

Quando a técnica é a singularidade, a dança descobre a ética

-----  
*When technique is unique dance discover ethics*

-----  
*Cuando la técnica es la singularidad el danza descubre la ética*

Reginaldo Santos Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo pavimenta a hipótese de que quando a dança lança parâmetros de investigações próprias enfatizando a singularidade e a alteridade, a dança descobre a ética. Seguindo esta trilha o presente texto apresenta como proposição a discussão do conceito de “Técnica de Dança Livre” apresentado por Rudolf Laban na primeira metade do século XX, imbricado por uma articulação entre dança, técnica, ética e educação. Esse artigo é fruto de um estudo exploratório/explicativo que teve como metodologia de pesquisa a observação de aulas de dança com abordagem contemporânea sobre o corpo e o levantamento bibliográfico sobre o tema pesquisado. As contribuições apresentadas são a ampliação do entendimento do termo técnica e a abertura, afirmação das singularidades e das diferenças presentes em cada corpo no ambiente escolar, e de forma mais específica no contexto da dança na escola, agenciando um respeito e uma prática ética sobre o outro.

**Palavras-chave:** Dança. Ética. Educação.

---

**Abstract:** *This article paves the hypothesis that when dance launches parameters of own investigations emphasizing the singularity and the otherness, the dance discovers the ethics. Following this trail the present text presents as a proposition the discussion of the concept of “Free Dance Technique” presented by Rudolf Laban in the first half of the twentieth century, imbricated by a link between dance, technique, ethics and education. This article is the result of an exploratory / explanatory study that had as a research methodology the observation of dance classes with a contemporary approach on the body and the bibliographical survey about the researched topic. The contributions are the extension of the understanding of the technical term and the opening, affirmation of the singularities and the differences present in each body in the school environment, and more specifically in the context of the dance in the school, engaging a respect and an ethical practice on the other.*

**Keywords:** *Dance. Ethic. Education.*

---

**Resumen:** *Este artículo pavimenta la hipótesis de que cuando la danza lanza parámetros de investigaciones propias enfatizando la singularidad y la alteridad, la danza descubre la ética. Siguiendo esta pista el presente texto presenta como proposición la discusión del concepto de “Técnica de Danza Libre” presentado por Rudolf Laban en la primera mitad del siglo XX, imbricado por una articulación entre danza, técnica, ética y educación. Este artículo es fruto de un estudio exploratorio / explicativo que tuvo como metodología de investigación la observación de clases de danza con abordaje contemporáneo sobre el cuerpo y el levantamiento bibliográfico sobre el tema investigado. Las contribuciones presentadas son la ampliación del entendimiento del término técnico y la apertura, afirmación de las singularidades y de las diferencias presentes en cada cuerpo en el ambiente escolar, y de forma más específica en el contexto de la danza en la escuela, agenciando un respeto y una práctica ética sobre el “otro”.*

**Palabras-clave:** *Danza. Ética. Educación*

---

<sup>1</sup> Mestre em Dança, Bailarino da Companhia de Dança Contemporânea Cia dos Pés, Membro dos Grupos de Pesquisa História, Memória e Documentação do Teatro e da Dança em Alagoas e Processos Cênicos, Membro do Fórum Permanente de Dança em Alagoas.

## Introdução

Este artigo é fruto de um caminho percorrido durante a minha especialização no ensino da dança (UFAL) na qual tive a orientação, compartilhamento e colaboração da Professora Mestre Telma César, onde pude refletir sobre o meu fazer/pensar o ensino da dança. Durante esse processo, percorri um frutífero caminho de descobertas e redescobertas de minhas possibilidades e limites, surgindo assim a necessidade de ultrapassá-los cada vez mais. Deu-se então continuidade a um longo processo de desenvolvimento de minha didática, do meu fazer/pensar a dança e o ensino desta arte, imbricado sempre por uma tomada de consciência corporal, da educação somática e do sistema de improvisação fundamentado pelos princípios de Rudolf Laban<sup>2</sup>. Nesse processo, fui gradativamente aprofundando o conhecimento sobre o (meu) corpo que dança e criando uma postura crítico/reflexiva sobre a prática do ensino da dança.

É importante salientar que as reflexões apresentadas nesta escrita são frutos de minha experiência crítica e criativa enquanto artista/docente, compreendido ao mesmo tempo como um sujeito que pensa, reflete, discute, pergunta, responde e questiona junto com o outro, em colaboração, no compartilhamento e agenciamento de questões e afetos.

