



Fitness & Performance Journal

ISSN: 1519-9088

editor@cobrase.org.br

Instituto Crescer com Meta

Brasil

Nanni, Dionísia

O Ensino da Dança na Estruturação/Expansão da Consciência Corporal e da Auto-estima do Educando

Fitness & Performance Journal, vol. 4, núm. 1, enero-febrero, 2005, pp. 45-57

Instituto Crescer com Meta

Río de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=75117085006>

- 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

# ENSINO DA DANÇA

Artigo Original

## O Ensino da Dança na Estruturação/Expansão da Consciência Corporal e da Auto-estima do Educando

**Dionísia Nanni, M.Sc. (CREF/RJ-8596)**

Pesquisadora do CNPq - Grupo Transdisciplinar de Dança - UFV  
Departamento de Arte e Humanidade: Graduação em Dança - UFV  
dionisiananni@ig.com.br

NANNI, Dionísia (1999). O Ensino da Dança na Estruturação/Expansão da Consciência Corporal e da Auto-Estima do Educando. *Fitness & Performance Journal*, v. 4, n. 1, p. 45 - 57, 2005

Resumo - O presente estudo é de natureza qualitativa, constituído como pesquisa etnológica de caráter descritivo. Teve como objetivo verificar se a Dança, enquanto prática sócio-cultural e atividade corporal, poderá favorecer a construção da auto-imagem e do autoconceito; além disso, sob esta ótica, verificar também de que forma o usuário da Dança desenvolve a auto-estima. Para a realização deste estudo, formulamos as seguintes questões a serem investigadas: analisar as marcas reveladoras das representações predominantes da dança, no sentido de aprimoramento da consciência

da imagem do corpo; verificar quais elementos da imagem corporal a dança é capaz de desenvolver; definir o modo como esses elementos se articulam com a auto-estima. A estratégia metodológica utilizada foi a Análise de Discurso baseada na perspectiva de Orlandi (1993), Maingueneau (1993) e Brandão (1994), que priorizam a análise de recortes discursivos que remetem aos diferentes posicionamentos dos sujeitos. A análise preliminar dos dados não só revelou a existência de marcas de representações corporais que remetem à melhoria da consciência corporal, como também apontou marcas significativas ligadas à questão do desenvolvimento da auto-estima.

**Palavras-chave:** dança, consciência, autoconceito

Endereço para correspondência: Rua Conde de Baependi  
Rua Paulo Malta Resende, 175/602 - Barra da Tijuca. CEP 22631-005.

Data de recebimento: Agosto 2004 / Data de aprovação: Novembro 2004  
Copyright© 2005 por Colégio Brasileiro de Atividade Física Saúde e Esporte.

## ABSTRACT

### Teaching Dance as Structuring / Expansion of Learners' Body Awareness and Self-Esteem.

This study has a qualitative nature, and is characterized as a descriptive ethnological research. Its aim is to verify whether dance as a social-cultural practice and bodily activity, may favor the construction of self-image, self-concept. Moreover, from that viewpoint, the dancer practitioners will be able to build up their self-esteem. To accomplish this goal, we have formulated the following issues: analyzing the marks that reveal the prevailing representation of dance as an improvement of body-image awareness; checking which elements of bodily image dance does develop; defining the way such elements get articulated to self-esteem. The methodological strategy used was discourse analysis based on the perspective settled by Orlandi (1993), Maingueneau (1993) and Brandão (1994), which prioritize the analysis of discursive parts that relate to different positions of subjects. The preliminary analysis of data revealed not only the existence of marks that disclose the prevailing representation of dance as an improvement of body-image awareness, but it has also evidenced meaning marks linked to the development of self-esteem.

**Keywords:** Dance, body awareness, self-esteem

## INTRODUÇÃO

Ao longo da história, o homem vem representando seus sentimentos mais íntimos através da dança, por meio de expressões corporais ritmadas que mantêm estreito elo com a religiosidade/misticismo, a energia/sexualidade, a ludicidade/prazer. Assim sendo, a dança vem demarcando seus horizontes de presença em todos os aspectos da existência humana, seja na esfera do sagrado (rituais místicos e religiosos), seja do profano (social e do divertimento), ou em uma outra dimensão que envolva ambas as esferas.

Curt Sachs (1963) ressalta serem essas manifestações corporais um ritmo orgânico e natural do movimento, a essência de uma manifestação artístico-cultural, mesmo que originariamente traduzissem uma espécie de energia na forma de movimentos ritmados, visando alcançar algum propósito, como uma força mágica com pretensões de intervir na própria natureza e até de dominá-la. Assim, o jogo, a energia, o prazer convertiam o movimento humano em linguagem corporal, com propósitos definidos, quer na dimensão religiosa, quer na dimensão profana, com destaque para a dimensão artístico-profissional.

Com o passar dos tempos, esse tipo de manifestação cultural veio ganhando novas formas, novos passos/movimentos, ritmos e sentidos estéticos<sup>1</sup>, configurando-se em diferentes tipos, estilos e finalidades da dança que poderá favorecer a uma melhor consciência corporal.

## RESUMEN

### La Enseñanza de la danza en la Estructuración/Expansión de la Conciencia Corporal y de la Autoestima del Educando

El presente estudio es una pesquisa etnográfica, de naturaleza cualitativa, descriptiva. El objetivo fue verificar si la Danza, mientras practica socio-cultural y actividad corporal, podrá favorecer la construcción de la auto-imagen, auto-concepto y, en esta perspectiva, como el educando podrá construir una mejor autoestima. La estrategia metodológica utilizada fue el Análisis del Discurso fundamentada en la perspectiva de ORLANDI (1993), MAINGUENEAU (1993) y BRANDÃO (1994), que han particularizado el análisis de recortes discursivos que remiten a los diferentes posicionamientos de los sujetos. El análisis preliminar de los datos ha revelado no solamente la existencia de sedimentos de representaciones corporales que remiten a la mejoría de la conciencia corporal, como también ha revelado sedimentos significativos ligados a la cuestión del desarrollo de la autoestima. El estudio ha demostrado, en lo concerniente a la auto-imagen, que los actores sociales han usado metáforas y metonimias como estrategia para manejarse con la visión que establecen sobre la conciencia corporal; desmitificaron el dualismo – el cuerpo en el espacio y el cuerpo en el tiempo – mas percibiendo a ambos como unidad simbiótica; han revalorizado la sensibilidad, originalidad, creatividad como rescate de la vivencia y del cuerpo como sujeto-objeto de la experiencia. El estudio ha resaltado que los aspectos socio-afectivos-motivacionales deben ser considerados como premisas necesarias a la mejoría del auto-concepto y autoestima. Recomendase que la Danza sea abordada en la perspectiva de la enseñanza orgánico-estructural como articuladora de ademanes significativos para los actores sociales; revalorizar la re-semantización corporal favorecida por la armonía del cuerpo immanencia y del cuerpo trascendencia; vincular la comprensión del ethos y realidad de los hacedores a los aspectos socio-político y histórico-cultural, posibilitando la apertura a la evolución humana.

**Palabras clave:** danza, conciencia corporal, auto-concepto.

## IMPORTÂNCIA E JUSTIFICATIVA DO ESTUDO

Poderíamos dizer que o momento zero da consciência imagem do corpo teria ocorrido quando a forma mais primitiva do homem (*Pithecanthropus erectus*), ao iniciar a bipedação, tomou conhecimento dessa possibilidade.

Com o passar do tempo, esse ser pré-histórico adquiriu uma determinada consciência e um determinado grau de inteligência e passou à etapa evolutiva denominada *Homo Sapiens*. Para adaptar-se ao que o meio ambiente poderia lhe oferecer, o *Homo Sapiens* desenvolveu diferentes atividades físicas como forma de manutenção e defesa de sua existência.

Mais tarde, o homem passou de nômade a agricultor, domesticador-criador de animais, processo que o levou a preocupar-se com a defesa contra a agressão de outros ou com a própria atividade cotidiana; esse homem levou a efeito, através do desenvolvimento das habilidades físicas guerreiras, a utilização do esforço físico para obter o produto de seu sustento, uma melhor percepção do corpo e de suas possibilidades.

Com o advento das máquinas o homem foi se adaptando ao menor esforço para obter o produto necessário às suas necessidades diárias.

De evolução em evolução, chega esse homem ao século XXI. Impelido pelo progresso tecnológico, o homem contemporâneo

já não se move ou se desloca como seus antepassados e, portanto, o movimento corporal, antes natural e espontâneo, torna-se uma necessidade a mais na vida diária, visto que em razão do progresso industrial/capitalista o homem tornou-se sedentário.

O corpo em movimento apresenta-se como uma necessidade da vida hodierna, dada à sua dinâmica total. Constitui-se em meio de atender não só às necessidades vitais do homem, como também às necessidades sociais, às referências individuais (percepção dos estados de tensão/relaxamento), da auto-imagem (pela *consciência corporal*), do autoconceito (na busca de sua identidade do “Eu” existencial) e destas em relação à sociedade e aos diferentes tipos de comportamentos e estilos de vida, ou ainda, nas inter e intra-relações pessoais que advêm da sociedade em que o homem se insere (noção de tempo e espaço em relação ao meio ambiente).

Percebemos o movimento como um axioma gerador do processo de formação do indivíduo, como liame possibilitador da melhoria da qualidade de assimilação da sensação e da percepção, de estimulação inter e intrapessoais, na qual a consciência corporal interfere de modo efetivo/qualitativo, uma vez que toda ação motora exige uma integração de mecanismos neuropsicofisiológicos, psicológicos e histórico-culturais em uma determinada situação de comportamento, em que se pressupõe ser a melhoria da *consciência corporal* de grande importância nesse processo.

