

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E CONSCIÊNCIA CORPORAL NO MOVIMENTO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Camilla Monti Oliveira
(Instituto de Psiquiatria do HCFMUSP)
Ricardo Gonçalves Vaz de Oliveira
(Centro Universitário Moura Lacerda, Ribeirão Preto – SP)
Sergio Kodato
(Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto – FFCLRP – USP)

Resumo

A identidade psicossocial enquanto singularidade visível se expressa através do esquema, expressão e consciência corporais. O objetivo da presente pesquisa é investigar as representações sociais de corpo, bem como o processo de construção da consciência corporal, por meio do movimento de bailarinos semiprofissionais. Tal estudo possui como referência o método de análise das representações sociais proposto por Moscovici, Jodelet e colaboradores. Para o desenvolvimento desta pesquisa foram selecionados 8 (oito) bailarinos de uma Companhia Experimental de Dança Contemporânea; a coleta de dados foi realizada através de observação participante e também de entrevistas semiestruturadas, as quais possuíam um roteiro temático. No que concerne aos resultados, pode-se afirmar que a representação da dança contemporânea se fez através da ancoragem na dança de rua, no *hip-hop*, nas práticas esportivas e em outros elementos culturais. A utilização de termos técnicos ligados à prática e ao universo da dança, tais como: flexibilidade, elasticidade, alongamento e sincronia, indicam que o corpo tende a ser significado como elemento expressivo e estético, configurando-se uma consciência ativa e crítica do esquema corporal.

Palavras-chave: Representações Sociais; Imagem do Corpo; Dança Contemporânea; Esquema e Consciência Corporal.

Abstract

Social Representations and Body Awareness in the Movement Contemporary Dance

Psychosocial identity as visible uniqueness is expressed through the scheme, expression and body awareness. The objective of this research was to investigate the social representations of the body and the process of building body awareness through movement semiprofessional dancers. The study referenced in the method of analysis of social representations, according to Moscovici, Jodelet and employees. To develop the survey, we selected eight dancers of Experimental Contemporary Dance Company. Data collection was conducted through participant observation and semi-structured interviews, with thematic guide. As results, it can be stated that the representation of contemporary dance is done by anchoring the street dance, hip hop, in sports and other cultural elements. The use of technical terms related to practice and the world of dance,

such as flexibility, elasticity, elongation and synchronization, indicate that the body tends to be meant as an expressive and aesthetic element, setting up an active and critical awareness of the body schema.

Keywords: Social Representations; Body Image; Contemporary Dance; Schema and Body Awareness.

Introdução

Desde os tempos mais remotos, a dança sempre esteve presente nas diversas manifestações culturais, artísticas e religiosas, sendo que seus vários métodos e estilos foram sendo constituídos nas relações estéticas e sociais através da invenção, da criatividade e da coreografia espontânea dos povos. No decorrer da história da humanidade, tendo em vista as concepções morais e ideológicas dominantes à época, a dança foi representada em alguns momentos como manifestação do sagrado, e, em outros, como expressão do profano (Caldeira, 2009).

Especificamente no século XV, essa modalidade artística ressurgiu por meio de coreografias realizadas por membros da aristocracia em seus bailes, nos quais se executavam movimentos e passos previamente definidos e ensaiados. Tem-se ainda nesse mesmo período o balé clássico, o qual foi tomando forma e adquirindo grande parte de suas características e fundamentos que perduram até a modernidade. Consoante Garaudy (1980),

valorizava-se a técnica e a precisão dos movimentos e se propunha uma perfeição e esforço sobre-humanos, exigindo-se dos bailarinos um corpo perfeito e uma técnica coreográfica bastante aprimorada.

