



# A Dança como Poesia da Criação e do Encontro

---

CADERNOS DE  
EDUCAÇÃO EMOCIONAL

LEILA BEZERRA DE ARAÚJO

NÚCLEO DE EDUCAÇÃO EMOCIONAL  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

APOIO:

*Libellus*  
Editorial

**PROVE**<sup>®</sup>  
PROGRAMA DE VIVÊNCIA EMOCIONAL

**A DANÇA COMO POESIA DA CRIAÇÃO  
E DO ENCONTRO**

**LEILA BEZERRA DE ARAÚJO**

**A DANÇA COMO POESIA DA CRIAÇÃO  
E DO ENCONTRO**



João Pessoa, 2026

## Conselho Editorial

Dilaine Soares Sampaio (UFPB)

Elisa P. Gonsalves Possebon (UFPB)

Fabricio Possebon (UFPB)

Fátima Sousa Lima (UFOPA)

Luiz Fernando Dias Pita (UERJ)

Jeane Odete Freire dos Santos Cavalcanti (UNIESP)

Maria Lúcia Abaurre Gnerre (UFPB)

Marilene Salgueiro (UFPB)

Tânia Maria Goretti Donato Bazante (UFPE)

---

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

#### Catalogação na fonte – Libellus Editorial

Bibliotecária Responsável: Luzenira Alves dos Santos CRB9/1506

P855

Araújo, Leila Bezerra de

A DANÇA COMO POESIA DA CRIAÇÃO E DO ENCONTRO /  
João Pessoa: Libellus Editorial, 2026.

36 p.; 21 cm x 29,7 cm

Bibliografia  
ISBN 978-65-5264-084-0

1. Educação 2 Dança I. Título II. Série

CDU 37

CDD 370

---

Índice para catálogo sistemático

1. Educação – 370

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem a permissão escrita da editora.

Esta monografia é dedicada a Elisa Gonsalves,  
por ter-me apresentado ao universo da Biodanza.  
E a Ricardo Pinto, meu companheiro, e Sofia Araújo, minha filha,  
por compartilharem comigo um caminhar pela vida com mais amor e ternura.

## SUMÁRIO

|                                        |    |
|----------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO.....                        | 6  |
| 1. A DANÇA COMO ATO CRIATIVO.....      | 7  |
| 2. UM GIRO PELA HISTÓRIA DA DANÇA..... | 14 |
| 3. UM FINAL EM CONSTRUÇÃO.....         | 34 |
| REFERÊNCIAS.....                       | 35 |
| SOBRE A AUTORA.....                    | 36 |

## INTRODUÇÃO

A construção desse texto<sup>1</sup> parte da experiência vivida, no campo da dança e da Biodanza, e do desejo de abordá-las e vivenciá-las enquanto processos criativos e linguagens abertas e inacabadas para a construção de um caminhar pela vida com mais criatividade, autonomia e protagonismo. A experimentação do corpo como uma integralidade dinâmica, viva e inventiva capaz de ser experienciada por vivências sensíveis, tanto na dança, quanto na Biodanza, ou ainda na dança da Biodanza, pode nos possibilitar um despertar para a vida realçando o olhar para a qualidade da existência, das relações afetivas e dos modos de agir para viver melhor.

Poder fazer parte da construção de suas linguagens nos encoraja a criar, a ousar, a desenhar o espaço com nossas formas, cheiros, cabelos, crenças, culturas, amores, afetos e desafetos. E nos faz acreditar que assim como as nossas danças, nossas realidades também podem ser modificadas ao passo que nos modificamos! Por meio dessa compreensão flexibilizamos o olhar para o mundo, as pessoas, a natureza e as experiências compreendendo-as como dimensões incompletas que se fazem e refazem por meio das interações e relações criadas.

Para melhor organização, apresentaremos o texto em três seções: 1. A dança como ato criativo; 2. Um giro pela história da dança; 3. Um final em construção.

---

<sup>1</sup> A base deste Caderno de Educação Emocional é a Monografia de Conclusão do Curso de Formação em Biodanza, defendida em julho de 2021, na Escola de Biodanza do Extremo Oriental das Américas-PB, sob a orientação de Elisa P. Gonsalves Possebon.

## 1. A DANÇA COMO ATO CRIATIVO

Partimos da compreensão de que a dança é uma linguagem inacabada e em constante processo de elaboração a partir dos tempos, contextos e sentidos vividos pelos seus protagonistas. Na vida cotidiana ou na expressão do artístico, necessitamos dar forma às coisas do mundo por meio do corpo para dar sentido ao nosso viver ou a nossa arte e, para isso, criamos continuamente.



Fonte: arquivo pessoal

Vemos em Ostrower (1987, 1995) que o ato de criar não é um privilégio exclusivo de artistas ou uma condição especial de determinadas profissões, mas uma circunstância vivida por todos os seres humanos e inerente a sua própria vida, por se tratar de processos de formulação e reformulação de sentidos através de formas expressivas para a compreensão do mundo e deles mesmos, independentemente de qualquer trabalho, função profissional ou condição social.

Segundo a autora, para dar forma a algo, simultaneamente delimitamos o espaço e provocamos a geração de imagens e, mediante estas, percebemos a realidade, compreendemos, organizamos, relacionamos, comunicamos algo a alguém e significamos os fenômenos que acontecem ao nosso redor e conosco. Por meio de formas outrora criadas pela humanidade para a construção dos significados da vida, é possível a geração de uma nova forma perante um processo de ressignificação de uma já existente.

Conforme Ostrower (1987, 1995), o novo é aquilo que é ressignificado pelo ser humano, ou seja, um fenômeno que é relacionado de um modo inédito e compreendido em termos inovadores. Para tanto, conforme o seu pensamento, a motivação de criar uma nova forma advém do desejo de dar novas coerências, ordenações, relacionamentos, compreensões e significados a respeito de uma forma existente. A realização da criação, portanto, acontece no estabelecimento dessas novas configurações e, a partir disso, o ser humano compreende a sua vida e estabelece a sua comunicação com outros.

Compreendemos, assim, que as sensações suscitadas nas experiências de vida do indivíduo e nos processos criativos vividos por ele são percebidas, demarcadas e ressignificadas através de imagens pessoais geradas diante de sua individualidade como forma de melhor apreendê-las. Podemos deduzir, então, que a vida humana se faz em um movimento contínuo de criar formas através de imagens na busca pelo entendimento e pela consciência das coisas.

Em Ostrower (1987), entendemos que, antes de alcançarmos essa consciência, vivenciamos processos intuitivos e extremamente profundos ligados a nossa sensibilidade latente e inconsciente e que esse fato interfere significativamente nas nossas apreensões de mundo e, por conseguinte, nas nossas criações, que se tornam conscientes conforme expressas e são reconhecidas através de uma forma.

Na arte, percebemos em Merleau Ponty (2004), em sua reflexão crítica sobre a pintura clássica e moderna, que a construção de formas expressivas não se dá de maneira diferente. O artista cria imerso em questões históricas, estéticas, artísticas, políticas, sociais e culturais da sociedade em que vive e, portanto, produz obras que expressam características do povo ao qual pertence.

Na dança, vemos, em Porpino (2018), que essa arte é uma forte expressão da cultura, logo as produções dos movimentos de dança realizada por coreógrafos e/ou bailarinos ou mesmo aqueles que supostamente não são criados, mas transmitidos tradicionalmente em sala de aula, como os movimentos codificados que compõem os repertórios dos balés clássicos ou, ainda, informalmente em comunidades, de pai para filho, como nas danças populares, são influenciadas por diferentes comportamentos, crenças e técnicas aprendidas no convívio com o outro e são, com isso, forte expressão de um povo.

