

REVERBERAZOM

CAMINHOS POSSÍVEIS PARA AFINAÇÃO
DA ESCUTA DO CORPO



IARA SCHMIDT

I a r a S c h m i d t

R e v e r b e r a S o m

Caminhos possíveis para a afinação da escuta do corpo

Conversas sobre corpo, som e educação

Uberlândia

2021

A edição deste livro virtual foi uma ação realizada com recursos da Lei Federal nº 14.017/2020 - Lei Aldir Blanc, Secretaria de Cultura e Turismo de Minas Gerais

CULTURA E
TURISMO



**MINAS
GERAIS**

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL



AGRADECIMENTOS

Feliz de quem, assim como eu, compartilha a jornada com passos que se cruzam, entrelaçam e conectam.

Sou profundamente grata a **todas as pessoas e seres físicos e extra-físicos** que contribuíram direta ou indiretamente neste trecho, intenso e transformador, desde a escrita do projeto, à construção, tradução e adaptação do texto até este exato momento. Este livro digital jamais estaria no mundo sem o apoio, suporte e inspiração de cada uma e cada um de vocês.

Agradeço a toda **minha egrégora de luz** que me acompanha incansavelmente amparando e iluminando meus caminhos.

Ao meu filho, **Gael**, minha gratidão profunda por tornar minha caminhada ainda mais desperta e por me convidar continuamente a afinar minha escuta.

Aos meus pais, **José Antônio** (na memória eterna do coração) e **Fernanda**, palavras não serão suficientes para agradecer por tudo e por tanto que, ambos - e cada qual à sua maneira - me ofertaram e seguem ofertando. Mas, fundamentalmente, agradeço pela vida, pois sem ela nenhum passo desta caminhada extraordinária seria possível. Meu amor e gratidão eternos.

Ao **Du**, meu *beau-père*, minha gratidão pelo apoio, afeto e risadas, pelas dicas, e sobretudo pela torcida e pelo carinho, incondicionais, desde sempre.

Agradeço às **minhas famílias, de sangue e de coração**, por todo amor que nos envolve, tecendo nossos caminhos com tanta generosidade e trazendo todos os aprendizados necessários. Só Sou porque Somos!

Às amigas **Rê e Lídia** - e às respectivas famílias -, agradeço profundamente pela generosidade e pelo afeto de terem me ofertado refúgio amoroso - casa e colo -, me proporcionando tempo e espaço para a produção deste livro.

Às **parcerias**, mais que especiais, e que fazem desse projeto, não só a realização de um sonho, mas um sonho tecido com cada uma de nossas linhas, minha gratidão infinita! **Clarinha**, minha irmã amada, por topar e bancar em cores e imagens, cada uma das minhas ideias, e, mais que isso, por me convidar, desde o início de nós, a buscar equilíbrio na balança desse caminhar. **Gigli**, minha amiga querida, pelo olhar, pelas sugestões, pela troca contornada de afeto, pelos convites e pelas leituras, por tudo o que temos e construímos com leveza e amparo. **Paulinha e Maurício**, pela disponibilidade do olhar minucioso, cuidadoso e afetuoso, na revisão deste livro digital, é uma alegria compartilhar tanto, de tantas maneiras com vocês. **Lívia** querida, pela generosidade na edição de vídeos e pelas trocas sempre envolvidas por muita alegria e afeto. Ao **Ricardo Carneiro**, pela bela música que compõe a trilha sonora desta leitura. Ao meu cunhado querido, **Gui Calegari**, por cada conversa, partilha e orientação, pela mixagem de cada áudio-experiência e claro, pela composição sonora em sintonia da escuta. Ao **Carlinhos Menezes**, pela generosidade em tudo o que envolveu as gravações de áudio que acompanham a experiência do livro.

Agradeço imensamente a **cada educadora e educador e também a cada aprendiz** que atravessou meu caminho, pois certamente parte de vocês segue reverberando dentro de mim, trazendo potência para o trabalho que vou construindo e consolidando nesta linha de tempo chamada vida.

Agradeço, então, a mobilização de **cada pessoa responsável pela operacionalização da Lei nº 14.017**, de 29 de junho de 2020 (**Lei Aldir Blanc**), em Minas Gerais, a partir do trabalho de todo o Sistema Estadual de Cultura. Sem o trabalho de todas as equipes responsáveis, o financiamento deste projeto não teria sido possível.

E por fim, **agradeço a você**, que está lendo, e dessa forma apoiando e contribuindo para a existência deste livro digital. Gratidão pela confiança e coragem em aceitar o convite para conversar sobre corpo, som e educação, e mais do que isso, para percorrer caminhos possíveis para a afinação da escuta do corpo.

PRELÚDIO

Escrevivência. Trago o conceito-metodologia da escritora mineira Conceição Evaristo para sintetizar o meu olhar sobre o trabalho de estreia de Iara Schmidt no universo público da escrita. Surpreendentemente, os tempos pandêmicos, mesmo com sua escassez de políticas públicas para artistas e educadores, ofereceram-lhe a oportunidade de revisitar sua trajetória de imersão na dança, desde quando foi gerada por sua mãe, para (re)encontrar o fio condutor (ou seria o cordão umbilical?) de seu trabalho teórico e prático. Reconectar-se com suas vivências - e com muito do legado de sua mãe e também de seu pai – permitiu-lhe percorrer a sua história para compreender e reinventar o seu lugar no mundo, a sua relação com a dança e a sua maneira singular de educar aprendizes nas artes do corpo.

Iara fez escrevivência, construiu uma escrita entrelaçada à própria vida, ao aproximar criação e realidade, a partir de suas tantas memórias e experiências. E assim nos ensina que a teoria é viva e que pode ser constantemente recriada, atualizada, apoiando-se no que vamos experimentando e descobrindo de nós mesmas. Ela apresenta para as leitoras e leitores uma teoria que, imersa no universo somático da Eutonia de Gerda Alexander (1908-1994) - que estuda o corpo próprio e sua capacidade de transitar ou se adaptar, com tónus justo, a todas as situações da vida -, oferece-nos não apenas conceitos, mas ferramentas para que possamos descobrir caminhos de pesquisa e atuação profissional autênticos e coerentes com nossos seres diversos e com nossas diferentes aspirações.

E com sua honestidade e genuína confiança na potência da escuta de si, em contato com tudo e todos que nos rodeiam, a autora revisita não apenas a sua história de vida, mas ainda sua produção acadêmica, ocorrida na França até 2013, encontrando os sentidos profundos da tradução da sua pesquisa de mestrado - indo além de uma mera transposição de palavras de uma língua para outra -, para torná-la coerente com o tempo de agora, a partir do ouvir-sentir de quem ela é ou está sendo, de quem somos nós enquanto sociedade e de quais questões fundamentais devem ser problematizadas e comunicadas. Este seu percurso honesto, que a cada dia integra em si reflexões sobre privilégios e violências estruturais de gênero, raça e classe, apresenta-se como um convite irrecusável às leitoras e aos leitores para, junto com ela e tendo o seu exemplo como corrimão, também se entregar a um mergulho na própria história, nas vivências e escutas da vida, e assim retecer seus próprios fazeres e saberes, modelando também suas escrevivências.

Novamente com Conceição Evaristo descubro que: “a escrita é (...) o movimento de dança-canto que o meu corpo executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo”. Apreendo da escrita de Iara movimento de dança-canto (posso até ouvir sua bela voz!). O seu texto tem letras-corpo, letras-melodia. É materialização pormenorizada de sentidos e sensações; é experimentação e invenção; é *performance* que transforma realidades e modos de existência. Uma escrita que traz o profundo de si: isso seria resultado de uma escuta profunda? Isso seria o próprio ReverberaSom em atuação? Posso ouvir seu texto com todo o meu corpo e confesso que talvez tudo isso se revele a mim de forma tão intensa, porque há anos, por meio de nossa relação de verdadeira sororidade, que se materializa em uma amizade-aconchego, venho acompanhando de pertinho sua *autopoiesis*.

ReverberaSom é sua própria *autopoiesis*, revelada em cada página de seu livro digital e em suas interfaces que vão sendo sugeridas ao longo do texto. Uma experiência de criação de conceitos e metodologias capazes de modelar uma proposta pedagógica, e também terapêutica (pelas vias da eutonia e da terapia do som), de contato consciente entre educadora ou educador e educandas e educandos. Um mergulho eutônico na linguagem em busca de palavras potencializadoras da descoberta de si, ou seja, de caminhos discursivos e semânticos que guiem aprendizes nos labirintos dos próprios gestos, em direção à liberdade do seu movimento autêntico; mesmo que o aprendizado esteja circunscrito a uma linguagem específica da dança, como o sapateado, e não exclua suas terminologias construídas (e seus passos construídos) ao longo da sua história.

“Nossos passos vêm [literalmente] de longe” (Jurema Werneck). Por isso, os repertórios legados por tantos sapateadores que vieram antes de nós e toda a sua história de luta e resistência não podem ser esquecidos. Iara os traz consigo. Mas, de mãos dadas com Paulo Freire e sua pedagogia crítica, ela questiona os processos mecanizados no ensino da dança e os limites que eles oferecem às e aos estudantes para a descoberta da origem do gesto em seus próprios corpos. Para isso, ela se dedica à análise dos limites da imitação, como metodologia preponderante nas aulas de dança, destacando o que essa trajetória de ensino-aprendizagem esconde: por exemplo, uma padronização e uma colonização de nossas práticas pedagógicas e artísticas e uma descontextualização ou apagamento do sapateado, sua origem multiétnica e os desafios de seus precursores (e ainda mais os de suas precursoras).

Quem são as referências que imitamos? De onde elas vieram e quando foram construídas? Quem sistematizou as histórias que nos são contadas e os métodos que nos foram legados? São muitas as perguntas que se abrem

a partir do texto de Iara e de sua reflexão sobre a imitação como prática pedagógica. Imitação que também é apresentada dialeticamente pela autora e não somente por uma crítica simplista, que correria o risco de desconsiderar que esse caminho, embora com limitações, tem suas potencialidades para o ensino da dança, tais como a repetição, fundamental ao aprendizado de qualquer linguagem nova, e a preservação de passos que fazem parte da história das danças (conformam a linguagem passível de ser compartilhada por todos que a elas se dedicam); o que justifica ela ter sido e ainda permanecer como uma ferramenta tão recorrente e relevante ao processo de ensino-aprendizagem ligado ao movimento.

Dessa forma, eu poderia dizer que as indagações de Iara dizem respeito mais a como se ensina, aprende e realiza uma dança do que àquilo que se dança, seu conteúdo e repertório. É uma busca por percursos de maior respeito pelos corpos de quem nos aproximamos para ensinar (e também aprender) e um estímulo para que cada aprendiz possa igualmente se tornar mestre de si mesmo, criadoras e criadores do novo: o que brota de nossa autenticidade ou o que conseguimos desvelar daquilo que foi apagado e/ou esquecido, com os anos de padronização das artes do corpo. O texto responde muitas das indagações supracitadas, mas se mantém aberto, vivo, reverberando para ser modificado a partir das novas perguntas e das novas respostas que cada uma e cada um possam encontrar em suas experimentações teóricas e práticas. Sugiro, então, que todas as pessoas que entrarem em contato com a escrita de Iara aceitem os seus convites e vivenciem, com todo o corpo, a leitura de sua obra.

Gigliola Mendes

PRENÚNCIO PARA CAMINHOS POSSÍVEIS

Quando eu comecei este projeto, não imaginava o quanto seria transformador rever minha dissertação de mestrado, escrita há mais ou menos oito anos. Digo, eu imaginei que muitas coisas surgiriam, mas não imaginava ser tão profundamente tocada. A princípio, acreditei que poderia traduzir a minha dissertação, tal qual ela foi apresentada e defendida em junho de 2013. Mas, à medida que eu revisitava o trabalho, me deparava com o intervalo de toda uma experiência, que não poderia ser ignorada nesta conversa da qual te convido a participar.

O verbo mudar nos traz a noção exata da transformação, da ação, do movimento. É o que temos aqui, o reflexo, e mais que isso, a reflexão, de caminhos possíveis de uma trajetória em contínua construção. Veja bem, falo em “caminhos possíveis” porque acredito que existem muitos outros além dos que eu percorri e sigo percorrendo. Este livro digital se tornou uma partilha, não só dos questionamentos que suscitei na pesquisa de mestrado, intitulada *O processo de ensino-aprendizagem no sapateado. Questionamentos possíveis sobre o corpo das(os) sapateadoras(es)*¹, como também de tudo o que reverberou no meu corpo e na minha prática enquanto artista, educadora, *performer* e terapeuta sonora, nesse período pós-mestrado. Seria desonesto da minha parte excluir toda a bagagem que venho colecionando manualmente ao longo dos últimos anos, portanto esta conversa é conduzida por cada trecho que compõe a minha história e, consequentemente, acompanha minhas reflexões. Entretanto, os trechos traduzidos da dissertação, assim como a maior parte da bibliografia, são referências do período em que a pesquisa foi realizada², num recorte específico não só geográfico, mas também temporal, cultural e social.

1 Tradução livre do título original em francês: “Le processus d’enseignement-apprentissage en claquettes. Des questionnements possibles sur le corps des danseurs de claquettes”.

2 Entre os anos escolares franceses de 2011 a 2013.

Relendo o texto original, senti necessidade de fazer algumas adaptações, pois muitas coisas mudaram nesses oito anos, não só na minha forma de pensar e agir, mas também no contexto em que estou, individual e coletivamente. Muitos dos meus questionamentos iniciais sequer alcançavam as discussões que temos de alguns anos para cá, cada vez mais presentes e urgentes, entre outras sobre identidade de gênero, racismo, feminismo, machismo e colonialismo - social, cultural e estrutural. Tentei então, retecer a escrita com a intenção de minimizar as lacunas abertas por esses aspectos imprescindíveis. Espero, verdadeiramente, ter conseguido imprimir, ao menos um pouco, o esforço de me deslocar dos lugares de privilégio que me cabem e rever alguns desses conceitos que estavam, infelizmente, muito distantes de mim no contexto em que escrevi a dissertação³. Portanto, justifico-me de antemão, caso ainda possam aparecer resquícios dessa visão limitada, e me comprometo a ampliar e afinar progressivamente minha escuta para cada um desses aspectos.

Aqui, você vai se deparar com a minha humanidade, em todos os sentidos, e talvez esse seja o meu primeiro convite para você: o de vir ao encontro desse texto-experiência, com a sua humanidade também. Isso significa que, de alguma forma, nos colocamos em pé de igualdade, nem melhor, nem pior, mas certamente diferentes. Podemos concordar ou discordar, e isso não nos torna adversárias(os); muito pelo contrário, a conversa pode ficar ainda mais interessante. Aqui você encontrará um pouco de cada trilha que eu percorri, descobrirá os percursos e atalhos por que passei, até chegar às reflexões e questionamentos que eu compartilho. Inevitavelmente trago comigo as linguagens de movimento que experimentei, falo de dança, sapateado, educação na dança, do processo de ensino-aprendizagem na dança e dos desdobramentos dessa formalização no sapateado. Falo de corpo e da consciência dele, falo também sobre práticas que ajudam a trazer essa consciência do corpo. Falo da palavra como ferramenta de apoio e sustentação para o movimento dançado;

3 Na cidade de Lyon, na França, pela Universidade Lumière Lyon 2, no período supracitado.

trago um pouco de história, ciência, e confronto a aprendizagem por imitação com o desenvolvimento de uma consciência corporal que abre espaço para a redescoberta de um movimento autônomo e autêntico.



Essa conjunção faz parte da minha jornada, que compartilho neste livro digital, das vias que se abriram a partir de tudo que fui conhecendo e aprendendo, até chegar ao trabalho que tenho desenvolvido atualmente, e que leva o nome deste livro: *ReverberaSom: caminhos possíveis para a afinação da escuta do corpo*. A escuta é esse convite para o mistério de si e também para o mistério de quem cruza nosso caminho. Rubem Alves, em seu livro *O Amor que Acende a Lua*, diz que “a fala só é bonita quando nasce de uma longa e silenciosa escuta”. No mesmo livro, no capítulo “Escutatória”, ele parafraseia Alberto Caeiro, que diz: “Não é bastante ter ouvidos para se ouvir o que é dito. É preciso também que haja silêncio dentro da alma”. Entendo a escuta como esse convite para o silêncio, antes que se diga qualquer coisa que nos pareça imprescindível dizer, com a palavra ou com o gesto. A afinação da escuta do corpo com o corpo é também um pouco disso, porque ela nos convida a olhar para dentro, silenciando as vozes já impregnadas em nós, e é a partir dessa escuta que surge o movimento original e autêntico⁴.

Para apresentar esses “caminhos possíveis”⁵ e torná-los mais tangíveis, faço uso de pequenos convites que, para mim, são solicitações generosas e respeitosas. Pode ser que alguns desses meus convites soem como provocações para você. Nesse caso, te peço carinhosamente que esses desafios se tornem oportunidades para que você possa praticar a afinação da sua escuta individual e singular - lembrando daquele silêncio que Rubem Alves evocou tão bem em seu texto. Mas, quero também que se sinta livre para aceitar ou recusar os meus convites - você os verá ao longo de todo o texto. Te peço apenas que se responsabilize pelas suas escolhas, e sobretudo pela sua escuta.

4 Chamo de movimento autêntico todo movimento que parte de uma longa escuta de si, livre de condicionamentos e/ou automatismos, livre da necessidade (ou da dependência) de um modelo a ser copiado.

5 Acerca desses “caminhos possíveis”, compartilho uma reflexão de Rudolf Steiner (1993), alemão criador da antroposofia e pedagogia Waldorf: “Não é isso que importa, que eu tenha uma opinião diferente da do outro: mas sim, que o outro venha a encontrar o certo, a partir de si próprio, se eu contribuir um pouco para tal”. E acrescento voluntariamente a palavra “puder” antes de contribuir.

Este livro digital é para ser lido e experimentado com o corpo todo. Você encontrará não apenas convites que te redirecionarão para um outro ambiente virtual, mas também algumas referências, imagens, vídeos, curiosidades etc. Use-o da maneira que for mais apropriada para você, para o seu ritmo e gosto. Para que a sua experiência se torne ainda mais potente, sugiro que você imprima o livreto que foi preparado especialmente para acompanhar a sua leitura-experiência; nele você pode deixar suas reverberações em forma de anotações, desenhos, rabiscos, reflexões em movimento e o que mais você desejar. Convido-te a fugir do óbvio e a explorar essa experiência literária e corporal de maneiras inusitadas... Nem o céu é o limite! No final deste livro digital, você encontrará um pequeno glossário com alguns termos que uso frequentemente e que podem te apoiar ao longo da sua caminhada por aqui. Abaixo, você encontrará também alguns símbolos e suas respectivas legendas, que te conduzirão ao melhor aproveitamento dessa leitura-experiência.

