

ELEMENTOS PARA O ENSINO DE DANÇA: técnica, improvisação, composição e apreciação.

Gilbert de Oliveira Santos¹
Melissa Monteiro Guimarães²

¹ Prof. Dr. do Departamento de Educação Física da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Campus de Diamantina-MG. Contato: gilbert.santos@ufvjm.edu.br

² Prof^a. Dr^a. do Departamento de Ciências Básicas da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Campus de Diamantina-MG. Contato: melissa.guimarães@ufvjm.edu.br

Submetido em 04 de outubro de 2021.

Primeira decisão editorial em 10 de março de 2022.

Segunda decisão editorial em 20 de junho de 2022.

Aceito em 10 de agosto de 2022.

RESUMO

INTRODUÇÃO: Este ensaio apresenta e examina quatro elementos balizadores para uma proposta de ensino de dança, quais sejam: a técnica, a improvisação, a composição e a apreciação. Buscando dialogar com a produção científica e artística a respeito destes elementos e suas relações com a pedagogia de dança. **DESENVOLVIMENTO:** Tendo em vista a profundidade conceitual que estes elementos adquiriram tanto na produção acadêmico-científica como também na arte contemporânea, o objetivo deste trabalho é trazer à tona o debate da importância de o ensino de dança ultrapassar as pedagogias reprodutivistas e espontaneístas. **CONCLUSÃO:** Dançar não é apenas decorar e executar passos previamente estabelecidos, é preciso compreender a dança como um processo de criação capaz de impulsionar uma capacidade questionadora e reveladora direcionada ao desenvolvimento do autoconhecimento, da autonomia expressiva e da criatividade humana.

Palavras-chave: Apreciação; Composição; Dança; Improvisação; Técnica;

ELEMENTS OF DANCE TEACHING: appreciation, composition, improvisation and technique.

ABSTRACT

INTRODUCTION: This essay presents and discusses four guiding elements for a dance teaching proposal, namely: technique, improvisation, composition and appreciation. Seeking to dialogue with scientific and artistic production about these elements and their relationship with dance pedagogy. **DEVELOPMENT:** Taking into account the conceptual depth that these elements have acquired both in academic-scientific production as well as in

contemporary art, the objective of this work is to bring to light the debate on the importance of teaching dance to go beyond reproductive and spontaneist pedagogies. **CONCLUSION:** Dancing is not just about decorating and performing previously established steps, it is necessary to understand dance as a creative system capable of boosting a questioning and revealing capacity aimed at the development of self-knowledge, expressive autonomy and human creativity.

Keywords: Appreciation; Composition; Dance; Improvisation; Technique;

ELEMENTOS PARA LA ENSEÑANZA DE LA DANZA: apreciación, composición, improvisación y técnica.

RESUMEN

INTRODUCCIÓN: Este ensayo presenta y discute cuatro elementos fundamentales de una propuesta de enseñanza de la danza, a saber: técnica, improvisación, composición y apreciación. Buscando dialogar con la producción científica y artística en torno a estos elementos y su relación con la pedagogía de la danza. **DESARROLLO:** Considerando la profundidad conceptual que estos elementos han adquirido tanto en la producción académico-científica como en el arte contemporáneo, el objetivo de este trabajo es traer a la luz el debate sobre la importancia de la enseñanza de la danza para ir más allá de las pedagogías reproductivas y espontáneas. **CONCLUSIÓN:** Bailar no es solo decorar y ejecutar pasos previamente establecidos, es necesario entender la danza como un sistema de creación capaz de potenciar una capacidad cuestionadora y reveladora encaminada al desarrollo del autoconocimiento, la autonomía expresiva y la creatividad humana.

Palavras claves: Apreciación; Composición; Danza; Improvisación; Técnica;

INTRODUÇÃO

*Dance, dance, otherwise
we are lost. (Pina Bausch)*

A dança é uma forma de arte em que o corpo proporciona diferentes caminhos para a criação artística. Sob o ponto de vista conceitual, a dança apresenta dimensões múltiplas. Uma concepção simplória poderia admiti-la como um mover-se ritmicamente, sob algum acompanhamento musical e utilização de certa sequência de passos pré-concebidos. Já sob uma ótica capaz de dialogar multi e interdisciplinarmente, a dança é uma forma de arte que se autoquestiona e, por isso mesmo, propõe uma revisão constante e radical do seu próprio conceito.

