

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE  
EDIÇÃO 2008**

**ALINE KARPINSKI**

**Posicionamentos de Dança:  
olhares éticos e estéticos**

**Porto Alegre  
2008**

**ALINE KARPINSKI**

**Posicionamentos de Dança:  
olhares éticos e estéticos**

**Trabalho de Conclusão do Programa de  
Pós-Graduação em Educação do Curso de  
Especialização em Pedagogia da Arte da  
Faculdade de Educação da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.**

**Orientador:**

**Prof<sup>a</sup> Flavia Pilla do Valle**

**Porto Alegre  
2008**

## RESUMO

A pesquisa aborda os valores utilizados por dois profissionais da dança de relevância e atuantes em 2008 em Porto Alegre, ambos com inserção acadêmica. Foram utilizados os estudos de Foucault sobre ética, como o cuidado de si e a subjetivação, para especificar melhor este tema. Os entrevistados responderam a quatro questionários, que pretendiam investigar como sua visão de mundo interferia nas suas atuações como coreógrafos, diretores e intérpretes, nos seus processos de criação de obras, nas suas atuações como professores, e por último, como a viam dentro da arte da dança. Nos resultados, entre outras questões, foi visto que os corpos dos bailarinos não necessitam ser de uma determinada maneira. As obras se adequavam a estes corpos ou, devido às propostas estéticas seriam escolhidos certos corpos específicos. Mas nada referente a melhor ou pior, nada que apontasse para uma fórmula pronta. Quanto à técnica, o principal era a consciência do bailarino, mais do que qualquer tipo de virtuosismo. A participação do bailarino em técnicas específicas de dança, sem o biotipo físico padrão para estas, requer do coreógrafo uma revisão global do contexto coreográfico, a fim de não continuar a reproduzir padrões que só reverenciam alguns corpos. Sobre talento e trabalho, é importante através do empenho, da pesquisa, ou seja, do trabalho, potencializar as facilidades existentes em todos, que pretendendo dançar devem assumir as responsabilidades desta profissão. As fórmulas prontas na criação de uma obra são mais atraentes, mas não podem se tornar regra, limitando os artistas. As idéias que aparecem nos processos artísticos devem ganhar espaço. Os temas das obras não precisam responder para o mundo, o público participa dando ele mesmo as respostas. O entendimento corporal, a mente, a criatividade, a percepção, fazem um bom profissional, e os cursos superiores legitimam estas qualidades. Por fim a dança reverbera um posicionamento político, fazendo pensar a vida como uma obra de arte, como diz Foucault.

**Palavras-chave:** Ética, cuidado de si, dança, artista docente.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	5
2	REFERENCIAL TEÓRICO .....	9
2.1	ÉTICA .....	9
3	ÉTICA E DANÇA: TRAÇANDO RELAÇÕES .....	14
3.1	PROFESSOR ARTISTA .....	14
3.2	ÉTICA NAS RELAÇÕES DE COREÓGRAFOS, PROFESSORES, ALUNOS E COLEGAS .....	19
4	TRAÇANDO CAMINHOS .....	22
5	ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS ENTREVISTAS .....	24
5.1	ÉTICA NA ATUAÇÃO COMO COREÓGRAFO E DIRETOR .....	24
5.1.1	CORPOS E OBRAS .....	24
5.1.2	TÉCNICA .....	25
5.1.3	TÉCNICA ESPECÍFICA DE DANÇA E BIOTIPO FÍSICO .....	26
5.1.4	TRABALHO E TALENTO .....	28
5.2	ÉTICA NA CRIAÇÃO DA OBRA .....	29
5.2.1	IDÉIAS E FÓRMULAS .....	29
5.2.2	MUNDO E TEMA .....	30
5.3	ÉTICA DO ARTISTA COMO DOCENTE .....	33
5.3.1	ENTENDIMENTO NÃO DICOTÔMICO DO CORPO, PERCEPÇÃO E CRIATIVIDADE .....	33
5.3.2	LEGITIMAÇÃO DO FAZER DO ALUNO .....	36
5.3.3	CURSO SUPERIOR DE DANÇA .....	37
5.4	ÉTICA NA DANÇA .....	39
5.4.1	FUNÇÃO DA ARTE .....	39
6	DEVANEIOS ÉTICOS E ESTÉTICOS .....	42
7	REFERÊNCIAS .....	44

## 1 INTRODUÇÃO

Algo quando era criança me impulsionou a começar os estudos da dança, não foi muito fácil já que morava no interior do RS, em Arroio dos Ratos. A música era muito interessante para mim. Passava horas escutando uma mesma faixa dos discos, até desvendar os mínimos detalhes, as nuances das músicas que me agradavam. Aliado a este fato, a dança e o movimento também eram minuciosamente trabalhados, embora fosse uma criança, e talvez fizesse todo este esforço de maneira infantil.

Logo fui colocada em aulas regulares de dança, uma mistura de ginástica rítmica, olímpica, clássico e expressão corporal, para as quais, segundo a professora, não teria um biotipo adequado. O que fazer então com a vontade de dançar?

Permaneci dançando alguns anos, consegui uma bolsa de estudos, até que o curso acabou e me vi obrigada a procurar em Porto Alegre um grupo no qual pudesse dançar. Em todos estes anos o que foi mais interessante foi uma busca além de uma corporeidade padrão, que no fim me possibilitou algumas *cartas na manga ou corpos na manga*. Quando falo em um corpo ou corporeidade padrão, falo dos corpos que possuem uma facilidade considerada natural para desenvolverem movimentos exigidos em determinadas técnicas, como uma flexibilidade que não precisa ser adquirida, um tônus muscular mais fácil de ser trabalhado ou um corpo longilíneo - magro naturalmente. Particularmente necessitava de mais flexibilidade, então, devido esta necessidade procurei os mais diversos cursos de dança, que proporcionaram um pouco mais de alongamento, mas, além disto, um entendimento mais consciente do que afinal poderia ser feito com meu corpo, um leque de diferentes movimentações e novas facilidades e dificuldades. Enfim, alguns criticavam esta multiplicidade, mas naquele momento a curiosidade acabou se tornando mais forte que a procura pelo corpo ideal e que as críticas.

Logo estava dançando em vários grupos, aprendendo estilos novos de dança. Dancei profissionalmente em quase todos os teatros de Porto Alegre, em inúmeras cidades do interior do estado, em Curitiba, Santa Catarina, no Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideu e Colômbia, país no qual também ministrei aulas. Mas ainda algo me inquietava em relação ao que se entendia por talento. Será que ter talento é ter um corpo magro? Ou um biotipo perfeito anatomicamente para dança? Ou decorar rapidamente as seqüências? Ou ter algo de especial, como uma luz, como muitos falam? Será que este tal de talento não se aproxima nem um pouco da palavra trabalho? É coerente dizer para as pessoas que algumas podem dançar e outras não?

Como em Porto Alegre não existia curso superior de dança, comecei a cursar Educação Física na ULBRA, fazendo todas as cadeiras que de alguma forma poderiam me auxiliar para a dança e quando surgiu a UERGS em Montenegro, larguei a Educação Física para cursar Graduação em Dança – Licenciatura, o qual concluí em 2006 com um trabalho que falava dos corpos plurais e híbridos.

Na UERGS pude aprofundar e sustentar teoricamente o pensamento de que qualquer pessoa pode dançar, verdadeiramente incluída no cenário da dança. Estou me referindo ao direito das pessoas de escolherem o que elas vão dançar. Esta escolha às vezes é algo velado, feito por alguém que julga nossas capacidades. Veja bem, isto se relaciona com trabalho, dedicação, coerência de pesquisas, com um bom direcionamento do aluno por parte do professor, e não por julgamentos de facilidades que com certeza todos temos.

Minha monografia da UERGS fala da riqueza encontrada em cada corpo, corpos que se fazem de diferentes técnicas, diferentes pesquisas, da peculiaridade da cultura existente no Brasil, como em qualquer país. Corpos que aprendem de maneira diferente, mas nem por isso possuem mais ou menos valor artístico. Foi neste curso que pude dar maior sentido a todas as técnicas que tinha aprendido, as alinhar, borrar, estilizar, dar valor e continuidade, interligá-las, e não simplesmente as esquecer ou nunca mais as utilizar, isto devido a linha do curso que tinha um enfoque mais contemporâneo. Agora, no curso de Especialização em Pedagogia da Arte na UFRGS, inspirada por uma coreografia que fiz sobre a falta

de espaço para a diversidade, resolvi querer levar adiante a idéia, para o projeto final, de analisar o fato de sermos colocados constantemente dentro de padrões. Até que ponto a igualdade que coloca todos dentro de um mesmo padrão trabalha a favor ou contra as pessoas em uma sociedade? A partir deste questionamento, eu e minha orientadora chegamos a conclusão de que esta idéia, que serviria para um exercício do pensar, se referia a ética, a uma visão de mundo sobre a dança, uma atitude de lidar com o mundo da dança.

Como se dão certas questões éticas na dança? Como se dá a relação entre ética e dança? Esta questão, particularmente, na arte da dança, passa por aspectos interessantes, pois não basta apenas nossas idéias, trabalhamos um corpo inteiro, às vezes, tal qual um atleta, só que diluídos dentro do pensar e fazer artísticos.