Ressalto que realizar um estudo teórico não substitui o entusiasmo, a motivação para dançar, mas, ao contrário, é um estímulo bastante profícuo. Acredito que o território teórico, aqui apresentado, tenha sua importância quando se percebe que este pode facilitar e ampliar o repertório de conhecimento que envolve não apenas o processo criativo e pedagógico para a cena, mas o processo educacional como um todo. Assim, essa escrita propõe-se a aprofundar investigações sobre o corpo e o movimento na educação, a fim de poder contribuir para perspectivas tanto pedagógicas quanto artísticas da dança, acreditando que para adentrar a prática e o ensino da dança é necessário ampliar os seus horizontes teóricos e, mais que isso, inter-relacionar teoria e prática.

Aqui, pretendo apresentar e discutir o conceito de “Técnica de Dança Livre” proposto por Rudolf Laban na primeira metade do séc. XX. Para isso, tornou-se necessário contextualizar as suas ideias em paralelo aos fatos históricos que influenciaram suas indagações, questionamentos e aplicações de seu sistema.

Falar da proposta de Laban implica considerar que seu trabalho é extremamente complexo, visto que, sua elaboração tem por meta a constituição de um sistema que pudesse analisar os problemas de aplicação e utilização do movimento pelo homem moderno, em atendimento às necessidades emergentes da nação que acabara de nascer com a Revolução Industrial.

Dessa maneira, durante o início do séc. XX, onde já se configurava certa maturidade do sistema capitalista e colhiam-se as consequências reverberadas pela Revolução Industrial, Rudolf Laban foi um dos artistas e pensadores que tomaram consciência dos problemas carregados por uma política de aprisionamento e mecanização sobre o corpo e o movimento numa Europa que vivia a chamada *belle époque*: época de grande euforia pelo progresso, pela velocidade das ideias, pelos comodismos provenientes da Era da Máquina advindos da Revolução Industrial, igualmente como pregava o Futurismo (vanguarda artística europeia fundada na Itália em 1909).

O século XX foi também uma época onde se viviam bons e maus momentos caracterizados pelas duas grandes guerras e pela revolução científica. A Ciência encontrava-se em um lugar privilegiado, trazendo modos de operação constituintes do Iluminismo calcado no pensamento cartesiano, onde a investigação, a experimentação e a comprovação científica eram essenciais, isto é, a racionalização encontrava-se em um degrau elevado. Como Laban queria inserir a “Dança”

2 Rudolf Laban (Hungria, 1879/Inglaterra, 1958) desenvolveu, na Europa expressionista da primeira metade do século XX, um complexo sistema de experimentação, leitura e interpretação da linguagem do movimento. Suas teorias vêm fornecendo amplo material para artistas, educadores corporais e pesquisadores do movimento.

no status de ciência, isso só poderia ser feito a partir dos ideais pregados pela sociedade moderna. Para tanto, Laban buscou uma aproximação do sistema da dança com o fazer científico onde incluiu a experimentação (prática da dança enquanto pesquisa), a investigação (exame da dança e do movimento) e a comprovação científica (resultado coreográfico enquanto processo criativo). Posto que o universo da dança seja de natureza subjetiva, a criação do termo Coreologia (Ciência do movimento segundo Laban) é uma caminhada rumo a essa direção, acrescentando também a simplicidade e a singularidade humana na criação artística, validando o processo criativo como circunstância de produção de conhecimento: chaves para entender a complexidade de seu sistema.

Todavia, é por ver no progresso industrial, no estado forte e controlador existente durante as 1ª e 2ª Guerras Mundiais, mais especificamente ao modo de vida em que se colocava o homem moderno, ou seja, a existência de um hiato entre vida e movimento, o qual desaguava em uma “mutilação” do movimento, que fez Laban questionar essa relação. Cuidadosa e minuciosamente, Laban observou também que os códigos de dança desta época possuíam uma limitação técnica e expressiva. Por estes motivos, Rudolf Laban propõe o termo “Técnica Livre de Dança”. Mas, será que é possível pensar em uma técnica que seja livre? Livre de quê? O que Laban estava querendo comunicar com essa expressão? Imbricado por estes questionamentos complexos e instigantes, iremos adentrar em um mundo onde o pensamento racional está acompanhado e intrinsecamente recheado de subjetividades poéticas, para que possamos transitar o mais próximo possível do alcance e da compreensão da ideologia poética de Rudolf Von Laban. Para tanto, fomos buscar alguns significados da palavra “técnica”, para melhor compreendermos suas ideias, e assim, desenvolvermos um diálogo que implicará no território do ensino da dança.

### **Rudolf Laban: Técnica Livre de Dança**

A palavra “técnica” vem do grego “teckné” e quer dizer “um conjunto de procedimentos bem definidos e transmissíveis, destinados a produzir resultados considerados úteis” (LALANDE apud MARQUES, 2010, p. 84). Buscando o referencial do dicionário HOUAISS, encontramos que técnica é “o conjunto de processos de uma arte ou ciência”, logo, podemos entender técnica como sendo o modo de executar algo que tem especificidades e que se configura em processos para se atingir determinados fins. Já para Marcel Mauss, técnicas são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 2003, p. 401).

