



Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies]

E-ISSN: 2237-2660

rev.presenca@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Medeiros Ribeiro, Mônica

O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança

Revista Brasileira de Estudos da Presença [Brazilian Journal on Presence Studies], vol. 2,
núm. 1, enero-junio, 2012, pp. 163-178
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463545867009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança

Mônica Medeiros Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, Brasil

RESUMO – O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança¹ – Este texto apresenta uma reflexão sobre a possibilidade de incorporação de dispositivos com potencial de provocação de experiências sensoriais em práticas de dança-educação. Baseando-se nos estudos etnocenológicos, na revisão da literatura e observação atenta da obra *Verdades Inventadas*, de Thembí Rosa, pode-se considerar a somaestética e a propriocepção afetiva como noções importantes para se pensar a dança. A prática somaestética parece promover a construção da autoralidade na dança, devido à capacidade de gerar prazer no movimento, conectando sujeito e ação.

Palavras-chave: **Percepção. Somaestética. Dança. Prazer.**

ABSTRACT – Aesthetic Pleasure: a somaesthetic laboratory in a dance classroom – This text presents a reflection on the possibility of incorporating devices potentially able to evoke sensory experiences in dance education. Based on ethnoscenological studies, on literature review and on a careful observation of Thembí Rosa's work, *Verdades Inventadas*, one could regard somaesthetics and affective proprioception as important notions to think about dance. Somaesthetics seem to promote the construction of identity in dance, due to its ability to evoke pleasure in movement, connecting the individual with action.

Keywords: **Perception. Somaesthetics. Dance. Pleasure.**

RÉSUMÉ – Le Plaisir Esthétique: un laboratoire somaesthétique dans la classe de danse – Ce texte propose une réflexion sur la possibilité d'une incorporation de dispositifs capables de produire des expériences sensorielles dans les pratiques pédagogiques de la danse. En s'appuyant sur des études ethnoscénologiques, sur une révision de la littérature et sur l'observation attentive de l'œuvre *Verdades Inventadas* de Thembí Rosa, il est possible de considérer la somaesthétique et la proprioception affective comme des notions très importantes pour réfléchir sur la danse. La pratique somaesthétique semble promouvoir la notion d'auteur dans le travail du danseur, par sa capacité d'engendrer le plaisir du mouvement, connectant le sujet à l'action.

Mots-clés: **Perception. Somaesthétique. Danse. Plaisir.**

Desde 2007, tenho estudado a prática artística humana no fazer corporal, partindo de uma perspectiva interdisciplinar que me exige algum conhecimento de outros campos como as neurociências e ciências cognitivas. Tratei, então, de aprender algo do outro lado do abismo que separa a arte da ciência. Para meu espanto, as perguntas apenas proliferaram e as poucas certezas cederam lugar a hipóteses e especulações.

Lidar com a instabilidade característica das pesquisas experimentais científicas fortaleceu minha crença (sim, digo crença) na força das inferências artísticas sobre o corpo em ação, resultantes da observação sistemática, como fizeram Dalcroze, Laban, Stanislavski e outros, dado que afirmações desses pesquisadores podem ser ratificadas, na atualidade, pela agenda científica. Também não são poucos os artigos experimentais que concluem com sugestões e dúvidas no lugar das supostas *certezas científicas*. A aproximação às ciências do cérebro se deve à consideração de que o diálogo entre arte e ciência é extremamente frutífero no que se refere aos estudos do homem em práticas espetaculares. Interessa-me o homem como ser biologicamente situado em um contexto sociocultural e artístico. Não me parece que extrair o biológico da equação da pesquisa em arte favoreça os estudos. Ao contrário, penso que a arte é também resultado de um *continuum* sócio-biocultural do homem e que natureza-cultura apresenta-se como continuidade que porta irregularidades e distinções. Além disso, considero que apropriar-se do corpo em sua dimensão biológica, que não está separada da cultural, é propor o fazer artístico como coisa da vida. O fazer, o experienciar Arte, qualifica o existir. E retomo Dewey, por via de Schusterman (2000), quando afirma que o trabalho em arte somente existe em *ato*, ou seja, na experiência dinâmica vivenciada. Portanto, refletir indisciplinadamente (Greiner, 2005) sobre as bases cognitivas, afetivas e motoras do homem integrado no seu ambiente-contexto enquanto faz arte me fascina e tem dado sentido à minha atuação como docente e pesquisadora em Arte.

