

PROCESSOS EDUCATIVOS E CRIATIVOS NA DANÇA URBANA: um relato de experiências do Projeto Anjos D’Rua

Bruna D’Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro-PUC Minas¹

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo discutir o processo de construção coletiva em dança da montagem coreográfica intitulada “É o Poder”, vivida em um projeto socioeducativo, vinculado ao Programa Escola Aberta, da prefeitura de Belo Horizonte. O Projeto Anjos D’Rua atende a cerca de 450 crianças e jovens pertencentes à periferia de Belo Horizonte e região metropolitana, em uma ação integrada que parte do Hip Hop para estabelecer conexões entre arte, educação e cultura. O projeto, através de uma pesquisa de mestrado da área da educação, tem experienciado ações educativas, que fazem uso dos preceitos

¹ Mestranda em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais/PUC Minas, psicopedagoga e professora de dança.

da Educação Somática, para estabelecer uma relação profunda entre o sujeito consigo mesmo, com o outro e com o meio, e até mesmo uma nova relação com o ato de aprender e conhecer. A proposta discutida neste artigo parte desta experimentação corporal, nas danças urbanas, em diálogo com a dramaturgia e a discussão do silenciamento que a sociedade capitalista impõe aos sujeitos de um dos grupos pertencentes à iniciativa. Para problematizar e propor o debate sobre as relações de poder, no cenário político atual, propõe-se um debate à luz dos estudos de Paulo Freire (1980), em interface com a Educação Somática e a dramaturgia em dança, dando à dança o papel de provocar e promover uma crítica social.

Palavras-Chave: Paulo Freire. Corpo. Dramaturgia. Educação Somática.

ABSTRACT

This article aims to discuss the process of collective construction in dance of the choreography titled “É o Poder”, developed in a socioeducational project, linked to the Open School Program, Belo Horizonte City Hall. The Anjos D’Rua Project serves approximately 450 children and young people from the periphery of Belo Horizonte and the Metropolitan region, in an integrated action that, from Hip Hop, aims to establish connections between art, education and culture. The project, through a master’s research in the area of education, has undergone educational actions that make use of the principles of Somatic Education to establish a deep relationship between the person with him/herself, with the other and with the environment and even a new relationship with the act of learning and knowing. The approach discussed in this article discusses the participants’ corporal experimentation in urban dances in dialogue with the dramaturgy, and the discussion of the silencing capitalist society imposes on the dancers of one of the groups belonging to

the initiative. In order to problematize and propose the debate on power relations in the current political scenario, a debate is proposed in the light of Paulo Freire's studies in interface with Somatic Education and dramaturgy in dance, giving dance the role of provoking and promoting a social critique.

Keywords: Paulo Freire. Body. Dramaturgy. Somatics.

As primeiras palavras...

Pode a dança educar? Educar quem, educar para quê? Partindo desta pergunta, o presente artigo representa um breve recorte da construção da dissertação de Mestrado “O ENSINO DA DANÇA EM UM PROJETO SOCIAL DE EDUCAÇÃO NÃOFORMAL: Questões para a construção do conhecimento e currículos”.² A dissertação busca explorar a construção do conhecimento, a partir e com o corpo, nos processos educativos do Projeto Anjos D’Rua, que tem a Educação Somática e Paulo Freire (1980) como base de suas ações formativas. Tendo a experiência e a dramaturgia em dança como protagonistas, o artigo trata do processo criativo da concepção da coreografia “É o poder”, que visa discutir as relações históricas, políticas e sociais do Brasil atual.

² Pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC/Minas, orientada pela professora Dra. Vânia de Fátima Noronha Alves (PUC/Minas Gerais) e coorientada pela artista-docente Dra. Alba Pedreira Vieira (Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG)

Os sujeitos analisados compõem o grupo do Projeto Anjos D’Rua,³ que atua na cidade de Belo Horizonte para a formação de bailarinos pesquisadores em cultura Hip Hop. Esse é um projeto social de educação não formal, que nasceu e cresceu com o intuito de apresentar a dança como fomento de arte, educação e cultura, para jovens e adolescentes.