A *consciência do corpo* é o reconhecimento consciente do conjunto de estruturas representativas, simbólicas e semióticas que servem de base à ação motórica. Ela se estrutura através da noção de *imagem do corpo* e dos meios de ação que estabelecem com a *percepção*, a memória, a formação do *esquema corporal* - intérprete ativo e passivo da imagem do corpo (Barros, 1998). Sob esse enfoque a consciência corporal tem fortes implicações com elementos neuropsicofisiológicos, sócio-afetivos e histórico-culturais.

O ser humano manifesta-se através da *expressão e da comunicação* (verbal, pictórica, musical, dançada, dentre outras) através de *atividades* e, para tal, coloca à sua disposição o movimento envolvendo simultaneamente a organização perceptiva das estruturas psicomotoras de base (manipulação, locomoção, tonus postural) e as percepções dos sentidos (visual, auditivo, tátil, olfativa e gustativas), que possuem caráter cognitivo (percepções cinestésicas), estando unidas à linguagem.

Segundo Luria, (1986) a formação do pensamento está vinculada à aquisição da linguagem, como também do movimento. Movimento e pensamento são integrados ao trabalho global do corpo e atuam como meio de relação/comunicação através da *linguagem corporal* (gestos, movimentos) do ser humano, que se integra com o meio ambiente por meio de *atividades*. A linguagem corporal é uma forma de comunicação não-verbal, expressa por meio de gestos e movimentos, em sintonia com ações corporais que se manifestam pela interação significativa e harmônica da totalidade do ser humano. É uma projeção do pensamento expressa através de gestos/movimentos específicos e adequados a uma *ação corporal*, bem como da inter-relação de posturas corporais que se sucedem. A linguagem corporal é composta de gestos expressivos/comunicativos que se transformam em movimentos simbólicos e podem estabelecer uma comunicação interpessoal.

A *comunicação*, através da realização de movimentos expressivos, tem como base o *conhecimento do corpo* e das *habilidades práticas*, características das manifestações estéticas/artísticas e pedagógicas-culturais, dentre outras.

## Justificativa do estudo

A dança, enquanto *atividade física e comunicação não-verbal*, vem ao encontro das necessidades desse homem contemporâneo com a finalidade de desenvolver, nele, as referências de si mesmo através da percepção de estados de tensão/relaxamento, de potências motoras e da consciência da própria *imagem corporal*, dos outros e do ambiente, através da noção de *tempo e espaço*, da relação sócio-afetiva que acompanha os diferentes tipos de comportamentos e das relações sócio-culturais contemporâneas.

A necessidade de expressão corporal é universal, entretanto manifesta-se de acordo com cada cultura, como uma necessidade de integração grupal dessa sociedade. A dança, como *fenômeno de grupo*, desenvolveu-se como dança de conjunto entre todos os povos. Nessa perspectiva, sua importância é reconhecida sob a ótica de promoção da saúde, como opção de lazer, de manutenção da autonomia física para uma qualidade de vida melhor, enfim, firma-se como possibilidade de relações interpessoais e socialização.

Nos últimos anos, a prática da dança vem aumentando bastante em nosso país, o que pode ser observado pelo aumento da oferta de locais para a sua prática. Está presente tanto no âmbito escolar quanto em clubes, condomínios, academias, etc.

Apesar de ser atribuído à dança um valor físico-performativo maior, sob a perspectiva artístico-cultural, esta atividade possui inúmeras *possibilidades educacionais*. Acreditamos que a dança pode prestar contribuição significativa para a melhoria da *consciência corporal*, com aplicação no desenvolvimento da *auto-imagem*, do *autoconhecimento* e da *auto-estima* educando. Nossa ótica é de que a dança, por envolver formas variadas de *expressão/comunicação* através de vivências com movimentos corporais, espaciais e rítmicos, possa ser parte integrante das *atividades cotidianas do homem*; ou, ainda, possa ser considerada como manifestação fundamental no processo de socialização do ser.

Nesse sentido, entendemos que o educando terá possibilidade de refletir sobre as condições de produção e apreensão do significado da dança e poderá conhecer as experiências vividas no processo pedagógico aplicado ao ensino da dança.

Cabe-nos delimitar alguns pressupostos que serão levados em conta nesta pesquisa, a fim de esclarecer a complexa realidade do ensino/aprendizado da dança.

## OBJETIVO DO ESTUDO

Esta pesquisa teve como objetivo verificar se a dança, enquanto *prática corporal*, propicia um melhor desenvolvimento da *consciência da imagem corporal*, se esta poderá favorecer a construção de *auto-imagem* e de *autoconceito* melhores e se, como conseqüência, o praticante de dança desenvolverá a *auto-estima de forma mais positiva*.

## REVISÃO DE LITERATURA

### Corpo Teórico – Doutrinas e Paradigmas Referenciais da Consciência Corporal

O conhecimento e a percepção do corpo constituem-se processos ativo e dinâmico. A vida psíquica confere mudanças contínuas de imagens, ora deformando-as, ora agigantando-as, ora diminuindo-as, levando-nos a uma percepção de corpo.

Os órgãos dos sentidos funcionam para a imagem corporal como contribuição anatômica e fisiológica; esta se estrutura em nossa mente através do contato do indivíduo consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Assim, o esquema do corpo ora é determinado pela *figura visual*, ora pela *sensação tátil* relacionada à função da pele.

Assim, cooperam para configuração da imagem corporal as sensações percebidas da realidade, nas relações com os objetos quando estamos em movimento, isto porque o ser (criança) localiza mais fácil o movimento.

Segundo Guisellini (1982), é pela experiência vivida no movimento global, enquanto distingue seu corpo do mundo dos objetos, que a criança estabelece o primeiro esboço de sua imagem corporal e parte para a descoberta do mundo exterior.

Schilder (1994) define a imagem do corpo como o modelo postural que está permanentemente em construção e que se modifica constantemente através de alterações na postura corporal e/ou nos movimentos. Essas alterações posturais se processam em decorrência da atividade cortical com significado, formando a imagem do corpo que

*(...) cria uma relação com cada novo grupo de sensações evocadas pela postura alterada (...) que é registrada nesse esquema plástico pelo reconhecimento imediato da postura corporal carregada da relação com algo. (p.11)*

Para Schilder, a imagem que temos do nosso corpo é tridimensional. Ela é formada através da posição do corpo, do modelo postural do corpo elaborado pelo córtex sensorial associado à memorização de impressões passadas, que possibilitam formar figuras e representações mentais que serão transformadas em novas percepções do corpo. O que seria o mesmo que dizer que imagem do corpo é *"(...)a figuração do nosso corpo formado em nossa mente, ou seja, o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós"* (1994:11).

A percepção é o nosso modo de perceber a imagem do corpo que é construída pela nossa experiência associada à personalidade do ser. É esta imagem carregada de atitudes emocionais, que depende, para se manifestar, de canais de aberturas do nosso corpo. A sensualidade na dança, por exemplo, é desempenhada pelo papel preponderante de correntes eróticas viabilizadas por esses canais. No adulto, a consciência da imagem do corpo é mascarada ou castrada por conflitos de valores éticos, étnicos, sociais, morais, etc., expressos pelos binômios: emoção x razão; sensualidade x comedimento, liberação x repressão - que tolhem esses canais de aberturas.

Schilder acrescenta, ainda, que a experiência da nossa imagem corporal e a experiência dos corpos dos outros são intrinsecamente interligadas. Assim como nossas emoções e ações são inseparáveis da imagem do corpo, as emoções e ações dos outros são inseparáveis de seus corpos. Toda percepção gera uma ação às impressões carregadas pelos impulsos aferentes, que se transformam em expressão ou reação.

Ao trabalhar a imagem do corpo em Schilder (1994), constata-se que o autor enfoca a percepção como o modo de perceber a imagem do corpo, e que a construção dessa imagem é determinada pela percepção e pela personalidade do ser, repleta de atitudes emocionais que se desprendem de correntes eróticas que fluem através do corpo.

No processo de formação do ser humano, a dança exerce uma importância efetiva, porque, possivelmente, influencia o desenvolvimento de atitudes emocionais e na estruturação da identidade do homem, desencadando a formação no sentido do ser singular. À formação do sentido "singularidade" corresponde a construção do sentido de pessoa e a possibilidade de romper com o sentido do corpo social massificado, padronizado, estereotipado que, em síntese, veicula uma espécie de violência corporal, porque induz à exploração e dominação do mesmo. Portanto, a singularidade é aqui entendida, no sentido de Guattari (1987), *"afirmação de maneiras diferentes de ser, de sentir, de perceber e agir do ser e que permitem a possibilidade da construção da autonomia e de liberdade"*.

O corpo, presença no mundo: local das ações, emoções, fantasias, desejos que geram significações explicitadas pela expressão corporal (atitudes, sentimentos), realizada pelos gestos/movimentos em ação/representação dos vários tipos de corpos. A ação/representação transforma-se em significados, cujos significantes constroem o pensamento e, deste, a linguagem corporal possibilitada pela percepção consciente.

A percepção consciente tem, nas funções da "pele", relevância e importância: está relacionada à estimulação da consciência corporal, bem como à identidade pessoal e à auto-estima.

A pele (o maior órgão dos sentidos do corpo humano) atua como limite da subjetividade humana, reconhecendo necessidades, perigos, sensações corporais e equilíbrio homeostático e psicológico, além de ser espaço de prazer e culpa, dentre outros.