Dois séculos depois, teve início um movimento no qual se abria espaço para outras possibilidades coreográficas que fugissem às regras rígidas do balé clássico. Deste modo, o corpo passou a ser utilizado de forma mais espontânea, como meio de criação, dando origem à dança contemporânea, que permitia a livre expressão dos movimentos corporais. Esta nova modalidade surgiu através de bailarinas como Isadora Duncan e Martha Graham, as quais buscavam uma forma de dançar que fosse livre de regras rígidas, que explorasse as possibilidades de cada movimento corporal e que permitisse a expressão e a evocação de afetos e emoções. Havia uma busca por maior liberdade para movimentos inovadores e para improvisações criativas (Assis & Saraiva, 2013).

Garaudy (1980) postula que o movimento da dança contemporânea se constituiu em contraposição ao balé clássico,

o qual era criticado por se alienar e não estabelecer diálogo com a realidade caótica e dinâmica da sociedade industrial. Em contrapartida, o movimento da dança contemporânea buscou expressar e traduzir esse caos, no intento de conceber uma arte de ordem humanizada. No entanto, é necessário ressaltar que a dança contemporânea enquanto ideia inovadora não buscava somente colocar-se contra o balé clássico, mas também procurava uma maior expressão estética e ética através da exploração do corpo do bailarino, criando deste modo movimentos que se diferenciavam dos movimentos rígidos do balé clássico.

De acordo com Marques (1998), a intenção das bailarinas supracitadas era oferecer, por meio dessa nova técnica, a visão de que o corpo - enquanto parte da natureza - também deveria ser visto e vivido com o uma expressão natural e espontânea do ser humano e não como algo meramente mecânico e desumanizado, no qual não seria possível perceber, contraditoriamente, o corpo como parte integrante dessa subjetividade em movimento.

Para Garaudy (1980, p. 8) “a dança é uma das raras atividades humanas em que o homem se encontra totalmente engajado: corpo, espírito e coração”. Mais adiante, o

autor complementa: “dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, como futuro e com seus deuses” (p. 14).

Os autores Trindade e Valle (2007) ressaltam a importância de se documentar e registrar de maneira eficiente a dança, haja vista a necessidade de preservação do trabalho não apenas através de demonstrações e espetáculos nos quais a arte pode ser admirada, mas também em arquivos e documentos que registrem sua existência e trajetória.

Ao se buscar definir a dança contemporânea na atualidade, Dantas (2005) cita a dificuldade encontrada para tal, pois, de acordo com essa autora, o termo “dança contemporânea” pode englobar diversas possibilidades de se fazer dança e de brincar com essa arte. Isso demonstra que dentro dessa modalidade parece haver uma liberdade para sua concepção e criação, sendo que para entendê-la, é importante que se mergulhe na proposta do coreógrafo, o qual juntamente com seu corpo de bailarinos, se dispõe a objetivar a representação coreográfica.

Siqueira e R.S.A. Alves (2008) postulam a dança contemporânea como instrumento facilitador de diversas possibilidades, na medida em que permite

uma nova linguagem estética, a qual inclui em sua composição e estrutura o corpo de quem dança, tornando-o não apenas um instrumento da concepção coreográfica, mas parte de sua composição.

O esquema e a consciência corporais são marcados pela diversidade de fatores em jogo, sendo que, em sua constituição, relacionam-se aspectos estruturais e aparentes do ser. Os fatores psicológicos, estéticos e culturais implicados no desenvolvimento da imagem de si e do outro sofrem influências dos padrões ideais e estereótipos adotados pelo grupo social e global.

Ao se pensar na constituição do próprio corpo, deve se considerar as infinitas possibilidades de se conhecer e também de se estranhar, de modo que este corpo não seja encarado como algo que apenas é, mas sim como elemento que está em constante processo de construção e de desconstrução. Ele deve ser compreendido como algo em constante movimento e transformação, sendo influenciado e perpassado por padrões, ideologias e modelos da cultura da qual faz parte (Dantas, Alves & Boeno, 1999).