Partindo do princípio que a dança é uma linguagem e, como tal, pode ser expressão de um ato político, ancorados nos escritos de Paulo Freire (1980), propomos uma reflexão teórica sobre o entendimento da criação coletiva em dança como possibilidade educativa emancipatória, constituição de um corpo consciente e, ainda, processo somático.

Historicamente, na sociedade ocidental, o ser humano é entendido numa visão que o dicotomiza em corpo-razão, duas dimensões independentes entre si, em que o conhecimento intelectual racional sobrepõe o saber construído no corpo e pelo corpo. Como contraponto a esse pensamento, entendemos que a arte da dança possibilita a vivência de resistência e emancipação e leva-nos a refletir sobre essa visão, que se recusa a ver o corpo como produtor de cultura. Para tal, exige-se que assentemos nossa reflexão em outras bases paradigmáticas, para sentir, agir e pensar sobre o corpo. Como nos disse Nóbrega (2005, p. 612):

³ Projeto social em funcionamento na comunidade do bairro Caiçara, em Belo Horizonte/MG, na Escola Municipal Monsenhor Artur de Oliveira. Conta com uma coordenadora pedagógica, um coordenador de área, quatorze professores multiplicadores, dois professores em formação, uma psicopedagoga e uma gerente de mídia, todos voluntários. São realizadas cerca de vinte e quatro oficinas, aos sábados, e nove, aos domingos, atendendo até trinta participantes em cada uma delas. Em quatorze anos de projeto (cinco integrando o Programa Escola Aberta -PEA), já passaram por formação mais de 1000 pessoas e atualmente conta com, aproximadamente, 402 alunos inscritos.

Precisamos desenhar novos mapas para compreender a geografia do corpo, com sua espacialidade diferenciada, possível porque se move e, ao fazê-lo, ao mover-se, coloca em cena diferentes possibilidades de abordagem, diferentes lugares, com diferentes perspectivas espaciais e temporais: do biológico ao pós-biológico, da reversibilidade da cultura como carne do mundo à carne como aspecto simbólico e transcendente do humano; dos sentidos que a historicidade cria em narrativas temporais distintas; dos encontros e desencontros que constituem a nossa existência.

Segundo um novo olhar paradigmático, a arte torna-se uma forma de resistência ao tempo e ao poder hegemônico. O primeiro não pode mais ser compreendido apenas em sua perspectiva linear, mas, sim, conforme tempos sincrônicos e diacrônicos, tudo ao mesmo tempo, aqui, agora, e em outras espacialidades. O segundo, cada vez mais problematizado em suas hierarquias, pela propagação de modelos, constituições da cultura e dos próprios sujeitos. “Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes” (RANCIÈRE, 2007, p. 126). Resistir, na arte, na dança, é um ato político que traz a conotação do contra, do se opor a uma ordem vigente, em busca de uma emancipação coletiva, e a elaboração de experiências outras que possibilitem a constituição de significantes também outros.

Diante dessas alusões, Rancière (2007), nos diz que a “resistência”, ou resiliência da arte é a tensão entre contrários. Essa tensão possibilita uma aproximação com a própria humanidade, trazendo na experiência estética a promessa de uma “nova arte de viver” das pessoas, das comunidades, da humanidade. A arte inspira-se no vivido, no acontecimento, nas relações dos corpos e nas percepções, desterritorializando o sistema de opinião, pois produz sentidos múltiplos.

São essas reflexões que pretendemos trazer para este debate. Para contemplá-las adotamos a observação participante do grupo, analisado em um processo de criação, análise de fontes iconográficas dos envolvidos, com base em registros realizados pelo próprio grupo, no momento da criação e, ainda, uma entrevista realizada com o professor responsável pela proposta.