Por fim, ou melhor, antes de começar a sua travessia pelas páginas a seguir, quero te desejar uma excelente experiência! Se puder, silencie seus demais dispositivos eletrônicos e desfrute integralmente deste momento presente. Sou grata desde já pela sua confiança, entrega e disponibilidade para essa conversa...

LEGENDA

Este é um livro interativo! Fique de olho quando algum desses símbolos aparecerem por aí. É um sinal para clicar em cima e descobrir para onde ele poderá te levar.



GLOSSÁRIO



CURIOSIDADES



MATERIAIS DE
APOIO E INDICAÇÕES
DE TEXTOS



DICAS



VÍDEOS



MÚSICAS



HIPERLINK



EXPERIÊNCIAS
REVERBERASOM



PERGUNTAS

RECORDANDO A CAMINHADA E RECONSTITUINDO AS PEGADAS

Não preciso do fim para chegar.
Do lugar onde estou já fui embora.⁶
Manoel de Barros

Nasci numa família de artistas. Por acaso ou por obra do destino, esse habitat artístico fertilizou e potencializou meu terreno. Tornei-me então, artista. Filha de bailarina e educadora, comecei a dançar antes mesmo de me entender por gente. A princípio, mais por adoração que por vocação, mas a verdade é que eu nasci e cresci nesse universo da dança e da música e nele encontrei minha tribo. Transitei por diferentes linguagens ao longo da minha formação e, hoje, posso dizer que meu corpo escuta e fala através de cada uma delas.

O *ballet* clássico, a primeira dessas linguagens, me trouxe forma e sustentação. Trouxe uma certa dose de tédio também e muitas outras de frustração. Com ele aprendi sobre meus limites, físicos e emocionais, e então aprendi a deixar ir o que me exigia esforço demasiado e causava dor. Aprendi com ele também, após uma longa pausa, que era possível experimentá-lo de outros ângulos, com abordagens que se preocupavam mais com o *corpo que dança* que com o virtuosismo técnico, e isso me mostrou que pausar também é se movimentar. O *jazz dance*, foi uma transição importante para que eu recuperasse a confiança no gesto, sem sentir dor ou frustração, e me deu contorno para assumir que eu realmente queria investir no sapateado.

6 BARROS, 1996, p. 47

Ah... o sapateado conversava comigo por horas a fio sem cansar, nutria minha sede musical e minha fome gestual e performática. A gente se entendia. Ele me trazia chão, aterramento mesmo, trazia o som, o ritmo, o gesto e a disciplina com doses cavalares de sorrisos e liberdade. Aprendi sobre o andamento das coisas: quem corre nem sempre chega na hora certa - entendedores entenderão (risos). Com o sapateado descobri que dançar era mais que uma adoração, era de fato uma paixão-vocação, um dom, um talento que se estendeu ao desejo de ir além da cena, da possibilidade de compartilhar dessa paixão com quem mais desejasse se aventurar nessa dança. Aprendi sobre escutar o som, pausar o som, falar com o (e através do) som. O sapateado me deu pés dançantes que conversavam sons, timbres, intenções. Com ele, passei a escutar meu corpo mais profundamente e percebi que eu precisava de mais, que meu corpo desejava ir além. Foi quando fiz as pazes com o *ballet* por meio das aulas de dança contemporânea.

A dança contemporânea foi uma aliada em todo meu processo como artista e também como educadora. Ela me convidou a ir pro chão com o corpo todo, sem desabar. Com ela, comecei a me interessar pelo corpo todo e não só pelos pés. Através dela todo o meu processo de aprendizagem e consciência corporal se consolidou, não somente como artista, mas talvez e sobretudo como educadora. Ela me convidou a escutar com o corpo, com as mãos, com os braços, com o tronco, com as pernas e, de um outro lugar, também com os pés. Atravessei caminhos de reflexão do movimento, de ser intérprete-criadora de movimentos e também de ser conduzida por pequenas tarefas, que se tornam uma colcha de retalhos em movimento compartilhado. No contato mais profundo de estudos com ela, fui provocada à reflexão do ofício de artista, e isso transformou para sempre minha forma de ver a vida e a arte.

Essa travessia só foi possível diante do meu privilégio de nascer, crescer e me desenvolver no berço da Arte, afinal, não por acaso, minha mãe⁷ vive e respira arte e educação desde a sua juventude. Aliás, ela vive, respira e se dedica à Arte e à educação na dança muito antes de eu pensar em existir neste plano. Mas, retomando a minha narrativa, minha construção e minha formação de artista e educadora aconteceu fundamentalmente no seio do Studio Uai Q Dança, um espaço artístico fundado há mais de trinta anos na cidade de Uberlândia, no Triângulo Mineiro, sob a direção artística e pedagógica daquela que, além de me apresentar os caminhos da arte, me deu à luz.

Com minha mãe, aprendi o ofício de artista, educadora e coreógrafa, e ali, naquele espaço que me nutriu e formou, aprendi muito além da técnica das danças pelas quais transitei. No Uai Q Dança, aprendi sobre as relações humanas, os limites do corpo e da fala, o espaço - o meu e o das outras pessoas -, sobre a arte da convivência, sobre sororidade, fidelidade e lealdade, amizade e respeito, colaboração, cooperação, doação de tempo, saberes na dança e também fora dela, sobre afetos e amor, produção, organização e planejamento, criatividade e dedicação. O Uai Q Dança era a extensão da minha casa, e os valores e a filosofia que regiam nossa vida familiar se ramificavam e se potencializavam em cada cômodo daquele segundo lar; em cada pessoa, troca de olhar, relação estabelecida; em cada aula de dança, grupo de estudos, reunião de trabalho, produção artística e pedagógica; em cada uma das viagens, confraternizações, espetáculos; ou seja, em cada troca singular que ali acontecia.

7 *Fernanda Bevilaqua é diretora artística e pedagógica do Studio Uai Q Dança em Uberlândia, Minas Gerais, há 31 anos. Idealizadora e coordenadora do Projeto Cidadança, que propõe a inserção de 50 alunos em condições sociais e econômicas desfavoráveis, em cursos de dança do Studio. Artista da dança, com formação integral e ininterrupta de 1969 a 1983; professora de ballet clássico, dança moderna, dança contemporânea, sapateado, alongamento, reestruturação do movimento e eutonia; coreógrafa há 38 anos, com reconhecimento nacional e internacional. Graduada em Pedagogia e especialista em Arte Educação e Tecnologias Contemporâneas. Educadora somática formada integralmente pelos métodos GDS de cadeias musculares e articulares pelo Centro de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo e Instituto ICT/GDS (Bélgica, 1997/2001); Educação Corporal Infantil pelo método André Trindade (2008) e Eutonia pelo Instituto Brasileiro de Eutonia (São Paulo, 2010/2014).*

Talvez, neste momento, você possa estar pensando o que isso tem a ver com o tema deste livro, então me adianto: só seria possível falar do que me move e do que reverbera em mim, atualmente, a partir de uma breve retrospectiva da minha própria construção biográfica, que inclui, além dos caminhos que percorri até aqui, quem me acompanhou nessa travessia. Os questionamentos que conduziram minha prática enquanto sapateadora e educadora, e que conseqüentemente me conduzem nessa conversa escrita, foram despertados por outros questionamentos evocados ao longo da minha formação, ali, naquele espaço-de-arte-casa. Então, considero imprescindível compartilhar com você, que escutou o convite para esta conversa despretensiosa, onde e quando tudo começou.

Aproveito então para agradecer pois, se hoje posso te convidar às minhas reflexões, é porque carrego comigo cada um dos aprendizados, provocações e reflexões que me atravessaram ao longo de mais de 15 anos de formação, aperfeiçoamento e atuação no Uai Q Dança. Essa experiência tornou possível, para mim, co-habitar não só outros espaços de arte, como também outros espaços geográficos, além de me permitir circular e atravessar outros jeitos de ser e mover.

Hoje, depois de tantas travessias, o que me move é a afinação da escuta atenta do corpo, é abrir espaços para que o corpo se mova com gentileza partindo de um convite manifesto ou recebido em estado de presença. Interessa-me o princípio e o meio, o caminho a percorrer e os desdobramentos que se revelam, a partir do primeiro passo dado numa direção escolhida, com calma e atenção. Interessa-me a percepção mais que a forma, aguçar o sentir para reverberar o fazer. Por isso, meu convite para você é o de abrir espaço para percorrer caminhos possíveis, muito mais do que oferecer um resultado infalível.

ReverberaSom nos convida a praticar a afinação da escuta do corpo com o corpo todo e, a partir daí, manifestar em gestos, sons, palavras, desenhos, aquilo que reverbera da escuta atenta. Oferece-nos a possibilidade de percorrer os caminhos e se surpreender com a infinitude dos desdobramentos que encontramos na busca pelo movimento autêntico e autônomo. Conduz a abertura para o caminho ao mesmo tempo em que se descobre uma forma genuína de caminhar, e então, contemplar a paisagem sem pressa de chegar em algum lugar. Em poucas palavras, me autorizo a fazer uma licença poética, citando Cazuzza: *“Vem comigo, no caminho eu explico”*.

1. Das trilhas percorridas: da dissertação ao livro

Há cerca de oito anos, quando comecei a redigir a minha dissertação de mestrado na França, eu não imaginava os caminhos que atravessaria após a defesa, naquele 28 de junho de 2013. Sabia apenas que retornaria ao Brasil para viver na minha cidade natal⁸, mas não imaginava o que a vida me reservava. Desde então, foi preciso recalculer a rota tantas vezes que o tempo vem me ensinando homeopaticamente sobre a necessidade de “aceitar, entregar, confiar e agradecer”⁹. O trabalho que venho desenvolvendo e consolidando - hoje posso afirmar - reverbera as reflexões e questionamentos que me impulsionaram a realizar a pesquisa acadêmica - num dado momento também empírica. Até esse período, minha dedicação à performance e também à educação era quase exclusivamente ao sapateado estado-unidense, e portanto a dissertação abordou temas relacionados especificamente a essa dança.

No entanto, para compartilhar esse trabalho, realizado há exatos oito anos, precisei recalculer a rota novamente, a fim de acolher e integrar o que reverbera atualmente no meu corpo, incluindo nesse caminho o que tece minhas práticas e reflexões mais recentes. Hoje, minha partilha está impregnada de tudo o que me atravessou ao longo desses anos de formação e atuação profissional, não se limitando apenas a um recorte dessa pesquisa acadêmica que, ao meu ver, caracteriza-se por uma dinâmica viva, e, portanto, em contínuo movimento. Mais do que compartilhar o processo dessa pesquisa, e falar apenas dos impactos que o corpo de quem sapateia pode sofrer no processo

8 *Uberlândia, Minas Gerais.*

9 *Mantra popularmente difundido, no qual me apoio.*

de ensino-aprendizagem do sapateado - tema predominante da dissertação em francês -, hoje quero falar do corpo como uma totalidade de experiências vividas. Interessa-me ampliar a escuta para o corpo, reconhecendo a técnica da dança como uma ferramenta para esse caminho. Isso significa dizer que, ainda que eu fale do sapateado, meu olhar e sobretudo minha atenção para o corpo estão sempre em primeiro plano, transformando a linguagem da dança num fio condutor desta nossa conversa. É a partir dela que vamos abrir espaço para uma reflexão sobre a autonomia e a autenticidade do movimento, sobre como transitar e se expandir para os possíveis caminhos que o movimento pode nos oferecer e convidar.

2. O caminho da escuta se faz escutando

Viver é afinar o instrumento,
De dentro pra fora, de fora pra dentro
A toda hora, a todo momento,
De dentro pra fora, de fora pra dentro¹⁰
Walter Franco

De algum modo, minha trajetória de vida me conduziu à escuta do corpo. Pela voz ou pelo movimento do corpo com a dança, eu recebia constantemente convites internos e externos para afiná-la. Além de cantar e ter uma conexão profunda com a música e com o som desde pequena, a dança era uma forma de tradução dessa conexão com o som. Talvez por esses motivos, o sapateado foi um caminho que me possibilitou reunir essas afinidades, pois ele se caracteriza especialmente por ser uma dança sonora¹¹. Essa união sintetizava a minha melhor maneira de me expressar artisticamente, inclusive porque, de alguma forma, sempre busquei incluir na minha dança a minha voz como instrumento complementar.

Apesar daquela sensação comum compartilhada pelos artistas minutos antes de entrar em cena, a experiência da performance no palco sempre me foi prazerosa, e com o passar do tempo percebi que ela era mesmo vital. Não saberia colocar em palavras todas as sensações que atravessam meu corpo, cada vez que estou em cena diante de uma plateia, compartilhando aquilo que tenho de mais genuíno da minha arte. É uma experiência para ser sentida com todos

10 Trecho da letra da canção "Serra do luar".

11 "Sapateado" é a tradução para o que na língua inglesa ficou definido por "Tap Dance". Ao traduzir literalmente o termo em inglês temos: "Tap" = "leve batida" e "Dance" = "dança".

os sentidos, não só para quem se apresenta mas também para quem assiste. Entretanto, existe algo que somente o caminho do ensino-aprendizagem pode oferecer e eu também queria experimentar. Aos 14 anos, sem qualquer influência direta, decidi que me dedicaria ao exercício da docência no sapateado, e com essa experiência minha caminhada em busca da afinação da escuta se intensificou.

A partilha em sala de aula propõe uma conexão diferente daquela que estabelecemos com a plateia, na performance. É uma partilha que exige empatia com o ritmo e o andamento de quem caminha ao nosso lado e nos convida a uma abertura para perceber qual é o nosso próprio ritmo e andamento também. Pode parecer contraditório, mas quando me tornei educadora passei a sentir que a técnica do sapateado, isoladamente, não me oferecia todas as ferramentas necessárias para auxiliar cada pessoa que se aventurava ao meu lado, e sob o meu olhar e responsabilidade, nessa jornada dançante.

Ainda que eu me dedicasse ao aperfeiçoamento da técnica, com referências profissionais conceituadas (tanto do Brasil como do exterior), fui compreendendo, à medida em que me profissionalizava, que para alcançar e compartilhar a técnica eu precisava conhecer mais e melhor o corpo de quem dança. Entendi que, para ampliar meus conhecimentos, era preciso ampliar o meu horizonte, era preciso ir além do que o sapateado já me oferecia, e foi através do contato com a dança contemporânea que iniciei esse caminho em busca da consciência do corpo. Foi também através dela que retomei o balé clássico com uma escuta mais generosa para o meu corpo e as suas possibilidades; e foi a partir desses encontros com ela que tive contato com algumas práticas de educação somática que despertaram, ainda mais, o meu interesse pelo estudo do corpo e do movimento. Compreendi, aprofundando meus estudos e me abrindo para novos caminhos, que, para mim, o corpo era um universo complexo demais para ser reduzido a uma técnica, método, linguagem ou idioma únicos. Ele é plural.

Não por acaso, nesse mesmo período, ingressei no curso de Música Erudita - instrumento Canto, pela Universidade Federal de Uberlândia. Essa experiência me trouxe ricos aprendizados e algumas pessoas que trago comigo até hoje. Mas foi também no ambiente acadêmico que senti, no meu corpo, o engessamento que a técnica pode provocar. Paradoxalmente, foi o período em que eu menos cantei, apesar de ter a voz como instrumento de estudo. Quando, enfim, encontrei nesse ambiente pessoas que afinaram suas escutas às minhas necessidades, fui encorajada a fazer uma pausa - lembrando que pausa também é movimento -, com o intuito de poder me dedicar exclusivamente à dança. Ao rever essa história e deixá-la atravessar novamente meu corpo e minhas emoções, sou tomada por uma gratidão profunda, pois as conquistas, e sobretudo os desafios que essa experiência me proporcionou, prepararam-me e certamente me ajudaram a moldar quem sou hoje. Aliás, acredito que esse percurso específico tem grande responsabilidade na afinação da escuta para o convite que me era sussurrado para ir além.

A minha história com a França acontece aqui, enquanto experimentava as possibilidades do caminho da graduação em Música Erudita pela UFU. As sincronicidades da vida abriram um novo caminho que me redirecionou para a graduação em Artes do Espetáculo na Universidade Lumière Lyon 2. Eu não imaginava, mas considerar a mudança como movimento em si possibilitou acompanhar por dentro uma rotação completa, na minha vida e na minha profissão. Da graduação ao mestrado em Artes da Cena, pela mesma universidade, desenhei um percurso cheio de ondulações que me permitiram cruzar constantemente a teoria com a prática. E a partir dessa sobreposição, num país totalmente novo, com uma nova cultura e novos costumes, ficou cada vez mais latente meu interesse pelo corpo. Compartilho esse trecho da travessia porque essa digressão é determinante para os caminhos que escolhi seguir.

Vejo agora um filme passar na minha tela mental, sensações atravessam meus poros, o corpo todo conectando mente e coração em uníssono. Na França, aprendi sobre a minha capacidade de adaptação e pude também alargar minha escuta para corpos muito diferentes do meu, cultural e socialmente. Na prática diária, da vida e da dança, me deparei com uma rigidez que se apresentava tanto na forma de mover o corpo, quanto na maneira de estruturar e desenvolver o pensamento. A partir dessa minha percepção, face à inflexibilidade das vias do corpo e do pensamento e a uma consequente fragmentação entre os corpos físico e mental, fui impulsionada a buscar um caminho intermediário - possível - que pudesse também diminuir as distâncias entre a prática e a teoria na dança. Ao mesmo tempo, reconheço a importância dessa percepção mais sistematizada e pragmática para a realização da minha pesquisa de mestrado. Talvez eu não tivesse consciência naquele momento, mas o início dessa minha jornada, que tentava traduzir em palavras uma vivência prática, aconteceu a partir de uma análise crítica sobre a forma de *transmissão* do sapateado estado-unidense. Na tentativa de preencher as lacunas que eu percebia na minha prática como educadora, acreditei inicialmente que a solução para compreender os impactos sofridos pelo corpo através do processo de transmissão dessa dança era propor uma padronização do modelo de transmissão.