Entendendo a ética como a reflexão crítica em cima de nossas escolhas e ações, como um cuidado de si, uma atitude de inquietude. Me interessa investigar como ela interfere na arte da dança, de que maneira ela é utilizada por coreógrafos e professores, quais são algumas concepções que alguns coreógrafos têm ao lidar com o fazer da dança.

Pessoalmente não acredito em nada perfeito, mas em equilíbrio. Sou completamente cheia de dúvidas, mas no momento em que admito isto, me torno uma pessoa decidida, e é assim que somos muitos em um só. Não entendo de onde estes questionamentos aparecem, mas sei que sempre estiveram presentes, aparentando até defesas de grandes causas, ou utopias.

Na minha trajetória artística já fiz aulas de muitos tipos, além das já citadas, se incluem vários cursos de dança contemporânea, de moderno, clássico, *street dance*, afro, flamenco, danças circulares sagradas, dança indiana, do ventre, capoeira, danças de salão como tango, samba, salsa e forró, análise das qualidades de movimento de Laban, percepções do corpo, coreografia, dramaturgia da dança, elementos do circo como trapézio, lira, tecido, malabares de fogo, acrobacias, e elementos da escalada e rapel para subsidiar maiores pesquisas de movimentação para criações dentro da dança contemporânea.

Também já ministrei aulas para crianças e adolescentes carentes, de todas as classes sociais, para crianças especiais, terceira idade, adultos, pessoas que querem se profissionalizar na dança e outras que não.

Analisando aulas feitas e dadas, posso concluir que é muito difícil encontrar um grupo homogêneo, um dos fatores talvez de extremo valor em um professor seja a capacidade de fazer os alunos acreditarem neles próprios, seja para o objetivo que for. Segundo os parâmetros curriculares nacionais, temas transversais

Características particulares - sexo, idade, etnia, religião, classe social, grau de instrução, necessidades ou talentos especiais, opção política e ideológica, etc. – não aumentam nem diminuem a dignidade de uma pessoa... A diversidade tem como implicação uma multiplicidade de comportamentos e relações, o que guarda a possibilidade de enriquecimento das pessoas envolvidas (1998, p.56).

Pensando a arte pelo viés do princípio da dignidade, em que toda pessoa merece respeito dos demais, boas condições de vida e oportunidade de realizar seus projetos, um bom caminho se apresenta aos professores e coreógrafos, quando sua reflexão de si, do mundo, dos outros encontra-se em exercício.

Enfim, penso ser coerente pensar como a dança deve ser ensinada seja para profissionais, seja para alunos de escolas, pois estas problematizações levantadas no texto interferem na melhoria desta área artística. Sem pretender responder a todas estas questões, quero fazer um exercício do pensar, onde escolhas mais coerentes sejam feitas.

Meu objetivo neste trabalho é o de refletir sobre a atuação ética na dança a partir de dois artistas-docentes da dança de Porto Alegre no ano de 2008.

Sem querer responder precisamente um assunto tão amplo e delicado, pretendo passear, olhar, vislumbrar o pensamento artístico permeado pela ética dos profissionais. Utilizarei, então, três focos: investigar como a visão de mundo

dos artistas-docentes interfere na sua atuação como coreógrafo-diretor na sua seleção de bailarinos para seus grupos; questionar como a visão de mundo dos artistas-docentes interfere no processo de criação de suas obras; e investigar como a visão de mundo, a ética, dos artistas-docentes interfere na sua atuação como professor.

## **2 REFERENCIAL TEÓRICO**

### **2.1 ÉTICA**

Quando procuramos a palavra ética no dicionário, encontramos moral, regras de conduta e costumes de uma sociedade. Na etimologia de *mores*, no latim e *ethos*, no grego somos remetidos a questão dos costumes. Para se conviver em grupos e sociedades, utiliza-se os costumes da cultura destes, onde encontram-se as criações de valores.

Os valores são as características dadas a realidade pelos seres humanos, conforme suas relações com esta, necessidades, vontades, e situações de vida. Então, devido às criações culturais, sabe-se quais condutas devem ser seguidas, norteando o que é a ética e a moral.

Mas a filosofia, hoje, distingue estes dois termos. Segundo o que se encontra nos Temas Transversais dos PCN, define

...a moral como o conjunto de princípios, crenças, regras que orientam o comportamento dos indivíduos nas diversas sociedades, e a ética como a reflexão crítica sobre a moral (1996, p.49).

É claro que as duas palavras mantêm estreita relação, já que a reflexão crítica se faz necessária sobre os valores agregados nas práticas dentro de um grupo ou sociedade. Pois se fossemos seguir simplesmente os valores que nos levam a tomar atitudes, poderíamos nos tornar cegos, já que conflitos diários aparecem e precisam de “meios termos”, talvez um equilíbrio e uma reflexão sobre pontos de vistas opostos e portanto uma reflexão crítica que valide uma tomada de atitude, pertinente a cada indivíduo.

Falo de cada indivíduo, pois numa mesma sociedade valores distintos ditam diferentes querereres, o mundo passa por muitas transformações, vistas pela história. Como exemplo, era perfeitamente aceitável a existência de escravos, hoje visto como absurdo, mas ainda presente na forma do racismo.

Ainda observam-se mudanças drásticas de país para país, como em lugares da Índia, que pessoas acreditam em divisões de castas, determinantes, pela família de nascimento, de uma mesma situação econômica para o resto da vida, independente do trabalho ou esforço feito.

Acredito que com o acesso mais rápido a informações do mundo inteiro, proporcionado pela tecnologia, cada vez mais conflitos se gerem. Desta problematização, mudanças e transformações podem acontecer na moral vindas da reflexão trazida pela ética.

Existe entre a moral e a ética um movimento cíclico que consiste em revigorar o pensamento e não deixá-lo automático, empurrando os indivíduos na procura de ações mais coerentes com o seu pensar.

Numa abordagem foucaultiana se encontram escritos que falam da subjetivação como

A subjetivação é a dimensão propriamente ética da moral; ela diz respeito à constituição de um *ethos*, de um modo de ser, e não à mera correção de atos isolados (BARBOSA, 2006, p.4).

Então, a ética seria algo mais elaborado, algo entre as regras de conduta e as condutas tomadas em função destas regras, isto é chamado de subjetivação, ou seja, é como se as experiências morais constituíssem uma subjetividade, construíssem um sujeito, pois ao escolher uma determinada conduta, se escolhe uma construção de um modo de ser, se cria uma relação consigo mesmo.

Nesta relação a grande importância se encontra em problematizar ou elaborar o problema que se enfrenta em vez de agir baseado em coisas já dadas e existentes. Assim o pensamento funciona não como uma imagem de nós e sim como um afastamento de si mesmo, no qual se questiona os sentidos das atitudes tomadas.

Foucault explica o que chama de cuidado de si, como uma estética da existência, como se cada indivíduo tratasse sua vida como uma obra de arte. Historicamente este cuidado de si transformou-se numa renúncia de si, como se o amor próprio pudesse trazer uma espécie de egoísmo, onde a salvação se conquistava pela renúncia, pois se via o cuidado de si como a dominação do outro. Mas Foucault contradiz afirmando que

O risco de dominar os outros e de exercer sobre eles um poder tirânico decorre precisamente do fato de não ter cuidado de si mesmo e de ter se tornado escravo dos seus desejos. Mas se você se cuida adequadamente, ou seja, se sabe ontologicamente o que você é, se também sabe do que é capaz, se sabe o que é para você ser cidadão em uma cidade, ser o dono da casa em um *oikos*, se você sabe quais são as coisas das quais deve duvidar e aquelas das quais não deve duvidar, se sabe o que é conveniente esperar e quais são as coisas, pelo contrário, que devem ser para você completamente indiferentes, se sabe, enfim, que não deve ter medo da morte, pois bem, você não pode a partir deste momento abusar do seu poder sobre os outros (FOUCAULT, 1984, p. 272).

Ele pensa a ética não a partir dos códigos de conduta e sim a partir da relação que o indivíduo consegue criar consigo mesmo. Nos seus estudos sobre a história da relação que o homem cria consigo mesmo se encontram pontos distintos como os signos que estabelecem a comunicação, as relações de poder, as técnicas de cuidado de si e as técnicas capitalistas de produção. Sobre o capitalismo, principalmente, em nossa fase atual, podemos notar um desequilíbrio, algo que distancia o homem dele mesmo, um momento em que são negligenciados mecanismos que orientem uma maneira mais equilibrada do homem cuidar de si, segundo Debord

O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim, vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida (DEBORD, 2007, p. 25).

Este paralelo entre as idéias de Debord sobre nossa sociedade e os cuidados de si de Foucault podem mostrar que vivemos dentro de uma teia de relações, que não é tão simples separarmos as coisas. É como se fosse necessário sempre um recuo ao que sentimos, e absorvemos e vivemos, pois apenas agir impulsionado por um reflexo de acontecimentos que recaem sobre os indivíduos não seria suficiente para dar conta de uma verdadeira constituição de si que sem dúvidas gera perigos e exposições, ao mesmo tempo que, uma imagem bela à sua existência. Pois segundo Foucault

[...] pela maneira com a qual o sujeito se constitui de uma maneira ativa, através das práticas de si, essas práticas não são, entretanto, alguma coisa que o próprio indivíduo invente. São esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social (FOUCAULT, 1984, p. 276).