A Etnocenologia tem se apresentado como campo de estudo aberto a diálogos interdisciplinares e, consequentemente, favorável à dissolução dos binômios mente/corpo,

natureza/cultura, interior/exterior, arte/ciência entre outros. Dado que a etnocenologia não pretende fechar nem fixar seu território e está voltada para o estudo do comportamento humano espetacularizado, tratando de livrar-se de qualquer tipo de preconceito (Greiner; Bião, 1998; Icle, 2008), sinto-me confortável para propor uma reflexão concernente ao tema *Etnocenologia e Educação*, partindo do território híbrido no qual atualmente transito.

Pradier (Greiner; Bião, 1998, p. 29) apresentou a Etnocenologia como uma “[...] ciência da presença do vivo, devotada à descrição dos comportamentos emergentes fundadores da identidade”. Como a experiência corporal consciente na prática artística da dança é importante para a construção da autoralidade, considerada, aqui, como análogo artístico da identidade, tenho pensado acerca do tipo de dança que deve ser ensinada nas escolas de ensino básico. Como fortalecer aquilo que os alunos já trazem e, ao mesmo tempo, apresentar-lhes outras possibilidades de articulação corporal sem marcá-los com uma estética de movimento específica e já codificada? Considero pertinente ressaltar a questão da autoralidade do movimento estético no que Alvarenga (2012, *comunicação pessoal*)² denominou de *Bê-Á-Bá* da dança. Desse modo, os iniciantes na prática da dança poderiam fortalecer sua identidade, ao modo de Pradier, num momento de formação educacional e pleno desenvolvimento cognitivo-afetivo e motor. Segura de que reforçar a identidade por meio da construção de primórdios de autoralidade no movimento estético pode impactar a consciência artística e cultural dos sujeitos-educandos, objetivo refletir sobre um modo específico de construção cênica da prática artística em dança e seus possíveis desdobramentos na esfera educacional.

Este texto é decorrente de minha pesquisa doutoral e da experiência como espectadora atenta do trabalho *Verdades Inventadas*, de Thembi Rosa, em 2011. A partir da pesquisa de referências realizada em sites, artigos, livros e obras artísticas, escolho duas noções, lembrando da diferença proposta por Bião (2011) entre noção e conceito, para constituir a base da reflexão neste texto. São elas: a somaestética experiencial (Schusterman, 2008) e a propriocepção afetiva (Cole; Montero, 2007).

Noções Moles para Pensar sobre o Movimento de Dança

Schusterman (2008), filósofo que revisita John Dewey, propôs colocar a experiência e o corpo, como seu organizador, novamente no centro da agenda filosófica. A *Somaesthetic* é campo teórico e prático destinado ao pensamento através do corpo. Utiliza-se a noção de *soma* com a clara intenção de romper dualismos como mente/corpo, interior/exterior e também para afirmar que o corpo é tratado não apenas como uma somatória de ossos e músculos. É corpo contextualizado, consciente de sua presença no aqui-agora, corpo intencional e sensível. A estética, na Somaestética de Schusterman (2008), reitera o papel perceptivo do soma e refere-se à estilização do próprio corpo e à apreciação de qualidades estéticas de outros corpos. A experiência somaestética proposta por Schusterman possui estreita afinidade com a experiência estética de Dewey a qual está fundada na interação entre o biológico e o cultural, corpo-ambiente, e caracterizada por interações dinâmicas entre elementos qualitativos que geram tensão, acumulação, antecipações, satisfação e intensidade emocional (Schusterman, 2000).

A escolha dessa noção deve-se principalmente ao fato de Schusterman colocar o corpo como dimensão fundamental da identidade e do engajamento na continuidade corpo-ambiente, descartando a ideia de corpo como instrumento para qualquer outro fim. Assim, Schusterman confere importância ímpar à autoconsciência somática e valoriza o desenvolvimento da capacidade dos sujeitos para experimentar o prazer. Desenvolver o prazer no movimento por meio da autoconsciência somática pode conduzir à percepção e respeito à alteridade. Do si-próprio para o outro, do outro para o si-próprio. A circularidade interior-exterior é uma condição-efeito para a prática somaestética que propõe Schusterman. O corpo como modo de conhecimento do mundo e a possibilidade de incrementar a percepção sensorial por meio do uso estético do corpo são temas de sua Somaestética.