Conseguimos, então, perceber que há algo em comum em todos esses conceitos apresentados: o de que técnica é um caminho preenchido por regras e deveres para se alcançar determinados objetivos. Obviamente, o conceito trazido pelo sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss é o que mais se aproxima do ideal de técnica galgado e difundido por Rudolf Laban, diante das particularidades e compreensões de sociedade entre os dois pensadores. Isso porque, tanto Mauss como Laban, entendem que para se falar em técnica corporal e técnica de dança, é necessário dar vazão à singularidade humana, ao seu modo de apreender, compreender e vivenciar o movimento. Vale salientar que o que há em comum entre Mauss e Laban é a consideração dada aos efeitos da cultura sobre o indivíduo, do cultural sobre o individual. Marcel Mauss enfocava e enfatizava o cultural e Rudolf Laban, por sua vez, enfocava e enfatizava o individual. Laban considerou estas questões em suas propostas, lançando uma nova perspectiva de dança para a época. Este modo de olhar diferenciado, onde a dança assume a singularidade do aluno proporciona uma descoberta de movimento e de dança que enfatiza a autonomia e a identidade do estudante, visto que, no ambiente escolar, o professor estará lidando com uma imensa multiplicidade de histórias, caminhos e mundos heterogêneos, e essa variação – acredito – já estava sendo pensada nas propostas educativas de Rudolf Laban.

No entanto, se pensarmos que quando nascemos não estamos “Inteiramente prontos”, sugerimos que todo corpo é construído culturalmente e socialmente, portanto, esse corpo não está isento de marcas, ele não é livre de técnicas, pois é necessário levar em conta os fatores físicos, sociais, culturais e psicológicos, que fazem parte da construção corporal, psicológica e criativa do indivíduo. Por este motivo, Laban acreditava que “a dança deveria dialogar com as atitudes internas do homem moderno, não o isolando de seu cotidiano” (MARQUES, 2010, p. 82).

Este autor colocou-se em defesa e em busca de que “a dança se libertasse de uma estética única, unificadora e unificante.” (MARQUES, 2010, p. 86). Desse ponto de vista, “uma técnica nunca pode ser exatamente livre, pois o corpo humano, por ser humano e viver em sociedade, não conhece seu estado natural, ele é sempre técnico, social e cultural, atravessado por múltiplas técnicas que dialogam em suas ilimitadas maneiras de dançar” (MARQUES, 2010, p.85). Porém, quando Laban fala em técnica livre, ele está buscando desenvolver uma “técnica distante da memorização de passos e da aquisição de habilidades físicas virtuosas para um único propósito.” (MARQUES, 2010, p. 85). Ele defende e difunde uma técnica que seja livre de códigos pré-estabelecidos de dança, devendo ser originada e essencialmente criada através do movimento; por assim dizer, ele não era a favor da dança ilustrada pela música ou por uma história.

A Técnica Dança Livre segundo Laban, como já comentado anteriormente, origina-se do ritmo interno do movimento corporal e encontra sua realização nos componentes espaciais e dinâmicos, no domínio do movimento individual. “Técnica no sentido de ir à busca de habilidades, desenvolvimento corporal e criativo, através da investigação e da experimentação debruçada sobre os fatores do movimento<sup>3</sup>, sob as leis da dança, colocando em visibilidade a diferença carregada por cada ser, permitindo a expressão, a comunicação pessoal e intransferível, diferente das danças de passos” (MARQUES, 2010, p. 83). Laban ressaltava que o uso dessa nova técnica (termo utilizado por Laban) de dança era múltiplo:

Primeiro: tornar os alunos conscientes de suas próprias faculdades espontâneas de expressão; Segundo: preservar a espontaneidade do movimento; Terceiro: fomentar a expressão artística por meio do movimento; Quarto: despertar os alunos para uma consciência da humanidade por meio da observação do movimento.” (MARQUES, 2010, p. 83).

O que notamos é que Laban estava construindo um discurso oposto ao que pregava a sociedade industrial capitalista que homogeneizava o ser humano. Ao passo que ele estava interessado na singularidade, na particularidade expressiva de cada corpo/ser dançante. Por assim dizer, ele era ultramoderno no sentido de que comungava com a visão de ciência da sociedade moderna, pondo em evidência as leis do movimento na composição coreográfica e construindo uma técnica portadora de inovações e rupturas em relação à tradição de sua época. Segundo Izabel Marques (2010, p 83) “Laban não estava interessado em uma dança pronta, mas sim em estéticas individuais próprias.” Essa assertiva pode ser verificada a partir do próprio Laban, quando este autor escreve sobre sua dança livre.

