciplinares e artísticos impostos pelo pensamento moderno dualista.

O movimento corporal age tanto no Teatro quanto na Dança e potencializa a construção do corpo cênico. Gabriela Salvador traz suas contribuições para pensar o corpo em

movimento e as contaminações do Teatro e Dança que abarcam a retroalimentação aqui discutida:

Ainda falando em movimento, devemos lembrar que as pesquisas sobre o corpo em movimento, ligadas ao teatro, também são de importante valia para os estudos da dança. Aliás, o limite entre o teatro e a dança se torna cada vez mais tênue e, muitas vezes, um se confunde, mistura-se e, até mesmo, se agrega ao outro de maneira a afetar significativamente a estética de ambos. Essa miscibilidade se deve aos fatores históricos e, principalmente, aos conceitos estéticos da arte contemporânea, que tende (*sic*), cada vez mais, a quebrar as barreiras das linguagens artísticas e criar estéticas híbridas (SALVADOR, 2013, p. 50).

O corpo-político, epistêmico e cultural é o “lugar” por onde ocorre o trânsito entre ações pensadas e impensadas. “[...] É a partir do expressado **no** e **pelo** corpo que organizamos as informações, imagens e conteúdos” (LOBO; NAVAS, 2008, p. 138, grifos das autoras). As interações entre Teatro e Dança propiciam, por meio de sua retroalimentação, a mobilidade e contaminação entre as linguagens que possibilitam por meio de sua confluência a arte do movimento.

Considerações finais – teatro e dança como fios condutores das experimentações cênicas

Em nosso tempo, as linguagens nascem e se multiplicam. Dentro de cada linguagem, há outras que se misturam, se conectam, se adaptam e se transformam com os meios de produção e comunicação de cada tempo. [...] A dança-teatro, as múltiplas possibilidades de dança de rua, os grupos performáticos, o novo circo, os vários segmentos da dança contemporânea, as encenações realizadas dentro e fora das casas de espetáculos e em espaços alternativos, os novos e antigos métodos de lidar com o corpo e sua poética são tendências e linguagens que surgiram para transformar as artes cênicas (FERRARI, 2013, p. 77).

Teatro e Dança se configuram na história da humanidade como “lugar” de rupturas e também de inclusões. Podemos pensar no todo – o Teatro e a Dança – e também nas partes, nas especificidades de cada linguagem, para concluir a nossa compreensão sobre isso. Quando falamos das linguagens de Teatro e Dança separadamente as mesmas podem ser pensadas com similitudes e diferenças; isso, obrigatoriamente, tem que ficar claro para entender o todo.

Há em cada uma dessas linguagens artísticas raízes com princípios próprios, mas que confluem quando propomos pensar o movimento e as contribuições dessas para a construção do corpo cênico e para as práticas em sala de aula. Transmuta-se a linguagem de Teatro e/ou Dança e (re)configura-se em um “lugar” transdisciplinar (artístico e/ou acadêmico e investigativo), contrapondo assim o pensamento moderno hegemônico europeu que pensa as linguagens de maneira disciplinar acadêmicas, onde tudo precisa estar em um lugar específico antes determinado, quando, na verdade, podem ocupar lugares outros variados.

As fronteiras do corpo são, por assim dizer, os lugares outros em que ocorrem o trânsito e a contaminação daquilo que chega e daquilo que vai, do que aproxima, do que se distancia, do que se permite e também do que não é permissível. Pensar entre (fronteiras, corpos, espaços, narrativas, sujeitos), por conseguinte os múltiplos “entre-lugares”, um (vários) espaço que media “lados”, permite segundo Homi K. Bhabha (1998) “[...] redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. [...] o espaço intermédio “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora” (BHABHA, 1998, p. 27).

Os limites impostos pela Ciência Moderna reforçam sobremaneira que aquilo que não se pareça ou que não se enquadre nos seus preceitos disciplinares sofrerá de exclusões e apagamentos, e isso se vê historicamente nas díspares culturas que fazem fronteira com a noção de ciência moderna construída.

