

Para citar esse documento:

FERNANDES, Iane Licurgo Gurgel; MARQUES, Larissa Kelly de Oliveira. A improvisação no ensino de dança na escola: breves apontamentos. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 141-156.



[www.portalanda.org.br](http://www.portalanda.org.br)

## **A IMPROVISAÇÃO NO ENSINO DE DANÇA NA ESCOLA: BREVES APONTAMENTOS**

Iane Licurgo Gurgel Fernandes (UFRN)\*<sup>i</sup>

Larissa Kelly de Oliveira Marques (UFRN)\*<sup>ii</sup>

**RESUMO:** Este trabalho é um recorte da minha pesquisa de mestrado que aborda questões ligadas ao conteúdo de improvisação ensinado pelos professores nas aulas de arte na escola. Sendo a Dança uma área de conhecimento, a improvisação faz parte dos conteúdos, de acordo com Marques, que devem ser trabalhados em sala de aula. O objetivo do nosso trabalho é discutir os conceitos de improvisação segundo os teóricos da área e seus modos de entendimento na atualidade, assim como investigar as estratégias de ensino desse conteúdo, com a finalidade de construirmos um diálogo entre processos de criação na cena contemporânea da dança e o criar em dança na escola. Pois, o trabalho com a dança no contexto escolar amplia a compreensão de mundo pelos alunos de forma artística e estética, valorizando essa área do conhecimento e fomentando a vivência artística dos estudantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Improvisação em dança. Ensino de dança. Escola.

**ABSTRACT:** This is a masters research's piece that addresses issues related to improvisation content taught by art teachers at school. As Dance an area of knowledge, improvisation is part of the content, according to Marques, that must be worked in the classroom. The aim of the paper is to discuss improvisation concepts according to theorists of the area and their current modes of understanding, as well as to investigate teaching strategies about the topic discussed, with the purpose of constructing a dialogue between creation processes in the contemporary dance scene and it's creation at school. Because of that, working with dance in school context expands students' world understanding in an artistic and aesthetic way, valuing this area of knowledge and fostering students' artistic experience.

**KEY WORDS:** Improvisation in dance. Dance teaching. School.

A dança foi incluída nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's) no caderno de Artes ano de 1997, após o ensino da arte se tornar obrigatório na escola no ano anterior por meio da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB – 9.394/96), entrando, teoricamente, como parte integral da educação em Arte (MARQUES, 2007), mas na prática, apesar dos avanços, ainda há um longo caminho a percorrer.

Tais caminhos, por estarem ainda sendo desbravados nos levam a algumas problematizações sobre o ensino da dança na escola. Uma delas envolve como trabalhar o movimento e a criação no corpo desse aluno que convive num espaço em que, culturalmente, ainda predomina um entendimento de um corpo considerado indisciplinado quando busca se comunicar e se expressar no seu mover.

O problema da indisciplina escolar está ligado, na maioria das vezes, a um entendimento de excesso de movimentação dos alunos em sala de aula. Quanto mais o aluno se movimenta, mais indisciplinado ele é. Em sentido contrário, aqueles que praticamente não se movimentam são considerados alunos disciplinados. Como afirma Strazzacappa (2001), o não movimento vira sinônimo de bom comportamento.

Constantemente, os alunos indisciplinados (lembrando que muitas vezes o que define uma criança indisciplinada é exatamente o seu excesso de movimento) são impedidos de realizar atividades no pátio, seja através da proibição de usufruir do horário do recreio, seja através do impedimento de participar da aula de educação física, enquanto que aquele que se comporta pode ir ao pátio mais cedo para brincar. Estas atitudes evidenciam que o movimento é sinônimo de prazer e a imobilidade, de desconforto (STRAZZACAPPA, 2001, p.70).

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's) afirmam que “é preciso dar condições para o aluno criar confiança para explorar movimentos, para estimular a inventividade e a coordenação de suas ações com a dos outros” (BRASIL, 1997, p.50) em contrapartida o documento sugere que o professor planeje suas aulas com a finalidade de promover a atenção e a concentração dos alunos, a fim de que estes não atuem de forma indisciplinada, criando regras para o uso do espaço e da convivência com os demais, o que pode levar a um entendimento errôneo que o movimento em sala de aula gera indisciplina e que isso precisa ser regrado.