Vivemos imersos em relações, dentre elas, as relações de poder. As relações de poder na visão foucaultiana não são ruins e estão presentes em quaisquer relações humanas, institucionais, econômicas, amorosas. Estas relações são móveis. E só existem quando a liberdade está presente. Para exemplificar, quando se diz que alguém possui coragem, pois não tem medo de agir e fazer determinada experiência, talvez este não seja realmente corajoso, devido ao fato de não ter medo, os corajosos são aqueles que possuem o medo, e que conseguem superá-lo. Para Foucault

Certamente é preciso enfatizar também que só é possível haver relações de poder quando os sujeitos forem livres. Se um dos dois estiver completamente à disposição do outro e se tornar sua coisa, um objeto sobre o qual ele possa exercer uma violência infinita e ilimitada, não haverá relações de poder. Portanto, para que se exerça uma relação de poder, é preciso que haja sempre, dos dois lados, pelo menos uma certa forma de liberdade. Mesmo quando a relação de poder é completamente desequilibrada, quando verdadeiramente se pode dizer que um tem todo o poder sobre o outro, um poder só pode se exercer sobre o outro à medida que ainda reste a esse último a possibilidade de se matar, de pular pela janela ou de matar o outro (FOUCAULT, 1984, p. 276 e 277).

Com inspiração em suas palavras se vê claro o que alguns falam quando afirmam que ele poderia não aguardar mudanças nas sociedades, mas inspirava a todos para reverterem o quadro das relações, para sentirem que podiam resistir e mudar de alguma forma.

### 3 ÉTICA E DANÇA: TRAÇANDO RELAÇÕES

#### 3.1 PROFESSOR ARTISTA

A idéia de equilíbrio parece apropriada quando se fala em professor artista. Vem ao encontro das idéias orientais de que somos um todo, e das quais sempre acreditei. Então, entendo como fundamental a vivência do professor que ensina arte, na sua área de atuação, seja orientando uma obra, criando ou sendo seu intérprete.

Isto se faz necessário para que o professor tenha experimentado, evidenciado, testado o que irá passar para seus alunos, para que este conteúdo se faça algo já vislumbrado, reconhecível. Ou que o professor se depare com algo ainda não reconhecível, mas tenha suficiente bagagem para lidar com este novo de uma maneira positiva. Claro que os conhecimentos pedagógicos são fundamentais e de grande valia, já que não basta ser um grande artista para ensinar. Particularmente na área da dança, existe mais um ponto peculiar, que seria o treinamento corporal do bailarino, necessitando noções de anatomia, para que se tenha um cuidado com a vida útil dos corpos dos bailarinos. Retomando as visões orientais, acredito na possibilidade de artistas de oitenta anos no palco, mostrando uma riqueza de experiências inerentes àquele corpo, assim como nos mostra Butô. Como fala Marques

Para aqueles que possuem formação específica na área de Educação, fica clara – e é até mesmo uma obviedade – a idéia de que o papel do professor de Arte abarca um tipo de consciência distinta da do artista e, portanto, não basta ser artista para ser professor. Ao diferenciar tão radicalmente estas funções, no entanto, com o intuito de garantir formação pedagógica àquele que trabalha com ensino de Arte, não

estariamos tambem correndo o risco de novamente incidir no antigo preconceito do “quem sabe faz, quem não sabe ensina”? (MARQUES, 1999, p. 58).

Sobre o ponto do “quem sabe faz, quem não sabe ensina”, particularmente tenho um certo trauma. Quando era criança, por não ser muito flexível, lembro da professora falando que daria uma ótima educadora. E foi uma certa teimosia, amor ou obsessão, que me levou adiante na carreira de bailarina. E esta mesma teimosia me faz questionar hoje, se realmente um professor não pode ser um bom artista. A minha escolha de aprofundamento na área acadêmica não se deu por não ser uma bailarina e sim por buscar um aprimoramento na arte que se dá com grande efeito na arte educação, pois é, como muitos falam, no conhecimento do outro que me conheço, reconheço, descubro e aproximo.

Não são só as barreiras do dito talento que, não digo sempre, mas às vezes, levam à escolha da profissão de professor, mas também uma segurança melhor da que a do artista no plano financeiro. Segundo Marques

[...] ao fazerem sua opção pelo ensino, escondem-se por trás do professor, pois acreditam existir uma ponte intransponível entre suas atividades artísticas e docentes. Para esses alunos optar pela carreira de magistério corresponde predominantemente a “sair do circuito”, ou seja, a não atuar enquanto artista na sociedade. Complementarmente a isto, são também geralmente as alunas consideradas “mais fracas” na área específica de dança que são, muito freqüentemente, levadas às atividades docentes. Não posso excluir, obviamente, o fato bem conhecido de que a carreira de professor, por pior que seja, é mais estável do que a do artista; os alunos optam pela licenciatura na estranha ilusão de que terão alguma garantia de sobrevivência mais digna (MARQUES, 1999, p. 59 e 60).

Mas também outro ponto salta aos olhos, aquele que dança também pode ser educador de sua platéia? No momento em que uma obra é levada ao público,

várias trocas ocorrem, seja na concordância ou discordância, a platéia pode olhar para a vida de uma maneira completamente diferente da que olhava, ou na negação, deixar mais fortes suas convicções. De novo, então, se entra na idéia de que os vários aspectos da vida não são indissolúveis, somos o tempo todo, ou seja, a vida ocorre onde quer que estejamos, quer você queira ou não. Como fala Marques

De qualquer forma, as funções de dançarino, coreógrafo e diretor formam hoje uma tríade de relações tecidas cuidadosamente segundo princípios e crenças que ultrapassam os limites de seus alvos mais imediatos, o da criação artística. As relações artísticas se entrelaçam as pessoais que representam elementos muitas vezes inseparáveis, pois estão emaranhadas nos novelos da própria sociedade a qual se destina e a que pertence o processo de criação (MARQUES, 1999, p. 104).

Porque não pensar a arte também pelo viés da educação ou vice e versa? Já que na arte se faz necessária a relação entre bailarino, coreógrafo e diretor, e quando não isto, existe a relação público e artista. Nestas relações a importância de um olhar mais cuidadoso se faz preciosa, olhar presente no educador. Já no que diz respeito aos educadores, porque se esconder atrás do ser professor? Um educador que se faz presente no meio artístico vê pulsar as problematizações inerentes desta profissão, para ao menos defender melhorias que ele mesmo presencia, ligando o empírico ao teórico-prático. A separação da arte da educação faz com que algumas perdas sejam sensíveis nas duas áreas, separa o professor daquilo que mais ama. Segundo Marques

A consequência mais imediata desta separação de funções/papéis é a dissociação da atividade artística da

educativa e vice-versa. Ela aumenta no dançarino que atua como professor a frustração de não estar compartilhando com seu aluno aquilo que ele mais preserva: criar e interpretar uma arte que foi sua opção pessoal e profissional. Este tipo de postura faz com que, não raramente, a própria prática docente desse profissional também acabe excluindo de sua sala de aula o fazer eminentemente artístico (MARQUES, 1999, p. 60).

Cabe ao professor artista não perpetuar esta separação, cabe ao artista que perpetua suas obras e idéias não separar a arte da educação. Lembrando do que Foucault diz quando vê a vida como uma grande obra de arte. É de imensa importância, como Marques fala, “não reforçar a ausência total de diálogo entre o mundo da arte e o mundo da educação *na própria atuação do professor*” (1999, p. 60), e porque não dizer, na própria atuação do artista. É pertinente ver questionamentos de autores como Marques, que defendem a atuação do professor e do artista, centrados numa mesma atividade, seja ela artística ou docente. A separação das duas áreas reforça incapacidades tanto no bailarino ou coreógrafo ou artista, quanto no professor. Marques diz:

Este tipo de abordagem estaria reforçando a incapacidade e/ou falta de formação do professor para interpretar, criar, dirigir, produzir e, enfim, ingressar com qualidade e comprometimento no mundo da arte propriamente dito. Será que não estamos correndo um segundo risco, o de fazer com que aquele que optou pelo ensino tenha de se resguardar de se denominar “artista”, pois é antes de tudo um professor, ou então um “arte-educador”? Em contrapartida, muitos artistas nem sequer questionam a necessidade ou não de algum tipo de reflexão sistematizada na área de educação para que possam ensinar (MARQUES, 1999, p. 59).

Alguns falam que os artistas não necessitam estudar para passar suas obras adiante. Mas será que um pouco de sensibilidade e cuidado com os outros, vindo

de um cuidado de si, como nos ensina Foucault, não poderia pelo menos, não perpetuar o preconceito de que os melhores são artistas e os piores professores? Um exemplo disto, são inúmeros estudos e pesquisas que falam do corpo plural, do corpo híbrido, ou seja, bailarinos com uma riqueza de diferentes movimentações vindas de facilidades ou dificuldades, algo que enriquece e ao mesmo tempo foge aos padrões, tão cultuados às vezes, e que produzem a escolha de melhores ou piores.