No contexto desta reflexão, proponho trabalhar a partir da prática somaestética experiencial, segundo Schusterman (2008). A prática se caracteriza por ser uma dimensão do fazer, mais que do dizer. Prática somaestética refere-se ao

autoaperfeiçoamento somático. A característica experiencial possui relação com o fato de ser tendência à experiência interna mais que à aparência do corpo. O dançar se inclui no que Schusterman denomina de pragmática somaestética que se destina a incrementar a experiência de uso do corpo com proposições metodológicas. No entanto, o que aqui importa valorizar é a experiência do fazer corporal atento ao que acontece na interação corpo-ambiente em contexto artístico de dança.

A outra noção que me alimenta é a propriocepção afetiva. A propriocepção faz parte do sentido somestésico. Schusterman inspirou-se nesse sentido ao propor sua somaestética. O sentido somestésico possui submodalidades que são o tato, a propriocepção, a termossensibilidade e a dor, permitindo a representação dos sinais ambientais que atingem o corpo para que possam ser transformados em percepção e ação (Lent, 2010). A propriocepção é a percepção que se tem de cada parte do corpo em relação ao espaço-tempo, sendo decorrente da atividade de receptores sensoriais localizados nos músculos, tendões e cápsulas articulares, podendo ser consciente ou inconsciente. Assim, por meio da propriocepção somos informados de onde e como está nosso corpo.

A propriocepção é comumente estudada em relação ao controle motor, mas Cole e Montero (2007) propuseram outra abordagem para esse sentido ao relacioná-lo ao prazer *no* movimento. Ao movimentar-se o indivíduo é recompensado afetivamente por meio da sensação de prazer. Desse modo, o movimento pode ter seu fim em si próprio, como ocorre na dança contemporânea. Esse prazer no movimento do próprio corpo é afim à prática somaestética experiencial de Schusterman, dado que revela uma atenção voltada para si mesmo na vivência corporal. Cole e Montero (2007) sugerem que há um sistema sensorial que é responsável pelo prazer intrínseco que acontece ao movimentar-se. Por meio de uma via sensorial, não necessariamente exclusiva para o que denominam propriocepção afetiva, o cérebro seria provavelmente informado tanto acerca de aspectos motores quanto de cognitivos, como a atenção. Então, a experiência da propriocepção afetiva demanda pleno engajamento com o fazer do corpo e gera sentimento de

satisfação. A satisfação é associada ao prazer. Os proponentes da noção propriocepção afetiva sugerem algumas sensações características do prazer, declarando não ser simplesmente questão de aumento de endorfinas, como a sensação de bem-estar, de dever cumprido; mas, principalmente, designam que os artistas de dança podem sentir um prazer mais cognitivo que seria o prazer estético.

O prazer estético é percebido no próprio movimento do dançar quando tudo está ocorrendo *como deve ser*, com a sensação de pouco ou nenhum esforço e de aparente *perda do eu* em razão do total envolvimento com a ação (Cole; Montero, 2007). Desse modo, o estético não se relacionaria somente à percepção visual, como também à cinestésica somada a aspectos cognitivos e afetivos, como atenção, memória, sensação de bem-estar e prazer. Cole e Montero (2007) sugerem que o prazer no movimento aparece como resultado de um perfeito equilíbrio entre intenção, ação e percepção. Corpo, cognição, emoção e movimento entrelaçam-se na composição desse saber estético experienciado pelo corpo em movimento.

A percepção do prazer no movimento aproxima a consciência de si com a ação intencionalizada. Esse tipo de percepção também reitera a integralidade corpo-mente enfatizando a afetividade pela via do prazer, e viabiliza o que acima chamamos de autoralidade ou assinatura pessoal no movimento estético.