O resultado não serão notáveis obras de arte ou produções exemplares mas, seja qual for a dança, deverá ser executada com uma plena participação interna e com clareza de formas. O estímulo criativo e a consciência da influência libertadora e vivificante do movimento da dança. (LABAN, 1990, p. 53)

Penso, então, que o processo educacional da dança na escola necessita ir além de uma apresentação de passos codificados e muitas vezes descontextualizado da realidade de seus

3 Os Fatores de Movimento que compõe a linguagem da dança segundo Laban são: Tempo, Espaço, Peso e Fluência.

alunos. Por este motivo, acredito que a proposta de “Técnica de Dança Livre” idealizado por Laban torna-se um caminho coerente no ensino dança na escola, visto que é essencial e necessário tratar o aluno enquanto ser integral, completo e total, ou seja, na qualidade de ser complexo como de fato é.

Quando lançamos um olhar sobre a corporalidade do indivíduo, isso implica na construção de um ser que busca descobrir sua própria estética de dança, sua própria história, lançando mão das suas pluralidades sociais, intelectuais, psicológicas, físicas, culturais, entre outras. Que, de fato, são essenciais para a construção de um conhecimento qualificado e eficiente no contexto escolar, social e cultural.

Para tanto, torna-se necessário atualizar e contextualizar a obra de Rudolf Laban para entender toda a sua complexidade e assim inserir seu sistema no contexto escolar na atualidade. Ao estudarmos, observamos e vivenciarmos a ‘técnica’ proposta por Laban, criamos a possibilidade de acessar a descoberta de um vocabulário desconhecido e inerente a nós mesmos. Portanto, é necessário colocá-lo sempre em perspectiva para que a cada leitura e a cada encontro com sua proposta, possamos enxergar um caminho diferenciado, uma perspectiva ampliada, a descoberta de um discurso singular.

Pois, se pensarmos que Laban no início do séc XX, lançava mão de questionamentos tão atuais e inquietantes que perduram até hoje, podemos imaginar que não foi uma batalha fácil a apresentação desse discurso que apontava procedimentos revolucionários de pesquisa e análise sobre o movimento humano.

Entretanto, a meu ver, Laban estava em busca de uma “Técnica de Dança Livre” entendida como um atravessamento, um diálogo, uma atualização constante de sentidos e percepções em nossos cotidianos, levando em consideração a formação da personalidade do indivíduo, respeitando seus anseios e subjetividades. Pois, penso que Laban entendia que quando a técnica é a singularidade, a dança descobre a ética. Mas, o que é ética? Como Laban a organiza em seu projeto de dança? E no contexto escolar como esta articulação pode ser construída?

A fala que se anuncia, como já comentado anteriormente, apresenta um tipo específico de pensamento em dança, o qual lança um olhar sobre a experiência do Sujeito, possibilitando a emergência da voz daquele que dança no processo criativo/educativo, pois o mesmo é entendido enquanto um co-criador e não um repetidor de passos. Nesse jeito de pensar a dança, o espaço da criação se organiza para que o sujeito se coloque no processo enquanto um pesquisador de sua própria dança numa busca, por encontrar nela o desvelamento de si mesmo.

Neste processo de comunicação, ocorre um fluxo discursivo entre falantes e ouvintes, onde esses discursos são transformados mutuamente, ou seja, ecoa no discurso do falante o discurso do ouvinte e, no discurso do ouvinte, o do falante. O sujeito não produz um discurso único. Ao contrário disso, é uma voz contaminada pela voz do outro. (SETENTA, 2008, p.61).

Desse modo, a dança abre-se para o espaço/tempo da experiência buscando no diálogo com a alteridade a oportunidade para dar sentido ao que acontece com o sujeito que dança. Neste campo de construção de sentido onde o dançarino encontra-se a si mesmo em meio a suas questões ocorrem reorganizações constantes. Isso significa dar tempo e espaço para que os acontecimentos sejam reconhecidos pelo próprio sujeito. Em tal perspectiva, cultivam-se os mínimos e simples detalhes dos acontecimentos vivenciados pelo sujeito a partir do intercâmbio de suas experiências com os outros companheiros de aula.

Neste sentido, a dança experienciada e produzida dentro deste ambiente de compartilhamento e respeito ao outro busca uma espécie de tateio noturno, um caminho sempre desconhecido, misterioso, incerto, enigmático, que se distancia daquele modo de operar onde a dança se configura num ideal de certeza, numa prática que estabelece um percurso carregado

de iluminações para atingir a máxima nitidez na tradução das impressões sensíveis do objeto.

Deste modo, se falamos em dar tempo para que os acontecimentos se acomodem no corpo, cada indivíduo terá um tempo particular para afagar as suas dúvidas e sensações. O tempo da percepção, da pausa, do sentir. Um tempo lento e, nessa lentidão, o corpo se abre para receber o outro, o que implica em reorganizações constantes.