Em estudo realizado por Ferreira, R. e Gonzaga (2008), estes autores apontam para o fato de que bailarinos de dança

moderna parecem possuir não apenas uma elevada preocupação com seu peso, mas também uma distorção em relação a sua imagem corporal, sugerindo que grande parte desta população parece sentir-se descontente e desconfortável com tais percepções acerca do próprio corpo.

Campelo (1996, p.16), ao versar sobre corpos, complementa a definição acima e destaca que “a identidade cultural do indivíduo está inserida no corpo e esta identidade é visível, estando estampada às claras, através das informações que emanam deste corpo: gestos, danças, vestimentas, músculos trabalhados e expressão corporal, entre outras”.

Ao se referir a esse mesmo assunto, Grogan (2006) afirma que a imagem corporal pode ser entendida como o modo pelo qual a pessoa percebe, sente e pensa sobre seu próprio corpo, como volume e aparência, em que a consciência e percepção corporal são construídas, também, na relação dialógica. Deste modo, a ideia de corpo não necessariamente significa apenas o próprio físico, mas também o conjunto que ele pode formar através do contato com outros objetos, o que mostra a adaptabilidade possível dos corpos, que permitem o contato com estes outros elementos.

Para Haas, Garcia e Bertolotti (2010), diferentes situações - levando-se em consideração inclusive fatores ambientais, emocionais e sociais – modificam e afetam a imagem corporal do indivíduo, bem como sua percepção sobre os corpos de terceiros, em um processo dinâmico, resultante de memórias, de percepções presentes e de experiências anteriormente vivenciadas, como se, conjuntamente a essa ideia física, existisse uma percepção mental e uma representação na qual o corpo se constituiria.

Ao se pensar sobre tal, é como se, entre outros determinantes, na possibilidade e na percepção desse físico com a concepção que se faz dessa percepção, agregando para seu esquema corporal, esses novos objetos, sendo o contato e a interação desse corpo com outros corpos, outros elementos físicos ou sensoriais. Schilder (1981) complementa tal concepção ao explicar que, quando se entra em contato com determinado objeto, esse pode se tornar um prolongamento do indivíduo. Com isso, o esquema corporal não será representado apenas pelo que se entende como o corpo físico, mas é preciso se pensar que esse também é influenciado por outros aspectos, como objetos e vestimentas que os sujeitos utilizam.

O corpo pode se mostrar como expressão de suas experiências e vivências, assim como representante das histórias e das marcas de determinados locais, encontros e grupos populacionais (Lara & de Oliveira, 1996). A consciência corporal é mediada pelo contexto social no qual essa pessoa está inserida, de acordo com Jodelet, em Goetz, Camargo, Bertoldo e Justo (2008). Deste modo, além das influências já citadas, pode-se pensar que o contexto no qual o indivíduo se encontra também colabora para sua representação de corpo e esquema corporal.

Assim, não se deve desconsiderar que esse corpo, enquanto influenciado pelo contexto no qual está intrinsecamente inserido, também o influencia e, por conseguinte, ambos tornam-se passíveis de mudanças por todo momento, consoante salientam Siqueira e Faria (2007).

Dantas et al. (1999) propõem que, ao se olhar para os corpos dos que dançam, procure-se enxergá-los como corpos em permanente constituição, de maneira que seus atores possam moldá-los a partir do que lhes é informado, pelo outro e pela ciência e também a partir do que se pode e se proporciona a eles. De certa maneira, esses autores seguem o proposto por Siqueira e R.S.A.Alves (2008), os quais sugerem que,

durante o processo de criação coreográfica, essa é influenciada pela composição dos corpos que se dispõem a dançá-la, ao mesmo tempo em que esses são influenciados por tal proposta coreográfica.

Objetivos

O presente estudo procura entender as representações corporais construídas na prática de dança contemporânea, bem como o modo pelo qual o esquema corporal influencia na própria constituição da identidade. De acordo com Moscovici (1978, p.25), “toda representação é composta de figuras e de expressões socializadas. Conjuntamente, uma representação social é a organização de imagens em linguagem, pois ela realça e simboliza atos e situações que nos são ou se tornam comuns”.