Este tom inacabado e multifacetado na dança alimenta um ambiente propício para uma aproximação mais íntima e autorreflexiva entre a obra, seu processo de elaboração e o artista que a realiza, destacando a subjetividade e o desconhecido no processo de criação em dança. Assim, a dança contemporânea tem buscado cada vez mais, metodologias e caminhos possíveis para materializar algo que se origina no campo sutil, por isso, Vianna (2005, p. 49)

aponta que uma “técnica de dança possui apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico”.

Entretanto, há certo receio em relação a esta dimensão caótica, intuitiva e sutil que compõe o ser humano, por isso, os princípios pedagógicos para ensinar dança ganham enorme importância na atualidade, devido ao caráter sistemático e propositivo que estes elementos trazem. Desta forma, é possível frequentar com mais tranquilidade o processo criativo e retornar seguro e contente do lugar de invenção.

A proposta de trabalho que será desenvolvida visa apresentar e dialogar com aspectos importantes da constituição de um processo de ensino de dança, quais sejam: a técnica, a improvisação, a composição e a apreciação. A ideia é discutir estes elementos cotejando com uma pequena parte da produção científica e artística contemporânea, a fim de realçá-los em um processo de ensino de dança que possa contribuir para uma formação humana e artística mais autônoma e criativa.

FUNDAMENTAÇÃO E DISCUSSÃO DO CAMPO TEÓRICO REVISADO

Técnica

Técnica deriva de *tecné*, expressão grega que no período clássico abarcava duas vertentes: uma relacionada ao fazer artístico e outra que está imbricada ao conjunto de regras que possibilita orientar e agenciar qualquer atividade (FENSTERSEIFER, 2014).

Para Marcel Mauss, qualquer movimento humano é uma técnica, por possuir tradição e eficácia. Mauss entendia as técnicas corporais como as maneiras pelas quais, de forma tradicional e eficaz, os seres humanos se servem de seus corpos. O antropólogo e sociólogo francês apresentava o corpo como o primeiro e, ao mesmo tempo, meio técnico do qual o ser humano serve-se.

Trata-se de uma forma de conceituar técnica corporal bastante usual na atualidade, ou seja, de que toda técnica corporal tem sua forma e que essa especificidade da forma é o caráter de todas as técnicas (MAUSS, 1974). Ainda sim, é preciso apontar que na dança, esta concepção de técnica corporal com uma forma e especificidade pré-concebida vem sendo confrontada (DANTAS, 2005). Isso se deve à proximidade da dança com outras linguagens artísticas e as relações entre subjetividade e objetividade na arte contemporânea. Há outra concepção de técnica corporal que supera a ideia que desconecta a técnica do ser humano que a realiza, tão comum em diferentes espaços e pedagogias de dança.

É notória na produção acadêmica contemporânea, uma busca por tornar o ensino de dança menos mecanicista e mais criativo, aproximando a técnica não de uma forma ou de um fim, mas sim da subjetividade de quem a realiza e de caminhos a serem trilhados e investigados na busca incessante pelo novo, pelo adaptável, ou seja, pelo próprio entorno (mundo-corpo) em constante transformação. Nesta concepção de técnica, não se trata apenas de pensá-la como uma habilidade ou um resultado almejado, mas também como um processo de investigação:

No século XXI, faz-se cada vez mais urgente compreender a técnica como um conjunto de vários procedimentos de investigação e aplicação de um conteúdo. Não se trata de apontar o que é melhor ou pior, certo ou errado, mas de eleger, de modo consciente, processos de atuação e transformação para a construção de um corpo cênico que não reduz a pessoa a um instrumento a ser lapidado (MILLER, 2012, p. 27).

Trata-se de abordar o trabalho técnico na dança com maior versatilidade, através de um processo que lida com a técnica corporal em constante investigação pessoal e cênica, procurando dotá-la da verdade de cada um (MILLER, 2012).

É importante destacar que não há problemas em estudar técnicas pré-definidas de dança, pois também é importante a transmissão do já concebido e elaborado no plano da história e da cultura. No entanto, na contemporaneidade, o que se espera de um intérprete de dança é uma disponibilidade corporal que lhe permita também atuar como colaborador e coautor nos processos de criação e interpretação (DANTAS, 2005). Deste modo, o trabalho técnico não pode estar desvinculado do trabalho criativo permanentemente, como se um antecedesse o outro.