No entanto, com o desenvolvimento da pesquisa, que caminhava lado a lado com a minha prática de educadora, entendi que minha necessidade era outra. Tentando categorizar e sistematizar as formas de transmissão, cheguei à conclusão que essa dança, que se fundamentou na união das potências de culturas diametralmente distintas e geograficamente distantes, não se sustenta nem por um único ponto de vista, nem por uma estrutura padronizada. A partir de então, precisei desconstruir a ideia de normatização como solução

e comecei a compreender que meus questionamentos eram movidos por um desejo meu, de oferecer um caminho para a autonomia do movimento, e portanto da importância que eu dava para o trabalho de consciência corporal no sapateado. Inspirada pela minha prática e pelo contato que tive com sapateadoras e sapateadores (profissionais e amadores) de três países diferentes (Brasil, Estados Unidos e França), propus questionamentos possíveis sobre o corpo de quem dança, a partir do processo de ensino-aprendizagem do sapateado. Nesse contexto, minha experiência em sala de aula foi confrontada com a exigência teórica das regras normativas da academia. Para defender minha ideia sobre a importância de uma visão integrativa do corpo, precisei ir além da pesquisa de campo, buscando a reflexão e a análise de outras pessoas, a fim de sustentar os questionamentos provenientes da minha vivência empírica, bem como analisando os dados que recolhi, com a aplicação de um questionário direcionado tanto para educadoras(es) quanto para educandas(os) naqueles três países.

Observando em retrospectiva, acredito que esse tenha sido um dos meus maiores desafios no desenvolvimento do corpo da pesquisa, já que, no contexto do sapateado estado-unidense, a literatura sobre os processos de ensino-aprendizagem é pouco comum. Foi principalmente no final da redação do texto, quando encontrei o apoio teórico nas literaturas baseadas na pedagogia do movimento, que pude aprofundar as reflexões e questionamentos aos quais a minha prática em sala de aula me convidava constantemente. Apesar dos desafios, teoria e prática começaram a dialogar solidariamente em mim e pude perceber esse movimento reverberar em meu corpo. Na realidade, o aprofundamento nessas reflexões mais alinhadas com minhas questões de pesquisa aconteceu no mesmo período em que comecei as aulas semanais de *Eutonia* em grupo. A interseção e o alinhamento das minhas reflexões com o trabalho corporal proposto sensibilizaram os meus

sentidos e, na medida em que devorava as palavras, eu as integrava progressivamente em meu corpo. A experiência com a Eutonia me trouxe o *contorno* exato, no momento perfeito, além de ter-me apoiado significativamente no processo da redação da dissertação e, sobretudo, ter-me conduzido a uma dedicação ainda mais comprometida com a afinação da escuta do corpo.

Antes de continuar a narrativa, quero te propor um pequeno experimento, uma espécie de pausa em movimento sonoro para degustar um caminho possível para a afinação da escuta do corpo... Aceita o convite?



3. Dos caminhos que o corpo faz: da escuta à escrita

Nada é separado de nada. E aquilo que você não compreender no seu corpo, você não compreenderá em lugar algum.¹²

Oito anos se passaram sem que eu me colocasse verdadeiramente disponível para o reencontro com o texto que inspirou este livro digital. Para a minha grata surpresa, retomar a leitura sob uma nova perspectiva me reafirmou nitidamente que a pausa também é movimento, revelando que, apesar do distanciamento, aquelas reflexões - ainda em fase de descoberta - continuam a reverberar em mim e na minha prática profissional. Prova disso é a epígrafe acima, que aparece destacada na primeira página antes do capítulo introdutório da dissertação, me fazendo perceber que, desde o princípio, meus questionamentos estiveram relacionados à importância que atribuo à consciência de um corpo integral.

Por isso, convido-te a reler a epígrafe calmamente e, na medida em que for lendo, busque observar como essas palavras reverberam em você, no seu corpo, e, quem sabe, até na sua vida.

Quando releio essa frase, sou convidada a realizar uma outra viagem no tempo e me lembro perfeitamente da sensação de alívio, acolhimento, suporte e contorno que ela me trouxe, quando me deparei com ela pela primeira vez, há pouco mais de oito anos. Eu estava começando a ler o livro da francesa Yvonne Berge¹³, *Viver o seu corpo: Por uma pedagogia do movimento*, e essa citação abria o primeiro capítulo, cujo título traduzo assim:

12 Tradução livre de “Rien n’est coupé de rien, et ce que tu ne comprendras pas dans ton corps, tu ne le comprendras nulle part ailleurs.” (citação encontrada sem autoria em BERGE, 1975, p. 9).

13 BERGE, Paris, 1975.

“Em direção a uma nova pedagogia do movimento: compreender no seu corpo”. Tudo nesse livro, cuja primeira edição foi publicada em 1975, me trazia conforto e a prazerosa sensação de encontrar um caminho possível e menos solitário, afinal já era um caminho percorrido e construído por outras vozes, com rastros precisos e consistentes. Essa citação transformou meu olhar e sobretudo minha escuta, abriu caminhos possíveis para a escrita daquele momento e, mais que isso, modificou minha perspectiva no processo de ensino-aprendizagem para sempre. Ao retomar essa citação oito anos depois, posso dizer que a sensação de conforto e contorno ainda reverberam em mim, mas ocupam outro lugar, pois agora, transformada pela prática dos últimos anos, essa frase me confirma que a direção para a qual eu olhava curiosa já me apontava, desde então, o caminho mais coerente com aquilo que acredito e compartilho.

O aprofundamento com esse livro de Yvonne Berge e com outros¹⁴ que seguem uma abordagem semelhante aconteceu simultaneamente às aulas regulares de *Eutonia*. Nessa conjunção, fui moldando o corpo da escrita, ao mesmo tempo que sentia no meu corpo a aproximação concreta entre a prática e a teoria daqueles livros. Durante três meses ininterruptos, percorri caminhos que transformaram decisivamente minha perspectiva sobre o corpo, a educação e os processos de ensino-aprendizagem, bem como sobre a minha conduta pessoal e profissional diante dessa ferramenta, que nos conduz a um olhar e a uma escuta atentos ao nosso instrumento, que é o nosso próprio corpo.

Meu encontro com a Eutonia - vale dizer - também é uma herança materna, apesar da distância geográfica, e aconteceu por intermédio de um profissional francês, formado pela própria Gerda Alexander¹⁵. Naquele período, eu me encontrava em Lyon, na França, em pleno movimento de redação da dissertação, buscando caminhos que me auxiliassem a traduzir em palavras as reflexões e os

14 Particularmente: ALEXANDER, Paris, 2011; DULIEGE, Paris, 2002; ROBINSON, Paris, 1993; ROUQUET, Paris, 2002.

15 Alemã, fundadora da Eutonia.

questionamentos a respeito do corpo no processo de ensino-aprendizagem do sapateado. Enquanto isso, no Brasil, minha mãe finalizava sua formação como Eutonista pelo Instituto Brasileiro de Eutonia e, como boa ouvinte, percebeu que, diante de tantas referências bibliográficas, eu precisava de movimento. Foi com a Eutonia que aprendi a abrir espaços internos e externos, a fazer contato consciente, a perceber a importância do contorno e, portanto, a integrar de fato mente e corpo. Naquele momento, eu não imaginava que uma grande jornada estava apenas começando e que ela estava prestes a recalculiar definitivamente a minha trajetória na educação, na dança, no sapateado, na música, no canto, na vida.

Afirmo, sem temer o equívoco, que finalizei a redação da dissertação com o suporte das práticas de Eutonia. Através dos princípios estudados e experimentados semanalmente, tive a oportunidade de desvendar no meu próprio corpo os questionamentos que me inquietavam enquanto educadora e que, por não ter o apoio de recursos adequados, também não conseguia acessar e nem a eles oferecer outras alternativas. A Eutonia me mostrou o caminho de volta para o princípio de tudo, resgatou a minha auto-observação e conseqüentemente minha consciência sobre o meu próprio corpo, sobre os meus limites e potências, sensibilizando a minha escuta, primeiro comigo mesma e em seguida com quem caminha ao meu lado. Consciente de mim e dos trajetos que meu corpo precisou percorrer, fui - e ainda sigo - desenvolvendo a habilidade de afinar a escuta do corpo, procurando identificar o que ele fala e como ele fala, para então buscar trajetórias diferentes das que já foram percorridas e poder oferecer, para os corpos dos(as) que partilham dessa travessia comigo, orientações mais adequadas e alinhadas com as suas próprias capacidades e potências.

Para exemplificar melhor esse despertar de consciência que experimentei com a prática da Eutonia, quero compartilhar uma passagem específica dessa jornada, que foi especialmente marcante e que ilustra claramente o meu momento “eureka” da importância de compreender primeiro no meu corpo para depois me abrir para a escuta do corpo de outra pessoa. Lembro-me de uma aula em particular, em que cheguei adiantada e, pesarosa, lamentei com Dominique¹⁶ que eu já não dispunha de recursos eficazes para explicar, nas aulas de sapateado, como fazer um *shuffle*¹⁷ sem que a articulação do tornozelo se sobrecarregasse no movimento - que é, visualmente, executado com o pé. Continuei explicando que, nas minhas aulas, eu descrevia o “impulso” do movimento partindo da articulação coxo-femural, que está na bacia, mas que a resposta corporal de quem me ouvia, apesar do esforço comprometido, resultava, de forma crônica e quase integralmente, numa sobrecarga das pernas, do tornozelo e do tronco e na mobilização inconsciente dos membros superiores. Contrariamente ao resultado que eu esperava alcançar, o tornozelo reunia todo o esforço que deveria ser distribuído e harmonizado pela perna, tensionando o pé e consequentemente bloqueando o movimento que, na minha concepção, até aquele momento, deveria partir da articulação coxo-femural para desobrigar o esforço do pé.

Até esse ponto, eu já havia feito algumas aulas de Eutonia e já estava bastante atenta às reflexões que esses encontros me provocavam. Depois de me escutar e observar a demonstração desse passo de sapateado, Dominique propôs para a turma um exercício em que pudéssemos experimentar, com o corpo, os caminhos possíveis do movimento de pernas. Ele nos conduziu a um simples exercício de reconhecimento de gestos, a partir

16 Dominique Duliège é educador experimental de Eutonia Gerda Alexander, formado pela escola de Gerda Alexander em Copenhague. Psicomotricista e professor intermitente na Universidade Lyon 1.

17 Codificação terminológica para um passo de sapateado.

da atenção focada nas três articulações principais que temos nas pernas, na posição deitada em decúbito dorsal. A frase-chave que me conduziu à consciência do trajeto que o movimento faz no meu corpo foi “Busque, pelo princípio do gesto, onde ele começa e como se dá essa condução”. Naquele instante fui tomada por uma sensação de reconhecimento do gesto, como nunca antes eu havia alcançado. Era como se a frase ecoasse por todo o meu corpo e me indicasse com precisão o caminho percorrido em mim por aquele gesto específico. E através dessa abordagem, para a condução do movimento das pernas, pude mapear meu corpo e sentir o movimento, para então compreender os passos que eu dava para obter um resultado satisfatório - até então conquistado inconscientemente. Entendi que, ao perceber no meu corpo o “passo a passo” do movimento, equivoque-me de ferramentas, para então oferecer um atalho mais adequado e gentil para os corpos que dançam e experimentam o sapateado comigo.

Daquele momento em diante, passei a experimentar de uma forma mais consciente o uso da palavra como condução para a descoberta ou redescoberta dos movimentos, passos e gestos, durante as minhas aulas de sapateado. A minha curiosidade pela linguagem e pelo vocabulário aumentaram e passei, progressivamente, a me apropriar de alguns termos que a minha experiência enquanto praticante de Eutonia me possibilitou. Aquela frase de Dominique, convidando-me a colocar a minha atenção no princípio do gesto, ensinou-me uma das lições mais valiosas sobre a educação (e sobre a vida): contemplar a caminhada consciente de onde e como ela começou, mirando aonde quero chegar, porém sem me apegar ao destino final. Quando aplico essa sabedoria ao processo de ensino-aprendizagem do sapateado, ou de qualquer outra dança ou prática de movimento, compreendo que deslocar a minha atenção da técnica (do *shuffle* por exemplo) para o caminho que o movimento no corpo faz me coloca disponível para o aprendizado, oferece-me possibilidades a serem

experimentadas, testadas e, entre erros e acertos, retas, desvios e curvas, sou capaz de construir um caminho que me faça alcançar e conquistar um resultado. É nesse momento que o resultado deixa de ser uma opção estática e rígida, para ser construído na maleabilidade do movimento descoberto, a partir do corpo que dança.

Faço uma digressão para reiterar sobre a importância que sempre atribuí ao meu compromisso com as referências e com a legitimidade daquilo que falo, sobretudo após essa descoberta pessoal na Eutonia. A palavra tem poder e precisa ser usada com respeito e responsabilidade, a partir de um lugar de apropriação pela experiência vivida, experimentada e integrada no corpo - independentemente da prática que adotamos e/ou com que trabalhamos. Portanto, quando me aproprio de alguns termos para conduzir um movimento, estou partindo de um lugar da comprovação dos benefícios daquela linguagem no meu próprio corpo e a adaptando para o contexto do trabalho que desenvolvo. É uma fala legítima e genuína, da prática que se torna reflexão.

Dito isso, retomo a narrativa - mais uma vez - olhando para esse momento específico em que a experiência no corpo foi integrada e me trouxe, pela primeira vez, a percepção detalhada do caminho do *shuffle* em mim. O princípio do gesto, dentre as três articulações principais da perna, acontece, na realidade, na articulação do joelho - a articulação intermediária - e não na coxo-femural, como durante muito tempo acreditei que fosse. Com esse exercício, entendi na prática o princípio do movimento em cadeia que, nesse exemplo, parte da articulação do joelho e convida naturalmente as duas articulações periféricas - do tornozelo e da bacia - a se engajarem no movimento e a distribuírem os esforços de forma harmônica. Entendi também que a conscientização do caminho que o gesto faz colabora não só para a minimização de qualquer esforço inadequado, como conseqüentemente minimiza o risco de lesões indesejadas, e isso, por si só, já me indicava um bom motivo para

reavaliar a minha conduta. Não precisei de muito tempo... no dia seguinte a essa aula, decidi fazer um experimento nas minhas turmas de sapateado. Eram dois grupos diferentes, um de nível iniciante e outro de nível intermediário¹⁸ e pude fazer o mesmo experimento em cada um deles: conduzir o movimento desse passo (já conhecido pelos dois grupos), partindo da palavra sem demonstração do gesto. Propus que ficassem com as pálpebras fechadas e observassem os corpos com os pés apoiados no chão, calçados com sapatos de sapateado. Em seguida conduzi, de forma semelhante à que eu havia sido conduzida no dia anterior, para a localização das articulações - uma vez que esse conhecimento já havia sido introduzido desde o início da prática daqueles grupos comigo - e então a frase do princípio do gesto cumpriu seu papel, confirmando o reconhecimento do movimento a partir de uma abordagem que propõe a consciência do corpo que dança acima da técnica e da execução do movimento em si.

Sem qualquer pretensão, esse experimento marcou o início dessa longa caminhada em busca das práticas de afinação da escuta do corpo com o corpo. A subversão da ordem de um processo de ensino-aprendizagem, que tradicionalmente se perpetuou na imitação dos gestos, não era um ato de irreverência, e sim de despertar da consciência do corpo que estava latente em mim e nos meus processos de aprendizagem e de formação como educadora. Ver aquelas pessoas redescobrirem o gesto mecânico de uma forma mais autêntica e orgânica me incentivou a continuar buscando ferramentas, literaturas e pessoas que também abordassem a educação na dança por essa perspectiva. Essa experiência em sala de aula talvez tenha sido o “material” que me permitiu cruzar e legitimar a minha prática individual e coletiva com as informações teóricas da pedagogia do movimento, onde me apoiei para a redação da dissertação.

18 *Ambos os grupos com pessoas de 20 anos e mais.*

4. Recalculando a rota: entre a Pedagogia da Autonomia e Pedagogia da Eutonia

Não decore os passos, aprenda o caminho.

Klauss Vianna

Aprender um caminho, ou dois, três ou quatro, foi o recálculo de rota que aconteceu para mim com a descoberta e o acompanhamento da Eutonia. Foi, na verdade, um caminho que marcou, conscientemente, o início de uma jornada de muitas ramificações e desdobramentos. Essa prática me ajudou a rever todas as trilhas até então conhecidas e exploradas, com novas lentes. Dilatou minha percepção, expandiu meus horizontes e me fez buscar alternativas que respeitavam mais o meu corpo e que, por isso, também me colocavam mais disponível para escutar as necessidades de quem se aventurava a partilhar comigo desse caminho dançante de ensino-aprendizagem.

Acho importante ressaltar que a Eutonia foi esse divisor de águas na minha história. Foi a trilha que me fez buscar novos rumos e onde eu pude questionar a maneira como eu me colocava profissionalmente. Mas preciso dizer que esse não é o único caminho. Pode ser que, para você ou para qualquer outra pessoa, outra abordagem transforme e/ou venha provocar uma transformação na sua prática corporal, educacional e reflexiva. Reitero inclusive que, na minha trajetória, houve várias abordagens somáticas¹⁹ e cada uma tem seu lugar de importância. Mas, o meu momento “eureka”, como eu disse anteriormente, foi naquela aula de Eutonia em particular que, reconhecendo o percurso de um movimento conhecido e repetido incansáveis vezes, pude despertar para uma nova perspectiva.

19 *Confira alguns exemplos clicando no ícone lateral.*

Dentre todos os caminhos que percorri e todas as literaturas nas quais me apoiei para escrever a dissertação, *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*²⁰, de Paulo Freire, acompanhou minhas reflexões e foi, sem dúvida, uma das minhas grandes inspirações na literatura sobre educação, apesar de nada constar ali sobre o ensino da dança em si. Inclusive, foi com essa obra que minha escuta para o processo de ensino-aprendizagem se dilatou - encontro que se deu, antes mesmo daquele com a Eutonia - e onde compreendi os papéis que podemos desempenhar nesse contexto. Portanto, foi inevitável a apropriação dos conceitos que ele propõe sobre autonomia na educação, nos meus questionamentos sobre a autenticidade e organicidade do movimento no processo de ensino-aprendizagem do gesto na dança.

Nesse livro em particular, ele afirma que “ensinar não é transferir conhecimento”, e acredito que a Eutonia é uma abordagem corporal somática, que traduz e comprova essa frase na prática, aplicada ao contexto do trabalho de aquisição da consciência corporal²¹. Assim como Freire sugere no livro, a Eutonia me convidou a redescobrir o movimento, estimulou-me a desenvolver a minha própria reflexão sobre o movimento e então me permitiu redescobrir, no meu corpo, como o movimento acontece, sem que para isso fosse preciso copiar ou imitar. “É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos, nem formas, é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado”.²².