Dança como Laboratório Sensorial

*Verdades Inventadas*³, de Thembí Rosa, é o trabalho de dança que coopera com essa reflexão. Nessa obra, Rosa interage com a instalação cênica *Alarm Floor*, de Rivane Neuenschwander, e com a música do duo O Grivo. Neuenschwander propôs um tablado sonoro com alarmes mecânicos, inspirada pelos pisos de palácios japoneses que avisavam quando alguém adentrava o recinto. As tábuas desse tablado ressoam sonoramente ao receber o peso da bailarina. E o som que produzem é sempre distinto, sendo dependente de como se dá o movimento de Rosa. O Grivo dialoga sonoramente, ao vivo, com os sons que Rosa produz ao mover-se pelo tablado de Neuenschwander, utilizando-se de arquivos pré-gravados.

Além disso, os movimentos da dançarina são projetados na parede ao fundo do espaço com imagens capturadas por uma câmera localizada no próprio tablado sonoro. A dançarina trabalha com uma estrutura de dança que combina elementos previamente elaborados em forma de partituras coreográficas flexíveis e elementos arranjados numa dança-improvisação.

Rosa começa sua dança de olhos fechados, com passos silenciosamente ruidosos que a conduzem para cima do tablado sonoro. Aos poucos, percebe-se visual e auditivamente que o piso é flexível, afunda e ressoa com o movimento. Ela, ainda de olhos fechados, cruza a plataforma de madeira acompanhada por outro som externo ao tablado, o som do Grivo. O som também se apresenta com as mesmas características do espaço, ou seja, com presença flexível, que ora se mostra ora desaparece. Essa oscilação de presença é aparentemente aleatória, causando um estado de atenção tanto na dançarina quanto no espectador. No vestido, percebe-se a madeira, no vídeo também a madeira. Vemos o tablado de baixo para cima revelando as molas e o peso do corpo que dança. As tábuas de madeira dançam com Rosa. É uma integração total entre os corpos do som, do objeto-instalação e da dançarina que, juntos, compõem uma dança plástica e sonora.

No decorrer dessa dança, os movimentos vão se tornando mais complexos num exercício de repetição minimalista. Rosa experimenta diversos tônus musculares, velocidades e ritmos. Ela compõe a música junto com O Grivo. O peso de Rosa se integra ao olhar-ouvido atento de Marcos, do Grivo, e gera uma música corporificada, dado que acontece junto com o corpo e em decorrência do movimento no espaço-tempo.

Peso, som, peso. O corpo, que oscila entre suspensão e *afundamento*, cria uma experiência multissensorial para o espectador. Ela brinca com os elementos som e movimento num jogo cujo operador é o equilíbrio. E, como uma brincante da sensorialidade, ela compartilha conosco as surpresas do percurso que desenha⁴. Imersa em suas percepções cinestésicas, Rosa conversa com o ambiente. Então, de modo simpático às proposições de Schusterman (2008) e Cole e Montero (2007), a artista, mais preocupada com o ato de dançar do que com o

resultado da dança, faz uma dança que parece decidir ter como tema de investigação a propriocepção, ressaltando o elemento do fazer consciente e do prazer de saber-sentir onde e quando acontece o movimento. É o processo de experienciar somaesteticamente a dança que parece lhe importar no laboratório sensorial que apresenta.

No final, ela deixou o tablado sonoro e agradeceu. Então nos abriu a possibilidade de experimentar o espaço. Como espectadora, já descalça sobre o tablado, percebi-me em estado de atenção somática de modo imediato. Memorizar o que acontece em cada canto do piso pareceu-me tarefa improvável, senão impossível. Parece que Rosa dança sabendo sem saber e isso gerou em quem a presencio uma atenção e excitação dos sentidos. Com visível consciência e controle corporal, ela promoveu um laboratório somaestético no qual o elemento principal da equação é a ativação dos corpos presentes.

Vê-la dançando musicalmente colocou meus próprios sentidos à prova. E permito-me dizer isso, pois na atualidade sabe-se que os multimodais neurônios espelho favorecem esse tipo de empatia cinestésica (Gallese, 2001; Jeannerod, 2008; Falletti, 2011)⁵. Olhos mais abertos, corpo *pronto*, ouvido atento, assim saí do recinto da cena.