Nas palavras de Hissa (2008) tal pensamento pode ser melhor ilustrado quando o autor reflete sobre o pensamento moderno em que a Ciência Moderna “[...] edificou territórios do conhecimento, codificou significados de objetos, separou palavras, construiu a primazia de discursos, legitimou diversas formas de *apartheid* entre os homens, sociedades e culturas” (HISSA, 2008, p. 19). Encontramos o Teatro e a Dança inseridos também nesses limites expostos. Porém, os limites entre uma e outra linguagem são imprecisos se tomadas de uma perspectiva, por exemplo, transdisciplinar - retroalimentadas.

Quando propomos reflexões acerca do corpo, pensando as práticas cênicas no ensino tendo o Teatro e a Dança como facilitadores na construção do corpo cênico, tratamos ambas as linguagens nos “entre-lugares” que as configuram (aproximando-as e distanciando-as ao mesmo tempo).

A retroalimentação do Teatro e da Dança se faz na “invasão” territorial de uma para com a outra que acontece organicamente, involuntariamente, onde uma se alimenta e alimenta a outra – compartilham, contaminam-se e reverberam – convergindo ao corpo em movimento uma perspectiva de relações entre o Teatro e a Dança que não se enquadram em discursos que (de)limitem. Tais discursos territoriais de poder são, como explana Marcos Antônio Bessa-Oliveira (2017):

Tratados como a melhor opção para os mundos dos quais estavam/estão situados os não-corpos, os projetos europeu e norte-americano, ainda tomam para si na contemporaneidade as noções produzidas sobre educação, corpo e movimento. Ambos, cada qual no seu momento histórico e geográfico particulares, planejam e confabulam para o “resto do mundo” a manutenção e os continuísmos daquelas ideias suas como únicas verdades possíveis. E, favorecendo tudo aquilo pelos centros construídos, lugares, sujeitos e produções periféricos *ex-cêntricos*, seja na educação, sejam como seus muitos corpos, cores, ritmos e sabores, acabaram por

repetir exacerbadamente tudo aquilo imposto e, por isso, mantiveram e sustentam as ideias de corpos e movimentos ambíguos daqueles até hoje em si próprios (BESSA-OLIVEIRA, 2017, p. 5).

As formas “tradicionais” de investigação, produção artística e pedagogias do corpo e suas possibilidades – como é o tradicional modelo europeu e norte-americano – tomam para si um modelo de corpo “ideal” e que é o estereótipo difundido no *resto do mundo*; como se houvesse uma europeização das consciências, e branquiamento do corpo. Descolonizar as ideias daquilo que nos foi imposto, nos possibilita investigar sob perspectivas *outras* a forma de tratar o corpo além do que já está posto, bem como a (des)hierarquização das disciplinas, das linguagens tratadas dicotomizadas – Teatro e Dança –, que exemplificam nossa discussão aqui tratada para a cena, para a pesquisa ou para ensinar através de corpos.

Articular as linguagens para as práticas cênicas em sala de aula, ou ainda, deixar os dualismos de lado e “pensar com o corpo inteiro” (Greiner 2010), amplia os processos de aprendizagem nos *entre-lugares* do corpo e ambiente. Tratar Dança e Teatro retroalimentadas na arte-educação a partir da perspectiva do corpo em movimento permite que entre as infiltrações das duas linguagens cênicas ocorra a comunicação para potencializar os corpos em sala de aula, em uma afetação recíproca, em que “[...] fronteiras e muros não são apenas o que segura e divide, mas podem ser interfaces com potência para criar novas conexões” (GREINER, 2010, p. 105).