Compreendemos, assim, que tanto na vida cotidiana quanto na arte, com fins práticos ou estéticos, os processos de criação significam a geração de formas expressivas. Entendemos que os processos criativos da dança geram formas expressivas por meio dos corpos em movimento imersos em sentidos multiplicados pela experiência estética do dançar.

A dança como ato criativo pode possibilitar a experimentação da inventividade, criatividade e libertação de padrões técnicos e estéticos pré-estabelecidos abrindo espaços para a busca de outras maneiras de expressar mais condizentes com a existência da pessoa que dança. Como também se flexibiliza enquanto linguagem ressignificando-se culturalmente a partir dos tempos e espaços vividos pelas gentes. Nesse sentido, diante da imensidão criativa que possuímos podemos também renovar a dança enquanto técnica na medida em que imprimimos novas maneiras de pronunciar o mundo, as emoções e a existência no corpo.

Conhecemos, em Mauss (2003), que o corpo é o primeiro meio técnico do ser humano e as técnicas corporais correspondem aos modos pelos quais ele serve-se do seu corpo em uma determinada sociedade. No ato criativo do dançar, podemos possibilitar uma escuta do corpo e seus modos de ser, mover, perceber e sentir o mundo e a partir disso ressignificar e reinventar técnicas corporais já aprendidas corporalmente para a geração de outras maneiras de movimentar-se pelo espaço mais conectadas com a existência da pessoa que dança.

Nesse sentido, dentro do universo da dança, a Biodanza pode ser considerada como um campo artístico e educativo com implicações terapêuticas capaz de alargar as potencialidades criativas humanas e ressignificar visões de

mundo, ações e técnicas corporais por meio de vivências em grupo. A Biodanza é nutrida pela valorização da vida vivida, sentida e percebida com mais humanidade e convida para um processo de vivências corporais sensíveis acessando o universo das emoções e das subjetividades individuais e coletivas a partir do contato com o outro. A dinâmica da construção dos sentidos acontece pela experiência do corpo em sentir, tocar, ouvir, dançar, viver.

A Biodanza foi criada pelo antropólogo chileno Rolando Toro Arañeda, na década de sessenta, e “é expressão máxima da vida na sua plenitude e alegria. Sua metodologia prioriza a interação em grupo, valorizando no grau mais elevado o encontro humano em condições especiais de afeto, segurança e nutrição” (SANTOS, 2009, p.23). Essa manifestação tem como objetivo promover modificações na qualidade do estilo de viver de seus praticantes (SANTOS, 2009).

Oportuniza bailar a existência humana, seus sentidos e subjetividades em profunda conexão consigo mesmo, com o próximo e com a natureza revelando identidades. Sua ação combina gesto, música e emoção por meio de vivências integradoras e coletivas que ativam o núcleo afetivo e promovem a integração do pensamento com o sentir e o agir desenvolvendo uma movimentação positiva de compromisso com a vida e provocando transformações físicas, mentais, emocionais (SANTOS, 2009).



Fonte: arquivo pessoal

No campo da subjetividade emocional, Santos (2017) destaca que as emoções na Biodanza são vivenciadas a partir da incorporação entre sentir, pensar e agir. Possebon (2017) esclarece que as emoções podem ser primárias e secundárias e são compostas por componentes neurofisiológicos, comportamentais e cognitivos, sendo reguladas pela relação criada com as mesmas. Conforme Gonsalves (2015), as emoções primárias são básicas e universais independentemente de aspectos sociais e culturais, já as emoções secundárias são sociais e desenvolvidas ao longo da interação humana.

A Vivência é a experiência vivida densamente por um indivíduo capaz de mobilizar as funções emocionais, cenestésicas e orgânicas facilitando a expressão da identidade, a modificação do estilo de vida e o restabelecimento biológico. As Vivências integradoras estão organizadas em cinco linhas norteadoras ligadas a comportamentos, potenciais humanos e princípios de vida, são elas: vitalidade, criatividade, sexualidade, afetividade e transcendência (SANTOS, 2017).

A linha da vitalidade está relacionada à saúde, ao ímpeto vital, ao potencial de equilíbrio e a alegria de viver; a da criatividade, ligada à inovação, renovação e imaginação; a da sexualidade, relacionada à sensualidade, vínculo sexual e reprodução; a da afetividade, vinculada ao amor, amizade, empatia e alteridade; e a da transcendência, ligada a harmonia interior, identificação com a natureza, com o humano e com o universo. Todas as linhas de vivência confluem para o desenvolvimento da integração existencial do ser humano (SANTOS, 2017; TORO, 2009).



Fonte: arquivo pessoal

As Vivências são a matéria-prima da Biodanza e são experiências individuais únicas compartilhadas em grupo. Para cada pessoa a mesma Vivência age de maneira diferenciada a partir do seu mundo vivido podendo afetar o corpo e sua maneira de perceber, mover, sentir, agir, pensar, relacionar, viver. É por meio de um caminho sensível permeado por dança e música que a Vivência arrebatada o ser humano para o seu próprio reconhecimento enquanto ser histórico, cultural, biológico, cósmico fortalecendo a identidade para uma atuação mais consciente e empoderada diante da vida.

O corpo que dança na Biodanza é encarnado da expressão da história, da educação, da cultura e das subjetividades do praticante. Nesse contexto as aprendizagens são vivenciais abarcando a afetividade, o autoconhecimento e o prazer de viver com a utilização da música e da dança, como artes integradoras do corpo, da alma e de sua plena expressão em situações de encontro em grupo (GONSALVES, 2010). A experiência na Biodanza em qualquer uma de suas cinco linhas de Vivência pode possibilitar uma mobilização do corpo a partir do

movimento dinâmico entre imersão e emersão da emoção gerando posteriormente reconhecimentos e compreensões de si mesmo a partir da ampliação da percepção e da expansão da consciência, fato que pode interferir no fortalecimento da identidade e na sua reconstrução.

A partir da sensibilização e (re)significação de si por meio das vivências promovedoras de interações emocionais, praticantes da Biodanza podem desenvolver uma percepção mais apurada da realidade vivida, construir outros vínculos afetivos, e criar novas possibilidades para o enfrentamento e superação de desafios. As vivências mostram-se como caminho para organizar corporalmente atitudes, pensamentos e o estado de ânimo a partir da recuperação da confiança em si, do encorajamento e na possibilidade de pensar outra realidade ressignificando o viver pela via do sensível.



Fonte: alternativab

## **2. UM GIRO PELA HISTÓRIA DA DANÇA**

A dança é uma linguagem e uma atividade humana entrelaçada com a própria história das mulheres e dos homens no mundo. Ao longo do tempo, essa manifestação expressiva corporal vem sendo desenvolvida, expressa e transformada em suas configurações ritualísticas, artísticas, estéticas e epistemológicas por meio de mudanças sociais e humanas com os novos modos de ser, sentir, agir, viver, compreender e se relacionar com a realidade. Conforme Silva (2005), esse meio de expressão presente desde os tempos primitivos fazia parte de manifestações ritualísticas de celebração, fertilidade, iniciação, caça e invocação à natureza.