Com esse viés, a temporalidade suscita uma escuta do corpo, a necessidade de “parar” para escutar, para perceber o caminho interno do movimento, para observar o outro. Tudo isso implica em tempo, um tempo lento, em um tempo que é o tempo do conhecimento e não da informação acachapante promovida desde a modernidade.

Esse jeito de pensar/fazer dança atravessado pela experiência da alteridade busca a comunhão entre os tempos de cada sujeito, imbricados em um tempo comum. O tempo da relação, do intercambiar experiências. O tempo da capacidade e habilidade do sujeito em escutar o outro, uma escuta que dá sentido ao que acontece durante a criação, uma escuta sinestésica. Uma abertura para o afeto do outro, para produzir com este afeto uma ação que afeta, gerando e gerenciando seus próprios espaços, criando seus próprios meios de ação juntos, buscando uma heterogeneidade de forças e ações compositivas em dança.

Assim, penso que o ambiente criativo dentro da escola pode ser organizado e articulado enquanto espaço/tempo de experiência, estabelecendo relações e agenciamentos entre atitudes dos sujeitos na busca de si e daquilo que lhe afeta, do tempo da experiência da alteridade, e assim, transformando a si e ao outro. Com esse norteamento, cada sujeito apodera-se do seu corpo e torna-se autor de sua própria dança.

Importa, então, tomar a abordagem da dança como transformação, contribuindo para levar em conta a complexidade do processo compositivo/educacional, evitando a sua redução a um circuito informativo e mecânico, sendo possível considerar a construção do sujeito baseada na experiência vivenciada a partir de experiências compartilhadas em dança, observando, assim, a construção de uma atitude crítica. Dito de outro modo, “o sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (BONDIA, 2002, p.25).

Ainda conforme o referido autor, o sujeito da experiência é aquele que está aberto aos acontecimentos se definindo “[...] por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura com [...] uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (BONDIA, 2002, p. 24). Importa pensar a experiência da dança na sala de aula, remetendo-se a certa intercambialidade, a uma relação de deslocamento, ou seja, a uma faculdade de trocar experiências, de transmiti-las ao outro, e nessa transmissão há a construção de propriedades compartilhadas.

Quando o ambiente da dança abre espaço para o reconhecimento da experiência pelo próprio sujeito, evita-se a reprodução de modelos já prontos. Na contramão desse caminho, constroem-se interlocuções entre os indivíduos presentes no processo. A dança torna-se então um espaço aberto, dinâmico, repleto de inter-relação e troca entre os sujeitos e suas experiências, no entendimento da experiência enquanto ambiente de transformação.

Nesse processo, a dança pavimenta seu caminho sobre a experiência de cada dançarino, apostando no reconhecimento da experiência que é sempre singular; no desconhecido, no indefinido e no infinito, na suspensão do não saber. Essa suspensão cria um tempo-espaço que afaga a dúvida, acaricia questões, gera pontos de atenção e de escuta, pontos de fuga rumo ao desvelar o anônimo. Proporciona situações inclassificáveis, de perguntas mais que respostas, do não concluído, mas que permite o encontro de vozes diferentes, e, nesse encontro, há um ato generoso de acolher o outro, pois, segundo Jorge Larossa Bondia (2002), é a partir da experiência da alteridade, do que é exterior ao sujeito, que a experiência se assenta. Nessa lógica, importa pensar o sujeito enquanto um Sujeito da Experiência, enquanto sujeito que reconhece em si os

atravessamentos e as transformações, para transmiti-las ao outro, intercambiá-las. Então, para que esse sujeito se mostre presente e exposto, há que haver uma necessidade de pausa, de parada.

A partir do entendimento de Bondía (2002) acerca da “experiência”, entendendo a experiência enquanto aquilo que atravessa, que transforma o sujeito e não simplesmente aquilo que passa, o indivíduo é compreendido enquanto potência, em seu poder de afetar e ser afetado, de contaminar e ser contaminado, de abrir e deixar-se aberto para o inusitado, definindo uma relação de habitar e permanecer em invenção. Habitar e permanecer em invenção significa aqui transitar por caminhos tensos e escuros, propor estratégias diferenciadas de chegar onde se quer, ou onde se pensa querer chegar. Um caminho onde o compartilhamento sejam modos propulsores de fazer o corpo encontrar outras zonas de fugas, de acesso, ou seja, propositor de interações, adaptações e conexões heterogêneas.