Ao contrário do que pode parecer, exercer sua autonomia no processo de ensino-aprendizagem não é uma prática solitária. Significa, isso sim, caminhar lado a lado, se abrir para o não-saber junto, escutar melhor para oferecer ferramentas possíveis e apontar outras direções e, acima de tudo, ter a coragem de

20 FREIRE, São Paulo, 1996.

21 Indicação de leitura complementar.

22 Paulo Freire se refere a uma afirmação do primeiro capítulo do livro *Pedagogia da Autonomia: Saberes e práticas necessárias à prática educativa*, na qual ele diz que “ensinar não é transferir conhecimentos” (FREIRE, 1996, p. 23).

seguir andando sem saber ao certo o destino, pois como o título de uma obra de Paulo Freire e Myles Horton diz, “o caminho se faz caminhando”²³, e não copiando os passos de outrem - acrescento. Conforme compartilhei anteriormente, na ausência de um modelo, reconhecendo no meu corpo o princípio do gesto que conduz o *shuffle*²⁴, e utilizando as ferramentas de que a Eutonia dispõe, fui capaz de mudar a minha perspectiva sobre o “como fazer” desse gesto específico. Penso que é justamente nesse sentido que os conceitos de Paulo Freire se integram à pedagogia da Eutonia, pois é na reconstrução do posicionamento de quem ensina, reconhecendo seu próprio processo da autonomia, que se tornam possíveis a abertura e a curiosidade com quem se partilha desse processo. Para tanto, é preciso saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a produção ou a construção por quem aprende. De acordo com Freire:

Quando entro em uma sala de aula devo estar sendo um ser aberto a indagações, à curiosidade, às perguntas dos alunos, a suas inibições; um ser crítico e inquiridor, inquieto em face da tarefa que tenho – a de ensinar e não a de transferir conhecimento. (FREIRE, 1996, p. 25)

Enquanto estudante e praticante de Eutonia, e também filha de uma eutonista que foi por dois anos minha professora, arrisco-me a dizer que a primeira grande chave que essa pedagogia nos oferece é a mudança de foco, onde o olhar e, sobretudo, a nossa atenção, são voltados para o nosso corpo (físico, mental, emocional e energético). Na Eutonia, sou convidada a construir um caminho de independência e autonomia corporal, sem um modelo prévio a seguir e/ou imitar. É uma trajetória de consciência que se faz no suporte da palavra e que abre a possibilidade de experimentar o movimento e o gesto conforme escuto as consígneas. A figura do(a)

23 FREIRE, Paulo, HORTON, Myles. *O Caminho se faz caminhando: Conversas sobre educação e mudança social*. 6ª ed. São Paulo: Vozes, 2011.

24 *Aprendi o shuffle nas primeiras aulas de sapateado que fiz como aluna*

educador(a) acompanha e dá contorno às descobertas que, de forma independente, vamos fazendo no decorrer da prática. Acerca desse tema, Gerda Alexander diz:

...deve-se ensinar as pessoas a serem independentes, a serem capazes de dominar, por exemplo, os próprios movimentos por intermédio das posições de controle. Nenhum aluno deveria entrar num estado de dependência em relação a mim nem a nenhum outro eutonista (GAINZA, 1997, p. 109)

Ouso dizer que essa afirmação da criadora da Eutonia pode ser estendida a qualquer contexto de ensino-aprendizagem.

Importante ressaltar o fato de que, na pedagogia da Eutonia, não há demonstração dos exercícios, em sua maioria, exceto pelas posições de controle/cuidado. Tal fato nos convida a ajustar nossa atenção de fora para dentro, ou seja, do outro para nós mesmos(as). Libera-nos como aprendizes, da necessidade de imitar o gesto de outra pessoa, ao mesmo tempo em que nos confronta com a total ausência de um modelo a ser seguido ou copiado. Foge da prática tradicional do ensino da dança em geral e abre um campo de possibilidades para explorar o movimento, partindo da conscientização das potências e limitações de cada um.

Outra grande chave, que me possibilitou recalculer a rota autonomamente, foi a escolha de colocar nossa atenção nos ossos, e não na musculatura. Na realidade, esse conceito também sugere uma mudança de foco, só que aqui falamos especificamente da nossa constituição corpórea. A princípio, essa percepção pode parecer um tanto abstrata, mas a condução verbal objetiva é suficiente para direcionar essa atenção/iluminação para o osso, bem como para o movimento que acontece a partir dele.

Você se lembra que anteriormente eu relatei minha experiência, tanto individual, de praticante de Eutonia, quanto como educadora de sapateado? Tanto eu como os(as) sapateadores(as) que participaram do meu experimento em sala de aula tivemos uma condução que trazia as articulações, ou seja, os ossos, como

base para o estudo de um gesto particular. Não houve, em nenhuma das duas experiências, qualquer menção sobre a musculatura. As indicações verbais foram feitas prioritariamente, a fim de conduzir para a estrutura óssea a atenção de quem escuta. A respeito desse tema, Gerda Alexander diz que tanto os ossos quanto a musculatura são importantes. No entanto, ela afirma que

...aqueles que ensinam ginástica e educação para o movimento frequentemente esquecem que é possível trabalhar e mover-se com maior economia de esforço quando existe a consciência do movimento dos ossos em vez de proceder utilizando exclusivamente a força muscular. (GAINZA, 1997, p. 86)

Especialmente no sapateado, percebi em minhas práticas - por ter um diagnóstico de tendinite em ambos os joelhos -, que quanto mais me aprofundava nos princípios da Eutonia, mais meu corpo sentia os benefícios e mais precisos eram meus movimentos e também os meus sons. Entendi, na prática, que a consciência do gesto partindo do osso minimiza o esforço e, portanto, minimiza também as possibilidades de tensão. Consequentemente, diminuem-se os riscos de lesões ou de agravamento delas. Isso acontece não porque existe uma separação do osso com o músculo, mas por uma ação que se dá em cadeia no movimento integrado. O processo de conscientização do princípio do gesto, partindo do osso, colocou-me disponível para ajustar e distribuir cada ação que envolve o movimento de uma maneira mais harmônica e integrada. Percorrendo esse caminho, que inclui as musculaturas mais profundas, e mais próximas dos ossos, sou convidada a experimentar uma nova qualidade do movimento, liberando-me de uma lógica fragmentada da funcionalidade do corpo. Com as aulas de Eutonia, fui capaz de aprofundar meu olhar e minha atenção sobre meu próprio corpo, lembrando que sou um ser integral e que tudo em mim também está interligado. E olhando para



meu corpo de forma autônoma e comprometida, nutri a necessidade de ampliar minha visão e meus saberes e conseqüentemente reajustei gradativamente o roteiro da trilha, para afinar a minha capacidade de escutar o corpo de quem está comigo.

Agora, proponho a você um segundo convite... Um outro caminho para praticar a afinação da escuta e sensibilizar o sentir do corpo e sua relação com o espaço. Vamos?



Depois dessa breve experiência, convido-te a experimentar uma mudança no seu espaço físico, antes de retomar a leitura. Isso mesmo, **mudar de posição e de espaço** para trazer também para o corpo a sensação de deslocamento, assim como te proponho a seguir na narrativa.



Para continuar a minha partilha sobre como o caminho da Eutonia me impactou positivamente, fazendo-me rever minha conduta enquanto educadora e me instigando a buscar práticas de afinação da escuta do corpo, proponho um ligeiro desvio da rota, a fim de iluminar o caminho percorrido por minhas reflexões acerca do corpo no sapateado. Para isso, preciso falar um pouco do que me atravessou ao realizar a pesquisa para a dissertação de mestrado, de como passei a me interessar pela linguagem em sala de aula e também de como os signos verbais e não verbais passaram a ter uma importância tão grande quanto a técnica, em minha prática como educadora. Ademais, regressar aonde tudo começou me parece uma boa pista para afinar a escuta do caminho percorrido, a fim de reajustar o trajeto, se assim for necessário.

O CAMINHO DAS PEDRAS

Ninguém educa ninguém, ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo.²⁵

Paulo Freire

É sabido que o sapateado é uma dança proveniente de múltiplas culturas e que seu desenvolvimento, sua difusão e sua comunicação aconteceram fundamentalmente de forma oral. No entanto, a estrutura que conhecemos atualmente, de aulas em estúdios de dança, começou a ser adotada somente a partir de 1920. O formato de *workshops* e festivais de sapateado pelo mundo surgiu ainda mais tarde, em 1980. Antes disso, as figuras do emissor e do receptor correspondiam, respectivamente, aos sapateadores e sapateadoras, que compartilhavam seus próprios estilos desenvolvidos numa tradição oral transgeracional. As habilidades eram repassadas e adquiridas por herança popular, na qual os saberes eram passados de uma geração à outra pela exposição a um determinado nicho cultural.

Nessa época, ainda não existia a configuração pré-estabelecida de educador(a) e educando(a). O que havia era uma relação hierárquica entre os(as) sapateadores(as) mais jovens e os(as) mais velhos(as), que podemos entender também como uma relação de respeito e consideração entre mestre e aprendiz. Os saberes eram compartilhados em contextos conviviais sem qualquer formalidade. Geralmente, essa troca acontecia no contexto musical das casas noturnas de Jazz, onde esses(as) sapateadores(as) mais velhos(as) se reuniam para treinar

25 FREIRE, 1987, p.44

e dançar juntos(as)²⁶. A estrutura da música servia também de modelo para a dança, que abria espaço para cada sapateador(a) fazer seu próprio improviso. Era dessa forma que cada sapateador(a), entre os(as) mais jovens e os(as) mais experientes, trocavam, ensinavam-aprendiam, copiavam, imitavam e eram estimulados(as) a criar não somente novos “passos” mas também seus próprios estilos.

Essa configuração convivial e informal, no contexto da comunicação e da aprendizagem do sapateado, manteve-se, mesmo após a formatação do ensino dessa dança, em estúdios de dança, escolas regulares e universidades nos Estados Unidos, ao longo da década de 1920 e início da década de 1930. Isso quer dizer que o contexto foi alterado, mas o caráter oral e transgeracional da comunicação foi preservado, inclusive com a ausência de qualquer suporte teórico até meados de 1930, quando a primeira proposta de codificação terminológica padronizada da técnica foi elaborada e apresentada por um grupo de profissionais de educação física nos EUA²⁷. Essa iniciativa contribuiu para formalizar o ensino dessa dança, além de incentivar a publicação de algumas obras literárias (teóricas, práticas e historiográficas) por pesquisadores, sapateadores e educadores. Além disso, com o surgimento e o avanço progressivo das tecnologias de captação audiovisual, nota-se a apropriação dessa ferramenta como recurso de ensino-aprendizagem para a técnica do sapateado. Cada um desses caminhos, à sua maneira, contribuiu fortemente para a propagação e a popularização dessa dança, nos Estados Unidos e no resto do mundo, e de certa forma a padronização terminológica ofereceu uma unidade comum, dentro da pluralidade dessa dança.

26 *Sublinho que, especificamente nesta frase, incluo as sapateadoras como um ato político, visto que os registros literários que existem não trazem essa informação de forma explícita. No entanto, como as mulheres já faziam parte da história do sapateado muito antes desses registros, e nesse contexto também sofremos com a opressão do patriarcado, acho importante passar a incluí-las por honra e respeito.*

27 KNOWLES, Mark. *Tap roots*. 2002, p.207.

Para além desses recursos, pude verificar, em algumas obras literárias mais recentes, que somente a partir de 1980 a configuração de festivais de sapateado foi adotada nos Estados Unidos. Constance Valis Hill informa, em seu livro *Tap Dancing America: A Cultural History*, que esse modelo de festivais surgiu de uma preocupação em fazer durarem e evoluírem os estilos individuais de cada sapateador(a) e educador(a), bem como para contribuir na perpetuação e na evolução da técnica. Nesse contexto, o(a) educador(a)/sapateador(a) se reapropria da responsabilidade de compartilhar com os(as) sapateadores(as)-aprendizes mais jovens os estilos e as técnicas já existentes. Ademais, a produção desses festivais dedicados apenas à arte do sapateado permite reunir simultaneamente, numa única ocasião, as práticas de ensino e aprendizagem da técnica e a performance artística. Para Hill, esse modelo de festivais e *workshops* pontuais foi uma maneira eficaz para solucionar o risco de esquecimento e desaparecimento do sapateado. O compartilhamento da técnica de forma massiva contribuiu para a codificação e a repertorização dos estilos, e também para a difusão do estudo individual de uma linguagem rítmica própria de cada artista. Felizmente, essa foi uma solução eficaz, não somente nos Estados Unidos, mas reconhecida e propagada mundialmente, e fortemente praticada em diversas cidades brasileiras.



Essas informações são um recorte de um estudo mais aprofundado sobre a história do surgimento e da difusão do sapateado²⁸, a que pude me dedicar na produção da dissertação. Chamo a atenção para a oralidade como meio principal da comunicação dessa dança, o que explica meu interesse pelas diversas linguagens que compõem o processo de ensino-aprendizagem na dança. Percebi que esse caráter oral é também proveniente da pluralidade cultural na qual o sapateado foi fundado, pluralidade que se revela como um facilitador para a sua adaptação e flexibilização em contextos formais ou

28 Para aprofundar nesse assunto, sugiro a leitura das bibliografias inclusas no final do livro e também no meu site, acrescida de indicações de vídeos.

informais, dos diversos modelos de ensino-aprendizagem, que podem passar pela presença física, pelo livro ou pelo audiovisual, sem interação direta. Esses aspectos de adaptabilidade - conforme me parece - justificam-se pela tradição oral da comunicação, mas também pela abertura e democratização que o sapateado oferece, com essas opções (presencial, escrita, audiovisual), ao acolher um público diversificado. De acordo com essa leitura, ainda que o sapateado tenha sido submetido a um modelo pedagógico formal ao longo da sua história, o caráter da oralidade transgeracional se manteve fiel e contribuiu para a adaptação da sua difusão entre um público que também é potencialmente plural.

Percorrendo esse itinerário, encontrei algumas respostas para os meus questionamentos iniciais e pude ampliar minha reflexão acerca da palavra como ferramenta indispensável para a comunicação da dança. Compreender a importância da tradição oral para a difusão e a evolução do sapateado me inspirou a aprofundar-me nessas reflexões que ainda me influenciam, razão pela qual compartilho-as aqui e lhe faço o convite para refletir comigo. Desejo que possamos afinar um pouco mais a nossa escuta para a importância que a linguagem e os vários tipos de vocabulário têm, dentro da oralidade praticada no contexto formal do ensino-aprendizagem da dança e, conseqüentemente, no cuidado com o corpo de quem dança.

1. Quando a palavra aponta caminhos possíveis

VII

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos -

O verbo tem que pegar delírio.²⁹

Manoel de Barros

1.1 Vocabulário terminológico, vocabulário complementar e vocabulário apêndice

Sendo uma dança estabelecida dentro da cultura estado-unidense, o sapateado possui uma terminologia fundamentalmente codificada em inglês. Ainda que essa característica, ao meu ver, indique uma barreira territorial e linguística que enfraquece a comunicação nos países onde o inglês não é o idioma de origem, além de reforçar um aspecto não inclusivo, essa terminologia padronizada se tornou o símbolo de unificação dessa dança. Isso significa dizer que, apesar da padronização na língua inglesa, essa talvez seja a única referência comum, que segue se perpetuando entre todos os praticantes, quer seja nos Estados Unidos, no Brasil, ou no Japão.

29 BARROS, 2013, p. 10-11.

Quando buscamos a palavra *terminologia* no dicionário, encontramos as seguintes definições³⁰ principais:

1. conjunto de termos específicos ou sistema de palavras us. numa disciplina particular (p.ex., a terminologia da botânica, da marinharia, da matemática); nomenclatura. - tratado acerca de tais termos.
2. uso de palavras peculiares a um escritor, a uma região etc.
3. estudo que tem por objeto a identificação e delimitação de conceitos próprios de uma arte, ciência, profissão etc., e a designação de cada um deles por um determinado vocábulo.

Ao aplicar esses significados no contexto do sapateado, entendemos que a unificação dos termos específicos a essa dança possibilita a sua identificação entre quem a pratica. O conjunto desses termos específicos compõe, então, um repertório escrito associado aos movimentos - “passos” -, que otimiza a comunicação entre quem pratica essa dança, além de atribuir a palavra ao gesto e vice-versa.

Mas será que apenas o vocabulário terminológico do sapateado - ou de qualquer dança ou atividade corporal - é uma ferramenta suficiente dentro do processo de ensino-aprendizagem?

Ao longo dos últimos dez anos, optei por um caminho que busca integrar diversos saberes para compreender o corpo e o movimento dançado. Foi então que passei a me dedicar aos aspectos que impactam o processo de ensino-aprendizagem, fundamentalmente na relação educador(a) e educando(a). A partir daí, descobri o quanto as linguagens (verbal e gestual) formam um fio condutor importantíssimo para que a comunicação aconteça de forma fluida e eficaz. Note que aqui não estou falando apenas do conteúdo da técnica, que certamente tem sua importância, mas sobretudo do suporte verbal, que oferece contorno ao corpo de quem está descobrindo e praticando

30 Dicionário Google online, definições de Oxford Languages, disponíveis em <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>

essa dança, possibilitando uma liberdade na experimentação do movimento. Ao falar da linguagem na dança, estou presumindo que ela implica numa estrutura de signos convencionais verbais e não verbais, que dão sentido à comunicação estabelecida entre os(as) interlocutores(as), que podem ser identificados(as), nesse contexto específico, pelos(as) sapateadores(as), educadores(as), educandos(as), espectadores(as), autores(as) e/ou leitores(as).

Se buscarmos por *linguagem* no dicionário, encontraremos entre outros significados³¹:

1. qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc.
2. qualquer sistema de símbolos ou sinais ou objetos instituídos como signos; código.

Quando falo de signos verbais, estou sugerindo não somente a terminologia específica da dança, mas também um vocabulário complementar que apoia essa terminologia. Para que essa comunicação seja efetiva, é importante que a interlocução se dê entre pessoas que estejam familiarizadas com os signos utilizados. Em contrapartida, a linguagem de signos não verbais, ou seja, a linguagem gestual e corporal, pode estabelecer uma comunicação entre as pessoas envolvidas, a partir da demonstração do movimento em si, não exigindo uma familiaridade com o vocabulário técnico e/ou complementar.