Suas características mais básicas eram próximas as apresentadas nos desenhos rupestres que indicavam interesses práticos e não, fins estéticos. Nos rituais de caça, por exemplo, os homens usavam máscaras semelhantes aos animais que pretendiam capturar e invocavam poderes naturais na intenção de pegá-los realizando movimentos simples, circulares e repetitivos. Nesse cenário, as danças primitivas tinham como principal objetivo a funcionalidade de obter poderes sobre a natureza (SILVA, 2005).

Com o passar do tempo, a dança foi ganhando outras finalidades e contornos. Como na civilização egípcia quando incorpora características religiosas e é apresentada por mulheres nos festivais de exaltação aos deuses Ísis e Osíris ocorridos nos períodos da enchente do rio Nilo e da colheita, como também qualidades de entretenimento quando apresentadas em casas da realeza, por exemplo. Já na civilização grega, a dança apresenta um caráter artístico e estético fazendo parte das manifestações teatrais, e juntamente com a poesia, dá origem à tragédia (SILVA, 2005).

Em Esparta, nos festivais de Dioniso, a dança se manifesta com fins ritualísticos como danças de proteção contra as doenças e a morte e danças baseadas em ações e gestos de lutas ao redor de altares para honrar os deuses. As mulheres podiam dançar em casa por motivo de aniversários, casamentos, funerais, nascimentos ou ritos de passagem, mas as que ainda eram virgens, só eram autorizadas a dançar nos templos com hinos de celebração em consagração às deusas, sem a presença de plateia e sem caráter de apresentação (SILVA, 2005).

Em Roma, essa arte limitava-se a poucas expressões de danças guerreiras realizadas por soldados em homenagem ao deus Marte e a algumas danças corais de religiosos em busca da purificação dos campos e da boa colheita. Sob a influência das artes gregas e etruscas, começa a se expandir e transformar passando a ser considerada como uma manifestação de natureza social. Assim, filhos de nobres começam a frequentar escolas de dança como complemento educativo (SILVA, 2005).

No começo da Idade Média a dança ainda apresentava um caráter ritualístico e comemorativo sendo expressa em ocasiões como casamentos, colheitas ou nascimentos, por exemplo. A partir do século XI, as danças macabras, também conhecidas como danças da morte, começaram a acontecer e a mudar significativamente as características das danças populares expressas pelos camponeses. Essas danças não eram graciosas e nem tinham como finalidade o entretenimento e o espetáculo, mas a libertação dos medos, angústias e sofrimentos vividos por meio das pragas, miséria, inquisição, cruzadas e longas guerras (SILVA, 2005).

Em funerais, camponeses cantavam e dançavam freneticamente contagiando pessoas que embarcavam nesse movimento formando procissões que podiam durar dias ou até semanas em trajetos de longas distâncias alcançando diferentes aldeias com pessoas gritando, caindo ao chão, imitando animais e autoflagelando-se. Homens, mulheres e até crianças imersos nos horrores do sofrimento humano viam nessas manifestações uma forma de espantar seus pavores e fugir da realidade por alguns momentos. Fatos como esse aconteceram primeiramente na Alemanha, Inglaterra e Itália, expandindo-se depois por quase toda a Europa até meados do século XIV (SILVA, 2005).

Paralelamente ao acontecimento das danças ritualísticas e comemorativas, desenvolveu-se no início do século XV danças em pares com padrões lineares e circulares, vibrantes e ágeis praticadas em situações festivas. Ao longo dos séculos XV e XVI as danças populares foram progressivamente adentrando os castelos feudais na França, Inglaterra e Itália servindo de entretenimento e complemento essencial na vida dos nobres que passaram a transformá-las e a considerá-las como danças da corte. A partir dessa apropriação, a dança passou a apresentar características de espetáculo e os

bailes de máscaras eram frequentes tendo como grandes estrelas, nobres como a Rainha Elizabeth (Inglaterra) e o Rei Louis XIV (França) (SILVA, 2005).

Distanciando-se das danças populares e folclóricas, algumas das danças da corte expressavam movimentos inspirados na mímica, enquanto outras estavam mais ligadas ao entretenimento e a produção de movimentos mais abstratos. Nesse contexto, a dança também era expressa por bufões ou bobos da corte que apresentavam solos, pantomimas, anedotas e danças acrobáticas com sentidos cômicos para entreter os nobres (SILVA, 2005).

O termo ballet, do italiano *ballare*, bailar ou dançar, começava a ser usado, como no caso do Ballet de Cour ou Dança Palaciana, por exemplo. Essa dança era apresentada a partir da mescla da poesia, pintura e música com a presença de personagens que refletiam a pirâmide do poder. Nesse cenário, a produção do entretenimento era feita pela nobreza para a própria nobreza alcançando seu ápice com a produção do grandioso Ballet Comique de la Reyne Louise (Balé Cômico da Rainha Louise), feita por Balthasar de Beaujoyeux, em 1581, para comemorar a casamento da irmã da Rainha Louise (SILVA, 2005).

Ao longo do tempo, a produção de novos modelos de entretenimento a partir da dança foi assumindo outros termos e características como o Ballet Melodramatique (Balé Melodramático), que posteriormente transformou-se na ópera italiana, e o Ballet à Entrée (Balé de Entradas) com grandiosas estruturas cênicas que comportavam apresentações de teatro e interlúdios compostos por dança, sendo precursor dos Balés do Rei Louis XIV (SILVA, 2005).

O Rei Louis XIV foi o dançarino mais famoso do século XVII. Aos treze anos de idade já dançava para a corte e no ano de 1653 apresentou-se vestido de sol tendo papel de destaque no grandioso Ballet de la Nuit (Balé da Noite). A partir desse acontecimento ele ficou conhecido por toda a Europa como Le Roi Soleil, o Rei Sol. Suas produções eram luxuosas e tinham importantes contribuições de artistas que abordavam diversificadas linguagens artísticas. Em 1665, fez sua última apresentação, aos quarenta e sete anos, incorporando o papel de uma ninfa no Ballet L' Ecologue de Versailles (O Ecologista de Versailles) (SILVA, 2005).

Em 1661, o Rei Louis XIV foi o responsável pela criação da L' Académie Royale de La Danse (Academia Real de Dança) que tinha como objetivo

promover discussões teóricas e aulas práticas para a formação profissional dos seus alunos e alunas. O artista italiano Giovanni Baptiste Lully, músico, comediante e dançarino, e o francês Pierre Beauchamps, mestre e criador das cinco posições essenciais do balé clássico, foram contratados para compor e dirigir suas grandiosas produções (SILVA, 2005).

Com o passar do tempo a Academia transformou-se na Ópera de Paris apresentando composições de dança mais elaboradas com sofisticadas sequências de movimentos exaltando o refinamento técnico dos dançarinos e diferenciando-se daquelas apresentadas nas cortes. Essa crescente profissionalização da área diminuiu consideravelmente o monopólio da corte sobre a dança e a participação de nobres dançando ao lado de bailarinos profissionais (SILVA, 2005).

Em 1754 o francês Jean Georges Noverre foi promovido a mestre de balé da Ópera de Paris e em 1760 escreveu *Lettres Sur La Danse* (Cartas Sobre a Dança), importante documento para a história da dança e principalmente para o balé por trazer a descrição do que se fazia na época e o registro das coreografias de Beauchamps e das produções de Lully. Uma de suas maiores contribuições foi propor uma nova concepção de balé coreografias baseadas em personagens e enredos dramáticos sérios e consistentes, livres das interrupções de poesias, músicas ou acrobacias, e com figurinos que não incomodassem e nem limitassem a beleza da movimentação corporal. Assim, o Balé Narrativo é inaugurado (SILVA, 2005).