Sendo assim, o significado do corpo passa pelo "toque de pele" quando a inter-relação corpo/movimento da dança volta-se para dois pontos fundamentais: a percepção dos fenômenos e experiências decorrentes da capacidade de assimilar, aprender e reavaliar o meio ambiente à sua volta; e a relação com esse mundo pela capacidade sócio-afetiva de estabelecer contato com exterior e interior, em harmoniosa integração. O equilíbrio destes dois aspectos harmoniza o sentido de apreensão do mundo e integração do homem consigo mesmo pela consciência de si e do seu próprio meio através de associação de diferentes corpos (físico, mental, emocional, social, político-ideológico).

Montagu (1988), em *Tocar - o significado humano da pele*, enfatiza a importância da experiência tátil no comportamento humano, destacando a expressão "a mente da pele" para caracterizar que a consciência corporal advém da função tátil da pele, com função intermediária entre o corpo interno (esquema, imagem do ego corporal), gerada pela interocepção, e a exterocepção e o nível de comportamento motor observável.

Nesse revestimento interno/externo está a razão de todos os sentidos e significados responsáveis pelo desenvolvimento da consciência corporal, onde o limite da subjetividade humana reconhece necessidades, perigos, espaços de prazer, da culpa, conflitos, da beleza, enfim, das sensações/percepções corporais. A pele é a membrana limítrofe entre os mundos interior e exterior e, em seus aspectos neural/psicológica, constitui-se como um dos princípios básicos de sustentação da consciência corporal.

No ser humano, o cruzamento sincrônico e diacrônico da sua subjetividade (o espaço-temporal) depende, em suma, da intensidade e da qualidade dos estímulos. É através dessas i



ter-relações que eu faço as minhas inferências, motivadas pelo desejo e realizadas através do jogo simbólico. É simbolizando que o homem pode imaginar o mundo dos seres e o mundo dos objetos. Assim, algumas sensações, como a visual, não provocam nenhuma significação imediata, pois a esses insumos visuais atribuem-se valores diferentes, dependendo da carga afetiva apresentada ao mesmo tempo pelo receptor das mesmas. Esta capacidade de estabelecer representações neurais da classe de objetos ou características pessoais pelas vias sensoriais constitui a *generalização*, um dos atributos do sistema perceptivo. O tipo de *impressão sensorial* é definido pela noção de *modalidade e qualidade*, ao passo que a sua *intensidade* é definida pela quantidade de acordo com a intensidade do estímulo. Tudo isso passa por um determinado momento, e a um certo local do ambiente ou do organismo, isto é, passa pelas *dimensões de tempo e espaço*. Assim, as imagens são percebidas em ordem temporal, sendo associadas a um determinado momento e local.

Desse modo, as dimensões dos fatores *espaço* (distância entre duas fontes de informações, objetos, pessoas) e *tempo* (momento psicológico construído artificialmente), pela intensidade de sensações, trazem ao homem, pelos contrastes, nuances e matizes que carregam, através dos aspectos afetivos, uma adaptação ao ambiente exterior.

### **Concepções Neurológicas Fenomeológicas e Psicanalíticas da Consciência Corporal**

Diversas doutrinas tomam o corpo como ponto de referência: a concepção neurológica, a fenomenológica e a psicanalítica, dentre outras, que ora valorizam a propriocepção ou o sistema sensorial (com o destaque da visão), ora a motricidade, ora a subjetividade e outros.

Segundo as doutrinas neurológicas, o caminho para o conhecimento do corpo e do mundo dos objetos se processa por meio das sensações e emoções que se organizam por operações múltiplas, sob a forma de sentimentos.

Já os vetores que direcionaram as teorias de Jean Piaget e Henri Wallon deram origem aos fundamentos da teoria genética.

Para os fenomenologistas, como Merleau-Ponty e outros, a experiência perceptiva é um aspecto da identidade do próprio corpo, decorrente do movimento de exploração, em que o corpo, como instrumento geral de compreensão, é agente e sujeito da percepção.

A corporeidade como fenômeno, o “corpo-objeto e o meu corpo” são duas percepções parciais do mesmo fenômeno, pertencentes à abertura do homem com relação ao mundo, o que significa dizer que o corpo como instrumento geral de compreensão é o agente e o sujeito da percepção, é perceber com o corpo - “*meu corpo sou eu no mundo*” (Chispaz op. cit Ajuriaguerra, 1980).

Ajuriaguerra (1977:338) expõe de forma ampla a visão de corporeidade ao inferir: “*Eu não estou no espaço e no tempo, eu não penso no espaço e no tempo, eu sou o espaço e o tempo. Meu corpo se aplica a eles e os abraça*”. Ao que Buytendijk fortifica,

(...) o homem está presente em seu corpo, mesmo, quando ele fala no diálogo do encontro. Aliás, a importância que deve

ser atribuída ao outro no conhecimento do meu corpo foi valorizada particularmente por J. P. Sartre na dialética do “*meu corpo para o outro*” e “*meu corpo pelo outro*”. (Ajuriaguerra, 1977:338)

Já no enfoque psicanalítico clássico, a noção de corpo acompanha, geralmente, a noção do Ego. Freud admite que o sentimento de Ego corporal, como entidade psíquica, é anterior ao Ego psíquico. Freud diz que “(*...o Ego é antes de tudo uma entidade corporal, não apenas uma entidade aparente, mas uma entidade que corresponde a projeção de uma aparência*)” (Ajuriaguerra, 1977:338).

Ajuriaguerra (1977) aconselha cautela nesse modo de organização, de conceber o corpo como dois tipos de vivências separadas (corpo e psiquismo), quando se trata de criança. Admite o autor que, na criança, não existe separação entre os dois; a criança habita o seu corpo, nela suas pulsões se manifestam; sofre e se deleita com suas emoções, exprime suas necessidades no mundo prodigioso de sua corporeidade.

O autor citado infere que essas formulações só se tornam claras no contexto teórico em relação ao qual são definidas. Assim, a noção de esquema corporal, em sentido abrangente, pode ser aplicada ao sentimento que possuímos.

(...) do nosso corpo, do nosso espaço corporal ou ainda se... função dos mecanismos fisiológicos que nos fornecem o sentimento correspondente à estrutura real do corpo, (...) se trata de um esquema funcional (...) (Ajuriaguerra, 1977:337)

Em relação ao estudo *imagem do corpo*, há dois artigos clássicos de Pick, em 1908, e o de Head e Holmes, em 1911. Nesse estudo ficou estabelecida uma relação entre os distúrbios neurológicos e a consciência corporal. Foi a partir dessas publicações que surgiu o conceito de *Imagem Corporal ou Esquema Corporal*.

Pick não definiu o conceito e valorizou somente o elemento visual na formação da imagem do corpo, em estudo de movimentos reflexos associados a perturbações de localização das partes do corpo (Ajuriaguerra, 1977).

Head e Holmes (1979) definiram o conceito como *modelo postural do corpo*. Nesse estudo, ficou estabelecida uma relação entre os distúrbios neurológicos e a consciência corporal. Surge o conceito de *Imagem Corporal ou Esquema Corporal*. O “*modelo postural*” do corpo foi considerado como construído sendo mudado constantemente, de acordo com a postura e os movimentos corporais, e dando origem a um “*esquema plástico*” - padrão utilizado para avaliar todas as mudanças corporais.

Esse *esquema plástico* era considerado como uma experiência subjetiva, situada na fronteira da consciência (Scott, 1948. Chispaz, 1955; Bennett, 1956; Rohler e Lachanat, 1972).

Segundo Chauchard (1960), a consciência, através dos sentidos, nos informa sobre o mundo exterior e sobre nós mesmos. As informações da *consciência do corpo* permitem que nos situemos no *espaço* e no *tempo*; podemos, ainda, estimar os deslocamentos corporais e conhecer o necessário sobre as ações exteriores.

A sensibilidade visual, tátil e postural, de acordo com essa posição doutrinária relativamente mecanicista, considera esses elementos

importantes para a integração do *modelo postural do corpo*, valorizando a propriocepção, a visceroccepção, a exterocepção, etc. A partir dessa perspectiva, consideram-se os circuitos afero-eferentes elementos importantes na coordenação desse “modelo” pelos centros de integração encontrados em certas regiões cerebrais.

Quirós (1963), Ajuriaguerra (1980) e Fonseca (1977), sob a ótica neurofisiológica da *percepção corporal*, consideram os sentidos da visão e audição importante para o conhecimento do nosso corpo, mas destacam a *sensibilidade cutânea* como mais importante, uma vez que nos informa sobre os limites do corpo, sobre a temperatura e a dor; além disso, destacam a *sensibilidade muscular* e o *sentido do equilíbrio* como fatores relevantes para o reconhecimento do nosso corpo. A sensibilidade muscular nos permite ter a noção de posição e dos movimentos das partes do corpo. O sentido do equilíbrio permite-nos perceber a posição e os movimentos da cabeça, bem como sua relação com o corpo inteiro através de corpúsculos espaciais situados no ouvido externo. Nesse sentido, a sensação consciente origina-se de nossa interpretação consciente da informação. Através desse processo, cria-se em nossa consciência a representação de nosso corpo (sua posição como um todo, suas partes, seu equilíbrio, sua situação espaço-temporal).