Como os signos verbais são informações para apoiar e dar contorno ao gesto/movimento, ou ainda para identificar qual gesto/movimento está sendo feito ou solicitado, foi para mim natural atentar para os aspectos herdados da tradição oral transgeracional praticada no sapateado (incluindo todos os contextos anteriormente citados). Compreender a evolução e o desenvolvimento

31 Dicionário Google online, definições de Oxford Languages, disponíveis em <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>

dessa dança, bem como a sua difusão por meio da oralidade, apontava-me um dos caminhos possíveis para compreender melhor e identificar alguns dos impactos dessa comunicação oral no processo de ensino-aprendizagem formal, no corpo de quem dança.

O que pude perceber ao longo de minha prática como educadora - com base na minha história e nas minhas necessidades - é que para trazer a consciência do corpo, do movimento, do gesto e do passo, é importante conduzir o conteúdo técnico, com uma abordagem que fosse além da linguagem específica ao sapateado. Progressivamente, e à medida que eu me aproximava da educação somática, passei a utilizar em minhas aulas um vocabulário complementar que abordava também a mecânica do movimento, interligando, através de termos específicos sobre o corpo, o passo de sapateado à estrutura corporal que possibilita a execução de um movimento / gesto específico. Além disso, notei também a necessidade de criar meu próprio “vocabulário apêndice”, que consiste, entre outras abordagens verbais, num conjunto de nomes próprios, verbos e adjetivos que sugerem uma ponte entre a minha subjetividade e a de quem compartilha desse processo comigo. É, na realidade, um vocabulário que propõe, através de imagens, ações cotidianas, metáforas e analogias, uma reapropriação daquilo que a palavra evoca, aplicada ao contexto da dança.

Para exemplificar melhor a função dos vocabulários complementar e apêndice, retomemos a narrativa sobre o *shuffle*. Esse passo está inserido no vocabulário terminológico do sapateado: é o código verbal para um movimento específico e todas as pessoas que dançam sapateado sabem o que é um *shuffle*, desde as primeiras aulas. No entanto, e contrariamente à terminologia, que identifica o movimento dando-lhe um nome, o vocabulário complementar e o vocabulário apêndice buscam favorecer a conscientização do movimento como um todo, ou seja, os possíveis caminhos que o movimento percorre no

corpo e os mecanismos que ele aciona para ser executado. Se nos baseamos num cenário tradicional de aulas de sapateado, quando a palavra *shuffle* é pronunciada, ela é automaticamente referida ao movimento que já foi demonstrado anteriormente.

Nesse caso, o uso do vocabulário complementar poderá ser feito para sustentar o movimento demonstrado, trazendo informações técnicas complementares, não somente relativas às partes do corpo humano e às articulações solicitadas no movimento, mas também informações sobre o corpo em relação ao espaço, sobre a distância do pé em relação ao chão. Por exemplo, se estou falando do *shuffle*, posso indicar que o movimento do joelho, da perna está executando o passo, define a distância entre a parte superior da plaquinha do sapato de sapateado e o chão, desta forma conduzimos a atenção para a articulação que define o início do gesto e também a intensidade do som. Já o vocabulário apêndice poderá trazer uma imagem, uma palavra, uma ação ou uma qualidade / característica que não possuem relação direta nem com a dança, nem com a motricidade, nem com a relação do corpo com o espaço naquele momento específico. A imagem de se “dançar nas nuvens”, por exemplo, traz uma indicação de suavidade e leveza para o movimento, mas posso também usar apenas a palavra “leve” ou “suave” para alcançar o mesmo resultado, ou ainda evocar a ação de “quicar uma bola” para transpor a sensação para o movimento dançado. As indicações de tempo, como a contagem específica do movimento; de espaço, como quando explicitamos se o movimento deve ser executado no plano baixo, médio ou alto, ou se o corpo vira *para* a direita ou *pela* direita; de ritmo, onde indicamos a acentuação do movimento; de intensidade, quando queremos informar a qualidade e as intenções do gesto; são características que combinam os dois tipos de vocabulário em questão (complementar e apêndice). Essa fusão visa a complementar a informação técnica e enriquecer a experiência da execução

do movimento, possibilitando a quem pratica o desenvolvimento de novas referências que tornam o movimento mais tangível e, portanto, mais consciente, e conseqüentemente melhor executado.

Faço questão de destacar que só pude perceber as vantagens da união do vocabulário terminológico aos vocabulários complementar e apêndice no exercício da prática educacional. Através do caminho percorrido e experimentado em sala de aula, pude afinar a minha escuta e perceber que o processo de ensino-aprendizagem da dança demanda apoio e sustentação para além do conteúdo técnico. Além disso, percebi que, para caminhar em segurança, é preciso mais do que a trilha, mas ferramentas e utensílios específicos que facilitem esse percurso para quem caminha.

Quando parto dessa perspectiva, entendo que trazer apenas um elemento do vocabulário terminológico do sapateado é pouco, diante das infinitas possibilidades que se apresentam como facilitadoras para a consciência do movimento. Aos poucos fui compreendendo que, para explicar o quê é e como fazer esse passo com o corpo, para além da demonstração, precisava de muito mais que a palavra *shuffle*. Foi necessário buscar um caminho que me auxiliasse numa espécie de tradução “cirúrgica” do vocabulário terminológico pré-definido (que se restringe à pronúncia ou à escrita do termo técnico da dança). E um dos caminhos que eu encontrei para acessar o corpo que dança, antes de restringí-lo à técnica, foi a inclusão de outros vocabulários que pudessem sustentar a terminologia. Esse é um caminho que convida à reintegração e à preparação do corpo que dança, e sobretudo, à percepção sensível desse ser dançante, mirando a técnica. É também a busca por uma rota comum e/ou semelhante, que visa o movimento para além da dança, que acessa a potência das intersecções da subjetividade inerente a cada agente desse processo de ensino-aprendizagem.

1.2 Subjetividade: da intersecção dos caminhos possíveis

II

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.³²

Manoel de Barros

Antes de continuar a narrativa, convido-te a imaginar que uma imensa bacia de azeite escorre pelo topo da sua cabeça, atravessa sua pele, seus músculos, nervos, ligamentos, órgãos até chegar aos seus ossos. Esse azeite vai escorrendo pelos ossos, e então, passando por entre as articulações, azeitando-as e tornando-as escorregadias, maleáveis e flexíveis para se moverem e, à medida que elas começam a se mover, esse azeite vai esquentando e tornando o movimento do seu corpo mais fluido, mostrando as partes do seu corpo que precisam de mais ou menos azeite para se moverem...

Pronto! Agora, retomando a narrativa, convido-te a acompanhar as etapas que a minha subjetividade percorre até alcançar a sua. Acontece mais ou menos assim: para fazer esse caminho que você acabou de ler e consequentemente perceber e - quem sabe? - até sentir no seu corpo, eu sugeri uma imagem incomum ao vocabulário técnico da dança. Apropriei-me da qualidade deslizante e viscosa do azeite, a fim de provocar a sua memória - de algo semelhante às minhas referências, que pudessem ser apropriadas por você e associadas às qualidades que escolhi intencionar para o movimento do corpo.

32 BARROS, 2013, p. 9.

Ao buscar *subjetividade* no dicionário, encontramos, entre outras definições, uma que se aplica ao breve experimento que propus acima: “realidade psíquica, emocional e cognitiva do ser humano, passível de manifestar-se simultaneamente nos âmbitos individual e coletivo, e comprometida com a apropriação intelectual dos objetos externos”³³. Quando lidamos com a subjetividade no contexto do ensino-aprendizagem da dança, adentramos os possíveis espaços que podem cruzar-se e criar novos caminhos com um mesmo fim. A interseção desses aspectos abstratos pode ser uma ferramenta facilitadora para sustentar a terminologia específica da dança, mas é preciso cautela e cuidado para adotá-la, justamente porque estamos lidando com um aspecto que ultrapassa o caráter concreto do entendimento de algo, não somente individual como coletivamente.

Na dissertação, pude aprofundar minhas reflexões e percebi que temos muitas ferramentas à nossa disposição quando nos referimos à apropriação de um vocabulário apêndice para enriquecer nossa linguagem. A utilização de metáforas e sobretudo de analogias, dentro do processo de ensino-aprendizagem na dança, mostrou-se, no meu caminhar, bastante eficaz para dar contorno às subjetividades. Arrisco-me a dizer que as metáforas e analogias talvez se apresentem como as rotas que mais diminuem as distâncias entre aquilo que é solicitado e a execução do que foi solicitado. Elas também cumprem a função de contornar visualmente / imagetivamente a solicitação verbal do movimento, tornando-a mais concreta, sem necessariamente lançar mão da demonstração direta do movimento.

As analogias se tornaram, ao longo dos últimos dez anos, minhas grandes aliadas: apresentaram-se como caminhos possíveis e palpáveis, a serem utilizados sem moderação, com o fim de suggestionar o movimento específico da dança, sem necessariamente me colocar em movimento

33 Dicionário Google online, definições de Oxford Languages, disponíveis em <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>

para demonstrá-lo. Elas fazem parte do arsenal daquelas ferramentas e utensílios que oferecem suporte para a trilha, onde cada caminhante escolhe a melhor forma de caminhar. Geralmente, uso essas metáforas e analogias partindo de gestos e ações do cotidiano, como, por exemplo, trazer uma qualidade para o movimento a partir de um verbo - “cortar, trocar, cair, tombar, cruzar, pressionar, deslizar, apoiar”, etc. Por vezes, faço até licenças poéticas, como no verbo “azeitar”, que vocês puderam experimentar anteriormente. Quem já esteve comigo em alguma aula de dança ou sessão individual, sabe que sou fã desse verbo para começar o aquecimento e a preparação do corpo³⁴.

Além delas, eu também costumo sugerir ações em contextos específicos, para exemplificar o movimento e acionar uma memória corporal mais adequada, que se relacione diretamente com o movimento solicitado. Por exemplo, situações como “subir a escada”, “andar de bicicleta”, “sentar-se numa cadeira” sugestionam apropriações de um gesto cotidiano e real, para uma tarefa desconhecida e/ou pouco experimentada, mas que oferece o suporte adequado para ser apropriada ao movimento dançante. Se pegarmos como exemplo a ação de “cortar”, sabemos que o movimento em si nada corta, mas a imagem que a ação de cortar cria, quando associada ao movimento, abre caminhos para quem escuta, possibilitando uma identificação mais rápida da qualidade sugerida para o movimento, no momento da sua execução.

Hoje enxergo as analogias e metáforas como dispositivos facilitadores para o acesso à subjetividade de cada pessoa de uma maneira simples e assertiva. Elas aproximam, ainda que de maneira individual e singular, o contexto figurativo, proposto por uma imagem “aleatória”, e a realidade

34 *Encantei-me com esse verbo numa aula de eutonia com a minha mãe, e desde então emprego essa expressão das mais variadas formas no meu trabalho. Aliás, muitas das referências verbais do meu trabalho foram reveladas e emprestadas dessas aulas com ela.*

da imagem corporal sugerida pelo movimento, gesto ou passo solicitado, porém, com a vantagem de trazer o percurso do gesto para um nível mais consciente e tangível, no corpo de quem se propõe a executá-lo.

Utilizar esses recursos de uma maneira consciente, com a intenção de apontar possibilidades que sugerem uma conexão direta com o corpo, foi uma trilha construída passo a passo. A busca por um caminho que me permitisse integrar o corpo e escutá-lo em sua totalidade demandou paciência, comprometimento e persistência. Na realidade, trata-se de uma estrada infinita, porque nela ainda sigo caminhando e buscando afinar e ajustar os passos conforme minha percepção me sinaliza. E é essa travessia que quero compartilhar agora com você.

2. Dos caminhos possíveis à caminhada

Andei por andar andei, e todo caminho deu no mar...

Dorival Caymmi

Como disse anteriormente, antes de chegar aqui, andei por muitas vias. Conheci diferentes formas de me mover, até que eu pudesse compor minha própria travessia. E, ainda que eu tenha percorrido trilhas que sempre me apontaram para a consciência do corpo, só pude realmente me aprofundar nessa abordagem integrativa quando me abri para a possibilidade de questionar modelos pré-estabelecidos pelas danças codificadas. No entanto, apesar de questionar, estou longe de reprovar essas formas de existir e comunicar a dança, até porque honro esse caminho que também atravessei. Mas para falar da jornada que venho trilhando, principalmente desde a minha descoberta com as práticas de Eutonia, acho importante falar de como esses modelos de ensino-aprendizagem operam tradicionalmente na pedagogia³⁵ da dança.

2.1 A imitação como recurso principal no processo de ensino-aprendizagem do movimento

2.1.1 Demonstração-Imitação: dos caminhos que herdamos

Ao buscar o significado da palavra *demonstração* na língua francesa, encontrei a seguinte definição, que traduzo livremente como “ação de mostrar”. Neste contexto, fazer a tradução dessa definição me pareceu

35 Segundo o minidicionário da língua portuguesa Silveira Bueno, pedagogia é: “s. f. Ciência da Educação; conjunto de doutrinas e princípios que visam a um programa de ação; estudo dos ideais de educação, segundo determinada visão de vida, e dos meios mais eficientes de realizá-los”.

mais pertinente que utilizar a definição na língua portuguesa, que parte do verbo *demonstrar* para definir o substantivo feminino *demonstração*. Quero, com isso, chamar a atenção para a importância do verbo *mostrar*, que destaca a ação de “colocar-se à mostra de”, “estar em foco”, “mostrar-se em evidência”. Em contraponto, temos o verbo *imitar*, que apresenta as seguintes definições:

1. *t. d.* Copiar; reproduzir; arremedar; plagiar.³⁶

Na história da codificação e da institucionalização da pedagogia da dança, é possível notar a repetição do padrão da demonstração, ocupando um papel de destaque no processo de ensino-aprendizagem. Tradicionalmente, a formação em dança é fundada sob uma prática pedagógica de transmissão por demonstração³⁷, quer seja uma formação amadora ou profissional. Nota-se que o processo de ensino-aprendizagem se enquadra, a partir de uma visão eurocêntrica, ao modelo que Nicole Harbonnier-Topin e Jean-Marie Barbier definiram como “uma tradição de transmissão do tipo ‘demonstração - reprodução do modelo’”³⁸. A dupla reforça que, ainda que ao longo da história da dança tenham ocorrido algumas rupturas estéticas, esse modelo pedagógico tradicional surgiu a partir da sua utilização recorrente no balé clássico³⁹. Na realidade, apesar do artigo se consagrar à análise do modelo pedagógico de ensino-aprendizagem no contexto específico das formações profissionais em dança contemporânea, essa estrutura eurocentrada acabou se consolidando praticamente em todos os contextos de ensino-aprendizagem da pedagogia na dança, incluindo o sapateado.

36 BUENO, Silveira. *Silveira Bueno: minidicionário da língua portuguesa*. 2. ed. São Paulo: FTD, 2007.

37 HARBONNIER-TOPIN, Nicole, BARBIER Jean-Marie. 2012, 14 (2), p. 1-25.

38 *Idem*, p. 3.

39 *Idem*.

Contudo, abro um parêntesis aqui para reforçar que esse modelo proposto por Harbonnier-Topin e Barbier, de “demonstração-reprodução do modelo”, aplica-se, nesta minha análise, a uma estrutura muito provavelmente imposta a um contexto anterior à formalização do ensino da dança. Recapitulando, a propagação e a evolução dos saberes do sapateado também aconteceu através do recurso visual da demonstração e da imitação, mas não podemos esquecer que as circunstâncias eram oriundas da cultura dos povos africanos e também do aprendizado coletivo dessas comunidades. Portanto, para trazer esses termos (demonstração - imitação), faço questão de distinguir a imitação como recurso natural e fruto de uma tradição oral ancestral, dentro de um contexto histórico, cultural e social específico, da imitação de um contexto formal de ensino-aprendizagem, de aulas de dança, onde temos instaurada uma demarcação explícita de quem ensina e de quem aprende.

Dito isso, sinto a necessidade de trazer à tona o termo *imitação*, segundo Harbonnier-Topin e Barbier, que em seu artigo “A aula técnica de dança, uma evidência a ser questionada”⁴⁰ o definem como a “Ação de reproduzir voluntariamente um gesto ou ato de outrem...”. E é também “o fato de ter alguém como modelo”⁴¹. Diante dessa hipótese, reservo-me então à devida utilização do termo para afirmar que a práxis da “demonstração - imitação” está, de fato, presente desde o surgimento do sapateado. Esse dado também sugere o porquê de esse modelo ser tão pouco questionado no contexto formal de ensino-aprendizagem, tanto por sapateadoras e sapateadores amadores quanto por profissionais, mesmo porque foi a partir dele que a colonização da padronização pedagógica se engendrou e consolidou.

40 HARBONNIER-TOPIN, Nicole, «[Technique class in dance teaching: questioning the obvious](#)» [La classe technique de danse, une évidence à questionner]. In A. Cooper Albright, D. Davida, & S. Davies Cordova (Eds), *Actes du Colloque international « Repenser pratique et théorie »*, Centre National de la Danse, Paris, 21-24 juin 2007 (Publication n° 76, pp. 421-426). Society of Dance History Scholars, Congress in Research in Dance. Birmingham, AL 35216

41 *Idem.*

Para exemplificar melhor esse modelo, descrevo a seguir um caminho que eu mesma atravessei e que é comumente trilhado no contexto de ensino-aprendizagem da dança, incluído o sapateado. Geralmente, em sala de aula, o roteiro inicia pela demonstração, na qual a imagem do gesto se restringe àquilo que vejo. Simultaneamente ou logo após a demonstração, vem o vocabulário terminológico e, em alguns casos, ele pode ser acompanhado de um vocabulário complementar, que visa a aprimorar a visualização do gesto codificado que foi demonstrado. Esse processo de aprendizagem frequentemente inclui ainda uma série repetitiva do gesto, passo, movimento e/ou som, com o intuito de consolidá-lo na memória visual, corporal e sonora de quem o executa. Esse percurso oferece variantes de acordo com os valores e a personalidade de cada educador(a), além de seguir um protocolo estrutural de construção da aula, mais ou menos semelhante, no qual a repetição dos movimentos ensinados/aprendidos é notável.

Aqui entramos num tema importante e complexo desse modelo “demonstração-imitação”. No livro *Em busca da consciência: uma investigação neurobiológica*⁴², Christof Koch aborda o termo “aprendizagem processual” para se referir à importância da repetição no processo de aprendizagem psicomotora. O autor explica que a aprendizagem processual acontece a partir da repetição de uma determinada tarefa e, em função dessa repetição crônica, somos capazes de resgatar quase instantaneamente aptidões e hábitos corporais em geral. Ele completa afirmando que a repetição desenvolve um mecanismo automático que favorece a reprodução daquilo que foi solicitado. Isso pode ser facilmente reconhecido em ações comuns do nosso cotidiano, como por exemplo, andar de bicicleta, dirigir, tocar um instrumento, visto que a aprendizagem consciente bem como a repetição dessas tarefas contribuem para o registro motor em cada indivíduo.