Desdobramentos para a Educação em Dança

Presenciar esse laboratório sensorial, somaestético, da artista de dança Thembí Rosa promove pensamento e possibilidades de ação na esfera educacional. Ainda que a dança no ensino básico esteja nos seus primórdios, dado que ainda não se efetiva plenamente apesar dos parâmetros que a regem (Brasil, 1998), sua prática e a própria necessidade das licenciaturas e artistas de Dança têm levado a diversas proposições para sua realização (Marques, 2001; 2003; 2010; Nanni, 2003; Calazans; Castilho; Gomes, 2008 e outros).

Por essas proposições transitam ideias de artistas-professores como Rudolf Laban, Klauss Vianna e Angel Vianna os quais compartilham a ênfase ao processo de conscientização corporal e criação autoral no ensino-aprendizagem de dança. Nos Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte, referência

para o ensino básico (Brasil, 1998) no que diz respeito à Dança, também evidencia-se a importância das dimensões de autoconsciência cinestésica e de capacidade de criação, somadas à necessidade de reforçar a identidade de cada aluno, entre outros objetivos. Citar o PCN Arte/Dança não implica a ausência de críticas ao mesmo, pois compartilha muitos dos questionamentos realizados por Penna (2001) a respeito. Mas, reitero a importância dada também por Peregrino (2001), de se trabalhar sobre a consciência e socialização. Assim, o que este texto ressalta é a importância que deve ser outorgada ao trabalho com a autoconsciência cinestésica e a criação, visando, especialmente, a autoralidade, a inventividade e o respeito à alteridade.

A efetivação com o trabalho centrado, o que não quer dizer restrito, na autoconsciência cinestésica e na criação pressupõe a habilidade do professor de promover um engajamento do educando no fazer cinestésico. A atração decorrente entre o sujeito-fazedor e o movimento deve ser o suficientemente importante para que possa gerar a desejada autoconsciência e a deliberada criação. Portanto, não é tarefa fácil.

Como fazer para que um educando em Arte/Dança, do nível fundamental ou médio, possa se interessar de fato pelo processo de acercamento à dança? É fundamental lembrar que não estou me referindo a uma dança que lhe seja familiar e, portanto, que pode mais facilmente envolvê-lo. Não. Estou pensando sobre como provocá-lo para que experimente o movimento estético da dança de modo consciente e autoral. Naturalmente não tenho respostas definitivas, mas proponho um caminho, entre diversos outros possíveis, para essa empreitada.

Dispositivos para Criação Artística

Verdades Inventadas, de Thembí Rosa, traz Manuel de Barros (2010, p. 7) para este exercício de pensamento. Quando o poeta diz “tudo o que não invento é falso” ele redimensiona o certo, o real e o falso. Corrobora com os dados científicos nesta constatação que esclarece que não há pensamento que não tenha criação. Memórias então são invenções com ima-

gens visuais, sonoras, cinestésicas regadas a afeto. O estar em movimento porta criação que ressoará no como, onde e quando fazê-lo.

A dança de Rosa faz-me pensar sobre o movimento engajado que acontece num contexto de provação sensorial. Como dito anteriormente, o laboratório sensorial que a artista propõe ao interagir com o tablado sonoro de Neuenschwan-der repercute movimentos estético-afetivos. O movimento dançado sobre a instabilidade do tablado é conformado pelas emoções, histórias e acontecimentos do sujeito que o faz. Esse objeto-instalação colabora com a dança na medida em que gera novas articulações corporais. É um objeto-dispositivo para a dança, composto por distintas dimensões estéticas imbricando tensão, irregularidades e ritmo.

Atravessado pelo movimento da dançarina o objeto-dispositivo se amplifica na presentificação da dança. Faz parte da dança, dançando a dança de Rosa. Um dispositivo artístico com potência de criação e autoralidade. Esse dispositivo proporciona que a experiência somaestética circule entre o interior e exterior do corpo dançante, afetando os espectadores que passam a experimentar desequilíbrio com o movimento invisível que mapeia seu córtice por via dos neurônios espelho. O dispositivo de criação trabalhado por Rosa tem também a potência de estimular a multissensorialidade no sujeito dançante. Visualmente, auditivamente e cinestesicamente, ele opera na construção do movimento da dança.