Essa problemática levanta os questionamentos que norteiam a pesquisa: Como os professores introduzem esses conteúdos que promovem a movimentação em suas aulas? Quais as atitudes dos seus alunos perante uma aula que gera o

movimento? O que devemos esperar das aulas de dança na escola? Como a criação é trabalhada em sala de aula?

Pensando nesses questionamentos, o texto tem por objetivos apresentar os modos de entendimento do conceito de improvisação na dança, indicar alguns modos de lidar com o improvisar na prática artística da dança contemporânea e investigar estratégias de ensino do conteúdo de improvisação nas aulas de dança na escola a partir do diálogo com a literatura estudada.

Esse artigo faz parte de um recorte da minha pesquisa de mestrado, ainda em andamento, e por isso, o que apresentaremos aqui são breves apontamentos sobre o que se entende por essa improvisação em dança, como ela é vista na dança contemporânea e algumas relações que podemos fazer com a dança na escola.

### **A improvisação enquanto conteúdo da dança**

A Dança na escola integra uma diversificada gama de conteúdos específicos para serem ensinados, entre eles está o trabalho com a criação. Isabel Marques (2007) elenca os conteúdos específicos de Dança a serem trabalhados no currículo escolar, como a coordenação motora (que diferentemente da educação física é abordada com outra finalidade na dança), a coreologia<sup>1</sup> de Rudolf Laban (1985) que relaciona o movimento aos outros aspectos da dança, transformando-a em arte, além de dar base e estrutura para o processo criador, para fruição e compreensão da dança. Marques teve a oportunidade de estudar no Laban Center for Movement and Dance, em Londres no ano de 1988, e afirma ter aprendido que

a dança como forma de conhecimento, de experiência estética e de expressão do ser humano, pode ser elemento de educação social do indivíduo; que a coreologia é essencial para qualquer início de conversa sobre o ensino da dança nas escolas (MARQUES, 2011, p.20).

Um outro conteúdo que compõe o ensino da dança de acordo com a autora supracitada está relacionado à consciência corporal do aluno e seu processo de

---

<sup>1</sup> Segundo o Dicionário de Laban "A coreologia é a ciência da dança ou a lógica da dança. É a gramática ou a sintaxe do movimento" (RENGEL, p. 35)

ensino-aprendizagem, questões de respiração, postura, anatomia, limites e possibilidades corporais, condicionamento físico, tendo o corpo como a própria fonte de conhecimento, mas que também podem ser abordados por outros professores, não apenas o de dança.

Marques (2007) traz também outro grupo de conteúdo denominado “texto e contextos da dança”. Os contextos são os que incluem os aspectos históricos, estéticos, culturais, sociais, anatômicos, apreciação, crítica, dentre outros, são os saberes sobre a dança. Os textos permitem um conteúdo mais direto sobre a dança, pois são “todas aquelas proposições que trabalham com o aluno o mundo da dança, ou seus processos: a improvisação, a composição coreográfica, o próprio repertório” (MARQUES, 2007, p.30). Eles fazem uma relação entre os aspectos da coreologia com o preparo corporal, possibilitando aos alunos uma vivência da dança em si.

Dentre os conteúdos pertencentes ao grupo dos “textos e contextos da dança” acima mencionados, é o conteúdo da improvisação que nos interessa de modo mais particular neste escrito. Falaremos mais sobre ela conceituando-a e relacionando-a ao contexto da dança contemporânea e por fim, o escolar.

Mas o que falar então sobre a improvisação? Segundo Mariana Muniz (2015) no final do século XIX o autor exercia o poder supremo sob a obra teatral, os atores não possuíam a liberdade para criar, eram considerados apenas intérpretes. A improvisação poderia ajudá-lo na sua preparação de construção do personagem, fazendo pesquisas motivacionais para o seu papel, mas não era utilizada com outra finalidade além dessa mencionada.