Os dançarinos, em sua maioria profissionais, passaram a ser a principal atração das apresentações de dança assumindo com exclusividade os principais papéis. Nesse cenário, Gaetano Vestris foi considerado o primeiro grande dançarino, e tempos depois o seu filho também foi conhecido como um dos maiores dançarinos de sua época. A partir de 1681, as mulheres começaram a se apresentar publicamente, a assumir os papéis principais e a ganhar visibilidade na dança, como a dançarina francesa Mile La Fontaine, primeira profissional de que se tem notícia em uma apresentação pública. Entre 1720 e 1729, destacaram-se como grandes bailarinas, a francesa Marie Sallé e a ítalo-espanhola Marie-Anne Camargo (SILVA, 2005).

Os Balés Narrativos alcançaram seu apogeu na era romântica do século XIX, sendo criados especialmente para grandes bailarinas como as italianas Marie Taglioni e Carlota Grisi, e a austríaca Fanny Elssler, contando histórias expressas por fadas, bonecas, ninfas, bruxas e seres etéreos aliados a coreografias com alto grau de qualidade artística. Nesse período, muitos Balés românticos foram criados para esses ícones da dança como por exemplo, *La Sylphide*, *La Cachucha*, *Giselle*, *Coppélia*, *A Bela Adormecida*, *O Quebra-Nozes* e *O Lago dos Cisnes*, encenados até os dias atuais (SILVA, 2005).

Com a criação dessas obras, muitas inovações de palco foram surgindo como a iluminação a gás, figurinos flexíveis e transparentes nas saias de gaze, sapatilhas de ponta e cenários bucólicos pintados em grandes telões. Suas histórias eram compostas por três atos que se dividiam entre o ambiente real e o fantasioso com a mescla de personagens reais que atuavam com seres etéreos, fadas e príncipes encantados sempre expressando a dualidade entre o real e o ideal, o carnal e o espiritual, a vida e a morte (SILVA, 2005).

A criação coreográfica do balé clássico era feita por coreógrafos e não tinha contribuição criativa dos dançarinos sendo composta por mímicas e pela combinação de passos aliada ao acompanhamento literal da música. Para compreender a trama do balé assim como foi elaborada, a plateia recebia libretos explicativos criados por escritores e até mesmo por coreógrafos. Com o passar do tempo, compositores coreográficos foram desenvolvendo estilos particulares sem apresentarem mudanças significativas na variação do vocabulário de passos, posições, direções e expressões dentro das escolas russa, francesa, italiana, dinamarquesa, inglesa e americana, permanecendo semelhantes (SILVA, 2005).

No início do século XX, Serge Diaghilev, diretor dos Ballets Russes, transformou o panorama do balé principalmente pela maneira de conceber a cenografia e o figurino. Para ele, esses elementos não tinham caráter de adereço ou decoração, mas valor artístico e estético para a ampliação dos sentidos cênicos a partir de um design diferenciado. Realizou parcerias importantes com artistas como Picasso, Matisse e Miró, das artes plásticas, Debussy e Ravel, da música, Nijinsky e Danilova, da dança, de coreógrafos como Michel Fokine e

Marius Petipa, e de cenógrafos como Alexander Benois e Leon Bakst (SILVA, 2005).

O interesse pela produção de uma dança exclusivamente técnica e ilustrativa foi rompido nesse período caracterizando os primórdios da Dança Moderna. No momento em que a humanidade vivenciava realidades diferentes das do período clássico, como as guerras e os avanços científicos e urbanísticos, muitos artistas passaram a contestar a visão unilateral, a reprodução de modelos pré-estabelecidos e a expressão de um mundo envolto pela fantasia e perfeição das formas que muitas vezes seguiam um ideal imposto de beleza próximo aos padrões apolíneos da medida, da ordem, da proporção, da simetria e da harmonia (GARAUDY, 1980; PORPINO, 2018; SILVA, 2005).

A partir desse cenário, artistas da Dança Moderna insatisfeitos com a rigidez e o academicismo da escola clássica negaram a técnica extremamente codificada do Balé Clássico e os seus temas fantasiosos para inaugurar modos próprios de pensar e manifestar a dança. Apesar de trabalharem individualmente, adotaram objetivos semelhantes que consistiram na liberdade de criação e renovação de técnicas, estilos, métodos e filosofias de trabalho ressignificando as formas de representação para expressar a condição humana, dimensão negligenciada nas obras do balé clássico, transgredindo os padrões estéticos conhecidos até então (GARAUDY, 1980; SILVA, 2005).

Diante de muitas inovações técnicas e estéticas é possível identificar algumas características em comum como a utilização do centro do corpo como gerador do movimento, os pés descalços, o aproveitamento do chão para a realização de movimentos sentados ou deitados, o uso da música de maneira não literal e a elaboração de uma dramaticidade originada do movimento, da temática e dos personagens. A estrutura narrativa passa a ser formulada de maneira oposta da que se usava nos espetáculos de Balé Clássico, tornando-se em muitos casos, fragmentada e episódica (SILVA, 2005).

Mulheres como Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St. Denis, são consideradas pioneiras desse movimento influenciando gerações futuras, como Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Paul Taylor, Alvin Nikolais e outros. Isadora Duncan foi a primeira artista a opor-se à estética e aos fundamentos rigorosos da dança clássica por considerar seus movimentos

inorgânicos. Sua proposta era manifestar o movimento natural do corpo por meio da verdade interior afastando-se das convenções, dos códigos, do universo de fantasias e artificialidade exaltadas nas obras de balé (GARAUDY, 1980; SILVA, 2005).



Fonte: alternativab

Duncan inspirou-se nos movimentos da natureza e nos desenhos dos vasos gregos para compor os seus solos com movimentos mais naturais e orgânicos. Inovou dançando de pés descalços e vestiu túnicas gregas esvoaçantes. Em suas aulas tinha a intenção de ensinar os seus ideais, crenças, estética e noções de saúde para uma posterior criação coreográfica e não a imposição de uma técnica de dança (GARAUDY, 1980; SILVA, 2005).

Como o movimento natural do corpo era uma das prioridades da época, a dança também pôde ser desenvolvida por pessoas leigas e sem nenhum

treinamento específico. Loie Fuller, por exemplo, não tinha prática na área e revolucionou o palco para a dança a partir da composição de novas configurações cenográficas e de iluminação apresentando figurinos compostos por metros de tecido iluminados por luzes coloridas (SILVA, 2005).

Ruth St. Denis, outra pioneira da Dança Moderna, foi a primeira coreógrafa que desenvolveu oficialmente uma técnica moderna baseando seus movimentos no ritmo respiratório e no plexo solar como acionadores da ação. Tinha como referência para a construção de suas coreografias divindades egípcias, indianas, japonesas e babilônicas, enfatizando valores espirituais para obter experiências místicas. Em 1922, casou-se com Ted Shawn e fundou a companhia e a Escola de Dança Denishawn formando grandes artistas que desenvolveram posteriormente suas bases metodológicas e criativas como, por exemplo, Doris Humphrey, Charles Weidman e Martha Graham (SILVA, 2005).