Para encerrar estes pensamentos, talvez fosse necessária uma reflexão, talvez um pouco radical, em cima do quanto é necessário escutar os nossos pedidos, no momento em que paramos para refletir sobre a importância do que fazemos enquanto profissionais, mas também como pessoas, com vontades e desejos e preocupações com os outros. Esta distância pedida pelos padrões de nossa sociedade do que fazemos ou gostaríamos de fazer, distancia o profissional de um maior comprometimento com seu trabalho.

Segundo Foucault fala, um bom cuidado de si traz consigo, imanente, um bom cuidado dos outros. Quando um bailarino, um coreógrafo, um artista acredita em si como artista, conhece essa dimensão sensível, para produzir em seus alunos esta credibilidade que se encontra impressa nele mesmo. Marques aponta para esta sensibilidade quando diz

Dançando, ele faz, aprecia, contextualiza a arte e o ensino com seus alunos. O papel do professor de dança não seria, portanto, somente o de um intermediário entre estes mundos – a dança, a escola, a sociedade – ele seria também uma das *fontes vivas* para experimentarmos de maneira direta esta relação (MARQUES, 1999, p. 61).

Claro que também existem aqueles que amam mais serem professores, ou que se encontram em um momento mais de docência, o importante em qualquer que seja o caso, é a clareza e honestidade com a qual lidamos com nossas

escolhas. Esta clareza, inclusive possibilita, um maior respeito e legitimação desta profissão.

### **3.2 ÉTICA NAS RELAÇÕES DE COREÓGRAFOS, PROFESSORES, ALUNOS E COLEGAS**

A importância de cursos superiores na área da dança, se faz notar a partir do momento em que começam existir escritos, “devaneios”, trabalhos acadêmicos, pesquisas que legitimam esta arte. Com a abertura de cursos próximos à capital Porto Alegre, foi possível um melhor aprimoramento de profissionais, que precisavam se qualificar e não tinham como se distanciar para estudar, então se viam trabalhando sem um embasamento que os sustentassem, como existe nas demais áreas da arte. Vários bailarinos cursaram Educação Física, ou até teatro, para conseguir algo um pouco perto de sua área. Acredito que este fato às vezes tenha trazido um pouco de preconceito em relação ao profissional da dança, por não ter muito contato com linhas teóricas. E embora seja possível toda uma pesquisa individual por parte dos bailarinos e coreógrafos, um curso superior, estar num ambiente acadêmico, facilita muito mais neste caminho.

As próprias relações entre bailarinos, intérpretes, coreógrafos, diretores e professores começam a se modificar em detrimento das barreiras borradas entre esses papéis e entre as próprias áreas artísticas. Não existem mais papéis tão definidos, o próprio público começa a propor, a participar, a se tornar aluno e criador das obras, ao mesmo tempo que experimenta novas formas de se sensibilizar.

Poucos anos atrás existia uma relação entre coreógrafos e bailarinos, na qual o intérprete não possuía muita liberdade em propor ou dar idéias, na qual se colocava simplesmente à disposição de alguém que lhe falava tudo o que tinha que executar, o saber mantinha-se centralizado nas mãos de alguém. Como Marques diria, “silenciosos, intérpretes/alunos emprestam seus corpos passivos para que idéias e ideais de outrem sejam veiculados” (1999, p. 106).

O que não era visto nesta relação era a perpetuação de uma espécie de aceitação perante a vida, o possível potencial de questionamento não era trabalhado e sim tolhido. Para Marques

A exigência de uma “execução perfeita e silenciosa” carrega valores e significados que vão muito além da produção artística, acentuando o caráter autoritário e tradicional dessa prática artística que é também eminentemente educacional. A voz e corpo do intérprete que não são ouvidos, ou que são desconsiderados neste tipo de processo de criação, quase sempre geram, criam e perpetuam os “corpos dóceis” de Michel Foucault (1991): acrílicos, passivos, incapazes de compreender, reagir, transformar e criticar a sociedade, são corpos cravados de dominação e poderes surdo-mudos. Conseqüentemente, não são poucos os dançarinos isolados e submissos em seus pequenos mundos, sem ação político-social, como se fosse possível no mundo de hoje passar ao largo das demandas sociais, culturais e políticas (MARQUES, 1999, p. 106).

Quando o potencial criativo é censurado dessa maneira vamos ver o conhecimento sendo reproduzido e não construído, segundo pensamentos de muitos autores.

Embora desde a década de 50 exista no mundo movimentos de artistas que começam a rever várias questões na dança, como Cunningham nos anos 60, os dançarinos e criadores do Judson Dance Theater, e nos 70, a Grand Union, no Brasil ainda era muito recorrente a fórmula de não diálogo entre coreógrafo e bailarino. Para Marques esta maneira de formulação da dança é feita por

profissionais que “desconhecem termos como dialogicidade, construção do conhecimento, conscientização, releitura da obra de arte, desconstrução” (1999, p. 108).

Algo recorrente também era a participação de bailarinos nas criações, mas seus nomes não apareciam como criadores, e o mérito de toda a idéia recaía no coreógrafo e diretor do grupo.

Também a pouco tempo, era visto de maneira negativa um bailarino que experimentasse várias técnicas de dança, que dançasse com vários coreógrafos, pois a pureza do trabalho coreográfico seria quebrada e não reconstituída, como se o corpo se viciasse e não conseguisse mais dançar a linha de determinado trabalho. Mas este preconceito encontramos em todo lugar, ou país, como podemos ver em Louppe quando relata que

O híbrido escapa dessa tagarelice intercomunitária ou interminoritária, entre sexos e raças, não se situando em lugar nenhum – ele não é nada. Ele é, freqüentemente, totalmente isolado e atípico, é o resultado de uma combinação única e acidental... pode criar uma ligação não entre “espécies” incompatíveis, dando origem a criaturas aberrantes, destacadas às margens das comunidades vivas (LOUPPE, 2000, p. 30).

Mais um ponto interessante de ser mencionado é a maneira como alguns grupos de dança se observam, com um olhar super crítico, ou até mesmo negando o olhar sobre a obra dos outros profissionais. O que dificulta em muito uma troca de saberes muito pertinente na atualidade.

## 4 TRAÇANDO CAMINHOS

Através dos objetivos específicos de minha pesquisa, foram criadas três partes em um questionário e uma parte referente ao objetivo geral. A meta era entrevistar dois artistas docentes da dança Porto Alegre no ano de 2008. As entrevistas deveriam ser gravadas para melhor fluência e desencadeamento das respostas. As perguntas foram formuladas de maneira simples, a fim de detectar no cotidiano de trabalho destes profissionais como a ética se dava.

Os dois artistas docentes entrevistados foram Airton Tomazzoni, coordenador do centro de dança de Porto Alegre e coreógrafo, e Cibele Sastre, já premiada pelo prêmio Açorianos de melhor bailarina de Porto Alegre e coreógrafa, ambos professores universitários. A escolha destes profissionais se deu pela procura de um maior aprofundamento e intensidade para esta pesquisa, e também pelas qualidades que ambos desenvolvem em seus trabalhos.

O primeiro questionário visava investigar como a visão de mundo dos artistas docentes interfere na sua atuação como coreógrafo-diretor, e possivelmente na seleção dos bailarinos para seus grupos.

O segundo questiona como a visão de mundo dos artistas docentes interfere no processo de criação de suas obras.

O terceiro investiga como a visão de mundo dos artistas docentes interfere na atuação como professor.

O quarto é um questionamento mais direto sobre a questão ética.

Questionário guia:

### Parte 1

1. Como tu escolhes os teus bailarinos?
2. O que faz um bom bailarino na tua opinião?
3. Como tu vêes a questão do biotipo físico e dos limites de cada um na apresentação de um repertório de dança de qualquer estilo?

4. Tu acredita que existe biotipos específicos para cada estilo da dança?

## **Parte 2**

5. De onde tu tira tuas idéias para as coreografias? Dê um exemplo de um trabalho relevante para você.
6. Qual trabalho que tu mais curtiu? Por quê? De onde veio a idéia para ele?
7. Se foi em grupo, como se deu o processo de criação?

## **Parte 3**

8. Qual a idéia para ti de aluno perfeito?
9. Quais as qualidades em dança que para ti devem ser desenvolvidas durante a formação de um bailarino?
10. Qual a técnica de dança ou corporal que os teus alunos devem saber?
11. Como tu define ou explica as tuas aulas de dança que são abertas ao público?
12. Qual a função da formação superior em dança?
13. Como tu decides quem vai ficar “na frente”, ou seja, “puxando” a coreografia?

## **Parte 4**

14. A arte da dança deve cumprir alguma função para ti?
15. Como tu entende a relação política e dança? Há alguma? O que tu entende por política?
16. Como a ética, no teu entendimento, interfere no processo de criação e na obra coreográfica em si?
17. A arte tem potencial para mudar a visão de mundo das pessoas?
18. Qual a relação da obra com o público? Existe alguma ética nesta relação?