Com o advento do dadaísmo<sup>2</sup> e do surrealismo<sup>3</sup>, que pregavam um rompimento com o tradicionalismo na arte, no início do século XX, os artistas

---

<sup>2</sup> O dadaísmo foi um movimento artístico criado em 1916 por artistas na Suíça e buscava quebrar com o conceito e com a própria arte tradicional. Fonte: <http://surrealismodadaismo.blogspot.com.br/> Acesso em 16 de julho de 2017.

ganham mais liberdade para criar suas obras de forma mais livre. Eles foram influenciados pelas ideias de Sigmund Freud que afirmava que o homem deveria libertar sua mente dos padrões e regras impostos pela sociedade. No manifesto surrealista de 1924 havia escrito “Foi preciso Colombo partir com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura cresceu, e durou. Não é o medo da loucura que nos vai obrigar a hastear a meio-pau a bandeira da imaginação” (BRETON, 2017, p.02).

E essa manifestação da imaginação livre aflorou em diversas áreas, tanto na música quanto nas artes visuais, e também na dança/teatro quando diversos acontecimentos artísticos começaram a ser mais encorajados e expandidos. Surgiram, então, os *happenings*. Este é um termo criado no final dos anos 50 por Allan Kaprow (1927-2006), E pode-se traduzi-lo como “acontecimento”, uma forma de arte que mistura diferentes modalidades de arte como as artes visuais, com movimentações do teatro, ou da dança. Os *happenings* não precisam de uma localização específica para ocorrerem e lidam diretamente com a imprevisibilidade. Diferentemente da *performance*, que pode prescindir da participação do público em cena, os *happenings* se caracterizam pela presença imprescindível da plateia. Dessa forma os artistas começaram a incorporar cada vez mais a improvisação como elemento integrante de parte ou de todo o ato cênico.

Um dos maiores nomes da arte da performance e dos happenings se chama Marina Abramovic, uma servia que nasceu em 1946 e há 4 décadas que trabalha com arte e performance. Seu trabalho explora as relações entre o artista e o público, os limites do corpo e da mente. Em uma das suas performances chamada Rhythm 0 (1974) ela se colocava À disposição do público com uma mesa cheia de objetos que as pessoas poderiam utilizar para fazer o que quisessem com a artista, dentre esses

---

<sup>3</sup> O surrealismo foi um movimento francês que surgiu a partir do dadaísmo e enfatizava o papel do inconsciente na arte criadora. Fonte: <http://surrealismodadaismo.blogspot.com.br/> Acesso em 16 de julho de 2017.

objetos havia alguns perigosos como uma tesoura, uma faca, uma arma e uma bala<sup>4</sup>.

Inclusive, o livro didático do nono ano do componente curricular Arte chamado “Por toda Arte” de Ferrari et al. (2015) apresenta os conceitos de *happening* e de *performance* e utiliza Marina Abramovic para exemplificar com uma de suas performances, que também se enquadra como um *happening* por exigir a participação do público. A obra se chama “a artista está presente” em que ela se senta numa cadeira na frente de uma mesa e no outro lado há uma cadeira que qualquer pessoa do público pode sentar nela, e a artista a observa e é observada em puro silêncio. O registro do livro traz uma fotografia de quando Marina esteve no Museu de Arte Moderna de Nova York em 2010.

Medeiros (2015) denomina o público/espectador de uma performance como iterator (grafado dessa forma mesmo pelo autor), já que este estaria livre para interagir, ou melhor, provocar iteração (fluxo contínuo em processo envolvendo retorno). Ela afirma que “aberta à participação do iterator, toda performance teria um viés de improviso” (MEDEIROS, 2015, p.180).

A partir dessas artes performáticas, a dança moderna e a dança contemporânea foram cada vez mais se valendo das questões do improviso para sua prática. Merce Cunningham<sup>5</sup> após criar grupo de sequências, improvisava para escolher como colocar cada movimento na coreografia, partindo do próprio acaso, pois lançava moedas para fazer tal escolha. As músicas eram escolhidas, mas os bailarinos as vezes só a escutavam no momento da cena.