A dança como um ato político: um diálogo possível entre Paulo Freire e os processos somáticos em dança

O momento histórico atual nos apresenta inúmeros desafios, no que diz respeito ao silenciamento dos sujeitos nas estruturas políticas, culturais e sociais. Para Freire, a cultura do silêncio é produzida pela incapacidade de homens e mulheres não dizerem a sua palavra, de se manifestarem enquanto sujeitos sociais, em suas condições políticas, ou de modificação da sua própria realidade (FREIRE, 1980). Tal cultura é imposta por uma sociedade dominadora e que anseia por manter a hegemonia de suas relações de poder, sufocando os espaços do pensamento e da reflexão humana em suas mais diversas manifestações, sendo, a arte, uma força potencializadora de rompimento dessas estruturas e da cultura do silêncio.

Apesar de estarmos vivendo outro tempo e contexto político e social, as palavras do Mestre Paulo Freire (1980) soam-nos atualíssimas. À cultura do silenciamento junta-se a cultura da (des)informação ou da informação distorcida e tendenciosa produzida pela mídia de massa. Mas, nesse jogo tenso em busca do poder, homens e mulheres, héteros, homos, trans, negros, índios, pobres, deficientes, dentre outros, de diferentes maneiras, têm proposto o diálogo, seja por meio de manifestações de rua, da ocupação de espaços públicos ou, simplesmente, expressando a sua própria cultura. As lições de Freire (1980) ecoam pelos quatro cantos do país.

A mudança e a transformação social sonhada para o futuro clama cada vez mais por se tornar uma realidade. Por isso, discutir sobre a emancipação em Freire (2000), é reconhecê-la como um movimento de conquista política, que só se efetiva na práxis humana, em um processo contínuo de luta em prol da liberdade. É falar das diferentes formas de opressão e de dominação, no mundo neoliberal e de exclusão, sobretudo, dando voz aos sujeitos que não participam das relações e trocas.

A dança, vista sob a ótica da emancipação e da libertação, busca valorizar a essência de cada sujeito que a pratica, em um processo de relação consigo mesmo, com o outro, com o ambiente e com o mundo. Ao discutir o processo criativo em dança, na perspectiva emancipatória de Freire (1980), reconhecemos o quanto os corpos que dançam tornam-se políticos, politizados e conscientes de sua realidade, ainda que imersos em um contexto que teima em os oprimir.

Ao discutir o corpo consciente, o autor nos aponta pistas das relações que se estabelecem entre o lugar em que vivemos e a ação histórica, materializada no/pelo corpo. Assim, a experiência no/pelo corpo é intransferível, individual, ao mesmo tempo em que é construída socialmente no enfrentamento ativo diante do mundo. Para Freire:

O corpo humano, velho ou moço, gordo ou magro, não importa de que cor, o corpo consciente, que olha as estrelas, é o corpo que escreve, é o corpo que fala, é o corpo que luta, é o corpo que ama, que odeia, é o corpo que sofre, é o corpo que morre, é o corpo que vive. (FREIRE, 1985, p. 20)

Neste percurso outro de construção do conhecimento significativo, os processos criativos ganham nova conotação, em que não mais cabe a reprodução de gestos mecânicos e midiáticos e, sim, um trabalho “emotivo e misterioso” (HILLMAN apud ATIHÉ, 2008, p. 47), onde a curiosidade e a inquietação contribuam também para uma “educação da alma” (ATIHÉ, 2008).

O ato de conhecer ocorre na relação enriquecedora de troca entre o professor de dança, o sujeito que dança e as articulações teóricas adotadas, tornando o processo de ensinar e aprender, não uma relação direta sujeito/objeto, e sim, uma relação sujeito-objeto-sujeito:

[...] a relação de conhecimento não termina no objeto, ou seja, a relação não é a do sujeito cognoscente (ou a do sujeito que conhece) com o objeto cognoscível (ou com o objeto que pode ser conhecido). Essa relação se prolonga a outro sujeito, sendo, no fundo, uma relação sujeito-objeto-sujeito, e não sujeito-objeto. (FREIRE, 1982, p. 114)

O corpo não foi objeto específico de aprofundamentos teóricos realizados por Freire, mas consideramos que suas ideias encontram possibilidades de profícuo diálogo com a Educação Somática, na busca do corpo-sujeito, consciente e concreto, que busca se posicionar na individualidade, mas também no coletivo. Inspirados neste autor, os processos pedagógicos do projeto social analisado propõem o ensino da dança como estímulo à inserção dos sujeitos no seu contexto social e político, na sua realidade, promovendo o despertar para a cidadania plena e a transformação social.