Através das respostas, será feita uma análise do conteúdo coletado, e uma reflexão de como a ética se encontra nessas relações e problematizações levantadas na pesquisa.

## **5 ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS ENTREVISTAS**

O objetivo geral de minha pesquisa foi refletir sobre a atuação ética na dança de dois artistas docentes desta área em Porto Alegre no ano de 2008. A pesquisa teve caráter exploratório e qualitativo, com três eixos para uma investigação mais indireta e um eixo de exploração mais direto.

### **5.1 ÉTICA NA ATUAÇÃO COMO COREÓGRAFO E DIRETOR**

Este segmento do trabalho discute como a visão de mundo, a ética dos artistas docentes interfere na sua atuação como coreógrafo e diretor e na seleção de bailarinos para suas obras.

#### **5.1.1 CORPOS E OBRAS**

A pesquisa mostrou que na escolha de corporeidades ou aspectos físicos dos bailarinos, não existe uma fórmula pronta. Em alguns momentos os bailarinos tinham que condizer, ter coerência com a proposta da obra, ela ditava como tinham

que ser ou dançar, dependendo do foco do projeto ou processo. Já em outros, a proposta era trabalhar com qualquer corpo e sua determinada movimentação, vendo o que isto oferecia, o que podia contemplar para uma obra. E por último aspecto encontrou-se a adesão ao grupo por afinidade com este, por interesse no aprofundamento das pesquisas feitas pelo mesmo.

### **5.1.2 TÉCNICA**

Quanto à técnica observou-se a valorização da consciência, no sentido de um bailarino que sabe o que está buscando, que sabe dos seus objetivos, consciente do seu processo profissional, da trajetória que o trouxe até o ponto onde está, atento ao que está estudando e aprendendo, ao lugar onde se encontra, um bailarino que seja responsável, que esteja atento não só aos seus interesses, mas também aos objetivos de um todo, seja de colegas, seja da obra, do diretor ou do coreógrafo.

Outro ponto interessante foi o interesse em bailarinos que estejam abertos a pesquisa, que possuam disponibilidade de experimentar, interesse em se perceber e perceber o mundo, dispostos a correr riscos, inventar, sensíveis aos trabalhos com tarefas e aos estímulos. Também além da característica de percepção, se faz necessária a capacidade de investir uma disponibilidade de trabalho para a proposta, de tempo.

Necessariamente não foi colocado como pré-requisito alguma técnica específica para o trabalho com algum bailarino, a não ser por uma necessidade da obra. Inclusive foi verificado a idéia de que os corpos possuem uma inteligência que pode ser adquirida não só pela dança. Segundo Tomazzoni

As pessoas falam que o ballet é mais complexo como técnica, que as pessoas passam seis horas estudando durante oito anos, mas daí eu vejo assim, passista de escola de samba, samba sei lá, todos os finais de semana, seja no churrasco, samba nos ensaios da escola, ou seja, é um outro tipo, assim como o bailarino de dança de rua, que dança todos os dias na esquina, por exemplo, ou na quadra de futebol do colégio, enfim, assim como eu digo tem um grande saber quem sabe fazer uma faxina, tem toda uma constituição de um corpo, com elementos.

### **5.1.3 TÉCNICA ESPECÍFICA DE DANÇA E BIOTIPO FÍSICO**

Neste assunto foi observada a necessidade da revisão dos contextos coreográficos, ou seja, não basta uma técnica específica que baseia sua estética num biotipo tal, fazer uma inclusão de pessoas que possuem outras qualidades de movimento, ou outros tipos de corpo, e continuar a reverenciar os mesmos padrões de antes. Ao mesmo tempo o bailarino tem que assumir com clareza e integridade o que faz, ciente de que não é melhor ou pior. Como Sastre fala

Faz ballet quem tem um biotipo pra fazer ballet, quem tem flexibilidade, quem tem força, e ao mesmo tempo aquele biotipo magro, de preferência longilíneo, leve, estou falando da mulher. Obviamente isto ao longo do tempo vem se modificando, o que eu acho que é coerente nesta modificação, o que eu acho que é preciso ficar atento, eu acho que é absolutamente coerente toda a revisão deste conceito, porque o ballet sempre foi exclusivista e agora tem pensado nesse caráter mais inclusivo, agora para ser inclusivo, algumas coisas se modificam em termos estéticos, mesmo da proposta da obra. Então muitas vezes o bailarino pode estar vencendo os seus desafios pessoais em relação a toda essa questão da tradição do biotipo, ou mesmo da técnica, com suas limitações físicas, mas ainda está inserido num contexto coreográfico que prioriza essa tradição... então ele continua sendo aquela pessoa que vai ser vista como

alguém que não chegou no mesmo nível dos outros, então acho que é preciso pensar globalmente nesta questão...

Além da necessidade dos coreógrafos e diretores em cuidar da utilização das diferenças em suas obras, não favorecendo e reproduzindo padrões, também cabe aos bailarinos uma postura de aceitação e valorização de suas capacidades, onde não exista melhor ou pior, e sim modos diferentes do fazer, mesmo que numa técnica específica de dança.

Também na pesquisa sobre a visão de biotipos distintos, as diferenças são encaradas como um grande desafio pensado de maneira positiva, uma maneira de elaborar a criatividade na produção de uma obra, um desafio para poder ver nos diferentes corpos o que eles possuem para responder. Abre-se também propostas de trabalhos inusitadas, por exemplo, só com pessoas obesas, ou só com altos, ou só com baixinhos, ou com misturas de todos estes tipos, os corpos produzem idéias coreográficas para os coreógrafos e suas pesquisas.

Acredita-se que não existe problema na escolha de biotipos específicos para obras artísticas, só que estas escolhas são para distintos trabalhos, não para todos, não criando verdades absolutas e sim possibilidades. Os biotipos são então usados dentro de escolhas e pesquisas, não dentro de normatizações.

Claro que existem algumas obras que podem precisar de mais flexibilidade, de mais vigor, mas mesmo assim o preconceito ainda é muito grande, e estes corpos são tomados como padrão. Segundo Tomazzoni

Acho que ainda tem muitos preconceitos, alguns corpos podem, outros não podem, ou pelo menos na dança contemporânea, por exemplo, um exercício que eu faço, que esta dança proclamou que todo corpo pode dançar, mas se tu for ver são quase todos corpos jovens e vigorosos, raramente vai haver um corpo frágil, como tem no Butô, mais esquelético, vamos dizer franzino, ou tu tem um corpo mais velho, que nem aparece no Butô, um bailarino de 80 anos dançando, tu não vê em dança de rua, no contemporâneo, eu não me lembro pelo menos, então acho que apesar de poder,

tem alguns padrões que ainda insistem, mas, daí não sendo ... uma exclusão automática, tudo bem, eu acho que também cada obra, pode solicitar, mas às vezes, também as pessoas fecham essa possibilidade, tipo, sempre foi assim, sempre foram estes que dançaram, mas por exemplo, na dança de rua eu já vejo abrir bem mais, ou seja, tem meninos, tem meninas, tem gordinhas, tem gordinhos, tem magrinhas, a faixa etária ainda é jovem, mas eu acho que abre um pouco mais para outros corpos que não cabiam no ballet, por exemplo.

#### **5.1.4 TRABALHO E TALENTO**

Dois pontos foram colocados, claro que todos possuímos talentos, facilidades, mas elas tem que ser potencializadas através do trabalho, e também o bailarino tem que possuir responsabilidade para assumir estes trabalhos, a fim de não tornar a dança apenas uma terapia para si próprio, ou uma satisfação somente sua, sem compromissos com um público, com uma obra, quando, no caso, tenha se comprometido.

No caso a visão é de que todos podem ser o que quiser, seja, na área que for, desde que disponham tempo de trabalho, pesquisa, experimentação daquilo que se proponham a fazer, sendo que apenas facilidades não garantem em nada o aprofundamento da obra. As facilidades ou talentos, de cada um, devem ser potencializadas através do trabalho.

Existe também o caso da confusão que é feita, às vezes, por atuantes na área da dança, neste caso não utilizo a palavra profissionais, pois assumem alguns trabalhos e quando a obra chega num ponto em que cumpriu uma função de terapia individual para alguns, fica estagnada e sem aprofundamento, deixando de lado a ética no trabalho em grupo, em relação aos colegas, ao público. Claro que a arte, possui um lado terapêutico, mas não fica resumida só nisto.

## **5.2 ÉTICA NA CRIAÇÃO DA OBRA**

Esta parte da pesquisa investiga como a visão de mundo, a ética dos artistas docentes interfere no processo de criação de suas obras.

### **5.2.1 IDÉIAS E FÓRMULAS**

As idéias apareceram, não necessariamente ligadas aos temas que os artistas escolhiam para suas obras, mas também ligadas a qualquer que seja o aspecto de criação de uma obra. Servem para a maneira de coreografar, de dirigir, de dançar, de escolher ou não um tema. Muitas vezes idéias de condução de uma experiência corporal para determinado tema, surpreendem e o modificam. As idéias estão ligadas a capacidade de sensibilização e criatividade de quem conduz o processo.