---

<sup>4</sup> Para mais informações sobre essa obra ver o vídeo dirigido por Milica Zec: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>

<sup>5</sup> Merce Cunningham (1919-2009) foi um dos maiores bailarinos e coreógrafos dos Estados Unidos. Teve uma carreira de 70 anos de duração. Foi solista da companhia de Martha Graham e criou sua própria companhia nos anos 50. Sua inovação constante expandiu não apenas as fronteiras da Dança, mas das artes contemporâneas e de performance. Fonte: <https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/> acesso em 15 de julho de 2017

Por falar em escuta, esse é um dos conceitos básicos da improvisação. Mariana Muniz (2015) elenca alguns deles e o primeiro é a *escuta*, o pilar fundamental para a improvisação, sem ela a cena não rende, não há troca entre os intérpretes e o público e a cena acaba bloqueada, mas saber lidar com os fracassos em cena é outra característica da improvisação. Ao aceitarem a possibilidade do fracasso, ao diminuir a pressão existente e saberem trabalhar em conjunto por meio da escuta, os intérpretes se transformam em cúmplices e não em juízes e a cena transcorre.

O que nos leva a outro conceito chamado *círculo de possibilidades*, quando as escolhas que os intérpretes fazem no momento da improvisação delimitam as possibilidades de atuação a partir das relações estabelecidas geradas pela escuta corporal. Por exemplo, quando estava na graduação em dança realizei um exercício de máscara neutra em que eu e mais um grupo de quatro colegas deveríamos a partir do momento que colocássemos a máscara nos encontrar num porto, deveríamos ver um navio e acenar para ele, nos despedindo. Dentro do comando do exercício havia um infindável número de possibilidades de como faríamos a cena, teríamos que trabalhar em conjunto, escutando o outro, com a visão limitada pela máscara e criamos nossa história. Foi então que alguém resolveu abrir um guarda-chuva imaginário em cena. Pronto, estava instaurado o círculo de possibilidades que vai se fechando e se delimitando a cada atitude dos intérpretes. Estava chovendo no porto e a partir da percepção e da escuta dos demais, escolhemos seguir essa proposta da chuva e desenvolver a cena a partir disso.

Numa improvisação é importante que exista uma flexibilidade em cena, para que a criatividade não seja bloqueada, mantendo as possibilidades presentes no círculo, sem dificultar o trabalho espontâneo do coletivo. Ao trabalhar a escuta, mantem-se o interesse do público pela cena, esse interesse é causado por um outro conceito que é o da *criação de rupturas e rotinas* que podem ser utilizadas quantas vezes for necessário para potencializar o trabalho do intérprete e chamar atenção do público, mantendo a dinamicidade da improvisação.



Faz-se necessário, dentro desse conceito, criar novas propostas para cena, com o cuidado para que essa proposta não seja imposta. O que é imposto quebra a improvisação e bloqueia a criatividade e a espontaneidade dos intérpretes, assim como negar a proposta do outro que também afeta o público que gostaria de ver a ação da proposta sendo desenvolvida. O desenvolvimento de uma proposta, está diretamente relacionando com um último conceito trazido por Muniz (2015) que é o conceito de *rebote*, que nada mais é do que a reação do intérprete a partir da escuta ativa e intencionada a um estímulo externo intencional ou não proposto para a cena. O *rebote* “é o motor de toda cena improvisada” (MUNIZ, 2015, p.174), é ação e reação e precisa ser treinado com exercícios específicos. E um motor é uma proposição, uma centelha para se trabalhar a improvisação.

Esses conceitos mencionados nos direcionam para as três categorias da improvisação, que são a oferta (os estímulos para a cena feitos pelos intérpretes, pelo professor, pelo público), o bloqueio (quando se nega uma oferta) e a aceitação (quando se escuta e rebota uma oferta). Por mais que Mariana Muniz (2015) apresente esses conceitos no campo do teatro, eles são completamente permeáveis na Dança, já que a improvisação é uma arte da cena, e principalmente, na dança contemporânea, essas linguagens se mesclam e geram uma hibridização acolhedora, uma criação que aceita estímulos variados em seus processos.

É aqui que entra a questão da improvisação, como sendo um elemento essencial à composição coreográfica, já que por meio dela se é capaz de produzir diversos materiais para uma obra específica, num trabalho de parceria essencial à criação. No geral, a improvisação pode ser usada de três formas: como formação do ator/bailarino; para construção de espetáculos e como sendo o próprio espetáculo.