Doris Humphrey, incomodada com a falta de afinidade com as divindades orientais passou a se basear em aspectos da vida do homem americano para compor as suas narrativas. Junto com Charles Weidman fundou a sua companhia e escola, e desenvolveu uma técnica baseada nas experiências do dia a dia e nas ações naturais do ser humano como respirar, caminhar, ficar em pé, pular, girar e cair. Assim, os princípios básicos de sua técnica incluem queda e recuperação, movimentos sucessivos, ritmos respiratórios, movimentos de oposição e transferências de peso, além de possibilitar o exercício criativo para a composição e criação de movimentos respeitando a interpretação pessoal e a individualidade de cada artista (SILVA, 2005).

Martha Graham desenvolveu um amplo vocabulário de dança, e diferentemente de Humphrey, propôs a repetição de sua técnica e estilo com a intenção de externar o interior do ser humano sem abarcar a liberdade criativa. Elaborou e ensinou a sua técnica baseada no fluxo de energia movimentada do interior para o exterior do corpo por meio do plexo solar opondo-se à estética clássica e até mesmo à pronunciada por Isadora Duncan. Os termos *contraction and release* (contração e relaxamento) são os princípios essenciais da sua movimentação que se apresenta de forma angular, cortada, forte e percussiva (GARAUDY, 1980; SILVA, 2005).

Graham desenvolveu forte teatralidade a partir de conteúdos psicológicos contribuindo para a dança-teatral e trouxe para a cenografia a presença de esculturas e objetos concebendo-as como obras vivas e como prolongamento do corpo e do movimento. No início, seus trabalhos expressaram temas associados com a vida dos pioneiros imigrantes na América do Norte, depois abordaram a mitologia grega e em seguida exploraram a abstração focando na execução do movimento com intensa carga dramática (SILVA, 2005).

No decorrer dos anos trinta e quarenta, artistas continuaram desenvolvendo trabalhos originais, com técnica, filosofia e métodos próprios de composição envolvendo conteúdos sociais, políticos, estéticos ou psicológicos, como, por exemplo, José Limón, Hanya Holm, Alwin Nicolais, Paul Taylor e Merce Cunningham. Kurt Joss e Mary Wigman foram referências importantes no movimento da Dança Moderna alemã (SILVA, 2005).



Fonte: alternativab

Joss, foi aluno de Rudolf Laban e fundou a Essen Folkwangschule, importante centro de música e dança onde Pina Bausch foi solista tornando-se posteriormente uma importante referências da Dança Contemporânea. No ano de 1932, Joss estreou *The Green Table* (A Mesa Verde) uma das obras mais significativas desse período versando sobre os horrores da guerra, com música composta por Fritz Cohen. Por volta dos anos 40, Merce Cunningham, solista da companhia de Martha Graham entre 1939 e 1945, passou a negar a dramaticidade da dança moderna e a artificialidade do balé clássico por meio do estudo do movimento puro desvinculado de conteúdos psicológicos e do desenvolvimento de um tema (SILVA, 2005).

Para ele qualquer movimento, método ou espaço poderia ser material para uma composição coreográfica. A música, o figurino, o cenário, a iluminação e a própria dança tinham lógicas e identidades independentes, sem relação uns com os outros, tornando-se extremamente abstrata. Propôs conceitos que questionavam a ideologia da dança moderna substituindo a narrativa única pela estrutura não narrativa com cena fragmentada ou episódica; o uso do palco convencional italiano pelos espaços cênicos urbanos e alternativos, o processo criativo linear e pessoal pela realização intensa da experimentação e improvisação; dentre tantas outras transformações (SILVA, 2005).

Nas suas coreografias seus intérpretes apresentavam movimentos ágeis, fluidos e precisos, e ao contrário da expressividade acentuada nas danças de Martha Graham, não tinham expressões faciais intencionais e aparentavam não se relacionar com a música e com seus pares. Além desses aspectos inovadores, a maneira diferenciada de realizar os processos criativos e estruturar as cenas a partir da autonomia da dança marcaram a grande contribuição de Cunningham (SILVA, 2005).

Um de seus métodos criativos consistia em criar sequências de movimentos em que a ordem de execução podia variar de um dia para o outro a partir da realização de sorteios, da consulta de um diagrama do I Ching ou do jogo da sorte cara-e-coroa produzindo uma dinâmica coreográfica e intelectual diferenciada para seus intérpretes e apresentando obras abertas com infinitas possibilidades de compreensão. Na coreografia *Field Dance* (1963), por exemplo, a proposta metodológica utilizada foi gerar para cada artista uma

sequência própria de movimentos para que eles pudessem repeti-las quantas vezes desejasse no espaço e tempo escolhido (SILVA, 2005).

No final dos anos cinquenta, no Black Mountain College, localizado na Carolina do Norte, Cunningham, em parceria com o músico John Cage e o artista plástico Robert Rauschenberg, dirigiu um workshop coreográfico fundando um modelo para as performances e happenings que aconteceram posteriormente. Após Cunningham, surgiram outros artistas com interesse em negar completamente os princípios da Dança Moderna, inclusive em desprezar a sua própria dança caracterizada por muito esforço físico técnico, para evocar novamente a liberdade criativa e experimentações de movimentos mais orgânicos e naturais, reaproximando a dança do cotidiano (SILVA, 2005).

As composições da coreógrafa americana Ann Halphin, por exemplo, foram estruturadas a partir de tarefas cotidianas como carregar objetos, juntar ou espalhar papéis, andar, comer e/ou tocar alguém com ênfase na realização dos movimentos necessários para praticar a ação. Douglas Dunn compôs uma peça com uma cadeira e o conteúdo da dança consistiu em sentar-se e levantar-se. Steve Paxton coreografou duas pessoas que sorriam por cinco minutos. Charles Moulton coreografou três pessoas que trocavam pequenas bolas entre si num complexo padrão rítmico e espacial (SILVA, 2005).

Esse período foi marcado pela ampliação das configurações da dança envolvendo estilos, vocabulários, filosofias e métodos de criação multiplicados por interesses artísticos diversos. Foi possível compor uma dança a partir de improvisações em cena aberta com expressão de tarefas cotidianas, movimentos funcionais, manipulação de objetos, brincadeiras infantis, esportes, rituais, jogos, dentre tantas outras possibilidades. Nesse momento de grandes transformações na forma de pensar e fazer dança como consequência de um momento histórico marcado por conflitos e pela necessidade humana de buscar uma nova maneira de existir funda-se o movimento da Dança Contemporânea (GARAUDY,1980; SILVA, 2005).

A coreógrafa americana Yvonne Rainer se opôs aos fundamentos da dança clássica e moderna em meados da década de 60. Após um workshop coreográfico dirigido por Robert Dunn, Rainer reuniu alguns artistas da dança para iniciar suas experimentações fundando o movimento da Judson Church

Dance Theater, que ocorreu na igreja de mesmo nome, em Nova York. A neutralidade facial, simplicidade de estruturas, ousadia de propostas, posicionamentos reivindicatórios e de negação diante da espetacularidade da dança são aspectos fundamentais do seu trabalho (SILVA, 2005).

Em sua coreografia *Room Service* (1963), por exemplo, o principal objetivo era transformar uma atividade cotidiana, em movimento artístico. Para isso, um grande colchão foi transportado de um lado para o outro do palco apresentando a inteligência do corpo a partir da sua ação e reação dentro de uma atividade funcional. A celebração do movimento, característica da dança produzida nos anos 60, conquistou a plateia por exaltar corpos, gestos e figurinos vinculados ao cotidiano minimizando, assim, a distância entre público, dança e artista a partir da identificação com a vida (SILVA, 2005).