Foi colocada a questão que os estímulos que são utilizados para as criações, às vezes são armadilhas tentadoras, como as soluções que estão presentes nas escolhas musicais ou roteiros pré-estabelecidos, sendo alguns exemplos de fórmulas. As modificações do processo de criação não são estanques, podendo deslocar-se da fórmula para a experimentação em momentos distintos da carreira dos profissionais, ou até mesmo, dentro de uma mesma obra. Digamos que as fórmulas direcionam para um ponto de partida mais seguro, um pouco mais longe das descobertas, já com as idéias, é preciso um pouco mais de sensibilidade, ou seja, ficar mais atento para aonde o material vai nos levar, sem imaginar necessariamente onde ou o que é.

Também não se pode entrar em olhares absolutos de certo ou errado, pois nada invalida um processo ou uma obra, tudo torna-se coreográfico.

Às vezes estas escolhas são bem pessoais, ou dependem do processo que o artista se encontra. Necessariamente uma saída de algo concreto e figurável não torna a obra mais ou menos. O que deve ser cuidado são as dominações do corpo por imposições, as escolhas estéticas coreográficas não podem ser cheias de *cicatrices*, ou seja, de imposições tipo *ou isso ou aquilo*, os motivadores ou detonadores de uma obra, necessariamente não nos enrijecem, ou nos impossibilitam de modificar. Segundo Sastre, cada trabalho tem o seu processo, cada trabalho é único, e quando foi perguntado na pesquisa qual era mais relevante, seria o mesmo que falar, “tá, então qual é o mais único?”, Sastre fala que

Tudo pode se tornar coreográfico, é uma questão de ir deixando o processo revelar essa coreografia, eu sei que isso é muito angustiante quando eu trabalho com pessoas diversas, que também tem essa angústia de definição e tal, em relação a coreografia, mas quantos passos eu dou, em que parte da música?, e às vezes, a música é o que vem por último, e aí acaba que termina tendo um número de passos até chegar em tal momento da música para fazer, a coisa acaba se integrando nesse sentido, mas é o processo que eu costumo fazer diferente, e ele tem uma coisa a ver ... com o respeito do corpo em movimento, com a expressão do corpo em movimento, do tempo do corpo em movimento, que eventualmente pode se adaptar depois ao tempo da música, ou não, a depender da escolha que se fizer, que é uma escolha estético coreográfica, que eu acho que aí sim, com um tempo maior de trabalho dá pra gente entender isso na precisão da coreografia, da dramaturgia.

Em relação a vontade de impor, de ter um controle extremo sobre os processos, rígido, onde nada pode sair do imaginado, cegando coisas que estão surgindo, Sastre diz que o processo diferenciado com maior liberdade do corpo não tira a possibilidade da precisão, segundo ela

Isso não significa que num dado momento o trabalho chegue nesse lugar de precisão, mas os caminhos são outros, acho que a gente está tradicionalmente acostumado com isso, com a forma, com o tempo dominando as vontades do corpo e as expressões singulares mesmo, subjetivas, ... ficam as cicatrizes.

## 5.2.2 MUNDO E TEMA

Mostrou-se bem presente o pensamento e a reflexão sobre o mundo no qual se está inserido, e do qual não se foge, pois mesmo que de uma maneira indireta, se fez presente vários questionamentos. Falo de maneira indireta, quando, por exemplo, surge um medo no artista de mostrar suas idéias ao público, este medo está na eterna cobrança do certo e do errado presente em nossa sociedade, sendo que necessariamente a obra não falará deste assunto.

Um aspecto interessante foi não responder para o público o que vem na obra, pois o mundo não nos dá certezas, o que é para uns não é para outros, isto, além de uma abertura para a participação do público na criação, abre também para a fuga do absoluto, que é tão importante em nossa sociedade.

Não adianta se pensar que será entendido claramente, pois nosso grande problema, às vezes, é nos fazer entender. Isto é um ponto importante na vida e muito presente, que leva para a angústia das indefinições, para as expectativas. Falando-se de maneira bem pontual, quando se coreógrafa para alguém, geralmente essa pessoa vai querer uma definição de tema, sem se dar conta que a própria não estruturação da obra já é um tipo de estruturação, que também requer trabalho e empenho. Segundo Tomazzoni sobre sua obra Aos Pedacos

... é assumir esta condição que é fascinante, que bom, porque assim a história da pessoa vai determinar, se a pessoa, por exemplo, passou anos presa num quarto, ela vai

ler aquela relação daquele casal se debatendo, de um jeito, se a pessoa está super feliz, de outro, por exemplo tinha gente que desatava a chorar, e compulsivamente, uma delas tinha acabado de se separar do marido, e não é a leitura que teve o outro ... que tava achando uma piração aquilo, que estava se achando em Londres ... que ele não estava no Brasil. Então eu acho que é legal assumir isso, o que não quer dizer que a gente não tivesse todos esses fragmentos extremamente bem desenhados, a partir da estruturação, ..., ou seja, não é qualquer coisa, chegam lá, vão pra sala e façam, que até poderia ser, que já seria uma estruturação, nós não queremos nada estruturado, mas então essas leituras possíveis são possíveis a partir de um trabalho, exigiu um trabalho enorme, só pode criar toda essa série de leituras porque teve um material ali para ser lido...

Não são somente os bailarinos que possuem dúvidas, a incerteza também se faz presente no coreógrafo intérprete que se larga na mão, na direção de outro alguém, que ao mesmo tempo tirando suas certezas, segundo Sastre “lhe autoriza e encoraja” em novos caminhos, para traçar uma relação ética consigo mesmo. Esta relação talvez seja mais clara quando assumimos as várias incertezas, quando não tentamos manipular aquilo que a vida faz imanipulável, Tomazzoni fala que

... isto tem muito haver também com crenças e percepções minhas, estudando e vivendo, enfim, em que o mundo está em constante transformação, que a gente vive com um monte de incertezas, que certeza a gente só tem a que vai morrer e se bobear neste nosso século talvez até descubram um jeito de que isso não precise mais ... essas crenças que eu acho que tem que permear o trabalho também ... acho que esse mundo de incertezas, de um monte de improbabilidades, um monte de probabilidades, aí trabalhar com esses elementos no trabalho de criação faz mais sentido para mim nesse momento, está mais em acordo com essa coisa do mundo, está mais coerente de como a vida é, e daí tem a ver, enfim, com coisas que também eu acredito, que é essa proximidade entre vida e arte, dessas coisas não estarem tão separadas assim, como em muitos momentos históricos e como muitas propostas estéticas ainda colocam ... é ser coerente com a própria vida.

### **5.3 ÉTICA DO ARTISTA COMO DOCENTE**

Esta fase do trabalho investiga como a visão de mundo, a ética dos artistas docentes interfere nas suas atuações como professores.

#### **5.3.1 ENTENDIMENTO NÃO DICOTÔMICO DO CORPO, PERCEPÇÃO E CRIATIVIDADE**

Pode-se notar na pesquisa que os entrevistados preocupam-se na valorização de aspectos nos alunos que reverencia uma presença mais do que corporal, um entendimento de corpo que compartilhado com uma mente aguçada, faz do aluno alguém que questiona, desafia, provoca, que mesmo não concordando com os conteúdos se faz presente, embora, também seja papel do professor buscar o interesse de todos. O engajamento do aluno resulta numa transitoriedade do poder do professor, enriquecendo a relação de trocas de saber. Segundo Sastre

Eu gosto bastante das provocações, exatamente por enriquecer, por tirar essa pseudo-autoridade do professor, do lugar do eu sei e é isso que eu sei que tem que se saber, que eu acho que não é por aí. Faz transitar essa autoridade, talvez, faz circular, autoridade no sentido, de sim, de permitir com que todos se autorizem a falar, pensar e refletir sobre.

Outro ponto interessante, visto pelos professores no ensino da dança é a sensibilidade, a percepção que esta traz ao corpo, a capacidade de entender o mundo com o desenvolvimento da corporeidade, uma idéia que não é muito utilizada em nossa sociedade, na qual se perpetua a hegemonia da palavra. Pode se dizer que os profissionais desta área, talvez tenham um outro tipo de comunicação, uma na qual o corpo também fala, onde o entendimento se faça tanto por palavras quanto por uma sensibilidade da corporeidade. Segundo Sastre

Eu acho que a dança nos proporciona isso que a gente vem chamando de inteligência corporal, e acho que é isso que a gente tem que tentar desenvolver de alguma forma, e ela se dá muitas vezes por treinamento de habilidade física, de coordenação motora, de jogo, de uma série de coisas, de elementos de trabalho corporal que vão acendendo essas luzinhas para fazer o corpo pensar, com uma percepção diferente do que aquela com que a gente é habituado na maior parte das vezes na escola, que é a da razão, que é senta, escuta, fala, escreve, acho esse lugar também bastante importante, mas acho que é dado uma importância muito maior a isso do que a todo esse lugar do corpo e a gente sabe muito, conhece muito, entende muita coisa com o corpo também, e a dança, acho que várias outras atividades físicas sim, mas acho que a dança tem esse lugar mais específico que é justamente o de poder tematizar a subjetividade, a expressão, a emoção, o prazer do movimento, a alegria do movimento, essa coisa toda que, às vezes algumas atividades físicas ficam colocando a coisa muito num foco, como nos esportes, mais competitivo ou só de rendimento mesmo, de performance e a dança também pode fazer isso, mas eu acho que não é o foco legal de desenvolvimento, acho que é principalmente isso de desenvolver uma sensibilidade e uma percepção para as possibilidades de conhecimento, que a gente com o corpo, desenvolve muito pouco.