Como formadora, a improvisação é utilizada em exercícios para preparação do ator/bailarino, cujo corpo é seu instrumento de trabalho, e precisa estar em prontidão. Pode ser utilizada como técnica, mas não para limitar o fazer e enrijecer, mas como preparação artística, como mecanismo de autoconhecimento, “um meio

que se utiliza para chegar a determinado fim, de forma consciente, como uma ferramenta que possibilita a execução do fazer poético” (COIMBRA, 2015, p.305).

A máscara neutra<sup>6</sup> tem essa característica de forma muito latente. Sua utilização prepara o intérprete para variadas cenas, além de criar uma conscientização corporal bastante elevada, um aguçamento de sentidos, e promove essa prontidão para a cena. A máscara é reveladora, cobre-se o rosto para desnudar-se corporalmente. Vícios de postura ou de movimentações, fraquezas de musculatura, necessidades de ajustes corporais são instantaneamente revelados (LEQOC, 2010). E um simples exercício de improvisação gera um trabalho profundo de preparo corporal para o bailarino/ator, de forma criativa, completa e complexa.

Utilizar-se de outras técnicas de treinamento do ator/bailarino que apenas trabalham a repetição mecânica para melhoramento técnico não dá conta da necessidade que o corpo tem de criar, não exploram, nem estimulam a criação. “A corporeidade que experimenta a criação de poéticas demanda especificidades e sutilezas em sua preparação” (CURI, 2015, p.122), o que não implica técnicas militaristas, com movimentos mecanizados e rígidos, mas que podem servir para precisão, limpeza e qualidade dos movimentos (para que não se negue essa importância de certo treinamento técnico).

A segunda forma mencionada implica na improvisação como construção de cenas/espetáculo, o intérprete a utiliza de forma espontânea, mas a utiliza para estruturar e compor suas movimentações. Pode-se trabalhar com diferentes estímulos para a prática da improvisação, mas sempre de forma consciente para utilizar-se do que foi trabalhado durante a prática em um processo para formalizar uma sequência estruturada fixa que venha a ser repetida da mesma forma na cena.

---

<sup>6</sup> Segundo Jacques Leqoc (2010) a máscara neutra é um rosto que passa a ideia de equilíbrio, calma e neutralidade. O trabalho com a máscara neutra serve para que ao ser colocada o ator “sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito anterior” (p. 69).

Parte-se da improvisação para criar uma cena fechada, passiva de futuras mudanças após a sua concretização no laboratório de criação.

A última forma mencionada, a da improvisação como o próprio espetáculo, para que a cena improvisada aconteça é preciso que haja uma cumplicidade entre ator e público, e ocorrerá uma única vez. O que ocorre seria a composição instantânea do espetáculo, onde toda a vivência corporal do bailarino/ator está a favor da cena, pode não haver estrutura nenhuma, ou apenas roteiros estruturados, quem está em cena encontra-se à disposição do acaso.

Cada momento é único e ricamente potente de possibilidades, para isso se faz necessário que se exercite a capacidade de escuta do ator, tanto de si mesmo, quanto dos seus companheiros e do público (MUNIZ, 2015). “A improvisação é a arte do instante por excelência e é capaz de, em uma experiência compartilhada entre público e atores, refletir a realidade de ambos no momento mesmo em que se dá esse encontro” (MUNIZ, 2015, p.53).

A improvisação traz liberdade e autonomia ao intérprete, a sua função passa a ser ampliada, ele também se torna criador e começa a compor. Dessa forma, o papel do coreógrafo se descentraliza, os intérpretes podem ser chamados de intérpretes-criadores. Essa nova denominação alarga e engrandece o entendimento que se tem do compor em dança, pois a fonte geradora das movimentações não é mais do coreógrafo em si, ele divide esse papel com seus bailarinos. Segundo Motta (2014):

O processo criativo na arte contemporânea é a tentativa de criar o que não pode ser previsto, o que não pode ser predeterminado. É um salto no vazio. Este corpo entre/corpos, este minotauro que nasce do entrelaçamento de corpos é um ser intangível, efêmero na sua existência, mas eterno nas marcas que deixa nos corpos que a ele tem acesso (MOTTA, 2014, p.48).