O corpo, quando em interação com esse tipo de ambiente provocador, tem ressaltada a sua dimensão identitária, pois sua atenção está necessariamente voltada para si e para o ambiente. Sugiro que esse movimento atencional, circular, demanda presença do eu na ação, criando condições para o desenvolvimento da autoralidade na criação artística. Assim, a ideia, aqui, é que atenção na ação e no ambiente é um dos elementos necessários para a construção da autoralidade.

A experiência do movimento na dança associada a esse tipo de dispositivo multissensorial artístico ocorre por via da instabilidade, surpresas, desvios da norma, acontecimentos e que, dado sua não linearidade, favorece novas associações en-

tre partes do corpo, ritmos, velocidades, tônus. Nesse contexto de contínuas descobertas, o sujeito do movimento controla sua ação-reação, pois ele não pode estar passivo para atuar nessa interação. O dispositivo incita a ação.

A ação motora resultante do contato auditivo, visual e sonoro com esse outro, que é o objeto-instalação, não se dá propriamente na harmonia entre intenção e ação, dado os desvios e rupturas que o encontro promove. Mas é a própria tensão entre intenção e ação que pode *encher* a dança de prazer. São prazeres somáticos, resultantes da experiência corporal engajada, tensionada pelas diferenças sensoriais e potencializada pelo contato. O prazer intrínseco ou o prazer proprioceptivo alcança os espectadores, pois estes se engajam na aventura corporal de exploração do dispositivo. O prazer também traz o *self* do sujeito para o aqui-agora do movimento.

A prática somaestética experencial da dança torna-se fortemente marcada pela cognição e emoção ao desenvolver a atenção na percepção sensorial e proporcionar sentimentos de prazer. Esse refinamento sensório-motor, cognitivo-afetivo de si torna factível o respeito e a curiosidade pelo outro. A dança opera, então, como mobilizadora de identidades e alteridades.

A experiência corporal estética mediada pelo prazer pode marcar o sujeito-educando no seu contato com a dança. Schusterman (2008) considera que as experiências somaestéticas de prazer podem, inclusive, transformar nossos desejos e redirecionar o modo de vida.

A proposição para o ensino é trazer, encontrar, inventar dispositivos multissensoriais interativos para o trabalho de si na construção de uma dança autoral. Considero que a dimensão afetiva consciente do prazer é fundamental para o cultivo do interesse pela arte, seja como fruidor ou fazedor. O interesse faz emergir a atenção e o consequente envolvimento e engajamento na ação criadora. A incorporação de dispositivos de criação na sala de aula de dança pode ser resultante das desejadas atitudes interdisciplinares, por exemplo, com as Artes Visuais, Audiovisuais e Música. Jogos digitais interativos, sensores de som acoplados ao movimento, objetos sonoros, instalações plásticas, ou até mesmo objetos como bolas, col-

chão de água, cordas suspensas são dispositivos com potência de inventividade.

O prazer estético que propõem Cole e Montero parece referir-se à total imbricação entre corpo-mente e ambiente da tarefa, implicando uma sensação de dissolução identitária. A aparente perda do eu gera devires de identificação (Bião, 2007). O momento associado ao espaço flexível do corpo que dança promove reconhecimentos transitórios que impedem a fixação de um saber corporal automatizado. Isso não significa que a automatização seja prescindível na aprendizagem motora da dança, dado que é esse mecanismo que possibilita variar e vivenciar imprevistos em uma sequência pré-estabelecida de movimentos. O que reforço é a riqueza de se trabalhar com a instabilidade que demanda contínuas atualizações do soma ao ambiente da tarefa, as quais reforçam a identidade ou autoridade no movimento. O prazer estético tinge esse espaço-tempo de afeto e possibilita a construção de um estado corporal que gera sentido ao educando de Arte/dança. Ressalto que o sentido de que falo é corporal, sensorial e não tem, *a priori*, compromisso com a linguagem.