Após sair da liderança do movimento da Judson Church Dance Theater, Yvonne Rainer participou, entre os anos de 1961 e 1964, de uma série de apresentações e workshops em parceria com coreógrafos, músicos, fotógrafos e artistas plásticos na mesma igreja. Junto com os coreógrafos Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay e David Gordon encabeçou esse novo projeto a partir dos diferentes métodos, produtos artísticos e do interesse comum em romper com as regras, o simbolismo codificado e as estruturas elaboradas da Dança Moderna (SILVA, 2005).

Trisha Brown, por exemplo, coreografou *Accumulation Pieces*, em 1968, um solo criado a partir do encadeamento e acumulação de ações físicas com as mãos, cabeça e pernas resultando num complexo exercício de coordenação motora com expressão facial neutra. Lucinda Childs, fez muitas experimentações com manipulação de objetos, e no início dos anos 70, construiu danças matemáticas a partir de diagramas desenvolvendo um vocabulário técnico que exigia força física, agilidade e fluidez, o que impossibilitou a participação de leigos. Na coreografia, *Calico Mingling* (1973), por exemplo, apresentou quatro bailarinas com movimentos semelhantes de corridas, pequenos saltos e giros muito rápidos (SILVA, 2005).

As propostas inovadoras da década de 60 influenciaram os anos 70, mas foram perdendo força ao longo do tempo. Assim os processos criativos, as experimentações realizadas por leigos, os movimentos não virtuosos e a falta de

repertórios fixos foram sendo paulatinamente substituídos pela produção de espetáculos, readquirindo, como na Dança Moderna, sua importância específica. Apesar da experimentação do movimento espontâneo continuar sendo utilizada para orientar a criação coreográfica, a dança começou a trilhar dois caminhos distintos (SILVA, 2005).

Para alguns coreógrafos importava pesquisar uma linguagem mais sofisticada tecnicamente, reaproximando-se de alguns artistas da Dança Moderna, para outros interessava construir uma dança a partir de uma linha narrativa mais teatral e metafórica. Nas duas vertentes, a necessidade da presença de dançarinos mais treinados substituiu a atuação leiga sendo os espetáculos mais estruturados e menos improvisados na intenção de apresentar caminhos que refletissem as características essenciais da dança (SILVA, 2005).

Twyla Tharp, coreógrafa que desenvolveu uma linha mais técnica em busca da fisicalidade, contribuiu significativamente para a incorporação de novos elementos na dança. Foi a primeira a introduzir componentes contemporâneos na coreografia de Balé Clássico, inserir a linguagem da dança no cinema e apresentar elementos inesperados nas cenas, como, por exemplo, a presença de grafiteiros como pano de fundo de uma coreografia. Tharp se destacou pela prática da combinação de vocabulários de dança clássica, moderna, contemporânea e jazz, simbolizando um novo ecletismo na área (SILVA, 2005).

Outros coreógrafos como Meredith Monk, Kenneth King e Laura Dean, enveredaram para uma linha mais metafórica e teatral influenciando na construção de uma nova narrativa para a dança. Nesse caminho, a improvisação ainda era muito utilizada nas composições coreográficas e o dançarino não era considerado apenas como um instrumento para executar movimentos, mas um corpo que também externava a sua expressividade pela manifestação da emoção (SILVA, 2005).

Entre os anos de 1970 e 1976, com a liderança de Yvonne Rainer ocorreu um novo movimento chamado The Grand Union, que consistiu na reunião de coreógrafos como Robert Wilson, Becky Arnold, Judith Dunn, Barbara Lloyd, Steve Paxton, Trisha Brown, Douglas Dunn e David Gordon, com o objetivo de realizar improvisações com foco nas sensações internas experimentando também o uso da voz e do texto para a criação de cenas e

retomando o fio narrativo que havia sido abandonado na década anterior (SILVA, 2005).

Em 1972, Steve Paxton imerso em suas experimentações corporais na busca pelas sensações interior inaugurou o gênero Contact Improvisation (improvisação de contato) propondo a realização de laboratórios criativos a partir do contato entre dois ou mais corpos, usando, dentre outros princípios, o peso, a fluência e a confiança mútua. Esse modo de fazer dança é utilizado como material didático de improvisação e como conteúdo para montagens de espetáculos até os dias atuais (SILVA, 2005).



Fonte: alternativab

Meredith Monk, coreógrafa, compositora, cantora, dançarina e diretora de cinema, contribuiu na retomada da narrativa em dança apresentando personagens definidos, enredo, texto e música ao vivo. Fundou a companhia de dança The House, em 1968, e o Meredith Monk Dance Ensemble, em 1978. Foi a primeira coreógrafa a inserir a interdisciplinaridade na performance cênica e até hoje experimenta novas tecnologias e materiais diversos para criar imagens cênicas originais e impactantes. Monk também inovou na forma de elaborar seus espaços cênicos, compondo e apresentando coreografias no campo, estacionamentos, ruas, praças, apartamentos, além dos palcos tradicionais. Em algumas de suas obras, por exemplo, os espectadores precisavam pegar um ônibus no intervalo do espetáculo para assistir a segunda parte (SILVA, 2005).

No final dos anos de 1970, muitas companhias de Dança Moderna e Dança Contemporânea começaram a surgir em Washington, Los Angeles e Seattle, descentralizando a produção coreográfica americana, antes centrada em Nova York. Na Europa, especialmente na Alemanha e Inglaterra, também começaram a aparecer solistas e grupos com novas propostas. Nesse período, além dos grupos contemporâneos, grupos de Dança Moderna continuavam atuando como Martha Graham Dance Company e Paul Taylor Dance Company, como também companhias de Balé Clássico, como o New York City Ballet, Royal Ballet de Londres, Bolshoi e Kirov, na Rússia, por exemplo (SILVA, 2005).

No início dos anos 80, a expansão do trabalho técnico alcançou diversificadas linguagens como teatro, mímica, acrobacia, esgrima, artes marciais e canto, dentre outras, garantindo a interdisciplinaridade, a pluralidade técnica e estética, a ousadia nas experimentações criativas e um caráter multifacetado aos espetáculos. Nesse período, a apresentação de um produto final elaborado com multiplicidade técnica para a geração de algo novo era mais importante do que os processos criativos (SILVA, 2005).

O interesse de muitos artistas em conhecer filosofias e culturas orientais viabilizou a aproximação com o gênero Butoh, movimento de dança e teatro desenvolvido no Japão, fundado por Tatsumi Hijikata no final dos anos de 1950. Originalmente denominado Ankoku Butoh, dança das trevas, despontou como uma reação ao processo de ocidentalização social e cultural do Japão por meio da expressão de movimentos lentos e figuras impactantes a partir da

desconstrução da imagem do corpo do dançarino que podia surgir como louco, espírito, monstro, inseto ou animal imersos numa poética profunda e narrativas inspiradas dentre outras coisas, no questionamento de valores existenciais, na crueza e delicadeza da vida (SILVA, 2005).

A atuação original de diversos dançarinos, coreógrafos e diretores japoneses expressa na liberdade de criação gestual e elaboração da cena tem trazido para essa linguagem formas diversas e inovadoras de configurações cênicas. Tatsumi Hijikata, evoca uma estética profundamente relacionada à força e sutileza da cultura japonesa; Akaji Maro, apresenta em seus movimentos mais dramaticidade; Isamu Osuka cria danças em que a sexualidade e os elementos cênicos são expostos de formas inusitadas; Kazuo Ohno, imprime mais lirismo aos seus solos apaixonados e Ushio Amagatsu, desenvolve um estilo mais abstrato com intensa beleza cênica (SILVA, 2005).