E eu tive acesso a esse minotauro, a essa metáfora do salto no vazio, um pouco tardiamente, mas tive. Inicialmente nas minhas vivências com a dança durante a infância e adolescência, em aulas na escola, no ballet, treinando ginástica

rítmica, foram raros os momentos em que tinha autonomia para criar alguma coisa. Tais momentos existiram, mas acabavam sendo pouco conduzidos, o que pela minha falta de prática com a improvisação provocaram um certo travamento nas movimentações ou uma repetição de algumas movimentações já cristalizadas.

Foi quando entrei na universidade para cursar Licenciatura em Dança que meu contato com a improvisação aumentou e se materializou no meu corpo. Passei a entender que era algo mais complexo, profundo e consciente do que eu podia imaginar. Eu assumia os preceitos de que improvisar era apenas se soltar ao som de uma música, e conforme os anos se passaram ao longo do curso minha percepção sobre a improvisação cresceu substancialmente.

Pude criar coreografias em improvisação, montar estruturas coreográficas fixas que surgiram de uma prática improvisada e até dançar algumas cenas completamente improvisadas, que inclusive exigia a participação do público interagindo diretamente com os dançarinos, além de um outro intérprete criador que trazia estímulos em cena para a composição em tempo real.

Num dos espetáculos estreado em dezembro de 2016<sup>7</sup> em que se foi trabalhado a improvisação com a participação do público, a cena ocorria com as 3 intérpretes participantes do processo, e cada uma delas possuía uma tarefa. Uma dançava seguindo um estímulo musical já predeterminado, a outra descrevia a maneira como essa primeira estava dançando para que a terceira bailarina, por sua vez vendada sem enxergar as movimentações realizadas, pudesse dançar seguindo apenas o estímulo sonoro da descrição da segunda.

---

<sup>7</sup>O espetáculo chamado Nuance foi criado como parte prática da pesquisa de mestrado de Ariane do Nascimento Mendes defendida no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, intitulada "EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DRAMATURGIA EM DANÇA CONTEMPORÂNEA: um estudo de caso a partir das obras coreográficas "Ego" (2015), "ESCrito Absurdo" (2016) e "Nuance" (2016).

Essa ação ocorria três vezes durante o espetáculo, sempre alternando as intérpretes que assumiam cada lugar da cena, para que todas tivessem a oportunidade de realizar cada função. No final, era pedido para que uma pessoa do público assumisse o lugar de quem descrevia os movimentos que uma das bailarinas estava dançando. As reações eram as mais diferentes, desde as pessoas que não queriam participar, àquelas que descreviam as movimentações completamente diferentes do que se estava dançando só para ver como a bailarina iria se mover seguindo descrições bem inusitadas.

Quando a plateia entra em cena com participação ativa para o desenrolar das movimentações, ela se torna co-criadora, se instaura como um dos 3 elementos essenciais para cena, se somando ao ator/bailarino e ao espaço. O ator com suas vivências, emoções, seu corpo visto como um todo. O público responsável pela troca com o ator, que dá uma resposta a ação apresentada, ele se torna o co-criador. E o espaço onde acontece o grande encontro, lugar do nada a ser preenchido pelo todo da cena composta juntamente pelos outros dois elementos.

Alvarenga (2015) acrescenta que diversos podem ser os motivos que geram as movimentações que compõe um espetáculo, desde expressões das ideias à emoções e sentimentos, que são usados para produzir sentidos, por meio dos corpos que dançam, sentidos estes que trazem valores imanentes.

### **Breves apontamentos sobre a improvisação na escola**

Esses elementos mencionados até então no texto podem e devem ser trabalhados na escola, num exercício de criação ou de improvisação. Podemos estimular os educandos para que os próprios colegas de turma façam o papel do público, eles interajam, interfiram e assumam o papel de co-criadores. Dependendo do exercício e do estímulo orientado pelo professor essa atividade transfigura-se numa explosão de criatividade com imenso poder criador. Cabe ao professor a responsabilidade de saber como tratá-los na escola e quais as relações serão feitas

a partir desse e de outros conteúdos da Dança, pois o trabalho com o corpo é por demasiado delicado quando relacionado ao universo escolar.