Diante disso, a dança no âmbito da experiência ocorre num “[...] fluxo de transformação e agindo sobre o processo de construção de diferenças (SETENTA, 2008, p.39), em um campo de provisoriade que apresenta aos sujeitos a experiência de alteridade enquanto anunciadora de outras ideias, experiências e significados. Esse jeito de fazer dança gerenciado pela experiência do sujeito e na sua relação com o outro promove uma negociação entre o geral e o específico, gerando variações de tons e acentos de movimento a partir das relações e conexões que transformam e modificam os sujeitos e seus movimentos. Estabelece-se, assim, processos que vão se dar em estreita aproximação com o campo das possibilidades, da reorganização, inventando possíveis maneiras de enunciar seus sentidos, subjetividades e de expor-se com suas indagações e transformações em seu modo de fazer, de operar, de falar, de dizer, de dançar.

Envolvidos neste processo, os sujeitos produzem significados permeados por contextos estabelecidos pela relação de alteridade, num processo de trocas evolutivas, mantendo viva a multiplicidade e a heterogeneidade, abrindo caminho para processos de apropriação e transformação, então não se pode falar em um processo que seja produzido por um “[...] sujeito exclusivo e sim por um sujeito atravessado, contaminado e modificado pelo próprio processo de exposição e diálogo” (SETENTA, 2008, p.58).

Nesta pavimentação, o corpo do sujeito não se paralisa em uma rigidez preestabelecida, não se sustenta em uma postura inteiramente resolvida, pronta, acabada. É antes um sujeito cuja inclinação é a de um corpo formulador de questões, tombado, que não cristaliza poderes, que por vezes interpela, que se fragiliza porque aceita que há algo que não se reduz ao seu domínio, mas que lhe é alheio.

O sujeito da experiência [...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera do que quer. (BONDIA, 2002, p.25).

Por conta disso, o sujeito passa a confiar na experiência como território de surpresa, de desafios, e também enquanto espaço que possibilite a construção e contra-produção de propriedades compartilhadas a partir da experiência da alteridade, onde a cooperação pode atuar como potente ação desestabilizadora de modos hegemônicos de pensar a dança.

Aqui, busca-se refletir sobre o ambiente da dança enquanto espaço\tempo de experiência em constante processo de transformação e modificação que possa contribuir para que os acontecimentos do sujeito sejam transmitidos, compartilhados e refletidos coletivamente. Isso implica na construção de propriedades compartilhadas, intercambiadas a partir da geração de conflitos, de dissensos e contrapontos entre diferenças, no reconhecimento da experiência da alteridade, fazendo do ambiente da composição um ambiente que possa dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. Para tanto, torna-se necessário pensar o sujeito enquanto um sujeito da experiência.

Nesse sentido, o ambiente experienciado de maneira singular compreende a dança enquanto espaço/tempo de transformação do sujeito ao invés da reprodução de formas já determinadas. Partindo dessa visão, a construção do corpo apoia-se no reconhecimento e intercâmbio de experiências e no exercício investigativo coletivo e compartilhado. Por assim dizer, observando e vivenciando a prática dança de maneira crítica e criativa a dança vai construindo seus passos e apresentando pistas que se relacionam diretamente com a ética.

A ética admite uma compreensão do sujeito em toda sua complexidade, e, anteriormente a isso, a ética é uma práxis (Lukács, 2007), um projeto existencialista de vida que circula o agir, o modo de pensar e de articular as questões e relações de vida apresentadas neste artigo rodeia um projeto existencialista de vida e de modo de operar em dança, que reflete, significa e ressignifica via corpo os modos de ser e estar no mundo. Então, a ética nesse projeto passa por um entendimento que contempla a autonomia, a transformação e a democratização das relações sociais. Se a questão central para Ética é como educar para o respeito às diferenças e para os respeito a todos os seres humanos, a alteridade se apresenta como uma questão a ser afirmada no contexto educacional e não negada, possibilitando um relacionamento rico e saudável entre os cidadãos e a realidade social em que vivem. Então, a ética posta neste artigo reconhece o cidadão como sujeito de direitos e de subjetividades, evidenciando sua alteridade e singularidade.

Como sabemos, Laban dedicou sua vida à formulação dos pensamentos e sentimentos mais profundos acerca do movimento, como algo essencial à vida que legitimava e auxiliava a formação humana. Compreendo que seu projeto de dança articulava a ética imbricando uma reflexão ligada às reais condições de vida do homem moderno, o que implica na transformação e na democratização social. Pois, como dito anteriormente, sem movimento não há vida e o próprio movimento deve dialogar com as atitudes mais interiores do indivíduo. Assim, penso que Laban lançava mão da abertura da ética para suas relações com a estética, como consequência do fracasso em considerar que a aprendizagem ética deveria dialogar apenas com o intelecto, sem se deixar influenciar pelas relações emotivas, abstratas e sensíveis do indivíduo. “A estetização da ética situa-se nesse anseio de preencher o vazio deixado pela queda das justificações metafísicas, justamente porque a estética sempre se interpôs contra o rígido racionalismo, para destacar que as forças da imaginação, da sensibilidade e das emoções teriam maior efetividade para o agir, do que a formulação de princípios abstratos e do que qualquer fundamentação teórica da moral” (HERMANN, 2008, p. 17).