Schilder (1981), foi o responsável pela introdução do nível psicológico ao estudo de imagem do corpo. Esse autor parte do seguinte pressuposto:

(...) tanto o corpo como o mundo precisam ser construídos, e (...), nesse sentido o corpo não se diferencia do mundo” ... (...) e a enorme importância de todos orifícios do corpo é óbvia, já que através deles, temos nossos contatos mais íntimos com o mundo. Através deles ingerimos o ar, alimento, e produtos sexuais; por meio deles ejetamos urina, produtos sexuais, fezes e ar. Assim distinguimos pontos no modelo postural do corpo. Estes pontos são no mesmo tempo locais de importância erótica. Vale a pena notar que, através dos orifícios também preenchamos as funções de nossa vida e torna-se importante mostrar a inter-relação entre as partes puramente sensoriais do modelo postural do corpo (...) e as estruturas libidinais que mantém relação tão intensa com nossas ações. (Schilder, 1981:111-112)

A imagem do nosso corpo é a síntese das sensações atuais integradas às lembranças de sensações passadas (introjetadas) e é através delas que o corpo é situado no tempo e no espaço - base da noção do “Eu” frente aos outros e ao mundo.

Esse sistema plástico, combinado com a sensibilidade cutânea, a sensibilidade muscular e o sentido do equilíbrio advindos das sensações de “tato”, temperatura, calor, frio, articulações dos tendões, capacidade de reconhecer dois pontos distintos no espaço (estero - agnosia) e a capacidade de reconhecimento dos segmentos do próprio corpo (topo-agnosia) são fundamentais para a *formação do esquema corporal* (Grunspun, 1964).

Segundo Grunspun (1964), a representação da imagem do corpo está associada às sensibilidades descritas acima, as quais se associam as vias dos órgãos dos sentidos e do aparelho vestibular.

De acordo com esse autor, um grupo de fibras nervosas chamado “*sistema gama*”, com velocidade de condução do impulso, é indicado como as

(...) Fibras aferentes do **esquema corporal**<sup>2</sup> e responsáveis pela integração de toda a sensibilidade quer superficial, quer profunda, além da integração dos sentidos. (Grunspun, 1964:65)

Juntamente com o “*sistema gama*”, esse autor ressalta que há inter-relações entre o *córtex motor* e o *córtex sensitivo*

(...) em que há uma configuração global das aferências propriocéptivas, exteroceptivas e interceptivas e é esta configuração que irá regular o **movimento e atitudes**<sup>3</sup> isto é em última análise, a conduta geral do indivíduo (p.69).

Assim sendo, o conceito clássico de transmissão linear do arco reflexo entre receptor e efetor, que adquiriu o conceito de transmissão circular, perdeu-se a partir dessa nova concepção. Todas as mensagens são levadas “às áreas associativas e interpretativas, havendo uma continuidade circular entre receptor e efetor por vias de associação” (Grunspun, 1964:71). O *córtex*, o *tálamo*, o *cerebelo*, o *rinencéfalo* e o *globo pálido* são também responsáveis pela formação do esquema corporal. Dessa forma, pequenas alterações nos circuitos fechados dos intra-cerebrais ou nas vias de comunicação do *sistema gama* poderão acarretar grandes prejuízos à formação ou a percepção do esquema corporal.

Portanto, a *consciência do corpo* está também ligada diretamente e intimamente a processos neuro-fisiológicos, os quais passaremos a abordar com maiores detalhes.

## Percepção Consciente: Aspectos Neurofisiológicos Estruturantes da Consciência Corporal

Percepção é a *projeção cortical* da pele e de outros órgãos sensoriais, sendo a mão e a boca regiões de extraordinária sensibilidade tátil, com limiar de discriminação entre dois pontos muito baixos. A integridade da área de discriminação constitui condição essencial para a localização correta, no espaço, das percepções sensoriais conscientes.

A percepção consciente de um estímulo tátil depende dos impulsos aferentes que se dirigem ao neocórtex: projeção específica pela via *lemniscal* (via do núcleo ventro-basal do tálamo e ativação proveniente do sistema inespecífico de formação reticular via núcleos talâmicos inespecíficos). A *percepção consciente* não acontece tão logo os estímulos se dão. Há primeiro um período de incubação e, depois, a difusão progressiva, dependendo da complexidade dos padrões neuronais e da velocidade dos mesmos.

A *percepção consciente* passa do sistema sensorial direto ou indiretamente para o universo cerebral, pois terá que oferecer resultados (ação) por uma inferência lógica. Portanto, os *canais sensoriais*, para estabelecerem um vínculo com a realidade, terão que ser estimulados mais intensamente. Estes, por sua vez, recrutarão o maior número de fibras nervosas para efetuar a abstração da realidade e realizar respostas comportamentais mais fidedignas. Nesse sentido, entendemos que o conhecimento do mundo exterior passa pelo corpo e a aprendizagem da dança muito pode contribuir para esse processo.

A ativação para a *percepção consciente* se dá pelo *sistema inespecífico da formação reticular* (via *núcleos talâmicos inespecíficos*). Ela é responsável pelo nível do estado de consciência como condição para a percepção. Para tal, contribuem todos os canais sensoriais. Estes processos neurais do *sistema somático*

*tossensorial inespecífico (extralemniscal)* favorecem a produção dos matizes afetivos que direcionam os vetores da percepção para o controle do estado de consciência do mundo exterior e do mundo interior. Sob o aspecto neurofisiológico, podemos entender que a consciência da imagem corporal passa por esses processos neurais (Lúria, 1974).

A percepção consciente e a sua relação com o comportamento motor apresentam duas dimensões, atribuídas ao *neocórtex* e ao *sistema límbico*. O comportamento motor está diretamente ligado a fatores cognitivos (neocorticais), os quais se baseiam nas informações fornecidas pelos órgãos dos sentidos. Entretanto, impulsos responsáveis pelos atos da **motivação** parecem proceder do *sistema límbico* como os impulsos de aproximação e de fuga.

Assim, a dimensão da percepção ligada à própria experiência (introspecção) apresenta ainda aspectos conhecidos como sentimentos. É o aspecto emocional ou afetivo atribuído ao *sistema límbico* (áreas subcorticais que circundam o *diencéfalo*).

O *sistema límbico* contribui com o conteúdo afetivo das percepções cujos impulsos aferentes somatossensoriais provêm de vias inespecíficas extralemniscal. Nesse sentido, esse sistema participa da dimensão dançada, na medida em que o ser se expressa e se comunica para elaborar as emoções e os sentimentos na dança.

### Áreas associativas corticais

As áreas de projeção do córtex sensorial e do córtex motor (20% da área cortical) estão ligadas às áreas remanescentes chamadas áreas associativas. Estas áreas estão ligadas às áreas de projeção primária por meio de feixes grossos de fibras nervosas. A função atribuída a estas áreas é a de processar a informação procedente dos diversos órgãos sensoriais para formar os conteúdos complexos da nossa percepção consciente.

A área associativa *parietal*, localizada entre as áreas de projeção para as sensações somatossensitivas e visuais, se presta a fornecer imagem subjetiva relativa ao espaço ambiental e à imagem corporal. Supõe-se que os processos de aprendizagem ocorridos durante o desenvolvimento infantil sejam de importância decisiva para a formação desses conceitos, formados através da assimilação das informações somatossensoriais, proprioceptivas e visuais. Daí a importância de um trabalho corporal com ênfase em atividades psico-motoras. A dança, em especial, se adequa de forma qualitativa ao trabalho corporal, devido ao envolvimento de emoções e sentimentos que lhe é peculiar.

A imagem corporal não é mera sensação ou imaginação. É a figuração do corpo em nossa mente, onde os órgãos dos sentidos entram na imagem do corpo como contribuições anatômicas e fisiológicas.

Capisano (1990) usa os termos “esquema corporal”, “modelo postural”, “figuração do corpo”, etc. como sinônimos e, na mesma linha, considerando a origem e as variações da palavra, usa também a expressão “imagem do corpo”.

Em seu resultado final, a imagem do corpo é a unidade possível de transformação, em que todos os sentidos funcionam em conjunto. Os órgãos dos sentidos entram na imagem do corpo como contribuição anatômica e fisiológica.

### Fatores neurofisiológicos da percepção

A percepção varia tanto de cultura para cultura quanto de indivíduo para indivíduo e requer atividade integrada de várias estruturas cerebrais, bem como dos receptores específicos dos órgãos dos sentidos.

Nesse sentido, os órgãos sensoriais nos capacitam a colher dados para que com eles possamos controlar nosso comportamento e nossos movimentos. As sensações visuais, auditivas e táteis são consideradas as sensações sofisticadas do homem, em comparação com as sensações olfativas e gustativas, consideradas instintivas e primárias (*estruturas arcaicas do cérebro*).

Por possuir estruturas neurais arcaicas, nossos ancestrais não eram capazes de realizar diferenciações visuais, auditivas e táteis sofisticadas; o que pode ser explicado pela ausência do neocórtex e, além disso, por ser plástica, esta área neural precisa ser trabalhada, desenvolvida constantemente. Estas duas sensações, interligadas, encontram-se vinculadas à manutenção da vida. Assim, as sensações passam primeiro pelo *sistema límbico* geradores de sensações subjetivas - excitação, prazer, satisfação ou desprazer -, para depois ir às áreas específicas do neocórtex, conforme veremos ao estudar a construção da consciência corporal. Nesse sentido, entendemos que toda atividade física no caso específico a dança, favorece uma melhor percepção da consciência corporal, por trabalhar diretamente com as estruturas neurais (Lúria, 1974).

As sensações somestésicas têm início nos receptores sensoriais localizados, principalmente, na superfície do corpo - a pele - e em estruturas mais profundas; em seguida, passam para a medula espinhal pelos nervos espinhais (*sistemas dorsais e o sistema espinhotalâmico*) e, depois de chegarem ao *tálamo*, este determina a sensação. O *tálamo* tem papel importante na determinação do tipo de sensação que a pessoa irá experimentar; é sua responsabilidade determinar a modalidade sensorial, ou seja, a *percepção subjetiva da percepção somestésica* que passa pelo neo-córtex e, depois de várias sinapses, alcança o *sistema límbico*.