Método

O papel da linguagem e do discurso na construção e difusão dessa ordem de representações de corpo é estruturante do campo de análise em psicologia social. A investigação da presente pesquisa centra-se em métodos de análise do discurso que

integram as dimensões cognitiva e afetiva, analisando o modo como corpo e estética são reconstruídos e reproduzidos na linguagem desses dançarinos.

Este estudo se fundamenta na pesquisa qualitativa e tem como orientação teórica e epistemológica a Teoria das Representações Sociais. A psicologia social compreende a modalidade qualitativa como uma abordagem de pesquisa na qual ciência é definida como prática social. Minayo (1992, p. 10) afirma que a pesquisa qualitativa é “aquela que é capaz de incorporar a questão do significado e da intencionalidade como inerentes aos atos, às relações e às estruturas sociais, [...] como construções humanas significativas”.

Moscovici (1978) assinala que as representações sociais não se referem especificamente nem ao coletivo nem ao individual, mas sim à ação, ao movimento de interação entre as pessoas. Ainda segundo Moscovici, as representações sociais não são criações mentais originárias das relações sociais, mas sim criações sociais construídas através de processos mentais ou sócio cognitivos.

A função social das representações consiste em tornar aquilo que não é familiar em algo familiar, através dos processos de ancoragem e objetivação. A ancoragem é o ato pelo qual os indivíduos transferem um sentido ao estranho; Leme (1993, p. 48) complementa: “numa dinâmica em que objetos e eventos são reconhecidos, compreendidos com base em encontros anteriores, em modelos”.

Procedimento

Participantes

Participaram deste estudo oito bailarinos de uma Companhia Experimental de Dança, com idade entre 18 e 23anos, oriundos de uma cidade do interior do Estado de São Paulo.

Instrumentos

Para a realização do presente estudo, foi utilizada uma entrevista com roteiro semiestruturado como estudo piloto e, a partir de uma segunda entrevista, tal roteiro foi reelaborado, considerando-se as alterações observadas após a realização da primeira; esse expediente foi necessário,

pois, visava abordar na segunda entrevista novos pontos que foram julgados importantes para a realização dessa pesquisa.

As entrevistas tiveram duração, em média, de 1(uma) hora e seu conteúdo foi elaborado em função de se investigar questões referentes à percepção dos sujeitos sobre si mesmos, seus corpos e sobre quando estão ou não em movimento. Também buscou se perscrutar sobre como os bailarinos lidam com a prática da dança, seus percursos e trajetórias até realizarem contato com a arte, a influência exercida por ela em suas vidas, bem como procurou se investigar as questões referentes às mudanças ocorridas em suas perspectivas de vida após a entrada para a Companhia e ainda, como lidam com seus corpos no que diz respeito a relacionamentos interpessoais.

Foi efetuado um primeiro contato com a responsável pelo projeto na Companhia a fim de se verificar a possibilidade de realização dessa etapa da pesquisa. Após o aceite, iniciou-se um período de 6 (seis) meses no qual um dos autores participou –na qualidade de observadora – das aulas

ensaios, além de assistir as apresentações de dança do grupo. O escopo da observação participante é o de poder facilitar (para a pesquisadora) sua inserção e familiaridade com os bailarinos. Ao final do período de 6 (seis) meses, procedeu-se o início das entrevistas, as quais foram realizadas de modo a não interferir nos horários de trabalho da Companhia.

Resultados e discussão

Todas as entrevistas foram transcritas na íntegra e, posteriormente, analisadas utilizando-se a metodologia das representações sociais de Moscovici (1978). Deste modo, os dados foram analisados levando-se em consideração as representações sociais de corpo dos bailarinos e como essas influem na constituição do esquema corporal e formação do eu. Como apontado por Schilder (1981, p. 11), “[...] existe a experiência imediata de uma unidade de corpo. Esta unidade que é percebida, porém é mais que uma percepção”. Assim, buscou-se compreender essa unidade de corpo

através das representações sociais apresentadas pelos bailarinos.