Laban estava propondo através da dança e do movimento a construção de uma forma de viver a partir da experiência e da autonomia, construindo um saber que resultasse em modificação do sujeito. Apontando também para uma estilização da criação de si mesmo, através da busca criativa do movimento que é inerente ao próprio ser humano, situando o sujeito no espaço da experiência essencialmente criadora. Com isso, entendo que Laban fazia uso de uma ética numa defesa irrestrita da liberdade e subjetividade. Disso não decorre a necessidade de um estudo sistemático dos fundamentos da liberdade, mas a importância de tematizar a experiência estética, no sentido real da palavra. O termo “estética”, proveniente do grego *aisthesis*, significa sensação, sensibilidade, percepção pelos sentidos ou conhecimento sensível-sensorial (Hermann, 2008, p. 18). Configurando e conduzindo a vida, por meio da invenção das práticas de movimento cotidianas, numa ação recíproca entre o homem, movimento e mundo. Compreendendo a dimensão estética como uma livre criação de si em relação ao outro e ao ambiente.

Como assim expressa Humboldt (apud HERMAN, 2008, p. 18): “O verdadeiro fim do homem (...) é a formação máxima e o mais proporcional possível de suas forças, para integrá-las num todo. Para isso a liberdade é a condição primeira e indispensável”. Mas esta liberdade deve estar associada a uma “multiplicidade de situações”, pois mesmo o mais livre e independente



dos homens, deslocado para circunstâncias uniformes, forma-se de modo mais restritivo. Penso também que Laban entendia a dimensão estética como a obra da vida tendo a arte como caminho, por meio da criação de diferentes estratégias, articuladas com princípios universais, que refletem nossas lealdades irrenunciáveis com o mundo. Possibilitando uma educação ético-estética constituinte pelo reconhecimento da tensão entre o eu singular e o nós.

Parece-me urgente refletir sobre a construção de conhecimento de dança produzidos na escola. O conhecimento sensível-sensorial que a dança produz deve estar calcado na liberdade, ou seja, numa mostra de vários caminhos e situações, numa relação constante entre particular e universal. Só assim as singularidades de cada indivíduo poderão ser aceitas e expressadas por ele mesmo no ambiente escolar e em sua vida social.

Como advertiu Toulmin (apud HERMANN, 2008, p. 32), “no âmbito da filosofia e das ciências sociais, (...) o preço do intelectualismo tem sido alto demais, e agora temos que retroceder a modos mais amplos de autoexpressão”. No entendimento de Nadja Hermann, a abertura da ética para suas relações com a estética, deixando-se influenciar pelas emoções, pelos sentimentos e pelas respostas sensíveis do indivíduo.

Portanto, acredito que Laban articulava a ética dentro de sua proposta de dança, pensando uma “Técnica de Dança Livre” como uma formação ética e estética de um trabalho de si mesmo, numa abertura dialética entre a experiência no mundo e um projeto de mundo. Nesse trabalho de si, há uma dimensão estética como uma livre criação de si, dentro de um parâmetro universal: o movimento. É importante ressaltar que este diálogo deve priorizar a construção da autonomia, da livre expressão de ideias, pois uma educação ética implica na formação de cidadãos através do livre exercício das atividades sensoriais e políticas, ampliando a manifestação de suas diferenças.

Dessa maneira, penso que o ensino da dança pode se distanciar do paradigma tradicional de educação onde a aula é “ensinada de maneira tradicional, através de cópia e mecanização de movimentos, que não permitem que o indivíduo descubra seu vocabulário pessoal de movimento e sinta o organismo fluir harmonicamente como a natureza primitiva do homem” (MARQUES, 2008 p.82). Então, para que o ensino de dança seja eficiente, é importante partir do material heterogêneo presente na escola, tornando-se essencial caminhar na contramão de processos “colonizadores” existentes no mundo globalizado. Por este motivo, a proposta de Técnica de Dança Livre apresentada por Rudolf Laban torna-se indispensável no processo de ensino/aprendizagem da dança. Visto que esse discurso e essa prática estão calcados no respeito às identidades heterogêneas e a construção da autonomia em defesa da liberdade sensorial, cultural e social, já que estamos falando de seres humanos, de cidadãos crítico-reflexivos, de seres criadores e transformadores de sua própria história.