Sobre a hegemonia da palavra, algo curioso acontece quando existe o relato de que os bailarinos em geral não sabem se comunicar, que existe uma dificuldade destes em escrever, como corpo e mente estivessem dissociados um do outro, Sastre coloca que

... uma vez eu vi uma pessoa falando sobre a tese que ela tinha escrito, que era baseada no Klaus Vianna, e que ela falava dessa dificuldade da gente como bailarino em colocar no papel, em escrever, em se comunicar e se fazer entender através da palavra, e ela disse que aí ficam dizendo que a gente é louco, que a gente é maluco, mas na verdade nosso pensamento pode ser muito mais acelerado do que a gente consegue falar ou escrever ... é uma coisa tão boa ouvir isso sabe ... está lá, existe, é a maneira de expressar que é diferente, acho que a gente também precisa entender isso, para poder também buscar de outras formas, como por exemplo, através da palavra, se entender com outras disciplinas, com outros meios, mas também poder instigar essas outras pessoas que se comunicam apenas pela palavra a se dar conta que existe esse outro meio e que o corpo está impregnado.

Às vezes, é como se as pessoas achassem que não existe um pensar, uma elaboração de idéias nos bailarinos, uma lógica, mas ela ocorre, e por vezes de uma outra forma, que não a habitual.

Outro ponto relevante da pesquisa foi a atenção para que os alunos estejam predispostos a dialogar, a lidar com suas crenças, com suas trajetórias em relação com os novos conhecimentos, com as novas visões de mundo, para que deste ponto surjam coisas interessantes. Segundo Tomazzoni

O aluno não é aquele recipiente vazio que a gente vai encher com conhecimento, e também não é aquele recipiente já cheio que não tem mais nada para absorver, eu acho que é nessa tensão, entre esses dois pólos... o bom aluno é um aluno curioso consigo e com a vida e disposto a dar corda para essa sua curiosidade, seja lendo, e o que eu sinto muito, por exemplo, nos alunos é uma falta de vontade com o mundo...

Não necessariamente, os alunos precisam ter determinadas qualidades corporais, se faz importante a capacidade de articular mente ao corpo, toda vez em

que se percebe os estímulos do mundo, o pensamento irá se articular ao corpo e esta resposta se traduz em criação, isto individualiza e personaliza qualquer técnica corporal que se possua.

### **5.3.2 LEGITIMAÇÃO DO FAZER DO ALUNO**

Sobre o ensino do conteúdo das aulas, organiza-se o foco, ou seja, o objetivo de aprendizado a ser passado, para que possa ser feita uma potencialização do que está no aluno, singularizando cada indivíduo, a fim de não nivelar, legitimando o fazer de todos, mesmo que dentro de uma técnica específica de dança. Claro que identifica-se nisto uma organização de um pensamento contemporâneo dentro do ensino da dança.

Também nota-se a importância de se deixar claro quais são as propostas das aulas, não criando falsas expectativas, pois segundo Tomazzoni

É colocar claramente o que se propõe, e o que se pode esperar disso, por exemplo, não criar falsas expectativas nem a quem, nem além, ou seja não é também reunir todo mundo e cada um se mexe como quer, porque daí não se precisa um professor também, eu gosto do professor Alfredo da Veiga-Neto, um grande provocador da Faced, que diz que educar é colonizar, ..., porque na verdade a gente está querendo que o aluno siga a gente, acompanhe a nossa proposta e isso é importante, depois a pessoa leva isso para onde ela quiser, se rebela contra mim, ou vira meu fã, enfim, mas é preciso apresentar estas propostas muito claramente, e daí a pessoa decide se quer entrar ou se não quer... porque é o que eu tenho para dar...

O conhecimento te liberta, não é possível qualquer ato criativo sem repertório, sem trabalhar nossa mente e corpo, é um círculo constante, onde estes fatores alimentam uns aos outros.

As manobras coreográficas na montagem de uma obra, por exemplo, não podem se tornar um padrão, acarretando permanências, jogos de estruturação devem ser feitos, a fim de dar valor às afinidades de todos, que podem ser espaciais, de tempo, de clareza de algum movimento criado, de praticidade daqueles que se dispõem a fazer ou de consenso cênico de alguma idéia. O mais importante é a clareza com que é explicado o motivo das escolhas para os alunos, onde nada é definitivo, nem mais ou menos importante, podendo, inclusive, gerar a criação de exercícios de rodízio, onde os próprios alunos exercitem seus desapegos.

Não importa também que os exercícios sejam mais antigos, desde que tenham um motivo para estarem sendo utilizados, que se façam coerentes dentro das propostas, pois não interessam somente as grandes idéias estéticas, mas também os trabalhos que vão fazer os intérpretes responderem. Onde trabalhos de reconhecimento entre colegas se fazem, particularmente muito necessários, para uma maior entrega e respeito, além de uma confiança em descobrir por parte dos intérpretes.

### **5.3.3 CURSO SUPERIOR DE DANÇA**

Na análise da importância dos cursos superiores de dança, foram levantados pelos entrevistados aspectos referentes à tranquilidade dos alunos para investigarem sobre os outros, si mesmos e o mundo, sem cobranças referentes a demandas comerciais. A faculdade, a universidade, é um espaço definido e assegurado para as pesquisas dos alunos.

Ao mesmo tempo existe uma legitimação do profissional que se diploma, uma afirmação no mercado de trabalho. Começa a acontecer um impulso positivo para a produção e sistematização de conhecimento escrito, pois muitos profissionais produzem muito e não deixam nenhum registro de suas obras e idéias para uma difusão do que a dança nos propicia.

A formação superior também faz com que os bailarinos que não querem parar de estudar, possam se aprofundar em suas áreas e não em outras. O ambiente acadêmico tematiza, problematiza, relaciona e responde a questionamentos que o ensino não institucionalizado não consegue muitas vezes. Segundo Sastre

Em tempos de desterritorialização nós estamos aqui brigando por um pedacinho de terra, por um pedacinho de campo em que, através do qual a gente possa se legitimar como profissão, acho que o nosso amadorismo constante só faz perder espaço, acho que a gente consegue articular e dialogar e trocar mesmo com as outras áreas nesse nível profissional quando a gente segue estudando, constrói os argumentos, reforça os argumentos... este é um caminho novo, no Brasil é novo, no mundo é novo, e acho que a gente ainda tem pouco essa dimensão, do quanto esse movimento da dança no ensino superior é novo no mundo, é recente, foram os Estados Unidos que começaram com esse movimento, porque a Europa tinha uma formação informal entre aspas, que era a dos conservatórios, muito boa, bom, então realmente, talvez possa se perguntar para que? Mas é preciso continuar estudando e se aprimorando e isso começou a se fazer presente também por lá, e acho que a gente vem herdando um pouco de tudo e percebendo na carne a necessidade dessa política mesmo também de construção, tanto que no Brasil é no final dos anos 90 que esse movimento começa a acontecer, é muito recente...

No Brasil a universidade ainda não é o local onde um bailarino possa se constituir tecnicamente, mas é o lugar de aprimoramento e estruturação do pensamento de toda esta construção corporal feita pelos bailarinos.

## 5.4 ÉTICA NA DANÇA

Este segmento da pesquisa investiga de maneira mais direta a atuação ética dos artistas docentes na área da dança.

### 5.4.1 FUNÇÃO DA ARTE

No momento em que foi abordada a função da arte da dança em nossa sociedade, foram levantadas algumas questões, como a idéia funcionalista de nossa sociedade e o questionamento do porquê de se colocar uma obra no mundo, onde vários despendimentos serão feitos desde tempo a trabalho.

Onde não existe uma utilidade necessária, por exemplo, para a sobrevivência, começa a acontecer um descarte de certas coisas da vida que causariam um resultado positivo, em contrapartida esse descarte, às vezes dá espaço para outros aspectos, como o consumismo exagerado. Segundo Sastre

A gente tem essa tendência a usar a idéia funcionalista como uma coisa material, utilitária, imediatista, para alguma coisa que, isso me serve para isso, pronto, e quando o bem às vezes é imaterial ou ele é uma possibilidade de reverberação ao longo do tempo, ao longo da existência, isso parece, não ser considerado como funcional, é difícil a gente falar sobre essa questão da função da arte, quando a gente está ligado a essa questão imediatista e material do funcionar, ..., sim, com certeza, poder viabilizar esse outro lugar de entendimento, esse outro lugar de cognição, que a dança traz, que é absolutamente útil para o bem estar das pessoas, abrir a possibilidade, a perspectiva de um olhar diferenciado, que não é esse completamente consumista que está cada vez mais dominando a gente, enfim, essa função estética que a gente pouco prioriza e que tanto alimenta, onde está? Você tem

fome de que? Não tem como fugir da pergunta dos Titãs, a fome da arte existe, mas ela se manifesta, às vezes, de maneiras mais toscas e cabe a gente que está inserido nela burilar esse lugar todo, para fazer ver o quanto tudo isso faz parte de uma necessidade comum. Às vezes, tem essa coisa, o que é o essencial na vida? Esses dias a gente estava se perguntando isso em aula ... se responde muito facilmente, comer, ou assim, a alimentação, a saúde, a educação, mas se tu tivesse por morrer nos próximos minutos, o que que seria essencial para ti? Se tu soubesse que a morte vem amanhã, o que que é essencial para ti? E aí a gente começa, sim, a se permitir pensar não só em comer e ter saúde, mas em perceber que alguma outra coisa preenche, e ela está no mundo das idéias, da percepção e do prazer.