A importância de se acessar estados corporais prazerosos, que segundo Bião (2007) incluem corpo, consciência e, acrescento, emoção e cognição, está no fato deles imbricarem o sujeito na ação. A interação que transforma e, de certo modo, inventa aspectos da biologia do sujeito por meio da ação (Icle, 2007) é constituída pela retroalimentação do interesse no fazer. Não basta colocar o soma em contato com dispositivos inventivos, sendo necessário promover uma provocação continuada para que se renove a atenção, o prazer e o desejo de permanecer na investigação artística.

O território híbrido da etnocenologia apresenta-se como terreno propício a experimentações com estados corporais emocionados, pois estes tratam de processos de corporificação de memórias, imaginação, atenção e outros aspectos cognitivo-afetivos. Mais que circunscrever a dança como exclusividade do campo das artes-cênicas, importa-me observá-la e atuá-la por meio de um sistema de saberes que se inter-relacionam na pesquisa etnocenológica, como propôs Pradier (2007).

A prática somaestética experiencial é modo de visibilidade da dança na escola. A abordagem de Schusterman soma-se aos objetos da etnocenologia dado que traz a consciência do sujeito no fazer artístico para o centro da questão sobre a dança. A etnocenologia no ensino de dança pode constituir-se como um lugar de propulsão de experiências corporais espetaculares, visando reforçar a necessidade de se acercar ao corpo pensante que dança (Pradier, 1999). O corpo pensante na dança é o corpo que sente o movimento expressivo, implicando emoção e cognição. O sentimento do corpo dançante permite que o sujeito se conscientize de memórias, que imagine novas articulações corporais e possa iniciar o exercício da autoralidade.

Considero que a incorporação de dispositivos instáveis, irregulares, desviantes como operadores de um laboratório somaestético na sala de aula de dança possa auxiliar na construção da autoralidade e propiciar a atitude inventiva do educando. Pode-se pensar que essa proposta é distante e inviável dada a realidade da sala de aula de dança no ensino básico. Mas neste texto não me ative à realidade dada, mas, sim, às possíveis realidades imaginadas.

A reflexão, naturalmente, não se encerra aqui. Creio que o tempo e a paragem da escrita são importantes para o assentamento dessas ideias que, espero, possam, em breve, transformar-se em prática educativa-artística.

Notas

¹ Agradeço ao apoio do CNPq no doutorado sanduíche realizado na PUC/SP e à prof^a Dr^a. Christine Greiner. Também agradeço a meus orientadores de doutorado prof^a. Dr^a. Lúcia Gouvea Pimentel e prof. Dr. Antônio Lúcio Teixeira.

² A referida comunicação se deu em razão da leitura e comentários acerca do artigo Formação Superior em Dança: argumentos possíveis do curso de Graduação Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, de autoria de Arnaldo Alvarenga, 2012 (prelo).

³ *Verdades Inventadas*, estreado em 2008, foi apresentado no Galpão 3 da FUNARTE/MG nos dias 14 e 15 de outubro de 2011 como vencedora do Edital de ocupação do Galpão 3. Projeto e dançarina: Thembí Rosa. Instalação: Alarm Floor de Rivane Neuenschwander em colaboração com O Grivo. Sonorização e trilha sonora: O Grivo. Colaboração: Margô Assis. Figurino: Ronaldo Fraga. Vídeo: Roberto Bellini. Fotografia: Renato Paschoaleto. Este trabalho foi viabilizado pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna/2007.

⁴ Thembí Rosa é dançarina, coreógrafa e pesquisadora. Mestre em dança pelo PPG - Dança da UFBA e graduada em Letras pela UFMG. Desde 2000, realiza projetos solos de dança em parceria com o duo musical O Grivo e com coreógrafos e criadores convidados.

O Grivo é formado por Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares, cujo trabalho abrange concertos, instalações e performances, utilizando equipamentos eletrônicos de áudio e vídeo, captação de sons e construção de máquinas sonoras.

Rivane Neuenschwander é formada pela escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG e mestre pelo Royal College of Arts em Londres. Expõe em importantes museus e galerias nacionais e internacionais.

Para ver-ouvir-sentir a dança de Rosa: <<http://www.youtube.com/watch?v=cbK4dqBnSvI>>.