Além disso, pode-se também questionar em que medida a autonomia e o espírito criativo são ampliados, quando o intérprete fica restrito a reproduzir técnicas padronizadas. Afinal, a dança é ou não, uma forma de elaboração e criação artística?

Técnica é uma ferramenta primordial em qualquer arte. Estudar dança é estudar técnicas de dança, mesmo que esta ou aquela técnica não possua uma forma pré-concebida. É preciso técnica para fazer arte, mas somente técnica não é suficiente para fazer arte, pois a arte se refere a algo que é mais do que a aplicação precisa de uma técnica que foi dominada:

Afinal, sabe-se que dominar bem uma técnica de dança não significa dançar bem, pois a técnica é aceita como condição necessária, mas não suficiente. Depois da técnica, há que “superá-la”, no jargão tradicional. O que seria essa “superação” senão a conquista do modo próprio de lidar com o conhecimento advindo da técnica? (KATZ, 2009, p. 31).

É preciso se aproximar de uma disposição que permita ao artista adaptar uma técnica às suas potencialidades particulares e ao seu desejo expressivo. É por isso que é preciso conquistar e depois se libertar de uma técnica, tornando-a um meio e não um fim da arte (VIANNA, 2005).

A dança se torna mais acessível na medida em que qualquer ser humano possa realizá-la, desde que também deseje fazê-lo. E as técnicas de dança não precisam se restringir a algo externo que precisa ser conquistado, mas que também possam surgir novas técnicas da subjetividade de cada um.

Improvisação

O termo improvisação geralmente recebe uma conotação que o destitui da capacidade de receber um tratamento prévio que poderia alçá-lo no campo das diferentes pedagogias, como uma das ferramentas mais interessantes nos processos de aprendizagem e no desenvolvimento da autonomia artística e da criatividade humana.

No dicionário de língua portuguesa Ferreira (2010), improvisar é fazer, preparar ou inventar às pressas, sem plano ou organização prévia. Por outro lado, é possível pensar que esta capacidade de realizar algo sem uma organização prévia possa ser aprimorada numa arte:

A espontaneidade para um artista que lida no campo improvisacional não existe. Para mim existe um treinamento intelectual refinado atuando no campo sutil, as configurações são selecionadas quase que instantaneamente por esse intelecto treinado na composição, e ali ele vai selecionando, percebendo qual imagem tem intensidade para ser revelada no campo do real. Uma captura! Passado, presente e futuro são reduzidos no instante infinitesimal de segundos (DUDUDE, 2019, p. 120).

É por isso que no campo das artes, a improvisação é reconhecida como uma importante ferramenta de organização, criatividade e até mesmo de composição em tempo real: “Improvisar é criar, jogar, arriscar, transformar uma ideia num espaço privilegiado para concepções poéticas e simbólicas” (ROSSETO; ANDRAUS, 2015, p. 45).

Para compor uma ação improvisada em dança, são utilizados temas ou estímulos diversos com o objetivo de envolver os intérpretes em uma organização instintiva, na qual a dança se faz em processo contínuo de elaboração (ROSSETO; ANDRAUS, 2015). Logo, a improvisação necessita de alguns princípios para que os dançarinos possam fazer uso da sua

criatividade em diálogo com estes preceitos elencados. O dançarino se coloca de prontidão para construção de um devir orquestrado, seja numa relação com o outro, com o espaço, com o tempo, com a sonoridade ou consigo mesmo, em uma nova busca de se movimentar e fazer-se presente.

Improvisar não é mais fácil do que aprender a executar e repetir uma sequência de movimentos dentro de certa trama musical. Improvisar exige o desenvolvimento da sensibilidade em outras instâncias mais sutis, já que a investigação realizada na improvisação ocorre na relação de cada um consigo mesmo, ainda que relações com o espaço, o som ou os demais presentes possam estar acontecendo ao mesmo tempo.