A filogênese previu para o homem, na evolução do sistema nervoso central, sensações com a finalidade de propiciar prazer, satisfação, excitações, desejos, necessidades. São as sensações primitivas que possibilitam ao homem manter-se vivo e íntegro. São sensações, portanto, ligadas à manutenção da vida e à procriação. Estas sensações primárias se processam no sistema límbico e só depois passam para o neocórtex para serem classificadas. Só então podemos inferir o tipo de gosto, o sabor que o paladar tem, e percebê-lo como sendo bom ou não. Portanto, a percepção consciente sofre muita influência das emoções, dos sentimentos e dos instintos do homem, visto que a *pulsão da vida* interfere nestas percepções (Schilder, 1994).

O homem, durante o curso de sua evolução, apresenta sempre propriedades afetivas ou motivacionais em resposta às sensações percebidas. Assim, apesar de algumas sensações, como a visual, não acarretarem de imediato nenhuma significação aos respectivos insumos, pode-se atribuir valores diferenciados a esses insumos, dependendo da carga afetiva apresentada no momento em que ocorrem. Esta capacidade de estabelecer representações neurais da classe dos objetos ou características das pessoas pelas vias sensoriais constitui a *generalização*, um dos atributos do sistema perceptivo.



Assim, as dimensões dos fatores espaço (distância entre duas fontes de informações - objetos, pessoas) e tempo (momento psicológico construído artificialmente), pela intensidade da sensação, trazem ao homem, por meio dos contrastes e das nuances que carregam, os aspectos afetivos e, conseqüentemente, uma adaptação ao ambiente exterior.

A informação referente ao objeto percebido (local, dimensão e momento do estímulo), conhecida como *discriminação*, se dá através da *projeção lemniscal*, enquanto que a *ativação* para a percepção consciente se dá pelo *sistema inespecífico reticular* (via *núcleos talâmicos inespecíficos*). A ativação é responsável pelo nível de estado de consciência como condição para a percepção e, para tal, contribuem todos os canais sensoriais.

Estes processos neurais do sistema somatossensorial inespecífico (*extralemniscal*) favorecem a produção dos *matizes afetivos* que direcionam os vetores da percepção para o *controle do estado de consciência* do mundo exterior e do mundo interior do homem. Queremos supor que essas vias neurais são responsáveis pelo aspecto dinâmico de todo *processo coreográfico* em relação ao domínio do movimento, incluindo os parâmetros espaço e tempo, e que, além disso, dão colorido à dança (expressão/comunicação).

Ainda, a dimensão da percepção ligada à própria experiência (introspecção) apresenta ainda outro aspecto, conhecido como sentimento - é o *aspecto emocional* ou *afetivo* atribuído ao sistema límbico (áreas subcorticais que circundam o *diencéfalo*) que confere à *dança* a *expressão* singular e característica necessária à elaboração das *mensagens coreográficas*.

O sistema límbico contribui com o conteúdo afetivo das percepções cujos impulsos aferentes somatossensoriais provêm de vias *inespecíficas extralemniscais*, por isso podemos inferir que, **na dança**, o sistema límbico tem uma função balizadora: estabelecer o seu conteúdo afetivo/emocional pela expressão/expressividade da comunicação não-verbal.

## PROPRIOCEPÇÃO E PERCEPÇÃO DO CORPO E DO MOVIMENTO - BASE NEUROFISIOLÓGICA PARA A CONSCIÊNCIA CORPORAL

*"Propriocepção é o conjunto das capacidades de organismo em estado de vigília, após receber estímulo do próprio organismo (não do meio), ter consciência da posição relativa de nossos membros, de perceber os movimentos articulares, de avaliar com relativa exatidão a resistência que se opõe a determinado movimento. (Schmidt, 1980:113)"*

Os proprioceptores são receptores para a sensibilidade profunda, ou seja, receptores das estruturas subcutâneas. Estas estruturas subcutâneas compreendem principalmente os músculos, fusos musculares, os tendões e as cápsulas articulares. São estruturas que contêm grandes números de elementos mecanossensitivos, principalmente os fusos musculares no interior dos músculos e os *Órgãos Tendinosos de Golgi* ao nível dos tendões.

Os receptores da propriocepção são os sensores existentes nas estruturas subcutâneas, que compreendem três tipos: (a) os *sensores musculares*, onde encontramos os fusos musculares que influenciam a *percepção de força*, a *cinestesia corporal* e *postural*; (b) os *sensores articulares*, localizados nas cápsulas articulares

e nas imediações do tecido conjuntivo das cápsulas articulares (*receptores ~ cápsulas de Paccini e corpúsculos de Ruffini*), são receptores especializados para a *cinestesia corporal*; e (c) os *sensores tendinosos*, que são os sensores proprioceptivos das fibras dos tendões (*órgãos tendinosos de Golgi*), *sensíveis para força* (Schmidt, 1980).

## Sensibilidade Postural - aporte fundamental para a atividade de dança

A *sensibilidade postural*, conforme acima descrito, informa-nos sobre os ângulos formados pelas *articulações*, de maneira que possamos nos orientar sobre a *posição dos membros* entre si, bem como sobre a *disposição relativa dos diversos segmentos dos membros*, e é conseqüência da estimulação dos *corpúsculos de Paccini*. Estes corpúsculos informam a *posição continuada* e *preservada dos membros*, mesmo que estes não tenham sido movimentados durante algum tempo, se adaptando pouco a nada. Entretanto, não somos capazes de *designar a posição das articulações em graus*, além de não poder descrevê-las com precisão, a não ser depois de treinados. Nesse sentido percebemos que o ensino da dança pode influenciar uma melhor construção da sensibilidade postural aplicada à *melhor consciência corporal*.

Schmidt (1980) infere que possuímos excelente orientação quanto à *posição relativa dos segmentos de nossos membros*, fato que pode ser demonstrado através de duas experiências desse autor. Segundo Schmidt, a primeira experiência indica que qualquer posição assumida por um membro, de forma ativa ou passiva (com auxílio do examinador), *pode ser imitada pelo membro correspondente* e oposto sem nenhum *controle visual*. A segunda experiência revela que, com os *dedos da outra mão*, somos capazes de encontrar qualquer ponto designado de uma extremidade (as pontas dos dedos, por exemplo) *sem nenhum controle visual* e com elevado grau de *precisão*.

Teoricamente, as sensibilidades postural e cinestésica poderiam ser transmitidas também através dos receptores cutâneos da "pele" que recobre as articulações, visto que esta pele sofre distensão e compressão durante os movimentos articulares. Entretanto, mediante anestesia local destas regiões cutâneas, foi possível comprovar "(...)que os receptores da pele desempenham papel insignificante na propriocepção" (Schmidt, 1980:118).

Schmidt (1980) atesta que *nas articulações*, cujas excursões são realizadas em numerosos sentidos, existem receptores altamente sensíveis aos *movimentos de rotação*, assim como ao de *obdução* ou de *adução*. Esses movimentos são largamente usados em danças, cujos exercícios atuam nos componentes superiores (braços, antebraços, mãos) e componentes inferiores (coxas, pernas, pés) e/ou em exercícios próximos-distais, com movimentos de padrões unilateral, bilateral, cruzados, associados, dentre outros. Esse aspecto fisiológico nos remete a uma maior ou menor complexidade do processo coreográfico

As propriedades fásico-tônicas dos receptores articulares não se manifestam somente nos movimentos da articulação que resultam em aumento de atividade do receptor, senão também nos movimentos em sentido contrário. Os movimentos de articulação, na posição inicial, produzem uma descarga com frequência aproximada de 20 imp/S, resultando na *flexão*

articulação em resposta do tipo fásico-tônico. Já a extensão da articulação, além da posição anterior, desencadeia uma reação diferencial fortemente negativa, a ponto de o receptor se tornar “mudo” durante algum tempo. A volta à posição anterior resulta em reconstituição da situação anterior em seguida a uma reação diferencial positiva.

#### Sensibilidade cinestésica

Conforme observamos acima, a sensibilidade dos movimentos ou *sensibilidade cinestésica*, que é a capacidade de percebermos tanto a *direção do movimento* quanto a *velocidade do mesmo*, nos permite modificar a posição de uma articulação sem qualquer controle visual. O *limiar da percepção para a sensibilidade cinestésica* depende do grau de *modificação do ângulo*, assim como da *velocidade* com a qual esta modificação se processa. Este limiar que está relacionado com as *articulações proximais e distais* deve ser considerado nas atividades de dança. Esse limiar é sensivelmente melhor percebido nas articulações proximais (ombro) do que nas distais (dedos). Portanto, no ensino da dança, deve-se começar com a percepção corporal a partir dos *movimentos proximais* nas faixas etárias menores e/ou, em nível de cobrança técnica, deve-se considerar esse aspecto.

#### Sensibilidade para força

A percepção da *sensibilidade postural e cinestésica* está na dependência dos receptores das estruturas subcutâneas compreendidas nas cápsulas articulares denominadas *corpúsculos de Paccini e Ruffini*. Entretanto, pesquisas mostram que, no ser humano, a estimulação dos *receptores dos fusos musculares* participam também da sensibilidade postural e cinestésica, conforme alega Dudel (apud Schmidt, 1980:118):

“No ser humano, a estimulação seletiva destes receptores, mediante aplicação sobre o tendão de estímulo vibratórios de baixa amplitude (100 Hz) com poucos micrômetros de amplitude, leva a enganos impressionantes com relação à posição efetiva das articulações. Para demonstrar esta ilusão, pede-se ao examinado que imite, sem controle visual, a posição em que o examinador colocou passivamente a articulação do membro estimulado semelhante à outra.”