Na Educação Somática, o sujeito constrói um movimento de voltar-se para si, na busca por uma concretude histórica que o torne um sujeito ativo e coletivo. A ideia de corpo, trabalhada neste conceito, refere-se a um ser corporal humano, em sua integridade, holístico e vestido por suas vivências e saberes (MILLER, 2012). A proposição deste olhar para a educação é imantada por outra pedagogia do movimento, que tem como premissa primeira o humano e o estímulo à troca e à experiência.

O conhecimento adquirido nesta experiência traz à tona a percepção da singularidade e da autenticidade inerentes a esta nova proposição, em que o corpo é tratado em primeira pes-

soa. Sua relação com os apontamentos de Freire (1980) está na emergência de estudos que concebiam o papel do corpo no desenvolvimento afetivo, cognitivo, intelectual, social e comportamental, do ser humano em formação.

O entendimento do corpo como construção cultural coloca a dança, especificamente na educação somática, que se entrecruza numa poética do sujeito em sua relação com o mundo e na relação sujeito/sociedade, com um papel importante na construção de uma postura crítica daquele que dança. Lara e Vieira comentam a respeito:

Para nós, a arte, particularmente, a dança, podem ser tratadas como locus privilegiado de crítica à sociedade contemporânea e como potência criadora de novas imagens que nos ajudam a pensar sobre outros modos de existência que não os de identidades fixas e estanques. (2010, p. 179)

Para a educação somática, a experiência tem um papel de protagonista na construção do conhecimento significativo, para além da perspectiva polarizada da educação assentada no paradigma tradicional. A aprendizagem autêntica, parte, então, do próprio sujeito, é durável e significativa, fundamentada na experiência, porque “o aprendizado é experiência e sensação. A sensação constitui a base a partir da qual se desenvolvem conceitos e ideias” (HANNAFORD, 1995, p. 48).

Nesta ótica, o campo da Educação Somática – “ES” fundamenta-se numa contínua sistematização e estruturação do conhecimento empírico: a prática é a base da teoria. Tal natureza, dialógica e reflexiva, da educação somática, permite que se olhe para cada sujeito numa perspectiva holística, entendendo as fusões e dinamismos do mundo. Sua natureza fluída, efêmera e mutável, age como uma metáfora na busca de entendimento dos dias atuais. É a arte do corpo em movimento, em constante metamorfose, que tem voz e deseja imprimir sua marca no mundo.

Segundo Lara e Vieira (2010), as práticas de educação somática incluem diversas abordagens que permitem uma maior compreensão das possibilidades e dos limites corporais que propiciam um processo de autoconhecimento que não se desvincula das trocas com o meio e com o outro. Tal concepção se manifesta como uma quebra de paradigma da relação dança, educação e corpo, através da experimentação e da descoberta, que nos leva à aprendizagem que se faz no processo laboratorial prático, materializada na educação, em sua forma pedagógica, por meio do corpo.

Estas questões se constituem como o tema central deste artigo: o que este corpo consciente tem a dizer sobre a sociedade em que vive, sobre as relações de poder que se estabelecem entre sujeitos, atuando com e pelo movimento? O desenho que se tece nesta perspectiva do corpo é uma forma de resistência aos modelos que apresentam os conhecimentos científicos de forma impositiva, desacreditando que o artista possa produzir conhecimentos com o corpo e sobre o corpo. Este corpo não é um corpo passivo que reage ao mundo de maneira sempre previsível, mas, sim, ativo, pois constrói novos conhecimentos e comportamentos, na interação com o mundo, em tempo real. É o fruto desse processo que veremos a seguir.



Participantes da oficina, discutindo estratégias para a composição da coreografia. Foto da Autora.