Durante a improvisação o intérprete precisa ser curioso e estar sem expectativas frente ao devir, seus riscos e possíveis surpresas. O improvisador se lança naquele instante podendo assumir ou buscar novos significados, como por exemplo: um objeto, um animal, um som, uma pausa, um fluxo, uma intuição, um deboche, um sentimento, uma forma geométrica, um reflexo, uma troca, uma discussão e assim por diante. Diante dessa liberdade que atravessa o instante, o intérprete é convidado a brincar com as diferentes técnicas e habilidades, investigando-as ao mesmo tempo. Por isso, a improvisação amplia o repertório físico e sensorial, possibilita o estudo e a extensão de novas conexões com a vida, além de discutir o inusitado e a surpresa (DUDUDE, 2019).

Um dos objetivos da improvisação é potencializar a criatividade do intérprete, já que o mesmo a desenvolve explorando os próprios recursos e, sem um modelo conclusivo de execução. Assim, promove a melhoria da condição física e cênica em consonância com os limites e possibilidades individuais:

No improviso, a subjetividade e a espontaneidade do artista são flagrantes, pois é o momento em que, ainda desprovido dos posteriores refinamentos técnicos, ele se depara com sua matéria-prima bruta em pleno nascimento e, sem ter ainda como programar e preestabelecer o que será desenvolvido a partir de então, não lhe resta alternativa a não ser abrir-se às possibilidades que emanam do momento presente (MESQUITA; ANDRAUS; SOARES, 2014, p. 34-35).

Para enriquecer ainda mais o estudo da improvisação na dança, pode-se explorar diferentes propostas e habilidades de execução, além de trazer também outras linguagens de expressão, procurando expandir a fronteira da dança para outras linguagens poéticas que possam incrementar tanto o seu ensino quanto a sua apreciação.

A improvisação não ocorre do vazio, apesar de que é preciso esvaziar-se do que já se sabe para que algo novo surja. Todos possuem alguma história e alguma técnica que será mobilizada durante a improvisação, mas esta história e esta técnica precisam ser confrontadas em algum momento para que a qualidade da improvisação possa ganhar em recursos interpretativos e expressivos: “Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso, digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo” (VIANNA, 2005, p. 52). Trata-se de o artista exigir de si mesmo, algo mais do que já lhe é possível.

Composição

O termo composição se origina do latim *compositione* e significa ato ou efeito de compor; coordenação, constituição, redação; produção literária ou artística; acordo entre partes litigantes (FERREIRA, 2010). Trata-se de organizar algo que pode surgir ou não do conflito ou de origens e processos diferentes.

Para Almeida (2020), o termo mais utilizado na dança contemporânea é composição coreográfica e apresenta-se como uma importante etapa do processo de formação artística do dançarino, sobretudo nos estágios iniciais de aprendizagem, quando juntamente com a apreciação e a performance, devem protagonizar uma proposta pedagógica de ensino de dança (MADUREIRA, 2019).

A composição possui íntima relação com o desejo de comunicar e com a elaboração de uma obra:

Como matriz de invenção e organização de movimento que dará origem à obra, e mais ainda como filosofia de ação, a composição é um elemento fundamental da dança contemporânea. Com efeito, a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra (LOUPPE, 2012, p. 223).

A composição coreográfica em dança não pode ser pensada apenas como uma etapa que irá desembocar na elaboração e apresentação de uma performance, mas também como um processo que enriquece a formação, que desperta em quem faz e em quem aprecia, a autorreflexão. Por isso, a composição também pode ocorrer com menor ansiedade, compromisso e refinamento que uma obra a ser elaborada e apresentada para um público externo ao de sala de aula.

Compor em sala de aula é explorar criativamente os recursos expressivos da dança através de jogos e objetos facilitadores ou, até mesmo fazer uso de sistemas mais sofisticados como, por exemplo, o contato improvisação de Steve Paxton¹ ou a coreologia de Rudolf Laban.²

A composição é uma espécie de síntese, na qual o artista irá materializar suas ideias poéticas através de alguma técnica. Há inúmeros processos de composição coreográfica, pois há inúmeros artistas. Nas palavras de Pina Bausch:³

Cada um tem sua maneira de coreografar. Claro que é muito bonito ter uma riqueza variada de possibilidades, alguma coisa ligando as diferentes artes. Mas não sei dizer se é ou não a melhor forma, podem ser muitas coisas juntas em harmonia (FERNANDES, 2007, p. 13).

Em qualquer processo criativo, é preciso elaborar e transformar a matéria prima que é objeto de criação. Neste processo, o artista precisa fazer escolhas, no sentido de seleção e de que há necessidade do ‘funeral de desejos’, pois não é possível abarcar tudo (MILLER, 2012).