No que diz respeito às observações participantes, especificamente sobre o funcionamento dos horários da Companhia, o que pôde ser notado foi uma pequena falta de sistematização nos horários dos ensaios do grupo, o qual mudava muitas vezes suas atividades ou até mesmo desmarcava o que estava previsto para ser realizado em determinado dia, ou seja, nem sempre foi possível encontrar todo o elenco presente nas aulas.

Foi constatado na rotina das aulas que os bailarinos chegavam geralmente às duas horas da tarde e cada um ia para algum canto da sala ou mesmo para o banheiro, para colocarem roupas confortáveis ou, como eles mesmos denominavam: “roupas velhas”. Em geral, eram roupas como, calças e camisetas justas para mulheres e calças mais folgadas e camisetas do mesmo modo para os homens.

Apesar de haver linóleo (um tipo de piso específico utilizado para modalidades de dança como o balé, *jazz*, contemporâneo) no espaço destinado à aula, todos os bailarinos vestiam meias para os ensaios.

Quando questionados sobre o uso de meias, todos deram a mesma justificativa: devido ao fato de a “sala de aula” se situar em um galpão, acumulava-se muita sujeira que “grudava” no linóleo e, caso eles ensaiassem descalços, ficariam com os pés extremamente sujos.

Além disso, foram observadas atividades paralelas à dança sendo oferecidas aos participantes. Um dos pesquisadores teve a oportunidade de presenciar aulas de educação sexual, as quais eram oferecidas por uma psicóloga da cidade; nessas aulas foram discutidos temas referentes ao corpo humano e ao sistema reprodutor feminino e masculino, promovendo-se posteriormente uma discussão, a qual foi abordada de forma clara e simples e na qual abriu-se espaço para eventuais dúvidas dos bailarinos.

Outro momento importante a ser destacado foram as aulas de discussão teórica oferecidas pela organizadora do projeto, nas quais ela propunha a leitura de textos relacionados a temáticas que abordavam o corpo, movimento corporal e dança, para que os bailarinos tivessem a oportunidade de lê-los e, em um momento

posterior (ou ainda, na semana seguinte), o grupo pudesse expor e discutir suas impressões acerca do texto lido.

Quando alguns se esqueciam de tal atividade, eram divididos entre eles trechos de determinado texto para que lessem em voz alta e, em seguida, pudessem participar da discussão do mesmo modo. Alguns se mostravam envergonhados pelo fato de terem que ler os trechos em voz alta, mostrando até mesmo dificuldades na realização dessa tarefa.

Com a frequência das observações, pôde-se perceber que o grupo de bailarinos realizava atividades relacionadas diretamente à prática da dança contemporânea e ao aprimoramento dessa técnica. O período acompanhado por um dos pesquisadores foi marcado por sucessivos ensaios do espetáculo que em breve a Companhia apresentaria. Alguns encontros foram cancelados em consequência das viagens para apresentações artísticas em outras cidades do Estado de São Paulo.

Em relação aos dados obtidos nas entrevistas, foi observado que a configuração familiar dos participantes é

composta de estratos mais humildes da população, sendo que a maioria dos pais trabalha ou já trabalhou em ocupações de baixas remunerações. Apenas 1 (uma) participante relatou o início de sua vida em uma família com maiores posses, mas que perdeu todo o patrimônio devido a problemas de saúde de seu pai. Do total dos participantes, 2 (dois) possuem pais separados, 1(um) deles possui o pai falecido e o restante, pais que ainda residem juntos.