42 Tradução livre para a bibliografia: KOCH, Paris, 2006.

Koch reforça a ideia de que desenvolver habilidades psicomotoras pela linguagem, ou seja, de maneira abstrata, pode ser bastante desafiador. Por isso, ele defende a necessidade da repetição como facilitador do processo de apreensão do movimento, justificando os termos usuais que evocam a “memória dos músculos”, armazenada, segundo ele, no cérebro. Embora o autor não aborde especificamente a demonstração como recurso na apreensão de movimentos, ele destaca o efeito da abstração provocada pela linguagem no contexto da aprendizagem sensório-motora, sugerindo a necessidade de um modelo mais tangível face ao uso exclusivo da palavra como meio de comunicação de um gesto.

Ao cruzar as hipóteses trazidas por Harbonnier-Topin e Barbier, sobre o modelo “demonstração-reprodução do modelo”, com as que Koch oferece no capítulo “Memória e Consciência” desse mesmo livro⁴³, pode parecer a princípio que a demonstração - essa ação de mostrar - se torna uma verdadeira facilitadora e também uma abordagem dinâmica e delimitada para quem está aprendendo o movimento. De acordo com a hipótese de Koch, essa solução inclusive nos dá a impressão de que a visualização do movimento, sendo aparentemente mais tangível que o uso somente da palavra, conduzirá o movimento de quem aprende a uma reprodução fiel do gesto demonstrado.

Neste ponto, quero fazer um convite para refletir como o modelo “demonstração - imitação” pode também sugerir uma relação de interdependência entre educando(a) e educador(a)⁴⁴, na qual quem demonstra é colocado em evidência em relação a quem aprende - que nesse contexto está numa posição mais submissa, de observar e receber a informação do gesto demonstrado. Contudo, justamente a partir dessa reflexão, sinto-me conduzida a retomar a narrativa sobre o resgate pelo movimento autônomo e autêntico.

43 KOCH, Paris, 2006. p. 208

44 A figura do(a) educador(a) pode também ser aplicada aos meios de comunicação visual e audiovisual que oferecem essa demonstração do gesto.

Quando trago os termos *autenticidade* e *autonomia* para o contexto pedagógico de ensino-aprendizagem formal da dança, estou evocando aquilo que, dentro dos meus valores pessoais, acredito ser importante para sustentar um trabalho de corpo. Quero, portanto, chamar a atenção para o fato de que o contexto de ensino-aprendizagem tradicional pela oralidade, no surgimento e transmissão do sapateado, entre afro-estadunidenses, encontra-se um tanto distinto da hipótese de submissão no ato de imitar, conforme minha percepção. Nesse contexto “original”, temos a autenticidade do movimento e a autonomia reverberadas nos próprios corpos dos que imitavam, pois, ao verem um gesto novo, se sentiam motivados a criar algo a partir daquilo que era visto. Ali, naquela condição⁴⁵ de aprendizagem oral e ancestral, o ensino da dança se dava, fundamentalmente, com o corpo em contato com outros corpos, no qual o princípio da diversidade abraça o movimento autêntico de cada pessoa, traduzindo um único movimento de forma personalizada e também autônoma.



No contexto da padronização pedagógica do ensino-aprendizagem da dança, encontramos um cenário um pouco diferente do “original”, até porque o termo *padronização* pressupõe uma uniformização, evocando uma reprodução fidedigna em massa e, portanto, excluindo os preceitos da autenticidade e da autonomia de cada indivíduo. Nesse caso, a experimentação livre do gesto se torna uma opção muito distante, visto que o objetivo é standardizar o gesto a partir de um modelo a ser imitado. Já não temos um aprendizado que se dá pelo contato de um corpo com outros corpos, mas do corpo em posição de subordinação a outro corpo, em que a imitação se torna um recurso arriscado da normalização e da docilidade dos corpos, e não mais da sua potencialização. Quando nos distanciamos da experimentação em favor da imitação - conforme acabamos de sugerir -, estamos, de certo modo, esquecendo que a

45 *Aqui estou trazendo um recorte da história do sapateado.*

“memória corporal” será desenvolvida a partir da vivência do corpo. Isso me leva a crer que, numa relação do contexto de ensino-aprendizagem, quando colocamos em evidência apenas uma das partes e, mais que isso, tornamos essa parte mais importante do que a outra, transformamos a interdependência em relação de co-dependência, na qual não há caminhos outros, senão aquele em que vejo e tento imitar, copiar.

Diante dessas reflexões, compartilho alguns questionamentos que me atravessam: Quantas possibilidades se reduzem - perdem potência - nesse cenário? Se há benefícios nesse caminho - como Christof Koch evoca em sua pesquisa - quais seriam então os possíveis malefícios desse modelo?

Esses questionamentos me redirecionam, mais uma vez, para a importância que dedico ao estudo e à escuta do corpo, pois, se o corpo é capaz de memorizar certos hábitos e aptidões, ele também está suscetível a registrar maus hábitos. Isso me conduz a ampliar a reflexão acerca do modelo de aprendizagem processual - trazido por Koch - que, baseado em registros corporais, apreendidos mecanicamente pela imitação seguida da repetição, podem também causar danos na estrutura corporal de quem aprende. Por exemplo, vamos supor que numa aula de sapateado a demonstração de um gesto específico é feita sem qualquer suporte verbal, ou seja, sem a utilização dos vocabulários terminológico, complementar e/ou apêndice. Por sua vez, a ausência de consígneas que facilitem e favoreçam a compreensão sobre o corpo, bem como sobre o movimento demonstrado, e que ofereçam uma sustentação para a sua execução também podem expor quem está aprendendo a uma incompreensão da tarefa solicitada e/ou a uma distorção na execução da tarefa. Em ambos os casos, a repetição automática e inconsciente do gesto, sem o suporte da terminologia e tampouco dos vocabulários complementar e apêndice, devidamente adaptados e adequados ao contexto, pode contribuir para a apreensão de maus hábitos e o desenvolvimento de patologias posturais, ósseas, articulares, ligamentares e musculares, entre outras coisas.

Diante de todas essas hipóteses, analisadas no contexto formal do ensino-aprendizagem da dança, acredito verdadeiramente na contribuição do estudo e desenvolvimento dos recursos verbais como fonte de sustentação do trabalho de conscientização do movimento dançado e da experimentação do corpo. É como se pudéssemos nos nutrir da base “original” da tradição oral, na qual o aprendizado se dava no contato dos corpos, e talvez nos impregnar dessa sabedoria ancestral que se deixa afetar - no corpo - a partir do que se vê, mas acessa dentro de si a inteligência do próprio corpo, na experimentação e na criação. A linguagem verbal se somaria então a esse processo de experimentação do movimento, oferecendo suporte para o corpo, trazendo novas alternativas para a vivência no corpo que não fossem somente fundadas e desenvolvidas na tentativa de imitar. Assim como problematizam Harbonnier-Topin e Barbier a respeito da “ressonância” na aprendizagem por imitação, afirmando que “é preciso ver para melhor fazer”, tangibilizando o movimento dançado, mas também “fazer para ver melhor”, no sentido de que a concretização do movimento, por si só, não garante a boa execução do movimento observado.

Por isso eu reitero meu convite a trazeremos nossa atenção para a importância da linguagem no processo de ensino-aprendizagem, não somente do sapateado, mas da dança, e portanto do movimento. Compreender a relevância de empregar luz na escolha das palavras e na precisão dos termos, a fim de encontrar, manualmente, uma condução mais harmoniosa, frutífera e empática. Para tanto, é importante lembrar que, para acessar um vocabulário/repertório adequado, preciso primeiro sentir no meu próprio corpo a reverberação das consígneas propostas. Não basta proferí-las, verbo e gesto se fundem em ação e se complementam no processo de aprendizagem. A palavra contorna e apoia o gesto e vice-versa, conferindo uma qualidade para o movimento dançado quando parte da legitimidade da escuta atenta do corpo.



2.1.2 A imitação e a ciência: das descobertas de atalhos com os neurônios-espelho

Para além das reflexões compartilhadas até aqui acerca do modelo “demonstração-imitação”, existe um fator concomitante relacionado a essa sistematização do processo de ensino-aprendizagem na dança, que também deve ser levado em consideração. Em seu artigo “A memória corporal na aprendizagem da dança, uma absorção inconsciente do prestígio”⁴⁶, Nicole Harbonnier-Topin evidencia, a partir do estudo do médico e psicólogo Mauss, a noção “de identificação ou de impregnação perceptivo-motora”. A autora afirma que Mauss relaciona, particularmente, a percepção visual de um movimento corporal à função da percepção tônica do corpo, na qual quem observa reproduziria internamente o movimento de alguém, através do estímulo visual criado pela demonstração do movimento. Essa aptidão cinestésica, no processo de aprendizagem “imitativo”, é justificada pela mesma autora, em outro artigo⁴⁷ em parceria com Jean-Marie Barbier, a partir de estudos científicos sobre a função dos “neurônios-espelho”. Para ambos:

Essas pesquisas permitiram estabelecer a existência de um sistema neural podendo constituir a base biológica das interações entre quem observa e quem é observado, fenômenos que sustentariam, entre outros, o processo da imitação. Esses fenômenos são particularmente formulados por Decety em termos de “ressonância motora” ou ainda por Berthoz e Petit, de “contágio motor” e poderiam se definir, segundo Gallese, por um processo de “simulação integrada” (embodied simulation). [...] Essa noção de “simulação integrada” proposta e definida por Gallese, como sendo um “mecanismo funcional automático, inconsciente e pré-reflexivo onde a função é estabelecer uma modelagem dos objetos, agentes e eventos”, aplica um mecanismo de modelagem da ação que se mostra igualmente capaz de prever as consequências das ações realizadas por outrem. Esse mecanismo permitiria a quem observa, não somente utilizar seus próprios recursos para penetrar, através da experiência, o mundo de outrem por meio de um processo de simulação direta, automática e inconsciente, mas também compreender a intenção da ação de uma outra pessoa. (HARBONNIER-TOPIN & BARBIER, 2012, p. 6, tradução livre)

46 Tradução livre do título: HARBONNIER-TOPIN, Nicole, “La mémoire corporelle dans l’apprentissage en danse, une absorption inconsciente du prestige”. In: NORDERA, M., ALBERTINI-BAHANAREL, C. (ed.), *Actes du Colloque “Atelier de la danse n° 2: Mémoire”*, Université de Nice, 11-12 décembre 2006.

47 HARBONNIER-TOPIN & BARBIER. 2012, p. 6.

Diante dessa reflexão, fundada sob o ponto de vista hipotético dos neurônios-espelho, pode-se dizer que o processo de imitação no contexto das aulas de dança ganha uma nova dimensão, na qual a decodificação do movimento poderia se basear essencial e diretamente, na demonstração. A visualização, por sua vez, geraria uma “ressonância motora” interna, advinda da observação que, no contexto da aprendizagem da dança, desencadeia um processo que se inicia na ação da intenção de demonstrar e/ou imitar o movimento, ou seja, internamente. Essa ativação interna e abstrata “ressoa” na memória corporal de quem observa, permitindo, em seguida, a execução concreta e real do movimento.

É importante ressaltar, no entanto, que a mesma autora, em outro artigo, reflete sobre o fato de que

... as pesquisas sobre os neurônios-espelho demonstraram que uma pessoa só poderia ter resultados realmente satisfatórios na aprendizagem de um movimento com a ação de observar, se seu repertório de ações estivesse próximo da pessoa que ocupa o papel do ‘modelo’. (HARBONNIER-TOPIN, 2007, p. 3, tradução livre.)

Essa observação vem ao encontro, portanto, das reflexões acerca do emprego de metáforas e analogias como recursos de apoio ao processo de ensino-aprendizagem - que evoquei anteriormente. Reforço, novamente, sobre a importância de se estabelecer um ponto de interseção entre o repertório de movimento das pessoas que observam e das que estão sendo observadas, para que em algum ponto as subjetividades se conectem com a finalidade de otimizar a experiência do movimento. Ainda sob essa perspectiva, reitero a relevância da utilização da linguagem verbal (vocabulários terminológico, complementar e apêndice) como apoio e suporte no processo de ensino-aprendizagem da experimentação corporal do gesto dançado.

A partir das reflexões fomentadas por Harbonnier-Topin e Barbier, entendo que o termo “ressonância” só é favorável, então, à condição da partilha de um repertório comum ou aproximativo, entre observador(a) e observado(a). A autora corrobora com essa reflexão, afirmando que a imitação não necessita passar por um processo consciente, visto que a hipótese sobre a ressonância engendrada a partir da observação pode ser feita de maneira pré-consciente. Ademais, quem observa é capaz de compreender a intenção da ação de outrem sem que seja necessária a compreensão do movimento em si, ou seja, a apreensão do movimento dançado (ação intencional) pode ser facilmente compreendida por quem aprende através da observação, sem obrigatoriamente ter sido refletida intencionalmente no momento da reprodução - imitação - do movimento.

Essa análise me conduz novamente para o risco da docilidade dos corpos, diante da abstração que o movimento sozinho também pode conferir no contexto formal do processo de ensino-aprendizagem da dança. A descoberta dos neurônios-espelho trouxe, incontestavelmente, um avanço para a ciência que estuda o campo neurológico e seus desdobramentos no funcionamento físico e comportamental do ser humano. Porém, não podemos minimizar os avanços dessa tecnologia, nem ignorar todos os demais aspectos que implicam no processo de ensino-aprendizagem da dança no contexto proposto por este livro digital. Por isso, convido-te a um breve experimento: veja se é possível observar como reverbera no seu corpo o aprendizado de um movimento novo, apenas com o recurso da imitação e, em seguida, tente refazer o mesmo processo unicamente através do suporte verbal. Lembre-se de anotar, no seu livreto, suas percepções de como um jeito e outro reverberam no seu corpo, e utilize o tempo que sentir necessário para essa experiência, antes de retomar a nossa conversa aqui, no corpo do texto.



2.2. Das pedras que encontrei interrogando o caminho da imitação.

No meio do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho...⁴⁸
 Carlos Drummond de Andrade

As pesquisas de Nicole Harbonnier-Topin, tanto solo quanto em parceria com Jean-Marie Barbier, trouxeram corpo à tônica que eu tateava, um tanto às cegas, sobre as inconveniências pautadas no modelo que eu chamo de “demonstração-imitação”, no processo de ensino-aprendizagem da dança. A partir dos artigos que usei como referência, pude aprofundar a minha pesquisa no mestrado, oferecendo a sustentação teórica necessária para integrar e respaldar academicamente o que eu experimentava na prática como educadora. Pude compreender melhor alguns termos técnicos que iluminaram o caminho que eu questionava, a partir da minha vivência pessoal. Entendi, por exemplo, que, apesar dos benefícios oferecidos pelos estudos sobre os neurônios-espelho, as limitações para a compreensão da intenção do movimento pela via da imitação poderiam continuar a existir. Portanto, insisto em dizer que, se temos recursos ilimitados para apoiar um processo tão complexo como o da aprendizagem da dança, por que nos limitarmos a um único e pedregoso caminho?

Na realidade, apesar dessa indagação bem-humorada, sinto que ainda perpetuamos, mesmo que inconscientemente, muitas convenções e condicionamentos, consolidados em outros tempos, contextos e realidades. Seguimos nossos caminhos sem questionar, por exemplo, o que foi feito dos saberes da tradição oral ancestral, ao serem retirados dos seus contextos simbólicos e culturais, com o intuito de serem reapropriados na criação de estilos de dança

48 Trecho do poema “No meio do caminho”.

enquadráveis na indústria cultural e do entretenimento? Ou ainda, quais foram os impactos que as comunidades de aprendizagem oral ancestral sofreram, com a realocação desse contexto de partilha comunitária para o cenário das escolas especializadas no ensino da dança, dentro de salas de aula?

Sem perceber, seguimos passos dados sem ao menos nos questionarmos: como foi que tudo começou? A origem ancestral do sapateado é um exemplo bastante complexo, pois é a combinação da herança de múltiplas culturas - muitas delas violentamente apagadas dos registros históricos. Portanto, resgatar as pistas que ainda existem para refletir sobre como tudo se desenrolou pode ser uma boa alternativa para começar a nos perguntar por qual caminho queremos seguir. É olhar para a pedra que limita a passagem e aprender a transpô-la com nossos próprios pés.

Isso tudo me faz pensar... será que precisamos continuar pisando nas mesmas pegadas gastas e já tão arraigadas no solo? O poeta japonês Bashô - um dos precursores do haikai, no Japão - já nos disse: “Não siga as pegadas dos antigos, procure o que eles procuravam”. Assim, acredito que, quando resgatamos a essência da ancestralidade, ampliamos nossos horizontes, podemos ir além daquilo que o percurso já trilhado nos ensinou, ou daquilo que já está explícito, e portanto não-oculto. Talvez essa seja a construção de um caminho autêntico e autônomo, assim como Antonio Machado, poeta modernista espanhol, evoca em seu poema “Cantares”: “Caminhante, são tuas pegadas, o caminho e nada mais; caminhante, não há caminho, se faz caminho ao andar”.

Mas, retomemos as *pedras*, até porque elas podem ser *preciosas* pistas que podem nos indicar outras possibilidades e também outras direções. Vejo-as como provocações, algo que nos instiga e impulsiona a enxergar além

do que meus olhos já se acostumaram a olhar - ou teriam sido eles colonizados? Aqui, nesse cenário do modelo “demonstração-imitação” no processo de ensino-aprendizagem da dança, elas podem se apresentar como uma limitação. Exemplos disso são as lacunas oriundas da aprendizagem que acontece pela via da observação, conforme pudemos verificar por meio da pesquisa da autora francesa Nicole Harbonnier-Topin, acerca dos neurônios-espelho. Seguindo esse raciocínio, a autora brasileira Cláudia Damásio aborda o assunto⁴⁹ descrevendo alguns dos possíveis questionamentos de quem aprende determinado movimento numa aula de dança, através da “tentativa de imitar” face a um modelo: “O que vejo, o que escolho e o que posso, de fato, imitar daquilo que vejo? Quais escolhas eu opero ao tentar imitar um movimento? Quais transformações ocorrem?”⁵⁰

COMO ESSAS
PERGUNTAS
REVERBERAM
EM VOCÊ?