Para potencializar uma relação mais íntima entre a composição coreográfica e a subjetividade do artista, é preciso fazer uso da própria linguagem da dança durante o processo de criação. Estamos nos referindo àquilo que se materializa no corpo em um mundo em que o intuito não é somente a comunicação de significados estabilizados que satisfaçam a necessidade de sentido, mas também modos de organizar os sentidos que não podem ser deduzidos plenamente por conceitos ou palavras.

É importante que o artista esteja suficientemente amadurecido ou que receba o suporte humano necessário que garanta a segurança imprescindível ao ímpeto e ousadia criadora:

O artista precisa sentir-se alicerçado, sem medos e preconceitos, para descer ao porão da sua casa-corpo e entrar em contato com o seu imaginário profundo, o germe de seus desejos e lembranças. Daí, então, subir ao sótão de sua casa e elaborar o vivido no porão, transformando, no caso da dança,

¹ Steve Paxton (1939), bailarino e coreógrafo americano que pertenceu à *Merce Cunningham Dance Company* e ao *Judson Dance Theater*, elaborou a técnica de contato-improvisação que é referência para muitos trabalhos de dança contemporânea. O contato-improvisação é uma experiência em que os corpos conectados deslizam uns pelos outros, enrolam-se, lançam-se, em movimentos únicos.

² Rudolf Laban (1879-1958) nasceu em Bratislava, no então Império Austro-Húngaro, hoje Eslováquia. Bailarino, artista plástico, pesquisador e coreógrafo; Laban organiza sua pesquisa coreológica estruturando-a em três categorias: a labanotação, que dizia respeito à criação de um sistema de notação que permitisse o registro e a análise abstrata do movimento; a corêutica, que estudava a interação do corpo com o espaço; e a eucinéutica, que estudava os fatores constituintes do movimento corporal, seu potencial funcional e expressivo.

³ Pina Bausch (1940-2009), dançarina alemã, foi também diretora e coreógrafa do *Tanztheater Wuppertal*, que se destacou em suas propostas estéticas por meio da junção do teatro e da dança. Em suas elaborações artísticas, explorava amplamente o potencial criativo e as experiências de vida dos dançarinos.

sua dimensão de existência crua, interna, em uma experiência poética de gestos e movimentos. Essa imagem constata o que já vem sendo largamente apresentado: a importância de se conquistar o sentido do orgânico para se processar, no espaço de dentro, o que se percebe de fora, e organizar-se adequadamente para agir (LAMBERT, 2010, p. 187).

É a experiência do corpo em movimento despertando sensações, sentidos e significados que serão explorados no processo de composição. Nesta experiência corporal dançante: “O movimento aparece como vetor de emoções, não a emoção criada, narrada, interpretada e representada, mas a emoção como consequência das memórias e sensações que se instauram e instabilizam o corpo” (Miller, 2012, p. 122). A partir disso, imagens e conceitos começam a ser revelados e dá-se início a um diálogo ininterrupto no processo de constituição de uma composição coreográfica.

O processo de composição coreográfica na atualidade, além de outras linguagens artísticas, também tem dialogado com diferentes tecnologias. Nas grandes companhias de dança e também na produção cinematográfica e televisiva, a preocupação em trazer ao público o virtuosismo e o *frisson* se, por um lado, amplia o interesse pela dança, por outro, pode afastar a dança de uma vocação mais singela e menos narcisista, qual seja: proporcionar a qualquer ser humano a arte de dizer com o gesto, tudo aquilo que é próprio ao universo da expressão.

Entretanto, é possível ultrapassar esta egolatria e até mesmo alcançar uma espécie de revelação mística na obra artística, pois a vivência artística pode elevar à condição de puro sujeito do conhecimento, condição na qual a individualidade singular pode ser temporariamente suprimida. Desse modo, a arte torna-se uma modalidade temporária de supressão da vontade, pois nesta experiência de plenitude e de pacificação, não existiria divisão entre quem realiza a obra e a obra em si.

Apreciação

Aparentemente separada do intérprete, a apreciação pode ser deslocada desse relativo distanciamento físico para um mergulho mais aprofundado capaz de estabelecer um espaço de sintonia, troca e múltiplas reflexões nas entrelinhas do criador, da obra e do observador.