Essas questões do que é a improvisação e o que é a composição coreográfica são inerentes à própria arte. Pensando que a ideia de criação provoca desenvolvimento, crescimento e vida, sendo condizente com a proposta de dança na escola, o trabalho com a criação em sala de aula deve ser abordado sob o ponto de vista do fazer da dança, de modo articulado ao apreciar e contextualizar dos experimentos e explorações que conduzem à infindáveis partituras dançadas.

A implementação da dança nesse universo como conteúdo dentro do currículo deve levar em consideração diversos fatores sociais, históricos e culturais. Precisa-se entender que a dança é realizada em diferentes contextos e culturas, em cerimônias, manifestações e ambientes diversificados, que ela é um conhecimento produzido por indivíduos de forma significativa, que traduz e representa sua cultura, uma forma de expressão do ser humano (PORPINO, 2012).

Pois, chegar numa sala de aula numa escola pública da periferia e querer negar alguma dança específica daquela comunidade seria menosprezar as próprias manifestações artísticas que os alunos estão inseridos e acostumados. Por exemplo, numa escola de ensino fundamental anos finais, a maioria dos alunos tem o funk como principal estilo de música e dança que é tocado nas principais festas e eventos que participam. E mesmo com todos os questionamentos que envolvem a equivocada propagação midiática desse ritmo, principalmente em relação à massificação, ao denegrir da imagem da mulher, à valorização excessiva do dinheiro e do poder, ao alto teor apelativo e pejorativo do sexo contido nas canções e “passos” prontos, faz-se necessário realizar um trabalho em que a escola acolha uma apropriação crítica dessas formas de dança e amplifique os repertórios de movimento dos alunos como sugerido por Porpino e Tibúrcio (2005)

Ferraz e Fusari afirmam que a escola “é um dos locais onde os alunos têm a oportunidade de estabelecer vínculos entre os conhecimentos construídos e os sociais e culturais” (2009, p.19). E é papel da escola “instrumentalizar e construir conhecimento em / por meio da dança com seus alunos” (MARQUES, 2007, p. 23), e não apenas reproduzir movimentações, promovendo um entendimento

corporal de forma crítica e respeitosa. O uso do funk, ou da swingueira, em sala de aula com os alunos é uma boa oportunidade de refletir sobre esse conhecimento que os alunos já trazem e se oportuniza a criação de um pensamento para além do senso comum acerca dessas expressões.

Trabalhar com o que os alunos já vivenciam em seu dia a dia, é de extrema importância para área, pois eles não são uma tábula rasa e o conhecimento é adquirido a partir das relações que fazemos com outras informações que já temos. Os alunos já chegam na escola com uma carga de vivências vastas, aproveitar-se disso nas aulas é, como diz a expressão, um “prato cheio” para que eles internalizem o conhecimento fazendo ligação com o que tem.

Essa estratégia valoriza o aluno e o seu contexto e o professor pode utilizar as movimentações corporais deles para o trabalho na sala de aula. Pode ir desde os alunos que jogam futebol no campinho, aos que participam de um projeto social de capoeira, ou os que dançam funk, ou jogam vídeo game e trabalhar tais movimentações ao ensinar os conteúdos de improvisação e composição.

Em outro escrito Marques (2012, p.5) ressalta que a escola “é um lugar privilegiado para que o ensino de dança se processe com qualidade, compromisso e responsabilidade” e destaca a importância do diálogo entre a escola e a sociedade que está em constante transformação. Na comunidade os alunos podem até aprender passos e coreografias, na escola eles devem utilizar-se disso para gerar novos conhecimentos de forma reflexiva, artística e crítica.

A Dança na escola deve instaurar nos alunos uma compreensão de mundo mais ampla, de forma artística e estética, pois os alunos não apreendem o mundo apenas pelas palavras, mas pela linguagem das imagens e dos movimentos, que nos leva à citação: “A dança, portanto, como uma das vias de educação do corpo criador e crítico, torna-se praticamente indispensável para vivermos presentes, críticos e participantes na sociedade atual” (MARQUES, 2012, p.25 e 26).