Podemos inferir que a *sensibilidade para a força muscular*, que é a capacidade de avaliar a força muscular necessária para a execução de um movimento ou para manter a posição de um membro *contra a resistência*, é comandada pelos *órgãos tendinosos de Golgi*. Há uma interferência da participação da *mecanorrecepção* da pele, o que nos leva a supor que os **laboratórios experienciais e exploratórios de dança**, conforme sugere Nanni (1995b), possam melhorar a sensibilidade cinestésica e a aplicação da sensibilidade para força muscular.

A transmissão da sensibilidade para a *força* depende, principalmente, dos *receptores intramusculares sensíveis à distensão*, ou seja, dos *fusos musculares* e dos *órgãos tendinosos de Golgi*. A *força*, como valência física, é de grande importância na execução de saltos, saltitos e quedas, parâmetros da dança que elaboram os mesmos elementos técnicos ou no processo coreográfico em exploração espacial, para a extensão do espaço físico.

Propriocepção, esquema corporal e organização do espaço-ambiente como fatores psicológicos fundamentais à construção da auto-imagem e auto-estima – pressupostos iniciais

A atividade dos *proprioceptores periféricos* e as cópias centrais dos *impulsos eferentes do sistema nervoso* constituem os principais elementos destinados a manter atualizada a nossa *imagem interna*, ou seja, o esquema da disposição do nosso corpo, de acordo com os movimentos da cabeça, do tronco e dos membros.

A consciência da *disposição espacial do nosso corpo* está profundamente enraizada, parecendo ser parcialmente independente do afluxo aferente que provém dos proprioceptores. Prova disto é que a grande maioria das pessoas que sofreram amputação total ou parcial de um membro, às vezes, pelo resto da vida, sente como se ele estivesse presente. Isto ocorre com tanta nitidez que o paciente percebe o *membro fantasma* com mais facilidade do que o membro *são*, e pode até movimentá-lo conscientemente. O *membro-fantasma*, na realidade, sofre influência da *cópia dos fluxos aferentes*. De acordo com estudos de Lópes-Ibor (1954) a respeito de *phantoms* ou “membros fantasmas”, esse fenômeno ocorre quando pessoas que tiveram parte dos membros amputada continuam a sentir sensações cujos estímulos partiriam das partes corporais amputadas.

De acordo com esse autor, a *imagem do corpo* é resultado de processos que interferem na *eferência dos movimentos* e das *sensações cinestésicas* que antecedem os membros movidos. O aparecimento da imagem fantasma só ocorre quando esses processos se decompõem.

A propriocepção colabora, também, com os *receptores do órgão de equilíbrio* (receptores do labirinto) o qual nos informa sobre a *posição da cabeça* dentro do campo de gravidade terrestre para nos orientar acerca da *posição do nosso corpo no espaço* (Schmidt, 1980:121).

A estruturação do *esquema corporal* é a etapa pela qual a criança vive o seu corpo pelo comportamento motor global, utiliza o corpo para movimentar-se e pelo conhecimento progressivo do reconhecimento do corpo como objetivo, age e toma consciência das possibilidades de transformar o mundo que a rodeia. Nesse sentido, podemos inferir a respeito da importância do ensino da dança começar na mais tenra idade, para que possibilite um bom desenvolvimento do processo proprioceptivo.

A maturação corporal depende da estrutura sensório-motora construída, ao nível do sistema nervoso, se efetua pela mielinização progressiva, e permite utilizar melhor o corpo, percebendo-se e percebendo os seres e as coisas em função do seu “próprio corpo”. Le Boulch (1982) postula que o *esquema corporal* é de fundamental importância para a aquisição das noções de desenvolvimento psicomotor e para as ações que a criança estabelece com o mundo. É a partir do sujeito - mundo, a criança perceber os seres e as coisas que a cercam em função do seu corpo e as possibilidades de agir e transformar o mundo, que ela estrutura progressivamente sua personalidade. O *referencial domínio do corpo* se integra proporcionalmente ao *domínio do comportamento*. Segundo o autor, esta integração e utilização do esquema corporal facilitam a adaptação das crianças no espaço e no tempo, com harmonia e equilíbrio, em suas atividades diárias, aprendem a enfrentar as dificuldades, a lançar-se aos desafios.

a executar tarefas com responsabilidades e a integrar-se com os outros e o mundo social. Nesse sentido, o pressuposto é que os alunos possam fazer um transfer para os aspectos psicológicos, melhorando a auto-imagem e, possivelmente, a auto-estima.

## REFLEXÕES FINAIS E CONCLUSÃO

Na delimitação do problema procuramos recolher **marcas ou pistas** que remetessem à representação enquanto organização mental, para a melhor compreensão e percepção dos elementos que auxiliam a expansão da consciência corporal. Nessa perspectiva, podemos perceber que os informantes fazem alusão ao corpo realidade através do corpo imaginário do outro - o ser espelha seu corpo no corpo do outro pelo jogo simbólico (Nanni, 1995a), através do jogo imitativo e do jogo especular. Assim, os informantes sugerem que seu corpo precisa interagir com os diferentes corpos para emergir e ganhar forma, conforme o recorte do Informante 5: *"Eu devo admitir que eu reparo mais no corpo das minhas colegas que no meu próprio corpo ... eu acho que neles eu posso me espelhar prá fazer melhor."*

Esse aspecto confirma também a teoria de Allport (1968), que admite haver uma tensão mimética-motórica para a percepção corporal; infere que na cinestesia somos capazes de reconstruir uma boa parte dos impulsos motores (e afetivos) da pessoa observada. Esse autor confirma que a imitação tem sido um dos princípios utilizados para explicar o comportamento social.

Este aspecto parece ter sido aplicado pelo informante acima mencionado ao usar o mimetismo motor, cópia de tensões e atitudes do modelo para atingir a compreensão do outro (terceiros - professor). Nesse sentido, o informante parece fazer, nesse processo, a própria acomodação e ajuste para facultar o entendimento mútuo de seu corpo e o corpo(s) do outro(s).

Nesse sentido Ajuriaguerra 1977 infere que

*O conhecimento do outro dará à criança a possibilidade de perceber que, se o outro é formado de partes ou de fragmentos que formará uma totalidade, estes mesmos fragmentos estando nela e sendo reconhecidos por ela são de fato também uma espécie de totalidade na qual a imagem **especular**<sup>4</sup> do **outro**<sup>5</sup> está implícita (p. 342).*

Portanto, podemos concluir que o estudo mostrou-se de fundamental relevância para o ensino da dança, no sentido de estruturar/expandir a consciência corporal, ancorando no jogo especular o autoconhecimento para o desenvolvimento da personalidade do ser e estimulando, nele, a concretização da auto-estima.

### A Dança dos Sentidos nas Pistas dos Sentidos da Dança

O estudo apontou que o corpo em movimento na dança precisa ser visto e compreendido de forma ampla e total. Significa dizer que os profissionais da dança precisam combater as abordagens que apontam para a separação da comunicação empática do corpo com o(s) outro(s), consigo e com o mundo, reduzindo sua capacidade de percepção sensorial, destituindo o mesmo de sua expressividade, de sua gestualidade, causando mutilações nas possibilidades expressivas/comunicativas no campo da dança.

Podemos concluir que estes aspectos sinalizam a forma como a expansão da consciência corporal se realiza: o corpo realidade se estrutura pelo jogo simbólico - sujeitos que negociam com o jogo especular de seu corpo com o corpo do outro - para dimensionar a percepção de seu corpo. Nesse sentido, os sujeitos do discurso sinalizaram que o corpo precisa interagir com os diferentes corpos para que a gênese - expansão do seu corpo - ganhe as dimensões formais desejadas.

Por esse prisma, o mimetismo motor, cópias das tensões e atitudes do modelo, parece fazer um ajuste e uma acomodação para o entendimento mútuo entre os corpos e, assim, garantir a estruturação/expansão da consciência corporal. Nessa perspectiva, sua gênese e expansão decorrem do poder de internalização de objetos (corpo em movimento; espaço-temporal das configurações pré-figurações corporais, outros) que dimensionaram a dança.

A conclusão a que chegamos, acerca das representações dos atores sociais, sob o enfoque psicopedagógico, nos autoriza inferir que a dança pontua a dimensão prazerosa se o professor, comprometido com a motivação, se munir de forte dose de simpatia. Os sujeitos do discurso, ao realizarem uma negociação com a dimensão empática do professor, interagem no contexto das aulas de dança, se posicionam de forma positiva, fatos que os colocam em intrínseca relação com a motivação para a mesma. Esse aspecto possibilita superar a ótica instrumental - performática da dança pela vivência corporal em relação à questão da gestualidade significativa, revitalizando o ensino orgânico-estrutural.

Do ponto de vista estético/artístico, a metáfora corporal e suas embricações com a consciência corporal na dança, se constituíram, para os atores sociais, como espaço polissêmico onde se destaca o sentir e o expressar do diálogo corporal enquanto corpo falante e corpo que transcende e expressa emoções. Nesse sentido, a metáfora corporal na dança privilegiou o sentido tanto dionísíaco como apolíneo, em que se destacam o corpo imanência e transcendência e, portanto, a dança enquanto espaço polissêmico.