Quanto a questão do porquê de se fazer uma obra artística, já que tanto empenho, de tempo à trabalho, será feito, foi colocado que o simples fato de uma obra chegar ao público implica numa complexidade de olhar, ou seja, não temos como mensurar o efeito disto, um simples gesto de dança tem sua função no olhar do público, às vezes nem pretendendo passar uma mensagem. Para Tomazzoni

Eu tenho me perguntado muito, toda vez que eu faço alguma coisa hoje, neste mundo, porque eu vou colocar esta obra? Assim, porque eu vou gastar tanto tempo ensaiando, tanto investimento, dinheiro, tempo, horas das pessoas, para que esse investimento?... Preciso colocar isso no mundo?... às vezes eu acho que determinada obra pode sensibilizar, pode ajudar as pessoas a se perceberem melhor, pode mostrar que a vida não precisa ser tão corrida, não como mensagem, mas no momento em que eu coloco corpos se movendo lentamente e a pessoa não tem outra coisa a não ser contemplar aquilo, eu acho que eu já estou cumprindo uma função de dizer, olha gente a vida pode ser mais contemplativa, então eu acho que tem coisas no mundo que está tão torto, não acho que a arte tenha o papel revolucionário de comprar causas, mas eu acho que tem um papel fundamental de mostrar novas formas de sensibilidade, talvez isso. Acho que é um grande papel, de mostrar as relações entre as pessoas, as relações das pessoas com o mundo, não acho que temos que falar da ecologia, precisamos falar sobre a fome, mas no momento em que tu coloca a condição humana, ali, de uma maneira muito honesta, muito ética, isso já é uma grande função... Por outro lado também, acho super legítimo ter uma função simplesmente de distração, de entretenimento, de diversão, já ajuda o pensamento da gente a viajar junto, e quando o pensamento viaja junto, ele pode imaginar novas situações e imaginando novas situações, pode se pensar num mundo diferente... como Fellini falava, eu não quero explicar, eu

quero mostrar... a obra é o mundo também, é uma parcela desse mundo, se a obra pode ser assim, o mundo pode ser assim, ou pode ser pensado assim... ao ficar encantado eu posso querer que o mundo fique mais encantado ou fiquei tão tocado que aquela brutalidade que eu passo todo dia e não dou bola, talvez passe e diga mas eu tive uma experiência tão deliciosa e aqui agora eu não estou vendo nada nisso, ajuda a gente a se dar conta.

Uma das colocações da pesquisa foi que toda dança é um ato político, mesmo que alguns criadores achem que a arte é separada de outros aspectos da vida. Mas quando se investe só num repertório, quando só pessoas com um biotipo dançam, quando se escolhe um primeiro bailarino, estas são afirmações políticas.

Nunca iremos ter uma igualdade, então o exercício da reflexão se faz mais do que necessário, enquanto artistas, pois, ou treinamos nossas convicções, tendo parâmetros para não aceitar tudo, e tendo uma identidade, ou treinamos nossa tolerância, pois a desigualdade não acarreta nenhuma perda prejudicial. E é dentro dessa complexidade que se faz necessário um equilíbrio, ou seja, uma reflexão, um distanciamento de si.

A colaboração, o diálogo, o reconhecimento de si no outro, a noção de si e do outro, trazem relações éticas dentro da obra. A investigação mostrou isso, quando não se fala apenas de ser ético e sim de um conjunto de procedimentos éticos que levam a esta atitude.

Já em relação ao público, foi visto que às vezes, não é deixado claro para o expectador se ele quer ou não participar de alguma experimentação da natureza da obra. A clareza foi apontada como um respeito àquele que vai assistir, deixando nítido isto, ou no preço do ingresso, ou nas informações dadas, ou no local onde se dançará, não que isto seja contar a obra, mas preparar um pouco mais o olhar daqueles que não possuem as mesmas informações estéticas. Às vezes o artista se permitiu demais, sem ter noção de onde está, a compreensão do que se faz permitiu um cuidado com o outro nestas provocações, tornando-as válidas.

Enfim, também se viu necessário o cuidado consigo mesmo, o respeito consigo, pois muitas vezes os profissionais da dança se prejudicam em prol de uma estética, que não é nem certa, nem errada, e sim perpetuadora só de uma maneira

de se fazer. E será positivo, ou será uma atitude ética transformar estas experiências e não somente julgá-las.

Quanto aos vários papéis que o profissional da dança tem, não se vê nada de prejudicial neste hibridismo de ser coreógrafo, intérprete, docente, pois as experiências trazem possibilidades de um pensar mais criativo, que se perpetua no que quer que seja feito pelo artista.

## **6 DEVANEIOS ÉTICOS E ESTÉTICOS**

Esta pesquisa da ética e da dança, se faz necessária por questionamentos pessoais, por questões que precisam de um pensar que legitime tomadas de atitudes coerentes. A ânsia por ser um profissional melhor, fez com que me lançasse na procura de pensares diferentes.

Será que estes caminhos se cruzavam ou não? O caminho do docente, do coreógrafo, do bailarino, do pesquisador, será que para dominar uma trilha tinha que largar a outra?

Será que estava sendo ética com o meu pensar, com o meu corpo?

Mais do que uma pesquisa e uma investigação, creio ter criado uma tecnologia de cuidado de si, para me validar como profissional. Nas reflexões destes artistas, fiz um exercício de minha reflexão, pude aprofundar algo valioso para a arte e a educação, este cuidado de si que possibilita o cuidado com o mundo.

Sempre pensava e me perguntava. Até que ponto pode se interferir na anatomia de um corpo, sem consciência dos alunos e professores, em prol de uma estética? Até que ponto um professor pode eleger bailarinos talentosos e outros

não? Seria o professor capaz de entrar na dimensão de cada aluno e dizer quem pode ser artista ou não? É válido prejudicar um corpo a favor de um ideal artístico? Será que escolhas veladas não desanimam os bailarinos, ou incentivam práticas prejudiciais ao corpo, já que muitos iniciam ainda crianças? O que um professor ou artista admira pode levar para uma transformação positiva ou negativa de seus alunos? Será que ser um bom profissional está só na boa execução de uma obra, de uma pesquisa ou de uma aula? O que eu acredito faz diferença?

As minhas respostas obtive, até com uma certa paixão, neste trabalho, mas ainda penso sobre aqueles que se escondem atrás de discursos que na prática não acontecem.

A dança que acredito é aquela que faz reverberar um posicionamento político, capaz de fazer pensar a vida como uma obra de arte, como dizia Foucault. Segundo Tomazzoni “arte e vida não estão tão separados assim..., temos que apostar nisso, que a gente pode reinventar o mundo, como a gente pode se reinventar”.

Para terminar faço minha as palavras de Sastre quando fala sobre todas estas idéias e reflexões que buscamos na dança,

Essa forma de pensar numa modificação, numa abertura, é alimento de vida mesmo e é possível, se faz, talvez, de forma menos tradicionalmente entendida como eficiente, mas tem uma outra eficiência, que é muito mais penetrante, da ordem da intensidade, da ordem da profundidade, que faz tornar possível, é simplesmente existir e contaminar quem está por perto com esta possibilidade.

## 7 REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Rommel Luz F. Foucault e a Ética: algumas considerações. Revista Aulas. Disponível em: <http:// [www.unicamp.br/~aulas/pdf3/ROMMEL.pdf](http://www.unicamp.br/~aulas/pdf3/ROMMEL.pdf)> acesso em 26/10/2008.
- Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais / Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1998.
- COLI, Jorge. O que é Arte. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2007.
- FOUCAULT, Michel. Ditos & Escritos V. Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Ditos & Escritos V. O Uso dos Prazeres e das Técnicas de Si. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GALLO, Sílvio. Ensaio para uma Filosofia da Educação. In: Revista Educação. São Paulo: Segmento, s/d.
- LOUPPE, Laurence. Corpos Híbridos em Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- MARQUES, Isabel A. Ensino de Dança Hoje – textos e contextos. São Paulo: Cortez, 1999.
- VEIGA-NETO, Alfredo. Ensaio para uma Filosofia da Educação. In: Revista Educação. São Paulo: Segmento, s/d.
- VEIGA-NETO, Alfredo. Foucault & a Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.