⁵ Os neurônios espelho são uma classe de neurônios visuo-motores que são ativados tanto quando um indivíduo observa uma ação executada por outro indivíduo, sempre e quando for uma ação proposital, quanto ao fazer a ação. A multimodalidade desses neurônios permite que o indivíduo execute internamente a ação, no modo de uma simulação neural, sem que o movimento seja externamente executado. Esse fato aproxima o observador e observado, sem perder a distinção entre o eu e o outro. Diversos pesquisadores têm considerado essas células como a base neural da empatia (Gallese, 2001; Jeannerod, 2008, entre outros).

Referências

ALVARENGA, Arnaldo. **Leitura e Comentários acerca do Artigo Formação Superior em Dança** (no prelo). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. (Comunicação pessoal).

BARROS, Manuel de. **Memórias Inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2010.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Um Léxico para a Etnocenologia: proposta preliminar. In: BIÃO, Armindo (Org.). V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 2007, Salvador. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. **Anais...** Salvador: Fast Design, 2007. P. 43-49.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 346-359, jul./dez. 2011.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: Arte. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (Org.). **Dança e Educação em Movimento**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

COLE, Jonathan; MONTERO, Barbara. Affective Proprioception. **Janus Head**, Pittsburgh, v. 9, n. 2, p. 299-317, 2007.

FALLETTI, Clelia. Si vis me flere. Emoções pelo espelho **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 286-300, jul./dez. 2011.

GALLESE, Vittorio. The ‘Shared Manifold’ Hypothesis: from mirror neurons to empathy. **Journal of Consciousness Studies**, v. 8, n. 5-7, p. 33-50, 2001.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1998.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

ICLE, Gilberto. Pré-expressividade, Inatismo e Universalidade: problematizações para pensar o trabalho do ator. In: BIÃO, Armindo (Org.). V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 2007, Salvador. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. **Anais...** Salvador: Fast Design, 2007. P. 93-98.

ICLE, Gilberto. Da Presença, da Prática, do Corpo: contribuições etnocenológicas para a pesquisa em Educação. In: V CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2008, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ABRACE, 2008. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/vcongressoetnocenologia.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

JEANNEROD, Marc. **Motor Cognition**: What actions tell the self. 3th. New York: Oxford University Press, 2008.

LENT, Roberto. **Cem Bilhões de Neurônios**: conceitos fundamentais de neurociência. Rio de Janeiro: Atheneu Editora, 2010.

MARQUES, Isabel. **Ensino de Dança Hoje**: textos e contextos. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MARQUES, Isabel. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

MARQUES, Isabel. **Linguagens da Dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

NANNI, Dionísia. **Dança-Educação**: Pré- Escola à Universidade. 4. ed. Rio de Janeiro: SPRINT, 2003.

PENNA, Maura (Org.). **É este o Ensino de Arte que queremos?** Uma análise das propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais. CCHLA/PPGE. João Pessoa: editora Universitária, 2001.

PEREGRINO, Yara Rosas R. **Dançando na Escola**: a conquista de espaço para a arte do movimento. In: PENNA, Maura (Org.). **É Este o Ensino de Arte que Queremos?**: uma análise das propostas dos Parâmetros Curriculares Nacionais. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001. P.135-162.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999. P. 23-31.

PRADIER, Jean-Marie. A **Etnocenologia na França**: histórico, evolução, estado da pesquisa, perspectivas. In: BIÃO, Armindo (Org.). V COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ETNOCENOLOGIA, 2007, Salvador. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. **Anais...** Salvador: Fast Design, 2007. P. 133-142.

SCHUSTERMAN, Richard. **Pragmatist Aesthetics**: living, beauty, rethinking. 2. ed. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

SCHUSTERMAN, Richard. **Body Consciousness**: a Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics. New York: Cambridge University Press, 2008.

Mônica Medeiros Ribeiro, atriz e dançarina, é professora do departamento de fotografia, teatro e cinema da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - EBA/UFMG. Especialista em Neurociências e Comportamento e em Neuropsicologia, mestre em Letras, atualmente está finalizando doutorado em Artes na EBA/UFMG. Pesquisa sobre aspectos cognitivos e afetivos de práticas corporais artísticas a partir da interface entre teorias do ensino de arte e ciências cognitivas.

E-mail: monicaribeiro@yahoo.com

*Recebido em janeiro de 2012
Aprovado em maio de 2012*