Nesta perspectiva, a inferência que se pode fazer advém da importância da dança enquanto locus para a construção da identidade do sujeito, sujeito esse que faz suas inferências pelas referências de detalhes progressivos de sua auto-imagem pela releitura corporal, pela ressemantização corporal, pela imitação metafórica, pelo envolvimento no jogo especular com os outros sujeitos do processo de ensino/aprendizagem.

Na organização da ressemantização das configurações espaciais da dança, os sujeitos pré-figuram as formas corporais que aclaram uma auto-imagem mais delineada. Nessa atividade psíquica do ser dançante, o corpo tornou-se o caminho para a gênese da estruturação da personalidade. Esse enfoque sinaliza que a dança revitaliza potencialidades comunicativas/expressivas no campo do imaginário, uma vez que a imaginação criadora abre novas possibilidades de combinar imagens para a ex(for)ça (força) do ser dançante, que fecunda o conteúdo significativo das experiências do educando.

Desse modo, os sujeitos do processo de ensino/aprendizagem da dança estão prontos a desafiar a realidade. O tempo imaginário abre espaço à evolução humana no tempo real, à medida que a metáfora corporal revela, por meio do processo de expressão e comunicação, a personalidade desses sujeitos.

## Recomendações

*Mas, afinal, que lições podemos tirar deste estudo?*

O estudo apontou questões relevantes a serem priorizadas no espaço do ensino da dança, que abranjem as seguintes recomendações:

- ◆ investir na criação de estratégias metodológicas para a construção/expansão da consciência corporal, as quais viabilizem o resgate da relação entre as várias visões de corpos, (corpo-emocional, corpo-social, corpo-cultural, corpo-político, corpo-físico/fisiológico, dentre outros);
- ◆ revitalizar a simpatia como variável estratégica dos elementos motóricos e exemplar para a ressemantização dos movimentos corporais na estética da dança;
- ◆ privilegiar o fator orgânico-estrutural no processo de ensino para favorecer a relação de significado da vivência e da convivência do corpo como sujeito e objeto da experiência na semântica corporal;
- ◆ valorizar a expressividade/comunicabilidade como eixo norteador da sensibilidade, imaginação, originalidade e criação, no resgate da autonomia e da emancipação do educando.

Estas recomendações visam se constituir como atitudes críticas que apontam para a necessidade de se estabelecer, para o ensino da dança, variações de cunho sócio-político e histórico-cultural, no sentido de indicar novos caminhos para o aspecto educacional da Dança em escolas, clubes, academias ou espaços congêneres.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AJURIAGUERRA, J. (1983) De los movimientos espontáneos al diálogo tônico postural y las actividades expresivas. *Anuário de Psicologia*, n.º 28.
- \_\_\_\_\_. (1980). **Manual de psiquiatria infantil**. Rio de Janeiro: Editora Masson do Brasil.
- \_\_\_\_\_. (1977). **Manual de psiquiatria Infantil**. 4ª ed. Barcelona: Toray-Masson/SA.
- ALLPORT, G.W. (1966). **Personalidade**. São Paulo: Helder.
- BENNET, D. H. (1956) Perception of the upright in relation to body image. *Journal of Mental Science*, 102, 487-506.
- BOURCIER, P. (1987). **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes.
- CAPISANO, H. F. (1990). **O Corpo: visão psicodinâmica**. Rio de Janeiro: Imago.
- CHAUCHARD, P. (1960). **Fisiologia de la conciencia**. Tradução de Emma Kestelbain. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- CRITCHLEY, M. (1955). "Quelques observations relatives a la notion de la conscience de moi corporal." *Encephale*. 44 (6); 501-531.
- FONSECA, V. da. (1977). **Contributo para o estudo da gênese da psicomotricidade**: 2ª ed. Lisboa: Editorial Notícias.
- GRUNSPUN, H. (1964). Distúrbios Psiconeurológicos da conduta infantil e perturbações do esquema Corporal. *Jornal Brasileiro de Psicologia*. 1 (1):67-76.
- GUATARI, F. (1987) **Revolução molecular**. Pulsões políticas do Desejo. São Paulo: Brasiliense.
- GUISELINI, M. (1982). **Educação física pré-escolar**. Brasília: SEED/MEC.
- LE BOULCH, J. (1982). **O desenvolvimento psicomotor: do nascimento aos seis anos**. Tradução Ana Buardilla Brozolar. Porto Alegre: Artes Médicas.
- LÓPEZ-IBOR, J. Sobre la génesis del esquema corporal. *Actas Luso-Espanholas de Neuropsiquiatria*. 1954, 13:94-97.
- LURIA, A. R. (1974). **El cerebro en accion**. Barcelona: Ed. Editorial Fontanella S/A.
- \_\_\_\_\_. (1984). **Fundamentos da neuropsicologia**. Rio de Janeiro: Ed. Livros Técnicos e Científicos S/A
- MONTAGU, A. (1988). **Tocar - o significado humano da pele**.
- NANNI, D. (1995b). **Dança/educação – pré-escola a universidade**. Rio de Janeiro: Sprint.

SACHS. (1963). **World history of the dance**. New York: Norton Library.

SCHILDER, P. (1994). **A imagem do corpo**. São Paulo: Martins Fontes, 3ª edição.

\_\_\_\_\_. (1981). **A Imagem do corpo**. As energias construtivas da psique. Tradução Rosalind Wertman. São Paulo: Martins Fontes.

SCHMIDT, R.F. et alli. **Fisiologia sensorial**. (1980) São Paulo, EPU, Springer, Ed. da Universidade de São Paulo.

## ANEXO I

### Roteiro das Entrevistas

#### BLOCO A

1 - Você gosta de dançar? Por que?

Quando você se olha no espelho, quando está dançando, como você vê sua figura nele?

2 - Destaque três coisas que você percebe primeiro. Destaque as três que você acha mais importante quando você se vê no espelho.

3 - O que você acha melhor, em você, quando faz os movimentos em dança? Por que? E em relação aos movimentos do seu corpo no espaço? E em relação aos colegas que estão perto de você? E em relação ao ritmo, como você se sente?

4 - Você acha que há alguma diferença de quando você dança nos locais sociais e quando você dança em aula? Apon algumas diferenças?

#### BLOCO B

1 - Depois que você começou a fazer dança, você gosta de mostrar o que sabe? Onde? A quem? E quando você vai a festas e festinhas e percebe que alguém está olhando para você, o que você sente? O que você acha que expressa quando dança?

2 - Seus amigos gostam que você dance no grupo? Você convida para dançar também? Essas experiências vivenciadas nas aulas de dança contribuíram para mais satisfação quando você dança em festinhas? Por que?

3 - Você acha que a dança favoreceu um melhor conhecimento de si mesma? Por que? Como era antes de começar a dançar? Explique.

4 - Depois que você entrou para as aulas de dança, que influências você acha que recebeu dessa prática? Explique.

## ANEXO II

### Entrevista do Informante 5

Entrevista 02/06/99

Entrevistador<sup>6</sup> - Qual a sua idade?

Informante<sup>7</sup> 5 - 13 anos

#### BLOCO A

E. Você gosta de dançar?

I.5 Gosto. Eu, eu assim prefiro as danças eh, assim... as danças mais marcantes e gosto também das mais delicadas. Eu acho ballet muito teórico, é! Eu cheguei a fazer ballet quando era pequenininha... assim ... comecei aos 3,4 anos. Eu fiz durante um bom tempo. Já me apresentei, mas aí eu parei por um bom



tempo... assim... e eu achava chato e aí eu tive vontade de fazer de novo... aí voltei a começar e depois parei ... e agora eu estou voltando no jazz ... mas eu acho muito bom a dança que ... deixa você mais leve ... é ... mais bonita, bonita também ... e... e.... (e sorriu) e ajuda a formar o corpo, deixar o corpo mais... delineado ... essas coisas.

**1. Quando você se olha no espelho e você está dançando, como é que você vê a sua figura no espelho?**

**I.5** Ora, para falar a verdade, eu não me olho muito no espelho. Eu não gosto muito de dançar olhando no espelho.

**E. Por que?**

**I.5** Não sei ... eu me olho... e aí eu me acho sem graça, não me acho bonita ... não me acho bonita ... vê os outros dançando eu acho melhor...

E. Veja bem... mas quando você olha no espelho você percebe alguma coisa no seu corpo. Destaques três coisas que você acha assim... que você percebe primeiro.

**I.5.** Percebo um detalhe que eu faço com a mão. Normalmente que tenho as mãos delicadas... eu acho que isso é bem legal... é o rosto... tentar o máximo fazer um rosto delicado ... rindo ... prá ficar uma coisa bem leve! ... e ... outro detalhe também das pernas... como eu coloco uma com a outra... sobreponho uma ... faço, assim um jogo de pernas, acho que também pode ser levado em conta.

**E. Destaque assim prá mim o que você acha de mais importante quando você se vê no espelho?**

**I.5.** É! Vê se eu tô... melhor do que quando eu estava antes. Se eu estou mais alegre ou se eu tô mais triste; se eu tô mais bonita, se eu tô mais feia; se eu tô mais elegante, se eu tô dançando melhor; pior...

**E. E geralmente você percebe o que?**

**I. 5** Dependendo do meu estado, se eu tô bem humorada, ... eu tô bem eu danço muito bem ... se eu tô mal ... danço mal.

E. Mas... assim no seu corpo? O que você percebe de mais importante quando você se vê no espelho?

**I.5** Percebo no meu corpo?!... Eu gosto de vê os meus olhos,... meu rosto né? A parte facial que eu acho mais interessante. As minhas mãos, como eu falei; eu acho muito... acho que é uma das melhores partes do meu corpo são as minhas mãos. Ah! depois das mãos eu gosto muito do meu cabelo também: a cor dele, a tonalidade de minha pele ... Eu acho que e... é!