### **Para finalizar...**

Há muito o que se estudar e investigar sobre essa temática. A dança precisa ser reconhecida como área de conhecimento na escola, ampliando o seu espaço e demonstrando a todos que dançar não é apenas para relaxar o corpo, ou para ajudar o aluno a se concentrar melhor em outras disciplinas, ou que serve apenas como um adorno numa apresentação sobre folclore ou datas comemorativas na escola. A dança não deve ser vista como passos que devem ser seguidos, e os

movimentos improvisados e vividos pelos alunos são importantes, a criatividade deles deve ser ouvida e trabalhada.

É preciso entender que improvisar na escola não é fazer qualquer coisa, que não é simplesmente colocar uma música e deixar os alunos “soltos” sem direcionamentos. O diálogo com os modos diversos de criação que se revelam na produção cênica da dança contemporânea indicam caminhos que podemos experimentar e construir novas estratégias de fomentar a vivência artística da dança na escola.

### Referências Bibliográficas

ALVARENGA, Arnaldo. Criador interprete e o interprete criador: reflexões sobre a criação coreográfica em dança contemporânea no Brasil. In: ALMEIDA, Marcia (org.) **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015. P 59-72.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**, 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/breton.htm> Acesso em 12 de maio de 2017.

COIMBRA, Rosa. A cena da arte coreográfica em Brasília: processo evolutivo na perspectiva do intérprete e das políticas públicas. In: ALMEIDA, Marcia (org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015. P. 301-319.

CURI, Alice S. Corpos e Sentidos. In: ALMEIDA, Marcia (org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB, 2015, p. 119-136.

FERRARI, P.; UTARI S, [et al.], **Por toda pArte 9º ano**. 1 ed. São Paulo: FTD, 2015.

FERRAZ, Maria Heloísa C. de T., FUSARI, Maria F. de Resende e. **Metodologia do ensino de arte: fundamentos e proposições**. São Paulo: Cortez, 2009.

MARQUES, Isabel. **Dança na escola: Arte e ensino**. Salto para o futuro. Tv escola. Boletim 2. Abril de 2012.

\_\_\_\_\_, Isabel. Dança: escolha a escola. IN: SANTOS, Rosirene Campêlo dos, RODRIGUES, Edvânia Braz Teixeira. **O ensino de dança no mundo contemporâneo: definições, possibilidades e experiências**. Goiânia, Kelps, 2011.

\_\_\_\_\_, Isabel. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2007.



MEDEIROS, Maria B. Performance artística e espaços de fogo cruzado. n: ALMEIDA, Marcia (org.). **A cena em foco**: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília: Editora IFB, 2015. p. 179-194.

MOTTA, Mauricio M. **Mover/se(r)** – A gênese do corpo entre/corpos e seus trajetos no processo coreográfico. 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2014.

MUNIZ, Mariana L. **Improvisação como espetáculo**: Processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PORPINO, Karenine. **Dança na escola**: Arte e ensino. Salto para o Futuro. Tv escola. Boletim 2. Abril de 2012.

PORPINO, K. O.; TIBÚRCIO, L. K. O. M. Dançar na escola: especificidades do terceiro e quarto ciclos o ensino fundamental. In: PONTES, G. M. D. (Org.). **Livro Didático 4**: ensino de artes de 5a a 8a série. Natal: Paidéia, 2005. v. 4. p. 120-141

STRAZZACAPPA, Márcia. **A educação e a fábrica de corpos**: a dança na escola. Caderno Cedes: dança educação, São Paulo, v. 21, n.53, p.1-10, abril 2001.

---

<sup>i</sup> Iane Licurgo é mestranda do Programa de Pós de Graduação em Artes Cênicas da UFRN, bailarina-intérprete no Grupo de Dança da UFRN e é licenciada em Dança pela mesma universidade. E-mail: [ianelicurgo@gmail.com](mailto:ianelicurgo@gmail.com).

<sup>ii</sup> Larissa Kelly de Oliveira Marques é docente-pesquisadora do Curso de Licenciatura em Dança e da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Atua como vice-coordenadora da licenciatura e coordena o Projeto de extensão Gaya Dança Contemporânea. Tem como foco de investigação os estudos sobre corpo, processos de criação e o ensino da dança na escola. E-mail: [larinatal@gmail.com](mailto:larinatal@gmail.com)