A autora ainda reforça afirmando que o caminho da imitação é mais complexo do que parece realmente ser, justamente pela inabilidade em garantir a integração do movimento dançado em toda sua expressão e intenção⁵¹. Para além desse ponto de vista, a análise que ela propõe faz menção à aprendizagem pela imitação, também como uma forma de interpretação do gesto. Esse é, um dos motivos pelos quais ela se apoia na metodologia da “Análise funcional do corpo no movimento dançado”, que insiste na confrontação permanente entre a prática e o discurso dentro do processo de aprendizagem na dança⁵². No contexto dessa disciplina, o discurso tem um papel importante, visto que ele sustenta a experiência do movimento dançado de forma singular, dando vazão às percepções íntimas de quem executa o gesto. Essa disciplina, assim como a Eutonia e as demais práticas de Educação Somática, protagoniza a experiência de quem desempenha o papel “daquele que aprende” no processo

49 DAMÁSIO, Joinville, 2010, p. 77-92.

50 DAMASIO. 2010, p. 79.

51 *Idem.*

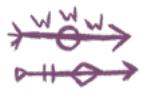
52 *Idem.*

de ensino-aprendizagem do movimento dançado, dando voz, também, ao corpo que dança. A palavra surge então, numa via de mão dupla que se complementa, pois tanto o suporte verbal oferecido por quem ensina, quanto a expressão verbal da experiência do movimento de quem aprende, mostram-se igualmente importantes para a construção dessa consciência do corpo, além de sugerir uma hibridação na relação entre quem ensina e quem aprende.

Destaco que, no processo de ensino-aprendizagem do sapateado, temos o fator sonoro, que se apresenta como um elemento adicional de extrema importância, uma vez que, para escutar e aprender a sonoridade do passo, é preciso que ele também seja executado por um modelo. Esse aspecto nos encaminha para duas reflexões consideráveis: a primeira é sobre a necessidade da demonstração do gesto, para que se obtenha sua sonoridade específica; e a segunda é sobre como essa demonstração, juntamente com o estímulo sonoro, podem desencadear e/ou reforçar uma percepção fragmentada do corpo.

Confesso que, talvez, essas tenham sido as pedrinhas mais incômodas no meu sapato de sapateado - risos. Como fazer para removê-las, sem descartá-las? Acredito que as possibilidades começaram a se apresentar quando optei por integrá-las aos sapatos e aos caminhos também, sem excluir o que porventura possa ter desencadeado toda essa busca pela afinação da escuta do corpo. Nesse movimento, entre questionamentos e experimentações, pude perceber que o modelo “demonstração-imitação” poderia ser readaptado, ressignificado para atender essa necessidade da integração do movimento e do som. Entendi que o exercício da escuta precisa ser feito manualmente⁵³, e que, ao detectar a necessidade de um apoio visual dentro do processo de ensino-aprendizagem, posso optar por uma condução do movimento, anterior à demonstração, que é sustentada e

53 *Confiro a esse termo a qualidade de uma escuta que é construída no tempo manual e também de forma única e singular.*



apoiada pela palavra⁵⁴. A combinação das ferramentas disponíveis e a perspicácia na adequação de cada uma, dentro do processo de ensino-aprendizagem da dança, tendem a se apresentar como uma alternativa mais generosa e acolhedora dessa travessia que, por estar em constante desenvolvimento, sempre poderá se deparar com novas pedras.

Essa talvez seja uma pista valiosa, diante da busca por caminhos que ofereçam uma “aderência” resiliente às pedras que vamos encontrando à medida que seguimos experimentando. Sinto, na verdade, que essa é uma jornada infindável, posto que estamos sempre aprendendo e nos desenvolvendo; e dar-se por inacabado pode ser um passo importante para seguirmos procurando. Acredito que a jornada do ensino-aprendizagem inclua abraçar esse movimento constante de aprender e ensinar enquanto se aprende, e também estar aberta para esse movimento se moldar de acordo com as circunstâncias do presente.

A minha trajetória, que percebo cada vez mais em contínua construção e portanto em contínuo movimento, me mostra regularmente que as pedras no caminho são parte integrante dele, e que cabe a mim percebê-las para fazer uma escolha de como transpô-las ou dançar com elas. Isso me faz recordar de um provérbio Zen que aprendi em meados de 2020 com a Eleni Vosniadou⁵⁵, durante um curso *online* em que ela falava sobre obstáculos, bloqueios e caminhos, sob a luz da Técnica Alexander. O provérbio diz assim: “Os obstáculos não bloqueiam o caminho. Eles são o caminho” - eles são uma oportunidade para aprender e criar novas possibilidades, e também para exercitarmos e, então, afinarmos a nossa escuta.



54 Indicação de vídeo para ampliar a reflexão acerca da palavra, com a eutonista Luciana Gandolfo.

55 “Eleni é fundadora e diretora do curso *Consciência Corporal Para Músicos*®, que desde 2014 tem capacitado músicos e professores de música a aperfeiçoarem a sua relação com o próprio corpo durante a sua prática musical e vida” (texto disponível em: <http://elenivosniadou.com/sobre-elenei-vosniadou>).

Convido-te, portanto, a pausar. Pausar a leitura, as narrativas que vamos criando mentalmente, os julgamentos que porventura vão surgindo. Faça uma pequena, ou uma grande pausa. Estique o corpo e se puder, faça isso no chão e sinta o chão te tocar enquanto você o toca sem esforço. Perceba o ar entrando e saindo dos seus pulmões e observe os movimentos internos do seu corpo. Desfrute dessa pausa em movimento pelo tempo que o seu corpo sentir que é necessário. E quando desejar interromper esse momento, comece se espreguiçando e vá escutando aonde seu corpo precisa ir, ou o que ele precisa fazer até se verticalizar completamente... Abra espaço para escutar o que ele te diz e tente reconhecer algum bloqueio nesse percurso da pausa em movimento... Sinta-se livre para usar seu livreto, para registrar o que reverberou dessa escuta, e se desejar, acesse aqui para trazer um acompanhamento sonoro para a sua experiência e - quem sabe? - registrar as nuances de aceitar o convite em silêncio e, em seguida, experimentar o mesmo percurso com a música.



DO CAMINHO QUE SE FAZ CAMINHANDO

O real não está no início nem no fim, ele se mostra pra gente é no meio da travessia.⁵⁶

Guimarães Rosa

Olhando para trás, faço um cálculo aproximado e me surpreendo com o tempo que passou desde o início da minha trajetória profissional. Já são quase vinte anos dessa jornada transformadora, que passou por diferentes rotas, recalculadas e desviadas algumas vezes, que redescobriu o movimento na pausa, que experimentou o corpo e o som de tantas maneiras, que seria desleal elencar e correr o risco de esquecer alguma. Hoje consigo enxergar a construção de um caminho, através de cada passo dado, e nem por isso vislumbro o fim. “Gosto de ser gente, porque a História em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidades e não de determinismo. Daí que insista tanto na problematização do futuro e recuse sua inexorabilidade.”⁵⁷

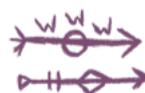
Dentre tantas possibilidades, a pesquisa de mestrado foi uma delas e, com ela, a oportunidade de olhar minuciosamente para o caminho que eu estava percorrendo. De lá para cá, entre erros e acertos, pausas e movimentos conscientes e inconscientes, passei a compartilhar aquilo que reverbera no meu próprio corpo. A sala de aula se tornou um laboratório de experimentações do corpo e do som e, desde então, me propus praticar continuamente a afinação da minha escuta para esse corpo sonoro, não somente o meu, mas o de quem procura minha companhia também.

56 Frase selecionada de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, disponível em: <https://www.portalraizes.com/grande-sertao-veredas-em-comemoracao-aos-seus-60-anos-de-publicacao/>

57 FREIRE, 1996, p. 22.

Percebi que, para colocar em prática tudo o que fui experimentando, testando, colecionando e criando, ao longo dos últimos oito anos, mostrou-se necessária uma predisposição, da minha parte, em oferecer um contexto apropriado às pessoas que partilhavam desse instante de aprendizagem mútua comigo. Progressivamente, fui moldando esse novo cenário de trocas, levando em consideração não somente a faixa etária de cada uma dessas pessoas, mas também, quem elas são em suas singularidades. Fui entendendo que aprofundar o diálogo, para alinhar o que posso oferecer com aquilo que elas buscam, apresentava-se como uma possibilidade de construirmos, lado a lado, uma travessia compartilhada. Abrir espaços para a escuta tornou-se uma guiança no trabalho e na vida, para construir relações em que se pode crescer junto e onde a caminhada se faz, respeitando a média dos ritmos dos passos, os meus e os delas.

Hoje eu entendo melhor o quanto cada fase da pesquisa do mestrado re-direcionou meu olhar e minha escuta na construção, consolidação e contínua transformação do meu trabalho. Somos, eu e o trabalho, andarilhos, construindo constantemente trilhas que buscam pelas práticas da afinação da escuta do corpo, com o corpo. Sinto que, para descobrir o quê e como o *Som Reverbera* em mim, precisei flexibilizar conceitos, para dilatar as linhas do horizonte. Retomei facetas, ou melhor, aprofundei-as com outras referências que se mostraram importantes para mim, e hoje complementam o meu trabalho que expandiu a escuta para além do corpo físico, também para os corpos mental, emocional e energético. E nessa conjunção, decorrente do meu profundo encantamento e comprometimento, que segue buscando e tencionando a redescoberta e o pertencimento do próprio corpo, vou-me refazendo a cada instante, nesse tempo real que Guimarães Rosa evoca. Da mesma forma, no processo da pesquisa e escrita da dissertação de mestrado, houve um período de rico aprendizado em que eu pude redescobrir, no corpo, em tempo real, a harmonia da tessitura



porosa entre a teoria e a prática. Hoje, minha reflexão assim como a minha fala e minha escrita foram se ajustando ao contexto em que me encontro agora. Foi confrontando as práticas pedagógicas formais com a tradição da oralidade ancestral, que entendi as escolhas que fiz, por um atalho que amplia essas perspectivas e coloca o corpo - protagonista - em diálogo, priorizando a criação à imitação. Arrisco-me a dizer que é aqui, na intersecção dos saberes, das referências, das potências culturais, da abertura para os questionamentos, que eu encontro a riqueza da arte para caminhar junto, porque *sozinha posso caminhar mais rápido, mas junto, posso ir mais longe*⁵⁸.

Por isso, a proposta deste livro digital foi muito mais de estabelecer vínculos, abrir espaços para diálogos honestos, onde nos propomos a afinação da escuta. Hoje, me interessa muito mais caminhar junto do que definir um caminho (com início, meio e fim). Por isso, proponho convites que conduzem à curiosidade em conhecer e escutar o próprio corpo. Compartilhei nestas páginas algumas das reflexões, análises e observações que tenho feito ao longo desses últimos dez anos, diante daquilo que mais me toca enquanto educadora e curiosa das artes do corpo e da pedagogia do movimento. Meus esforços são *eutônicos*, ou seja, justos, nem além nem aquém do que meu corpo-mente-espírito podem ou pretendem alcançar e por isso trago aqui os questionamentos que me atravessam, porque estou distante de querer comprovar qualquer coisa, ou convencer alguém, sobre os percursos que eu escolhi trilhar. Desejo apenas abrir espaços, internos e externos, estabelecer diálogos que possibilitem a conexão, e para isso, faço-me vulnerável. Meu caminho não é feito de certezas, ele tem sido construído há pouco tempo com perguntas, muito mais do que respostas. Portanto, meu convite para você que me lê-ouve-sente é para que possamos continuar a nos conectar com as nossas verdades, a minha e a sua, e que juntas e juntos possamos trocar, crescer e somar, e por fim contribuir de forma coletiva.

58 Adaptação do dito popular: "Sozinho se vai mais rápido, mas junto se vai mais longe"

Antes de partilhar minhas considerações finais, gostaria de recordar e, portanto, *voltar a passar pelo coração*⁵⁹, os aspectos que, a meu ver, se mostraram mais latentes ao longo desta conversa sobre corpo, som e educação. Talvez, você já tenha anotado as reverberações que te atravessaram e esse pode ser um bom momento de revisitá-las também, então deixo registrada aqui a minha sugestão. Falar sobre os temas que me propus aqui me soa como um convite para uma conversa que não terá fim, e de fato ela não tem. Na verdade, **para mim**, ela fica suspensa no ar, vai deixando reverberar as vibrações da fala no corpo e então vai abrindo espaços e trazendo movimento para as ideias, no próprio corpo. Escrever, no entanto, me “obriga” de certa forma a conduzir essa conversa para um suposto fim e daí que eu adoraria pintar no espaço-tempo do texto, nas telas dos dispositivos com os quais cada um(a) de vocês me lê, enormes reticências que conectam aquilo que reverbera em mim com o que reverbera em você.

E PARA
VOCÊ?
COMO
SENTE?

Vamos imaginar como seria se essas reticências tomassem forma e numa grande tela mental surgissem ramificações dos temas que mais te tocaram dessas conversas: o que estaria em letras maiúsculas? O que estaria destacado, sublinhado, ou em itálico? Quais palavras surgiriam com mais ênfase e quais surgiriam timidamente? Convido você a essa percepção curiosa, a essa brincadeira de imaginar, e te proponho ainda observar como essas trilhas imaginárias também vão reverberando no seu corpo. Experimente identificar alguma parte específica do seu corpo, à medida que as palavras e imagens vão surgindo na sua tela mental, e, se desejar, traga suas impressões para o seu livreto!



59 “Recordar: Do latim *re-cordis*, voltar a passar pelo coração”. Assim começa *O Livro dos abraços*, de Eduardo Galeano, refletindo sobre o recordar, este ato por vezes silencioso que nos confia o que vemos e aprendemos ao longo dos dias (trecho retirado do site: <http://estudiosopa.com.br/tag/eduardo-galeano/#:~:text=Recordar%3A%20Do%20latim%20re,aprendemos%20ao%20longo%20dos%20dias>).

Agora que entrelaçamos imagens, palavras, ideias e corpo, compartilho com vocês as minhas percepções, que indicam apenas aquilo que está pulsando em mim agora.

Vejo a palavra *imitação* em letras garrafais, ocupando toda a minha tela mental, enquanto a palavra *criação*, está ali, pequenininha, timidamente tentando aparecer. As palavras possuem rostos e fazem expressões antagônicas entre si. A imitação está toda imponente e a criação muito acanhada. De repente, tudo começa a girar, formando uma espécie de carretel em movimento, e me deparo com as raízes históricas, de um tempo que não vivi. Vejo pessoas negras em posição de escravidão, no meio de plantações, e seus rostos e olhares conversam entre si. Há dor, raiva, inconformismo e, ao mesmo tempo, fé no corpo latente, que se expressa em movimento pulsante e potente. Vejo também homens brancos, com traços europeus e eles também dançam, de um jeito muito diferente daquela comunidade preta. As cenas se entrelaçam, e posso ver a troca silenciosa de olhares entre as duas comunidades, que aprendem com o diálogo do corpo em movimento. Visualizo então uma longa estrada de terra... imagens surgem como se fossem pipocas gigantes. Um par de sapatos de sapateado, um relógio indicando o tempo, um teatro com plateia, imagens de filmes com Bill Bojangles Robinson, Shirley Temple, Fred Astaire, Eleonor Powel, Gene Kelly, Sammy Davis Jr, Gregory Hines, Savion Glover, Happy Feet. Vejo também estúdios de dança, salas de aula e então me vejo pequenina aprendendo a sapatear. Em seguida vou vendo a minha progressão até me tornar professora de sapateado. Vejo as linguagens da dança que atravessaram meu corpo e vejo meus equívocos e enganos. Vejo um avião e num segundo vejo a França, a faculdade, a descoberta da Eutonia, o corpo vibrante se redescobrando, a alegria em partilhar as descobertas... emocionno-me, afinal estou *passando novamente pelo coração*.

Vejo a defesa da dissertação, sinto a alegria desse momento. Outro avião e estou de volta ao Brasil, trabalhando, experimentando em sala de aula, dançando e frequentando aulas de *Eutonia*. De repente, a tela toda é um ventre materno, sou eu, grávida, sentada em lótus e com um grande círculo com as cores do arco-íris em tons pastéis em volta de mim... Escuto "Oração ao tempo", de Caetano Veloso, e também as batidas do meu coração ritmadas com as do bebê. Então, vejo a dança da vida, pausa, movimento, pausa, movimento, contração e expansão e a imagem se transforma num só coração a bater, com suas veias e artérias, o sangue pulsando vida, o ritmo das coisas e dos passos. Volto a ver a estrada e estou nela, caminhando com uma mochila enorme e pesada. Tiro-a dos ombros, começo a olhar para dentro dela e vou tirando alguns pesos que já não fazem mais sentido. Continuo andando e vejo pedras no caminho e penso: já sei atravessar vocês. E surpreendentemente, vejo a minha dissertação gigante diante de mim, abro-a e entro no meio das páginas que começam a passar freneticamente enquanto eu as atravesso uma a uma. Deixo a mochila ali dentro e continuo caminhando pela estrada, a bagagem é meu próprio corpo. Encontro pessoas, miúdas e graúdas, sorrio, aceno, abraço, danço junto... e a estrada não tem mais fim...



Faço novamente o convite para uma pequenina pausa. Tempo suficiente para sentir o ar preencher e esvaziar os pulmões três vezes, observando com curiosidade o percurso que o ar faz...



Neste momento, sinto que até poderia trazer, por uma última vez, as questões mais relevantes da nossa conversa, mas corro o risco de insistir e me repetir demasiadamente. O convite da “tela mental” surgiu aqui de forma espontânea, no tempo real da escrita, como se eu realmente estivesse diante de vocês e isso me faz crer que é esse tipo de conexão que faz sentido para mim, na qual a experiência que busca a intimidade com o corpo é livre para criar e aprender, e ver, e se inspirar, impregnar-se, refletir e, então, criar mais uma vez. A linguagem, as metáforas e analogias, os vocabulários estão todos aqui, nessas palavras, trazendo contorno e sustentação para o que vemos, sentimos, ouvimos, percebemos e experimentamos no corpo e com o corpo.

Despeço-me, portanto, com o desejo de um “até breve”, onde nos encontraremos, virtualmente e/ou pessoalmente, para continuar essa “prosa” boa - como falamos em Minas. Desejo, verdadeiramente, que algo tenha sido tocado e movimentado dentro de você e que você tenha experimentado afinar a sua escuta para seu corpo de forma generosa e disponível. Espero que meus questionamentos e reflexões tenham te provocado um bocado, assim como seguem me provocando e impulsionando a novos movimentos. Esse não é o fim, esse é o meio do caminho, é a vida acontecendo a todo instante, é a caminhada que busca o caminho do meio⁶⁰ sem ter medo de também experimentar os extremos e, com eles, aprender a contemplar os erros e também os excessos, que são as pistas para o aprendizado sobre o equilíbrio, sobre o justo...