Paralelamente a essa tendência artística, outros movimentos que almejavam temáticas dramáticas para a expressão da dança aconteciam na Europa, como, por exemplo, o Tanztheater, na Alemanha e o Danse Actuelle, na França. Pina Bausch, bailarina, coreógrafa e diretora, desenvolveu um trabalho singular na Alemanha fundando, no ano de 1973, o grupo Wuppertal Tanztheater, na cidade de Wuppertal, em que construiu sua dança-teatro na produção de um estilo único em diálogo com diversas linguagens artísticas (CYPRIANO, 2005; SILVA, 2005).

Seus trabalhos versaram sobre a condição humana e expressaram conteúdos psicológicos por meio da repetição gestual em narrativas episódicas e fragmentadas com utilização de elementos orgânicos como flores, pinheiros, terra, lixo ou água aliados a recursos tecnológicos sofisticados. Os processos criativos para a composição coreográfica e de personagem consistiam em experimentações nas quais questionava intensivamente os seus dançarinos sobre um tema específico, geralmente relacionado às experiências pessoais deles, extraindo das suas respostas elementos para a constituição cênica (CYPRIANO, 2005; SILVA, 2005).

A partir do interesse em investigar o que movia o corpo dos seus dançarinos, e não somente o como se movimentavam, Bausch estabeleceu uma forma única de estruturar as suas danças. A cena coreográfica de Café Müller

(1980), por exemplo, ocorreu numa sala cheia de cadeiras em que ela própria dançava de olhos vendados; em Nelken (1998), uma bailarina nua toca acordeón num palco cheio de cravos; em Kontakthof (2000), idosos de mais de sessenta e cinco anos encenam e dançam. Outros artistas construíram seus trabalhos seguindo a mesma linha que Bausch, como a alemã Suzanne Linke e o austríaco Johann Kresnic (CYPRIANO, 2005; SILVA, 2005).

No movimento *Danse Actuelle*, na França, a coreógrafa Maguy Marin, como a maioria dos coreógrafos dessa tendência, criou seus personagens e gestualidades a partir de intenções emocionais, mas optou em gerar uma narrativa mais definida composta por cenas organizadas e conectadas de maneira mais lógica. Em suas composições, a caracterização dos personagens são a base para a construção dramática como, expressa na coreografia *Cendrillon* (Cinderela, 1984), baseada no conto de Charles Perrault, com a presença de dançarinos vestidos de bonecos com máscaras (SILVA, 2005).

O final dos anos oitenta e início dos anos 90 foi caracterizado pela pluralidade e ampliação artística e estética a partir da fusão com a cultura popular, com outras artes e a exploração de temáticas advindas de movimentos feministas, gays, étnicos, negros e multiculturais. Nesse cenário, diferenciados estilos, técnicas, vocabulários e métodos de composição conviveram num terreno fértil de produções diversas e inovadoras nos espaços cenográficos, sonoros e na iluminação favorecendo novas configurações para a dança e o corpo. Não houve a intenção de negar a dança das décadas anteriores, mas agregá-las e atualizá-las na construção de uma cena e de um corpo multidisciplinar (SILVA, 2005).

A incorporação definitiva da linguagem do teatro concebeu ao universo da dança uma face fronteiriça provocando nos espectadores a dificuldade em classificar o gênero do espetáculo. O artista americano Robert Wilson, por exemplo, utilizava em seus processos criativos imagem e mídia, texto e gesto, música e dança, improvisações e cenas marcadas, desenvolvendo uma espécie de teatro de imagens e movimentos. A dança passou a ter natureza mais crítica a partir do comprometimento com questões atuais e da sua forma multifacetada com efeitos teatrais de contar uma história (SILVA, 2005).

Enquanto na Europa a dança se expandia, nos Estados Unidos, seguia um caminho contrário, de isolamento e distanciamento dos movimentos artísticos que ocorriam ao redor do mundo fixando-se nos seus próprios valores, modelos de criação e virtuosismos técnicos. Em busca de liberdade criativa, muitos artistas americanos acabaram se mudando para centros europeus, como Meg Stuart que foi para Bruxelas (Bélgica) e William Forsythe que foi para Frankfurt (Alemanha), por exemplo (SILVA, 2005).

Um dos grupos mais atuantes dessa época é o inglês DV8 com uma proposta original de movimento com forte teatralidade. O grupo, que intitula o gênero de seu trabalho como Teatro Físico, versa sobre a crueza e a brutalidade da vida contemporânea propondo o desvio daquilo que é considerado convencional e lugar comum a partir de imagens cruas e impactantes com muita dramaticidade e encadeamento gradual de acontecimentos. O espetáculo *Strange Fish* (1992), por exemplo, se desenvolve a partir da repetição de situações-chave distribuídas em quinze cenas que exploram temas como a solidão e a vulnerabilidade emocional humana (SILVA, 2005).

Na atualidade, o desenvolvimento da linguagem da dança continua no sentido interdisciplinar, plural, original e experimental dos anos noventa. A continuidade da exploração de diferenciadas linguagens como teatro, artes plásticas, artes visuais, música, fotografia, vídeo, cinema e informática, permanece e possibilita a ampliação de um modo inovador e autoral de gerar uma dança multifacetada e conectada com as transformações sociais de seu tempo (SILVA, 2005).

A plasticidade do corpo é construída a partir das particularidades de cada processo de criação que tem como base a liberdade criativa e a disponibilidade para novas configurações técnicas e estéticas. Essa capacidade de relacionar ideias de campos diferentes é uma das grandes características da Dança Contemporânea que pode ser expressa por meio de composições coreográficas com estrutura dramática não linear, não narrativa e com multiplicidade de significados. Suas motivações e temáticas geralmente estão relacionadas ao cotidiano facilitando a identificação da plateia na interligação entre a arte e a vida (SILVA, 2005).

No Brasil, a dança contemporânea se amplifica também pela possibilidade de estabelecer relações dialógicas com as culturas populares, indígenas e africanas, por exemplo, gerando novas expressividades e campos de hibridações culturais com a cena contemporânea. Como um exemplo, dentre outros possíveis, de propostas criativas influenciadas pelas manifestações populares brasileiras podemos citar o trabalho inventivo da artista Graziela Rodrigues, chamado de bailarino-pesquisador-intérprete.

Nessa concepção, busca-se reconhecer e criar uma dança e um corpo brasileiro, a partir de pesquisas de campo que pretendem conhecer, conviver, sentir e vivenciar a vida cotidiana popular e as manifestações culturais das diferentes regiões do país que se mostram singulares e distintas, para edificar gestualidades originais e impregnadas de brasilidade. As referências, para a realização dos seus processos criativos, portanto, podem ser variadas como Umbanda, Candomblé, Capoeira, Congado, Maracatu, Folia de Reis, Batuque, Cavalhadas e vários ritos agrários e afro-brasileiros, além de diversificadas danças regionais (RODRIGUES, 2005).

A Técnica Klauss Vianna, também é um exemplo que amplia a produção da dança contemporânea brasileira ao propiciar processos vivenciais de conscientização e sensibilização na elaboração de percepções e conhecimentos sobre o corpo. A partir de uma consciência mais apurada das estruturas ósseas, musculares e sensíveis, limitações e potencialidades, cada corpo vai gerando estímulos expressivos diferenciados e constituindo danças autorais. Para o acontecimento dessa técnica são articulados três processos fundamentais (MILLER, 2007).