2. E em relação ao corpo que dança, o que mais que você percebe de mais importante em relação a isso?

**I.5** A perna, também? Eu não sou mais ágil mas eu tento ser o máximo delicada, eh, mexer a perna com leveza, com delicadeza, eh! tentando ser sutil, e assim, dançando sutilmente ... eu me sinto muito delicada.

E. Você acha melhor, quando você faz os movimentos na dança?

**I.5** Eu acho melhor mesmo os movimentos de dança mesmo, ... não, bem o ballet, uma coisa mais cronometrada ... eu acho melhor aquela dança ... mais ... leve ... que você solta o corpo...

ai você acaba dançando melhor porque é o que você gosta dependendo da música aí ... você, dança melhor!

E. Em relação aos movimentos do seu corpo no espaço? ... Como é que você se percebe?

**I.5** É! ... Como é que eu percebo... é ... como eu falei, eu não sou muito ágil ... eu não sou muito eclética ... mas eu tento ser o máximo ... é... agir de acordo com o momento, com a música ... tentar ocupar o máximo de espaço possível.... dançando eu gosto de dançar com bastante espaço...

E. E em relação aos colegas que estão perto de você? Como é que você percebe os colegas e seu corpo e o corpo dos colegas como é que você percebe isto?

**I.5** Eu devo admitir que eu reparo mais no corpo dos meus colegas que no do meu propriamente ... eu acho que neles eu posso me espelhar prá fazer melhor.

E. E o que você percebe neles para que você possa se espelhar e fazer melhor?

**I.5** Ah! são são movimentos!... os movimentos ... o jeito de mexer a mão, da perna, da postura.... eu acho que a gente tem que levar tudo isso em conta. Eu tento prestar o máximo de atenção, monitora que tá na frente, ela que tá comandando... então eu tento ao máximo fazer a mesma coisa que ela. Tentar... não ser idêntica a ela ... puxa! ... ninguém pode ser igual a ninguém, mas eu tento ao máximo ter a postura dela, ter a educação na dança como elas tem ... tudo!

3. Em relação ao ritmo você pode dizer alguma coisa?

**I.5** Eu acho música muito rítmica, mais dançante, mais legal e mais simpático você dançar, aí você se solta ... fica uma coisa mais leve ... me sinto mais liberada ... mais livre prá dançar o que você quiser... aí você acaba se soltando mais ... você não fica tão presa naquilo ... você fica mais solta, faz o que você acha que vai ficar melhor ... e fica!

E. Esse dançar é assim... a gente tem alguns motivos prontos mas a liberdade que você fala é em que sentido?

**I.5** É o de poder ... assim ... relaxar mais o corpo ... você pode fazer os movimentos mais relaxados. Pode se mexer muito mais. Quando você tá tensa, você não está gostando muito, você fica rígida, a tendência é você não relaxar você ficar toda dura e quando você gosta, né? você fica leve, você acaba fazendo tudo melhor; muito mais ... e aí você fica muito mais segura também do que você está fazendo.

**E. Então você está se sentindo em harmonia com o ritmo? Como é que você se sente em relação à esse ritmo?**

**I.5** Como eu me sinto? Quando eu danço música nas aulas? Eu me sinto muito bem! As músicas são bem atuais, são músicas dançantes, alegres... então isso ajuda bastante, né? Uma boa música, uma boa coreografia, agente sempre consegue dar um toquezinho alguma coisa prá ficar melhor.

E. Ah! então você dá um toquezinho? Como é esse toquezinho? Como você pode chamá-lo?

**I.5** Chamaria ... seria um ... mimo ... uma delicadeza ... alguma coisa assim delicada, né? alguma coisa que cada pessoa tem seu jeito de fazer.

### 3. Você acha que há alguma diferença de quando você dança em aula e quando você dança nos locais sociais?

**I.5** Diferenças ... são grandes! Quando você dança em aula, assim, você não tem aquela preocupação de dançar perfeitamente bem, de ficar... de ficar nô... tá, todo mundo te olhando. Você sempre tem que estar mais séria, muito mais adequada, mais correta, não pode errar... a sua preocupação de não errar acaba deixando você tão nervosa, que você pode vir a fazer um erro, às vezes.

E. Isso é em aula ou em locais sociais?

**I.5** Ah! nos locais sociais, quando tem muita gente. Em aula a gente entende que todo mundo que tá lá erra, todo mundo que tá lá acerta, faz besteira então a gente também tem que saber que a gente erra, mais, que a pessoa que está do seu lado erra também. Então, em aula, você acaba se soltando mais, você não fica tão preocupada em fazer aquilo muito, muito certo; você faz da maneira que você pode, sempre tentando melhorar.

## BLOCO B

1. Depois que você começou a fazer dança você gosta de mostrar para as pessoas o que aprendeu? Onde? E a quem?

**I.5** Eu gosto de mostrar, principalmente prá minha mãe, porque cada passo novo eu mostro prá ela, ... ou cada evolução minha eu mostro prá ela ... em casa assim eu mostro prá minha mãe, prá minha irmã, de vez em quando eu mostro pro meu avô e prá minha tia avó ... alguns passinhos que eu acho interessante.

E. E quando você vai à festa e você percebe que alguém está olhando prá você quando dança, o que você sente?

**I.5** Se eu estou dançando?!... Eu me sinto lisonjeada.

E. E o que você acha que expressa quando você dança?

**I.5** Ah! alegria ... Você está se liberando, você está fazendo o que você gosta porque ninguém vai dançar forçado... você tá dançando porque gosta de dançar! Então, você liberando, você tá fazendo o que você gosta, você tá alegre... então você libera energia, ... e é uma coisa assim bem legal, assim bem, bem ... simpática!

2. Seus amigos gostam que você dance com o grupo deles?

**I.5** Meus amigos íntimos? ... gostam, gostam, acham que quanto mais gente, melhor.

E. E você convida alguém para dançar? Você toma essa iniciativa?

**I.5** Toma, eu gosto que quanto mais gente melhor ... o possível é você chamar mais gente prá dançar junto com você ou com o seu grupinho, né? Eu acho que é válido você ficar chamando gente... prá ficar uma coisa mais abrangente.

E. Essas experiências das aulas de dança contribuíram para maior satisfação quando você dança em festinhas? Por que?

**I.5** Ah! Bem mais! ... você tem mais leveza, você tem maior controle dos seus movimentos, você, você ... tem todo um ... todo um ... toda uma maneira de dançar que melhora muito você. Você não dança de qualquer maneira, você toma conta do seu corpo, toma conta com a pessoa do lado, você não sai esbarrando com todo mundo, você dança com cuidado. É muito válido você ter essas experiências e depois chegar numa

festinha e dançar; é claro que você vai ter muito mais controle do que está fazendo.!

3. Você acha que a dança favoreceu a você se conhecer melhor? Por que?

**I.5** Ah! sim! quando você dança você parece que você se expressa o que você sente, o que você gosta ... então a partir do momento que você dança uma música de tal estilo, você vê que você está mais ligada a esse estilo, por ex. eu gosto muito de música romântica ... e música romântica que dizer o que você é uma pessoa romântica ... você tá ligada a coisas amorosas ... eu acho que isso ajuda muito a gente a entender ...

E. Em relação à sua personalidade, à sua maneira de ser diante da vida, a dança contribuiu de alguma forma para isto? Em que?

**I.5** Eh! contribuiu ... assim você ... você se dá melhor com as pessoas também, você entende melhor as coisas, você aprende a conviver melhor com o grupo... A dança traz... é... harmoniza pro seu interior, né? Pro nosso interior traz harmonia, traz mais assim... você passa a pensar nas coisas com mais delicadeza, mais sensibilidade, você muda um pouco quando você faz dança quando você gosta.

E. Você consegue lembrar de mais algum benefício que a dança possa ter lhe trazido como pessoa? Que outras vantagens, além dessas que você citou?

**I.5** Ah, ajuda você entender o seu Eu, ela ajuda você ... a entender mais o que você pensa, mais o que você acha... você passa a refletir sobre você mesma, né?!... Você passa a pensar em você, no seu Eu que eu acho que é muito importante... se você não se conhecer, não tem mais possibilidade de você conhecer mais ninguém?!...

4. Depois que você entrou para as aulas de dança, que influências você acha que recebeu dessa prática? Explique.

**I.5** Foi ... foi justamente a harmonia né?!... Porque a dança traz uma harmonia em todos os sentidos: no sentido físico, no sentido pessoal... e então você passa a ter uma harmonia com outras pessoas, com os seus colegas, com os parentes ... ou outras pessoas, direta e indiretamente, você passa a ter mais harmonia assim, você passa a se integrar melhor nos lugares, você passa a parecer que a dança abre a sua cabeça! Eu acho isto, né? Essa minha visão, eu não sei se prá todo mundo é assim?

Olha você me deu muita satisfação com a sua entrevista. Muito obrigada e uma boa tarde.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sentido estético, segundo Kenyon (1983), seria um dos seis subdomínios das atividades físicas vinculadas às nossas experiências, o qual busca, nos movimentos criativos, expressivos e interpretativos, a beleza dos gestos humanos, como a dança e outras atividades de cunho artístico.

<sup>2</sup> O destaque é nosso.

<sup>3</sup> O destaque é nosso.

<sup>4</sup> O grifo é nosso.

<sup>5</sup> O grifo é nosso.

<sup>6</sup> E (entrevistador)

<sup>7</sup> I (informante)