A DRAMATURGIA DO CORPO: o processo criativo na experiência de “É o poder”

Entendemos os processos de dramaturgia em dança como pensamento vivo, interativo e conectado, em um entrecruzamento de dança e teatro. A dramaturgia em dança expressa o extracotidiano, por meio de estados alterados de consciência, consistindo em uma linguagem, sem discurso falado, não dependendo da linguagem fônica para a sua compreensão.

Na experiência proposta pelo Projeto Anjos D’Rua, a dramaturgia foi o marcador da experiência, como processo criativo. Os corpos foram convidados a explorar, com o movimento, a expressão de conceitos, ideias e opiniões trazidas pelo grupo sobre a temática das relações de poder, na sociedade brasileira atual.

Ao representar uma realidade ideológica e política, fez-se uso, ainda, do movimento, para desconstruir os códigos gestuais preestabelecidos, buscando contextualizar a realidade cotidiana, por meio do fazer artístico. Este processo de elaboração intencionada propicia a comunicação e a informação entre aquele que dança e aquele que assiste, provocando um processo dialógico e reflexivo.

A noção de corpo, diante de uma dramaturgia, concretiza-se pela pesquisa e investigação do movimento, em um processo vivencial, que articula as experiências vividas, sem a dicotomização entre corpo e mente. Interessa-nos esta visão da construção de uma dramaturgia do corpo, em que não há lugar para movimentos mecânicos e repetitivos.

Vê-se o corpo percebido, vivido e sensível, ou, dito de outro modo, o corpo consciente, a possibilidade de uma construção coletiva que parte daquilo que move o sujeito que dança, por meio da música, dos gestos e das percepções.

Seguindo esses preceitos, a proposição de uma dramaturgia corporal, em que o sujeito se torne um investigador em toda a sua potencialidade, faz com que a técnica afete o criativo, ge-

rando um movimento outro de construção de conhecimento, também é discutida por Miller (2012), que comunga com o processo analisado:

Uma ação criativa imbricada na técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espço, com sua percepção aguçada do movimento presente para a criação de outro movimento/movimento. Por isso podemos falar de um “corpo relação”, ou seja, da atenção do corpo e, relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente, numa rede de percepções. (MILLER, 2012, p. 39)



Educador dramaturgo: ampliação da atuação educativa e mudanças significativas na relação professor-aluno. Foto da Autora.

Os sujeitos da pesquisa

O Projeto Anjos D’Rua ancora-se nessas bases teóricas. O contexto sociopolítico de seus participantes é de exclusão social, no que diz respeito às formas pelas quais são negadas aos seus componentes as oportunidades de envolvimento integral na sociedade, de vivência digna e cidadã, uma vez que não parti-

cipam do mercado de bens materiais, nas mesmas condições que outros, e, portanto, não têm suas potencialidades consideradas.

A prática pedagógica no Projeto Anjos D’Rua, assenta-se na experiência. E esta educação não deve estar a serviço do que está posto, ou se apropriar de uma lógica operativa e funcional, já que a experiência representa aquilo que “nos passa, nos acontece, nos toca” (LARROSA, 2014, p. 18). A realidade contemporânea precisa ir além da categorização, dando à experiência um papel de protagonista, uma vez que é inerente aos próprios fundamentos da vida.



Parte dos integrantes do grupo: aqui, os sujeitos pesquisados querem ser conhecidos e reconhecidos por meio de sua dança. Foto da Autora.

Para a realização do processo criativo na concepção do trabalho “É o poder”, vinte bailarinos de dança urbana reuniram-se uma vez por semana. Inspirado no método Paulo Freire (1980), o professor regente dividiu os encontros em três etapas: Etapa de Investigação, Etapa de Tematização e Etapa de Problematização.

Inicialmente, foram desafiados a responder à pergunta: “o que nos faz pertencer a determinado grupo social e não a outro?” As rodas de conversa foram registradas pelo grupo, em vídeo e fotos, e o material foi assistido/visto pelos participantes que registraram em ata as falas recorrentes, buscando-se levantar o universo vocabular dos participantes, para ressignificá-lo nos círculos de cultura que se seguiram. Então, as frases foram reescritas e reinterpretadas pelo grupo, em movimento, num processo que desencadeou a preponderância de improvisos que expressavam como o grupo entendia, via e vivia as relações de poder.