Para escutar meu convite final, clique abaixo! E siga com seu livreto... anotando, desenhando, rabiscando linhas, palavras, movimentos, ideias, reflexões... deixando **Reverberar o Som** e a escuta em movimento...

60 *A busca pelo equilíbrio, pela harmonização que não é nem à direita, nem à esquerda, mas ao centro.*



PARA A ÚLTIMA EXPERIÊNCIA
REVERBERASOM

GLOSSÁRIO



Afinação: predisposição para ajustar, harmonizar.

Escuta: impregnar-se do sentido da audição, tanto com as orelhas externas e internas, quanto com os olhos, com a pele, com o nariz. Expandir o sentido da audição para os demais sentidos (visão, tato, olfato, paladar).

Convite: solicitação gentil para experimentar a afinação da escuta do corpo, ou uma sugestão que incentiva, ou ainda uma provocação - intenção de provocar a ação.

Contorno: *“aquilo que delimita, emoldura, envolve e dá sustentação ao que está por dentro”* - por Fernanda Bevilaqua. Aqui, faço uso dessa palavra justamente no sentido de trazer sustentação para o corpo, para as reflexões, ideias, experiências. Em Eutonia, *“é a pele que dá contorno entre o corpo e o mundo”*⁶¹.

Eutonia: a eutonia é uma abordagem de educação somática em que a pessoa acessa a sabedoria que é própria do corpo. Por meio da atenção às sensações, promove a ampliação da percepção e da consciência corporal, propiciando a flexibilização do tônus contribuindo no cuidado das dores e do estresse, além de uma melhor adaptabilidade do corpo para as diversas ações no cotidiano e nas atividades artísticas e esportivas. Foi criada e desenvolvida pela alemã Gerda Alexander (1908 – 1994)⁶².

61 Retirado do site: <https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos/40>

62 Retirado do site: <https://www.eutonia.org.br/>

Educação Somática: A Educação Somática é um campo teórico-prático composto de diferentes métodos, cujo eixo de atuação é o movimento do corpo como via de transformação de desequilíbrios mecânicos, fisiológicos, neurológicos, cognitivos e/ou afetivos de uma pessoa⁶³.

Movimento autêntico: o movimento construído a partir da experimentação de si, que possui uma característica singular, que confere uma identidade única a quem se movimenta.

Movimento autônomo: o movimento construído sem modelo pré-determinado, que busca seus próprios caminhos para existir.

Transmissão: no sentido de troca, compartilhamento de algo que é passado de forma transgeracional. Aqui, *transmissão* jamais terá o caráter de alguém que detém qualquer conhecimento em posição de privilégio e/ou superioridade.

63 PEREIRA BOLSANELLO, Motrivivência ano XXIII, nº 36, p. 306-322, jun./2011. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2011v23n36p306>

FICHA TÉCNICA

Prefácio e orientação: Gigliola Mendes

Projeto gráfico, diagramação, arte e identidade visual: Clara Bevilaqua

Composições sonoras e mixagem de áudio: Guilherme Calegari

Música: Ricardo Carneiro

Gravação das vozes: Carlos Menezes Jr.

Captação e edição de vídeos: Livia Chiovato e Cecilia Resende

Fotografia: Cristiano Barbosa

Revisão do livro: Paula Serralha e Maurício Goulart

Revisão do projeto: Carina Calheiros

SOBRE A AUTORA

Iara Schmidt

Desde pequena, sinto-me movida pelas emoções e pelos encontros, e o encontro entre a dança e a música tornou-se veículo para expressar quem sou. Interesse-me pelo corpo em movimento sonoro, que descobre, em si mesmo, a potência de mover-se a partir de “uma longa e silenciosa escuta”, como disse Rubem Alves. Tenho nome de sereia e corpo de mulher. Sou brasileira, mineira de Uberlândia, e mãe de um menino que mudou o curso da minha trajetória desde fevereiro de 2016. Artista do corpo, sapateadora, cantora, educadora do movimento e terapeuta sonora, idealizei e manifestei, uma alquimia sintonizada através dos aprendizados que venho colecionando há mais de 15 anos. ReverberaSom é essa ferramenta, que oferece caminhos possíveis para a afinação da escuta do corpo, com o corpo. Em junho de 2021, lancei meu primeiro livro, que leva o mesmo nome dessa alquimia, onde proponho conversas e convites sobre corpo, som e educação.



Foto: Cristiano Barbosa

Copyright © 2021 by Iara Schmidt

Os direitos dos textos contidos neste livro eletrônico são reservados a sua autora, e estão protegidos pelas leis do direito autoral. Esta é uma edição digital, que não pode ser vendida, comercializada, reproduzida e/ou compartilhada em hipótese nenhuma. A aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor.

Referências bibliográficas

Obras e artigos teóricos

Sobre o sapateado

- BUFALINO, Brenda. *Tapping the source*. Tap dance stories, theory and practice. New York: Codhill Press, 2004.
- DILMMAN, Lisa. *Tap dancing*. Heinemann . Chicago: Heinemann Library, 2006.
- DUGGAN, Anne Schley. *The complete tap dance book*. New York: A. S. Barnes and Company, 1947.
- FELDMAN, Anita. *Inside tap*. Technique and improvisation for today's tap dancer. New Jersey: Princeton Book Company, 1996.
- FRANK, Rusty E. *Tap! the greatest tap dance stars and their stories 1900-1955*. New York: Da Capo Press, 1994.
- GRAVES, Karen Marie. *Tap dancing*. Mankato, Minnesota: Capstone Press, 2008.
- GRAY, Acia. *The souls of your feet*. A tap dance guidebook for rhythm explorers. Silver Pho. Austin: Grand Weaver's Publishing, 1998.
- VALIS HILL, Constance. *Tap dancing america*. A cultural history. New York: Oxford University Press, 2010.
- KNOWLES, Mark. *Tap roots*. The early history of tap dancing. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2002.
- . *The tap dance dictionary*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1998.
- MARTIN, Cintia. *A arte do sapateado em pequenas dicas*. Rio de Janeiro: s. n., 1999.
- STEARNS, Marshall & Jean. *Jazz dance*. The story of american vernacular dance. New York: Da capo press, 1994.

Sobre a pedagogia na e da dança

- COHAN, Robert. *La danse*. L'atelier de la danse. Londres: Gaia books limited, 1986.
- GINOT, Isabelle. "Para uma epistemologia das técnicas de educação somática". *O Percevejo On-line*. 02 (2002).
- GINOT Isabelle, LAUNAY Isabelle. "L'école: une fabrique d'anticorps?" *Art Press*, 23, n°. cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris danse (2002).
- HARBONNIER-TOPIN, Nicole. "Technique class in dance teaching: questioning the obvious [La classe technique de danse, une évidence à questionner]." In Actes du colloque international « repenser pratique et théorie», 421-426. Paris, 2007.
- HARBONNIER-TOPIN, Nicole. "La mémoire corporelle dans l'apprentissage en danse, Une Absorption Inconsciente Du Prestige." In Actes du colloque « atelier de la danse n° 2 : mémoires », 1-9. Nice, 2006.
- HARBONNIER-TOPIN Nicole, BARBIER Jean-Marie. "tradução francesa do artigo 'How seeing helps doing, and doing allows to see more': The process of imitation in the dance class". In *Research in dance education* 14 (2012): 1-25. http://www.danse.uqam.ca/upload/files/article_Harbonnier-Topin_Barbier.pdf.
- ROBINSON, Jacqueline. *Danse, chemin d'éducation*. Pour une pédagogie de l'être. Auto-édité. Paris, 1993.
- . *Éléments du langage chorégraphique*. Paris: Vigot Editions, 1981.

LOUVEL, Cécile. *La danse jazz et ses fondamentaux: comment définir qualitativement les spécificités de l'énergie jazz?*. Paris: L'Harmatta, 2007.

PREGNOLATTO, Daraina. *Criandança: uma visita à metodologia de Rudolf Laban*. Brasília: LGE Editor, 2004.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Anna Blume, 2005.

ROQUET, Christine. "Apprendre la danse." In Fatoumami-Lamoureux. *Danser l'entre l'autre*. Paris: Université Paris 8, 2002.

ROUQUET, Odile. *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur*. Regard sur la façon contemporaine d'entraîner les danseurs. Présentation des techniques innovatrices. Paris, 1985.

SHULMANN, Nathalie. "Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé et approches pédagogiques pour l'enfant qui danse: croisements théorico-pratiques." In *Partages de savoirs*, Paris : Centre national de la danse, 2005.

SHAPIRO Roberta, KAUFFMANN Isabelle, MCCARREN Felicia. *La danse hip-hop. apprentissage, transmission, socialisation*. Paris, 2002.

STRAZZACAPPA, Marcia. "Dos pés à cabeça. Do centro para as extremidades: notas sobre um corpo cênico em eterna construção." *O Percevejo On-line*. 03 (2011).

Sobre a dança

APPRILL, Christophe. *Sociologie des danses de couple. Une pratique entre résurgence et folklorisation*. Paris : L'Harmatta, 2005.

AUGE Catherine, PAIRE Yvonne. *L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine. Une approche par l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé*. Paris, 2006.

DAMASIO, Cláudia. "Análise funcional do corpo no movimento dançado (AFCMD) : uma visão francesa – o ponto de vista daquele que dança." In *Seminários de dança: o avesso do avesso do corpo. A educação somática como práxis*, 72-99. Nova Letra. Joinville, 2011.

GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle. *La Danse Au XXème Siècle*. Paris: Larousse, 2008.

GINOT, Isabelle. "Para uma epistemologia das técnicas de educação somática." In "O percevejo on-line ». 02 (2002).

GODARD, Hubert. "Postface : Le geste et sa perception." In GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle, *La Danse au XXème siècle*. Paris : Larousse, 2008.

LAUNAY Isabelle, ROQUET Christine. "De l'attitude à la posture ou ce qu'un danseur peut dire aux politiques." In *Posture(s), imposture(s)*, MAC/VAL Musée Contemporain d'art du Val-de-Marne (2008). Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr

PETERSON ROYCE, Anya. *The anthropology of dance*. Alton: Dance Book, 2002.

RENGEL, Lenira. "O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento." In *Revista Idéias* 31. São Paulo, 2004. <http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br>.

ROQUET, Christine. "Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo." In *O percevejo on-line*. 3 (2011).

———. "Postface de l'analyse du mouvement." In Fatoumami-Lamoureux. *Danser l'entre l'autre*. Paris : Université Paris 8, 2009.

Sobre as técnicas de consciência corporal

ALEXANDER, Gerda. *Le corps retrouvé par l'Eutonie*. Troyes: le bout du monde éditions, 2011.

BERGE, Yvonne. *Vivre son corps*. Pour une pédagogie du mouvement. Seuil. Paris, 1975.

BOLSANELLO, Débora Pereira. *A educação somática e os conceitos de descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna, motrivivência*. Ano XXIII, N° 36, P. 306-322 Jun./2011. Acesso pelo site : <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2011v23n36p306>

CAMPOS, Marcia Regina Bozon de (ORG.). *Eutonia – Experiência Clínica e pedagógica*. São Paulo: Zagodoni, 2013.

DE GAINZA.Violeta Hemsy. *Conversas com Gerda Alexander – Vida e pensamento da criadora da Eutonia*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

DULIEGE, Dominique. *L'Eutonie Gerda Alexander*. Paris: Bernet - Danilo editions, 2002.

ROUQUET, Odile. *La tête aux pieds*. Les pieds à la tête. Paris, 2002.

Sobre o processo de ensino e de aprendizagem

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

KOCH, Christof. “*A la Recherche de la conscience: une enquête neurobiologique*.” In *mémoire et conscience*, 201–219. Paris : Odile Jacob, 2006.

———. “*Quelques spéculations sur le rôle de la conscience*.” In *mémoire et conscience*, 249–266. Paris : Odile Jacob, 2006.

RODRIGUES, Márcia Elisabeth. *Sensibilidade: O percurso do aprender corporal*. Dissertação de mestrado em Ciências da Motricidade (Área de Concentração: Pedagogia da Motricidade Humana), RIO CLARO (SP), 2004.

Sobre transmissão oral e ancestral

PONTES E SILVA, Daniela Barros. *Educação, resistências e tradição oral: a transmissão de saberes pela oralidade de matriz africana nas culturas populares, povos e comunidades tradicionais*. Dissertação de mestrado em Educação, UNB, 2017.

WERNECK, Jurema. *Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo* In: *Vents d’Est, vents d’Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux [en línea]*. Genève: Graduate Institute Publications, 2009 . Disponível em : <https://books.openedition.org/iheid/6316>

Poesia

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. São Paulo: Leya, 2013

Hiperlinks do livro digital:

1. Fernanda Bevilaqua (p.19): <https://www.eutonia.org.br/profissionais/fernanda.bevilaqua>
2. Uai Q Dança (p.19): <http://www.uaiqdanca.com>
3. Carta Marcelo Avellar (p.19): <https://www.iaraschmidt.com/marcello-avellar-uai-q-danca>
4. Música Walter Franco (p.24): <https://youtu.be/X1sI9xxXT2U>
5. Iara em cena (p.24): https://www.instagram.com/tv/B66OPwilX9m/?utm_source=ig_web_copy_link
6. Experiência ReverberaSom nº1 (p.29): <http://www.iaraschmidt.com/experiencia-1>
7. Site Eutonia Brasil (p.31): <https://www.eutonia.org.br/>
8. Gerda Alexander (p.31): <https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos/82>
9. Espaços Internos (p.32): <https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos/69>
10. Contato Consciente (p.32): <https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos/70>
11. Princípios Estudados na Eutonia (página 32): <https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos>
12. Como fazer um shuffle? (p.33): <https://www.iaraschmidt.com/shuffle>
13. Articulação coxo-femural (p.33): <https://youtu.be/-iOxCXy3lxs>
14. Três articulações (p. 34): <https://www.iaraschmidt.com/shuffle>
15. Posição Decúbito Dorsal (p. 34): <https://www.iaraschmidt.com/decubito-dorsal>
16. Klauss Vianna (p. 37): <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna>
17. Abordagens Somáticas (p. 37): <https://www.iaraschmidt.com/abordagens-somaticas/pessoa349623/klauss-vianna>
18. Paulo Freire (p. 38): <https://www.paulofreire.org/paulo-freire-patrono-da-educacao-brasileira>
19. Digressões de Leituras (p.38): <https://www.iaraschmidt.com/digressoes-de-leituras>
20. Livro Paulo Freire (p.39): <https://www.amazon.com.br/Caminho-faz-caminhando-Conversas-educacao%C3%A7%C3%A3o/dp/853262815X>
21. Posições de controle (p.40): <https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos/79>
22. Atenção nos ossos (p.40): <https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos/85>
23. Consciência do gesto (p.41): <https://www.iaraschmidt.com/digressoes-de-leituras>
24. Consciência do gesto (p.41): <https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos/69>
25. Nova qualidade de movimento (p.41): <https://www.iaraschmidt.com/digressoes-de-leituras>
26. Experiência ReverberaSom nº2 (p.42): <https://www.iaraschmidt.com/digressoes-de-leituras>
27. Herança Popular (p.44): <https://www.iaraschmidt.com/digressoes-de-leituras>
28. Contexto musical das casas noturnas (p.44): <https://www.iaraschmidt.com/curiosidades>
29. Festivais de Satapeado cidades brasileiras (p.46): <https://www.iaraschmidt.com/festivais-de-satapeado>

30. História do surgimento e da difusão do sapateado (p.46): <https://www.iaraschmidt.com/material-de-apoio>
31. Experiência ReverberaSom nº3 (p.57): <https://www.iaraschmidt.com/experiencia-3>
32. Música Dorival Caymmi (p.58): <https://youtu.be/H3ynjoZLmqI>
33. Aprendizado coletivo das comunidades (p.60): <https://www.iaraschmidt.com/curiosidades>
34. Aulas de dança (p.60): <https://www.iaraschmidt.com/curiosidades>
35. Aprendizagem oral e ancestral (p.63): <https://www.iaraschmidt.com/digressoes-de-leituras>
36. “é preciso ver para melhor fazer” (p.65): <https://www.iaraschmidt.com/digressoes-de-leituras>
37. Cláudia Damásio aborda o assunto (p.71): <http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2015/10/IV-Seminarios-de-Danca-O-Avesso-do-Avesso-do-Corpo.pdf>
38. Análise funcional do corpo em movimento (p.71): <http://www.afcmd.com/>
39. Palavra Luciana Gandolfo (p.73): <https://youtu.be/4a1BrgTrniQ>
40. Eleni Vosniadou (p.73): <http://elenivosniadou.com/>
41. Acompanhamento sonoro de Ricardo Carneiro para Experiência (p.74): <https://www.iaraschmidt.com/experiencia-acompanhada>
42. Conheça o trabalho de Iara Schmidt (p.76): www.iaraschmidt.com
43. Vídeos sapateadores (p.79): <https://www.iaraschmidt.com/sapateadores>
44. Música Oração ao tempo (p.80): <https://youtu.be/HQap2igIhxA>
45. Experiência ReverberaSom nº4 (p.82): <https://www.iaraschmidt.com/experiencia-4>

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	5
Prelúdio.....	8
Prenúncio para caminhos possíveis	12
Legenda.....	16
RECORDANDO A CAMINHADA E RECONSTITUINDO AS PEGADAS.....	17
1. Das trilhas percorridas: da dissertação ao livro	22
2. O caminho da escuta se faz escutando.....	24
3. Dos caminhos que o corpo faz: da escuta à escrita	30
4. Recalculando a rota: entre a Pedagogia da Autonomia e Pedagogia da Eutonia.....	37
O CAMINHO DAS PEDRAS.....	44
1. Quando a palavra aponta caminhos possíveis	48
1.1 Vocabulário terminológico, vocabulário complementar e vocabulário apêndice ..	48
1.2 Subjetividade: da intersecção dos caminhos possíveis	54
2. Dos caminhos possíveis à caminhada.....	58
2.1 A imitação como recurso principal no processo de ensino-aprendizagem do movimento.....	58
2.1.1 Demonstração-Imitação: dos caminhos que herdamos.....	58
2.1.2 A imitação e a ciência: das descobertas de atalhos com os neurônios-espelho	66
2.2. Das pedras que encontrei interrogando o caminho da imitação.	69
DO CAMINHO QUE SE FAZ CAMINHANDO	75
Glossário.....	83
Sobre a autora	86
Iara Schmidt.....	86
Referências bibliográficas	88
Hiperlinks do livro digital:	91

REVERBERAZION