As discussões acerca das propostas da Arte-Educação são aqui trazidas para pensar as contribuições das linguagens artísticas do Teatro e da Dança, transitando por “entre” as práticas dos saberes, ancorado em propostas que ampliem a construção do sujeito. Para tratar das possibilidades acerca da Arte-Educação e como ampliar os “modos de fazer” diante das inquietações do como fazer em sala de aula, Bessa-Oliveira (2017) fala de seu lugar e de como pode ser articulado o “ser, sentir e saber” para além das metodologias (im)postas, já trazidas como “herança” no âmbito dos saberes:

Nesse sentido, quero deixar evidente que como propostas, descolonizar o ser, sentir e o saber na arte e cultura de Mato Grosso do Sul, ou de qualquer outra cultura, no ensino, na prática artística ou na reflexão sobre essas, deve se dar primeiramente como possibilidades. Nunca como metodologia cartesiana definida, pronta e acabada. A arte, a educação e a cultura não têm essas características engessadas. Uma proposição requer compreender questões *outras* que o método pronto e a metodologia acabados suplantam qualquer situação de possibilidades e transferências de conhecimentos. E neste caso falo de conhecimento histórico – adquirido através de instrução didático-pedagógica – e falo ainda de conhecimento dos conhecimentos – aquele que os indivíduos têm transmitidos como heranças (DERRIDA, 2009) socioculturais: de pais para filhos ao longo de gerações, em conversas sociais etc. É dessa perspectiva que nasce uma ideia de proposta epistêmica descolonizadora do ser, sentir e saber (BESSA-OLIVEIRA, 2017, p. 3).

Os desdobramentos dos métodos e propostas em sala de aula carecem, por parte do arte-educador, de um reconhecimento da turma em que irá laborar. E parte desse compartilhamento de saberes entre-corpos do educador e educando deve ser pensado visando qual será o momento que se iniciará as atividades no espaço escolar, rompendo com hierarquias e sequências já estabelecidas, para tratar o corpo para além da “fórmula” de ensino tradicional em que cada disciplina é trazida “engavetada”. Tais propostas podem ser pensadas para/na arte-educação a partir do lugar em que nos localizamos como “o” corpo brasileiro que, ainda que carregue enraizado pré-conceitos acerca de sua própria cultura, tem muito a contar, movimentar e expressar. Minhas experiências com as Danças Brasileiras nas disciplinas DAFRO e DIND⁹ da graduação, por exemplo, permitiram-me a reconexão com minhas próprias raízes, trazendo no meu corpo brasileiro possibilidades do encontro, do coletivo, do eu e eu. Nas Danças Brasileiras encontramos o corpo trans – físico, epistêmico – nesse lugar trans(formação), lugar em que muitas histórias são contadas, de várias maneiras, de vários povos, lugar em que se voltam também reflexões para esse lugar de ocupação que é a arte-educação.

A sala de aula é esse lugar em que propicia – ou ao menos deveria possibilitar – a contaminação entre os saberes. Nas fissuras dos conceitos das linguagens cênicas da Dança e do Teatro é que poderá propor aos corpos, juntar as diferenças, ancorando na transdisciplinaridade o corpo com maior amplitude para as práticas cênicas em sala de aula.

As fronteiras rígidas pré-estabelecidas de outrora que atuavam por um viés dicotomizante entre as linguagens como era o pensamento moderno da ciência clássica, ganha na contemporaneidade uma maior variedade de possibilidades para (re)inventar os modos de comunicação através dos corpos. Tratar as linguagens artísticas de maneira que estabeleçam ligações entre si, ampliando os saberes para o retorno ao corpo, possibilita o transbordamento das propostas a serem mediadas pelo arte-educador no processo criativo em sala de aula.

Se pensarmos que na contemporaneidade tais discussões não seriam mais necessárias, já que “todos os espaços” estão sendo ocupados e as fronteiras estão diluídas e se voltam cada vez mais para uma leitura transdisciplinar, há sempre o contraponto de que as coisas ainda funcionam, de certa maneira, sob a perspectiva do pensamento moderno, em que as coisas precisam estar/permanecer delimitadas e em suas gavetas. Há de se salientar que se o corpo é cultura e diversidade, é trans (porque está sempre em (trans)formação), e as discussões

⁹ As aulas de Danças Brasileiras ofertadas pelo curso de Artes Cênicas e Dança – UEMS, são compostas pelas disciplinas DAFRO – danças afro-brasileiras, ministrada pela Professora Dra. Gabriela Salvador e DIND – danças indígenas, ministrada pela Professora Dra. Dora de Andrade.

propostas ao corpo bem como as linguagens artísticas/disciplinares não podem mais ser ancoradas à/na leitura do corpo moderno, e sim, ao corpo hoje.