No encontro seguinte, um dos participantes trouxe a letra da música “É o poder”, interpretada pela artista Karol Conka, e mostrou aos demais, já que a canção era a expressão musical da temática investigada, concluindo-se, assim, a Etapa Investigativa:

É o poder, aceita porque dói menos
De longe falam alto, mas de perto tão pequenos
Se afogam no próprio veneno, tão ingênuos
Se a carapuça serve falo mesmo
E eu cobro quem me deve

É o poder, o mundo é de quem faz
Realidade assusta todos tão normais
Viu falei
Depois não vem dizer que eu não avisei
(Hãn hãn) só não vem dizer que não (Hãn hãn)
Só não vem dizer que não (Hãn hãn)
Só não vem dizer que não (Hãn hãn)
Só não

Sociedade em choque eu vim pra incomodar
 Aqui o santo é forte, é melhor se acostumar
 Quem foi que disse que isso aqui não era pra mim se equivocou
 Fui eu quem criei, vivi, escolhi me descobri e agora aqui estou
 Não aceito cheque já te aviso não me teste
 Se merece então não pede pra fazer algo que preste
 Quem é ligeiro investe não só fala também veste
 Juiz de internet caga se espalhando feito peste
 Se não tá no meu lugar então não fale meu (não fale)
 Se for fazer pela metade não vale (não vale)
 Eu vivo com doses de só Deus que sabe
 O resto ninguém sabe
 Quebro tudo pra que todos se calem (plow)
 Quem vem só quem tem coragem vai
 Já falei que quem nasceu pra ser do topo nunca cai
 O medo é de quem, hein?
 Olha quem ficou pra trás e a vida segue (segue)
 E o tempo não volta mais

É o poder, o mundo é de quem faz
 Realidade assusta todos tão normais
 Viu falei
 Eles não sabem o que dizem
 Não aguenta então não fica em
 Eles não sabem o que dizem
 Não aguenta então não fica em

Se tem uma coisa que me irrita é ver bocas malditas
 Dizendo mentiras sobre minha vida
 Coisas que eu nem vivi ainda, eita!
 Frustrados, pirados na cola já perdi a hora
 Preciso ir embora alguém me espera lá fora, me deixa.
 (TROPKILLAZ, 2016)

Na Etapa de Tematização, o professor, propôs uma tomada de consciência por parte dos participantes, propondo uma

tomada de posição no mundo, através de um trabalho coreográfico que se apoiasse na dramaturgia em sua construção. Esta proposta de uma reconfiguração do repertório e do vocabulário de dança dos sujeitos trouxe provocações que sugeriram o deslocamento do movimento mecanizado e automatizado para uma expressão contemporânea, que demarcasse seu posicionamento diante do mundo.

Hercoles (2005, p. 126) nos convida a entender que a concepção coreográfica “não pode ser restrita a um agrupamento ou mera junção de passos. Ao contrário, é uma ação carregada de propósito, cujo pensamento materializa-se no corpo de quem dança”. O professor do projeto, ancorado nas reflexões do autor, buscou estruturar e organizar a concepção coreográfica em oficinas que trabalharam os estágios de organização propostos por Hercoles, que incluem tratar a incompletude, a fragmentação, a não hierarquia, a desfronteirização e a descontinuidade. (HERCOLES, 2005, p. 126-129).



Dançarinos do grupo. Foto: arquivo da autora.

A Etapa da Problematização deu-se em paralelo com a Etapa da Tematização, por demanda do próprio grupo. Parte importante desta etapa consistiu em trazer as inquietações discutidas para o corpo, que responde socialmente, cultural e politicamente, às mazelas vividas no cenário brasileiro atual.

Concluídas as etapas, iniciaram-se os ensaios para o apuramento técnico da coreografia, uma assembleia para a decisão e a execução do figurino, para, enfim, ocorrer a apresentação da obra no Festival Anual Anjos D’Rua.