Como a escola é uma instituição de produção e construção de conhecimento, neste espaço então, de pensamento crítico e reflexivo sobre a realidade e sobre o mundo, os sujeitos desse processo de ensino-aprendizagem devem ser qualificados e construídos diante de um pensamento circulado pelo acesso a modos próprios de organização e desorganização de sua relação com o conhecimento do mundo. Essa relação implica num conhecimento que “comporta ao mesmo tempo ligação, separação, síntese e análise” (MORIN, 2003, p.24). Construindo uma “cabeça bem feita, ou seja, alunos com cabeças aptas a organizar os conhecimentos, e com isso, evitar sua acumulação estéril [...], imbricado por um desenvolvimento da aptidão para contextualizar e globalizar os saberes” (MORIN, 2003, p.24).

Para tanto, minha hipótese é de que quando a dança lança parâmetros de investigações próprias enfatizando a singularidade e a alteridade, como assim buscou Rudolf Laban durante toda sua vida, a dança descobre a ética. Esse encontro produz um ambiente de respeito ao outro, assumindo e afirmando as diferenças presentes no ser humano, que qualifica o projeto de

ensino e prática da dança. Trata-se de um ambiente heterogêneo onde as experimentações e as descobertas das peculiaridades de cada indivíduo “se tornam um campo vasto de conhecimento que, se adequadamente aproveitado, pode tornar-se um subcampo importante de produção de conhecimento qualificado e original” (DOMENICI, 2010, P.83).

## Conclusão

Buscou-se, neste trabalho, compreender como a “Técnica de dança Livre” –apresentada por Laban – pode ser um meio para se entender o corpo e o movimento no processo de ensino/aprendizagem da dança pautada na autonomia e singularidade do aluno-intérprete-criador proporciona um saber mais consistente e mais amplo. Isso significa que lançando um olhar e uma prática que seja ética neste processo de ensino-aprendizagem apartir da composição de danças, cria-se um ambiente de construção de conhecimento mais palpável e coerente com a contemporaneidade. Como observamos, a proposição desenvolvida por Rudolf Laban é um importante caminho que deve ser experienciado por aqueles que estudam, pesquisam e investigam o movimento.

A movimentação corporal na dança possui valores nem sempre definidos logicamente; os sentidos produzidos neste jogo de ritmos e formas contam suas próprias histórias. Quando falamos de movimentação corporal precisamos pensar na linguagem dos movimentos, só então estruturar frases que denotam algum sentido. Este conteúdo captado subjetivamente é uma impressão única do observador sobre a ação, isto por que, na dança, o movimento não tem um único significado; a ação externa está subordinada à sensação interna, revelando muitas significações. Assim, a investigação de uma linguagem deixa de ser um mecanismo para descobrir fatos e passa a ser uma atividade artística, a partir da qual, condensamos as fases de esforço em ritmos e formas definidas, caracterizando qualitativamente a habilidade considerada. Por tudo isso, a “Técnica de dança livre” se apresenta como uma alternativa bastante consistente quando a intenção é verificar a dança na perspectiva das relações que ela vai traçando em meio ao ensino e à sua apresentação.

Contudo, não poderia deixar de finalizar este artigo, apresentando uma frase citada por Rudolf Laban, que representa muito bem a ideologia de toda sua proposta. Esta frase está calcada na defesa irrestrita da liberdade e do autoconhecimento via corpo, validando e comprovando a hipótese lançada neste artigo. “Se você vir muitos de meus alunos dançando, nunca adivinhará que eles foram treinados pelo mesmo homem” (LABAN, 1990).

## Referências

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. jan/fev/mar/abr. 2002, n. 19, p. 20-28.

CAVALCANTI, Telma César. A Escola como Mediadora Social. Revista VirtualDança, p. 1-7, 2009.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. Revista Pro-Posições, Campinas, vol. 21, N 2(62), p. 69-85, 2010.

HERMANN, Nadja. Ética: a aprendizagem da arte de viver. Educ. Soc. Campinas, vol. 29, n. 102, p. 15-32, jan./abr., 2008.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.

\_\_\_\_\_. Dança Educativa Moderna. São Paulo: Ícone, 1990;

LAUNAY, Isabelle. Laban, ou a experiência da dança. Lições de dança 1 – Org. por Roberto Pereira e Silvia Soter. Editora Univercidade.

MARQUES, Isabel A. Linguagem da dança: arte e ensino. 1. ed. São Paulo: Digitexto, 2010.  
\_\_\_\_\_. Ensino de Dança Hoje: textos e contextos. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

\_\_\_\_\_. Dançando na escola. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MORIN, Edgar. A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Conhecimento prudente para uma vida decente: “um discurso sobre as ciências” revisitado. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

SETENTA, Jussara. O fazer-dizer do corpo - Dança e performatividade. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2008.

Recebido em 21 de junho de 2017  
Aceito em 11 de agosto de 2017