O estímulo constante de apreciação em dança através da observação de composições realizadas em aula ou no palco, assim como a utilização de vídeos e a própria análise cuidadosa do agir cotidiano, amplia novos repertórios de acesso tanto para execução e criação artística, quanto para o incremento da percepção:

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência sinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. O visível e o sinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo (GODARD, 1995, p. 24).

Essas relações entre o visível e o sinestésico também encontram consonância em evidências eletrofisiológicas e de imagens cerebrais realizadas em seres humanos, sugerindo que a observação de movimentos de dança é capaz de ativar redes neurais, chamadas de *mirror neuron system*⁴, que apresentam correspondência tanto com as redes que executam quanto aquelas que interpretam o movimento, funcionando assim como sistemas que se retroalimentam, seja através de estímulos visuais, seja através do movimento propriamente dito (BLÄSING ET AL., 2012). Dessa forma, pode-se sugerir que quanto mais diversificados são os estímulos experimentados pelo observador, mais favorável é a consolidação neuro-cognitiva de novos repertórios e, mais flexível, se torna o intercâmbio entre a experiência consumada do observador e o novo que chega através da apreciação.

Será que a apreciação não seria também uma forma de dançar e de recriar significados nas entrelinhas que relacionam mutuamente dançarinos e espectadores? Trata-se menos de entendimento do que de construção de significados. E essa construção de significados, necessita de aprendizagem e aprimoramento, pois se a atuação do espectador pode ser tomada a partir de uma perspectiva artística, precisa-se também afirmar a necessidade de formação deste espectador (DESGRANGES, 2005).

Por isso a apreciação se torna um elemento fundamental no processo de ensino em dança. É importante estar em busca e praticar as percepções e expressões do dançar, levando em consideração o grande potencial transformador que abarca essa comunicação

⁴ (RIZZOLATTI ET AL., 1996) identificaram no córtex pré-motor de macacos *Rhesus*, um tipo de neurônio sensorio-motor que é ativado tanto quando o macaco executa um movimento específico, como também quando ele o observa. Em seres humanos, a partir de experimentos neurofisiológicos não invasivos e de estudos de imagens cerebrais, foi possível também detectar redes de neurônios em diferentes estruturas corticais denominadas *mirror neuron system* (sistemas de neurônios espelho), capazes de convergir funções motoras sensoriais executivas e interpretativas, similares àquelas observadas em macacos. Tais evidências constituem um fundamento científico importante em áreas circunvizinhas ao ensino e criação em dança, tais como os processos de aprendizado psicomotor, criatividade, empatia e apreciação artística.

intercambiável e complexa entre olhos, corpos, expectativas e dimensões simbólicas envolvidas.

O olhar externo do outro que observa a dança, é um recurso potencial de desequilíbrio e sustentação necessários ao exercício e investigação da percepção, expressão e troca. O desequilíbrio se dá quando a própria percepção de ser observado conduz a uma transformação interna capaz de interferir na expressividade do momento. Já a sustentação pode ser encarada como resultado da troca contínua entre o intérprete que dança e o observador que testemunha. Assim, quais são as danças que se percebem? A de quem dança ou a do olhar do outro, de quem se vê dançar? Nestes *deslimites* propostos à apreciação, é favorecido o intercâmbio aberto e profícuo entre o dançarino e o observador:

A dança não é feita para ser compreendida, mas para ser apreendida de sentido no gesto do bailarino. É como se o sentido se apresentasse em forma de nuvem: uma solidez de sentido que surge numa atmosfera! Cada criador de dança tem sua linguagem e cada espectador de dança tem sua forma de criar a partir dessa solidez da nuvem (LESSA; ALLEMAND, 2018, p. 07).

A composição, sob esse ponto de vista, se correlaciona e se recria com a apreciação. É importante assumir um papel investigativo na pesquisa da composição em sua relação com o público, visto a possibilidade de existir em toda composição, seja ela qual for, um cerne que não se faz entender conceitualmente, mas sim, que se projeta e se apreende na sua interação singular com o observador através de uma interpretação sensitiva, subjetiva e sinestésica da obra.

CONCLUSÃO

Há uma integração estrutural entre a apreciação, composição, improvisação e técnica no contexto da dança. O intuito de separá-los e abordá-los em tópicos foi somente porque, dessa forma, acreditamos ser mais didático e fácil de trazer ao leitor, contribuições advindas de alguns artistas e pensadores que lidaram com esta temática.