O que propomos aqui, portanto, não é o apagamento de uma linguagem cênica para realçar outra. Ao contrário, é pensar justamente com um olhar contemporâneo, trazendo a reflexão que do “borramento” entre uma linguagem e outra, na apropriação da especificidade de ambas as linguagens é que possa resultar a retroalimentação do Teatro e da Dança para um maior aproveitamento dos corpos-ambiente na arte-educação, e ampliando as discussões acerca do corpo e das linguagens, pensar que o “corpo é linguagens, movimento, e se é linguagens é trans... Não há como separar, é o corpo!”¹⁰.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo. SP: Hucitec, 1994. (Humanismo, Ciência, Tecnologia).
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “**BIOGEOGRAFIA – DESCOLONIZAR O SER, SENTIR E SABER PARA A TRANSMISSÃO DO CONHECIMENTO NAS ARTES VISUAIS**”. Comunicação Apresentada no **26o ENCONTRO ANPAP 2017 - Memórias e inventAÇÕES**. Realizado pela PUC-Campinas em Campinas, São Paulo, de 25 a 29 de setembro de 2017, p. 1-15.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. **Ensino de Artes X Estudos Culturais**: para além dos muros da escola. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. 158 p.
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “**O corpo que habito**: esse não é o corpo da sala de aula, dos museus, nem o corpo da academia!” In: **Acervo do autor**. Campo Grande, MS, 2017, p. 1-15. (Texto no prelo).
- BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “**(Trans)bordar fronteiras**: estética bugresca para descolonizar corpos *biogeográficos*”. In: **Memória ABRACE XVI – Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Anais... Uberlândia, MG. UFU, 2017, p. 4375-4400.
- BHABHA, Homi K. “**Introdução – Locais da cultura**”. In: _____. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 4ª Reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. P. 19 a 42.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações – São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção leituras do corpo).
- FERRARI, Solange dos Santos Utuari. **Por toda parte**: volume único/Solange dos Santos Utuari Ferrari... – 1. Ed – São Paulo: FTD, 2013.

¹⁰ Essas palavras são contribuições do Professor Dr. Edgar César Nolasco – UFMS, que acrescentou gentilmente em suas arguições na banca de defesa deste TCC realizada em 11 de novembro de 2017. Nolasco propôs que investigasse o corpo como lóci de enunciação, tratando o corpo físico, epistêmico, *biogeográfico* e as linguagens pensadas a partir do trans – que está localizado próximo das diferenças.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, 1910-1989. **Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira: coordenação de edição: Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia. Margarida dos Anjos... [et al.]. 4. ed. rev. ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.**
- GODARD, Hubert. “Gesto e Percepção”. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 3.** Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2001. P. 11-35.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. “Fronteiras da transdisciplinaridade moderna” In: HISSA, Cássio Eduardo Viana. (Org.). **Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, (Humanitas). P. 15-32.
- JUNIOR, Neurivaldo Campos Pedroso. “**Jacques Derrida e a desconstrução: uma Introdução**” In: **Revista Encontros de Vista – 5ª edição.** 2010. P. 9-20.
- LÍRIO, Vinícius. Da Silva. “**Poéticas da sala de aula: Processos de criação e aprendizagem entre o teatro e a performance**”. In: **TEATRO: criação e construção de conhecimento [online], v.3, n.4 , Palmas/TO, jan/jun. 2015. P. 41-49**
- LOBO, Leonora e NAVAS, Cássia. **Arte da composição: Teatro do Movimento.** Brasília: LGE Editora, 2008.
- NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A; & GROSSBERG, Laerence. “**Estudos Culturais: uma introdução**”. In: SILVA, Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula – Petrópolis. RJ: Vozes, 1995. (Coleção Estudos Culturais em educação).**
- SALVADOR, Gabriela Di Donato. **Histórias e propostas do corpo em movimento: um olhar para a dança na educação.** Guarapuava, PR: Editora Unicentro, 2013.
- VIANNA, Klaus. **A dança/Klaus Vianna: em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. – 6. ed. – São Paulo: Summus, 2005.**