O processo lúdico, etapa introdutória desse método, intenciona desenvolver a presença e a integração do corpo por meio da consciência de sua materialidade no espaço no reconhecimento das mobilidades articulares e das possibilidades de realizar apoios, resistências e oposições despertando e desbloqueando o corpo e causando transformações nos padrões de movimentos. O segundo momento da técnica ocorre com a vivência do processo de vetores, direções ósseas, que vão dar base de sustentação, força e direção aos movimentos determinando suas formas e qualidades espaciais. Como um

desdobramento das fases anteriores, o terceiro e último momento acontece com a constituição de um processo criativo (MILLER, 2007).

Sem técnica específica ou padrão estético corporal a ser seguido, a dança contemporânea abre possibilidades para a inventividade humana em diálogo com temáticas e linguagens que se fazem necessárias a partir das escolhas e particularidades de cada grupo, contexto e proposta cênica.

### **3. UM FINAL EM CONSTRUÇÃO**

Passear pela história da dança e pensar a Biodanza dentro desse movimento, enquanto proposição criativa, estética, artística, educativa com implicações terapêuticas nos faz conectar a sua essência com alguns artistas e propostas da dança contemporânea. Isto permite aos envolvidos a participação e o desenvolvimento de gestualidades únicas por meio de seus universos corporais e emocionais. Pina Bausch é um exemplo dessa maneira de atuar por organizar seus processos criativos a partir do universo emocional dos dançarinos, acessando as suas histórias de vida e inaugurando dentro da dança uma maneira única de estruturar a sua arte.

A dança como elemento constitutivo e essencial da Biodanza mostra-se com toda a sua força criativa perante os repertórios humanos a serem expressos e bailados. Diante de danças autorais, possíveis de serem desenvolvidas nas vivências em Biodanza, vivas em identidade e emocionalidades, seus praticantes desvelam, manifestam e configuram seus corpos dançantes recriando-se, redescobrimdo-se e refazendo-se a cada experiência, ampliando a consciência e criando novas realidades a partir de uma postura curiosa e protagonista.

A partir do reconhecimento do seu corpo e do corpo do outro, os sujeitos se decifram e reconhecem a sua humanidade, com uma consciência alargada de seus propósitos e disposições. A dança pela Biodanza ocorre pela vivência e nutrição da existência, identidade, ousadia e inventividade no corpo vivido, dançado e emocionado, e se estende para uma atuação ressignificada no mundo, com os sentidos de reconhecimento, pertencimento e autonomia mais aguçados e incorporados.

Dançar pela Biodanza nos permite vivenciar e desenvolver um movimento poético da existência humana. A Biodanza é, portanto, uma poética para dançar a vida no encontro humano!

## REFERÊNCIAS

- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GONSALVES, Elisa Pereira. **Rolando Toro**: história e método do poeta que baila a ciência. João Pessoa: Editora universitária da UFPB, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Educação e Emoções**. Campinas: Alínea, 2015.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**: Sistematização da técnica Klauss Vianna. 2ed. São Paulo: Summus, 2007.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Criatividade e processos de criação**. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. 2ª ed. Natal: EDUFRN, 2018.
- POSSEBON, Elisa Gonsalves. **O universo das emoções**: uma introdução. João Pessoa: Libellus, 2017.
- RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- SANTOS, Maria Lúcia Pessoa. **Biodança: vida e plenitude**. Belo Horizonte, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Biodanza 360 graus**. Belo Horizonte, 2017.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- TORO, Rolando. **Biodanza**. Santiago: Cuarto Propio, 2009.

## **SOBRE A AUTORA**

Possui Doutorado em Educação, tendo defendido, em 2022, a Tese “A Dança como Expressão da Educação Popular na Construção da Libertação de Corpos Femininos” (PPGE-UFPB). Mestrado em Artes Cênicas, no ano de 2010, com a Dissertação “Dança e Processos de Criação: Uma Experiência para Pensar o Corpo na Gaya Dança Contemporânea” (PPGArC-UFRN). Graduação em Licenciatura em Dança, no ano de 2013, com o TCC “O Corpo Move a Dramaturgia que Dança: Experiências Criativas na Gaya Dança Contemporânea, da UFRN, e no Grupo Corpo em Movimento, do Atheneu” (Departamento de Artes-UFRN). Bacharel em Turismo, em 1997, com o TCC “Aventura e Misticismo no Império dos Incas” (FACEX/RN). Especialista em Formação Docente para o Ensino Superior (FACEX/RN-2006). Especialista em Educação Emocional (NEEMOC/2017). Possui formação complementar em Biodança, Reiki e Theta Healing. Integra o Núcleo de Educação Emocional do Centro de Educação da UFPB (NEEMOC-CEUFPB). Atuou como professora, no ano de 2025, no Curso de Especialização de Arte e Cultura Popular, na Faculdade Unicorp (João Pessoa), com o módulo “Dança e Processos de Criação na Educação”. Foi professora da Graduação em Turismo, de 2007 a 2009, na Asper Ensino Superior (Natal). É Professora substituta no Departamento de Artes Cênicas, na Licenciatura em Dança/ UFPB (2025/2026). É Professora de arte/dança na Rede Municipal de João Pessoa (desde 2015). Fundou, no ano de 2018, o Grupo CorpoMulher desenvolvendo um trabalho comunitário em dança contemporânea com mulheres da comunidade do Cristo Redentor, em João Pessoa (PB). Tem experiência no campo da dança como artista, diretora, coreógrafa, professora e pesquisadora. Dançou profissionalmente em importantes grupos na capital potiguar, como a Corpo Vivo Companhia de Dança, Duncan Cia. de Dança e Gaya Dança Contemporânea. Desenvolve projetos independentes envolvendo múltiplas linguagens artísticas. Tem formação em Teatro pelo “Curso Livre de Teatro”, do Teatro Santa Roza (João Pessoa - 2023/2024), participando de peças e leituras dramáticas. No audiovisual, desenvolveu, no ano de 2020, o vídeo-dança “(Des) concretr-arte” (com incentivo da lei de emergência cultural Aldir Blanc). Em 2021, produziu de maneira independente, junto ao Grupo de Pesquisa de Extensão Popular

(EXTELAR- UFPB), o vídeo-dança “O Dizer da Extensão Popular”. Além disso, desde 2023 participa do Grupo de Percussão Feminino “As Calungas”. Realiza pesquisa sobre corpo, dança, dramaturgia, processo de criação, educação emocional e educação popular.



## CADERNOS DE EDUCAÇÃO EMOCIONAL

Objetivam “divulgar a produção científica desenvolvida pelo NEEMOC, proporcionando maior intercâmbio entre a Universidade e a sociedade” (Res. Nº 24/2017, CONSEPE).

### **CENTRO DE EDUCAÇÃO**

Diretora

Adriana Valéria Santos Diniz

Vice-Diretor

Valter Ferreira Rodrigues

### **NÚCLEO DE EDUCAÇÃO EMOCIONAL**

Coordenadora

Marilene Salgueiro

Vice-Coordenadora

Taísa Caldas

#### **Equipe editorial**

Marilene Salgueiro

Taísa Dantas

Elisa Gonsalves

Fabricao Possebon

Maria Lucia Abaurre Gnerre

#### **Secretaria editorial**

Maria Emanuela Lima

Dedjany de Mendonça Delgado