A dança na sua forma mais singela pode dispensar a radicalidade conceitual que a técnica, a improvisação, a composição e a apreciação adquiriram tanto na produção acadêmico-científica como também na arte contemporânea. Por outro lado, também pode-se fazer uso destes conceitos para tornar mais acessível à dança para todos. A discussão aqui apresentada pode contribuir para o entendimento da importância dos elementos analisados e também para novas e instigantes propostas de ensino de dança.

Consideramos importante que o ensino de dança explore uma capacidade questionadora e reveladora que possibilite o desenvolvimento do autoconhecimento. Que os intérpretes e os observadores sejam interrogados nos seus pensamentos, emoções e seus modos de ser corpo e movimento. Deste modo, acreditamos que a autonomia expressiva e o espírito criativo serão potencializados e, mais do que isso, acreditamos que assim a dança e o corpo possam retornar a um lugar mais habitual na vida.

Dançar não é apenas decorar e executar passos previamente estabelecidos, é preciso compreender a dança como um sistema de criação que promove a pesquisa do gesto e o aprofundamento em si mesmo. Por isso, é oportuno ampliar e fomentar os espaços de criação artística no contexto da dança, uma vez que colabora para a formação artística e humana dos dançarinos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Karina Campos de. **Entre-territórios**: a dança como catalisadora de diferentes noções de composição. Rio de Janeiro: Pod, 2020.

BLÄSING, Bettina; CALVO-MERINO, Beatriz; CROSS, Emily; JOLA, Corinne; HONISCH, Juliane; STEVENS, Catherine. Neurocognitive control in dance perception and performance. *Acta psychologica*, v. 139, n. 2, p. 300-308, fev. 2012. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2011.12.005>

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento** (ESEFID/UFRGS), Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, dez. 2005. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.2867>

DESGRANGES, Flávio. Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço. In: DESGRANGES, Flávio. **Caminho das Artes**: a arte fazendo escola. São Paulo: Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 2005. p. 16-35. Disponível em <http://culturaeducacao.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420091014164649Quando%20teatro%20e%20educacao%20ocupam%20o%20mesmo%20lugar%20no%20espaco.pdf> Acesso em 25 jun de 2022.

DUDUDE. **Ela sentou na cadeira**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2019.

FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo. Técnica. In: GONZÁLEZ, Fernando Jaime; FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo. (Orgs.). **Dicionário Crítico de Educação Física**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2014. p. 628-629.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: O Dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. **La danse au XXème siècle**. Paris: Bordas, 1995.

KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana (Org.) **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 26-32.

LAMBERT, Marisa Martins. Expressividade cênica pelo fluxo percepção/ação: o sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança. **Tese** (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

LESSA, Helena Thofehn; ALLEMAND, Débora Souto. Mais do mesmo ou mais do diferente? Reflexões sobre a apreciação em dança na contemporaneidade. In: **Anais 3 do Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas**, 2018.

LOUPPE, Laurence. **A poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MADUREIRA, José Rafael. O modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick no contexto de ensino de dança. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 33, p. 137-157, 2019. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/32011> Acesso em 25 jun de 2022.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

MESQUITA, Kamila; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado; SOARES, Marília Vieira. Improvisação em dança a partir de vivências no sistema de gong fu louva-a-deus. **Revista Cultura Oriental**, João Pessoa, v. 01, n. 02, p. 31-43, 2014. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/co/article/view/23544> Acesso em 25 jun de 2022.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

RIZZOLATTI, Giacomo; FADIGA, Luciano; GALLESE, Vittorio; FOGASSI, Leonardo. Premotor cortex and the recognition of motor actions. **Cognitive Brain Research**, v. 03, n. 02, p. 131-141, mar. 1996. [https://doi.org/10.1016/0926-6410\(95\)00038-0](https://doi.org/10.1016/0926-6410(95)00038-0)

ROSSETO, Robson; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Improvisação a partir de técnicas do sistema de gongfu louva-a-deus como espaço para a investigação corpóreo-estética do artista da cena. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 6, n. 2, p. 79-93, 2015. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27182> Acesso em 25 jun de 2022.

VIANNA, Klaus. **A dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.