Considerações finais: refletindo o percurso

Para Pareyson (1997), criar uma obra é lidar com a invenção e a execução, uma vez que só se cria dança, dançando. Observando o processo criativo e de concepção coreográfica do grupo, concordamos com o autor, e acrescentamos que o papel do professor dramaturgo garantiu uma relação entre os elementos culturais, da realidade local, políticos, sociais e corporais, dos sujeitos envolvidos. Sujeitos esses que se tornaram cocriadores e intérpretes, o que tornou todo o processo mais significativo.

A articulação entre arte, cultura e educação mostrou-se, na experiência analisada, não só um caminho possível, mas, ainda, a abertura de um leque de possibilidades de integração entre educador e educandos, na construção do conhecimento em ação e significativo. Os ensinamentos de Paulo Freire (1980) foram o fio condutor da conexão entre arte, cultura e educação, proporcionando uma educação que, ao passo que valorizou os saberes e valores locais, não deixou de abordar e ressignificar os saberes construídos ao longo da história.

O caminho tecido por Paulo Freire há tantos anos, mostra-se atual, pertinente e relevante. No diálogo estabelecido com a dança pelo grupo estudado, foram despertadas possibilidades educativas que estão muito à frente das vividas pela escola regular, justamente por apresentarem uma estrutura de participação

dos educandos balizada pela experiência e pela troca entre aquele que aprende e aquele que ensina.

Os processos somáticos estiveram presentes durante todo o processo de construção da obra, em que o trabalho com o corpo foi tratado de maneira holística, com os aspectos motores, cognitivos, sensoriais, sociais e perceptivos integrados. A experiência vivida ganha voz, voz essa que traz consigo um posicionamento no mundo, que se faz de forma individual e coletiva, simultaneamente.

A integração entre as áreas não garantiu apenas um trabalho cênico de qualidade, mas, sim, o posicionamento crítico diante do momento histórico, social e político, atual. Jovens ávidos por terem voz, na sociedade, através da arte, foram levados a direcionar seu olhar para o outro, para o meio e a si mesmos, estabelecendo conexões e aprendizados até então não vivenciados pelos participantes.

A análise do processo criativo, que se deu à luz das teorias adotadas, demonstra ainda o quanto processos educativos que abrem mão de serem centralizados na figura do professor proporcionam experiência que, além de extrapolar os muros da escola, formam interface com as mais diversas áreas do conhecimento. Estabelece-se, assim, um diálogo que merece ser visto e fomentado por todos aqueles envolvidos com arte, cultura e educação.

REFERÊNCIAS

ATIHÉ, Eliana. A educação em busca de sua própria alma. In: BARROS, João de Deus V. (Org.). *Imaginário e educação: pesquisa e reflexões*. São Luís: EDUFMA, 2008.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, mai./ago. 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Sobre Educação: diálogos* (Paulo Freire e Sérgio Guimarães). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *The politics of education: culture, power and liberation*. Westport, CT: Bergin and Garvey, 1985.

_____. *Pedagogia da indignação – Cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 2000

HANNAFORD, Carla. *Smart moves: why learning is not all in your head*. Arlington: Great Ocean Publishers, 1995.

HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

LARA, Michelle Larissa; VIEIRA, Alba Pedreira. Em foco... o corpo que dança: Experiências docentes e intersubjetividades desafiadas. In: LARA, Larissa Michelle. (Org.). *Abordagens socio-culturais em educação física*. Maringá: Eduem, 2010. p. 141-186.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre a experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

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

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículos. *Educ. Soc.* [online], v. 26, n. 91, p. 599-615, mai./ago. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302005000200015>. Acesso em: 20 dez. 2016.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RANCIÈRE, J. *Será que a arte resiste a alguma coisa?* In: LINS, D. (Org.). *Nietzsche, Deleuze, arte, resistência*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007. p. 126-140.

VALÉRY, Paul. *A alma a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

TROPKILLAZ. *É o poder!* Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/karol-conka/e-o-poder>>. Acesso em: 9 set. 2016.