No que concerne a irmãos dos participantes, o número é bastante variável, porém, nota-se uma cifra acentuada, haja vista que a maioria tem entre 3 (três) e 7 (sete) irmãos. Apesar desse alto número de irmão, dentre eles não há muitos que tiveram contato com a prática da dança, independentemente de sua modalidade. Para os bailarinos entrevistados, o principal vínculo com a prática da dança e de suas diversas modalidades não está relacionado a aspectos constituintes de sua composição familiar, uma vez que dentro do núcleo familiar de cada entrevistado parece não haver contato próximo com este universo estético e expressivo. Deste modo,

destacam-se e diferenciam-se do restante da família na medida em que buscam essa atividade artística por iniciativa própria.

Em grande parte dos relatos, foi constatada uma infância humilde, marcada por brincadeiras e vivências de rua, representando um período no qual o contato e a busca por atividades lúdicas estavam intrinsecamente relacionados ao uso de seus corpos através do movimento e de brincadeiras livres.

Especificamente para alguns participantes, as representações de família relacionam-se à ausência dos pais devido à carga horária de trabalho e, por conseguinte, os cuidados com os corpos – que vão crescendo à medida que o tempo passa - caracterizam-se a partir da ausência e, em muitos momentos, ausência do cuidado oriundo das figuras parentais, ainda que diversas referências a eles estejam presentes nos discursos.

Tal lacuna presente no cuidado familiar é apontada por Martins e Szymanski (2006) não apenas no sentido de ausência de possibilidades financeiras, mas também, em relação a dificuldades

encontradas no manejo com os afazeres domésticos e no cuidado com os filhos.

No tocante à relação com a dança, foi na infância que alguns participantes iniciaram o contato, o qual ocorreu em contextos e modalidades diferentes. Para outros bailarinos, o contato ativo com a dança só se deu na adolescência, sendo que 2 (dois) participantes (um do sexo masculino e uma do sexo feminino) só vieram a ter contato com a dança depois de um período de tempo praticando futebol.

Esse esporte – representado como algo integrante do imaginário brasileiro, de acordo com Giglio, Morato, Stucchi e Almeida (2008) - apresenta-se no discurso dos entrevistados. Apenas 3(três) deles não citaram a prática do futebol em sua infância ou adolescência e negaram tal atividade física como algo que lhes despertasse interesse; porém, no relato de outros 3(três) bailarinos foi mencionado que acalentaram o sonho de se tornarem jogadores profissionais desta modalidade esportiva. O futebol é apresentado, como aponta Franzini (2005), como atividade predominantemente masculina, na qual

muitas mulheres não se reconhecem ou nem mesmo possuem interesse. No entanto, para duas participantes do sexo feminino, o futebol é representado como atividade lúdica com possibilidades de profissionalização.

O esquema corporal parece ser constituído na infância a partir da prática do futebol, dos jogos de rua e das brincadeiras. Com isso, os corpos desses participantes passam a sinalizar uma multiplicidade de questões e influências, incorporando diversos elementos da cultura brasileira. O início da prática da dança, em especial na adolescência, marca um momento no qual estes jovens acabam por se embrenhar neste universo cultural, estético, artístico e, de múltiplas formas - tanto como espectadores quanto como praticantes - acabam por ingressar na Companhia de dança.

Um forte elemento encontrado como influência para outras modalidades de dança é a dança de rua. Devido ao fato de tal modalidade ter se originado nos guetos e em bairros de camadas populares dos Estados Unidos, parece haver uma espécie de identificação com alguns elementos desta

cultura, principalmente em relação aos participantes do sexo masculino.

Em razão de esses bailarinos serem oriundos de camadas mais humildes da população, o contato com a dança de rua parece ter sido facilitado na medida em que ocorre uma identificação com a história e com a cultura dessa modalidade artística e o contexto sócio cultural do qual são oriundos, consoante F.S. Alves e Dias (2007); Netto (2007) e Reckziegel e Stigger (2005).

Siqueira e R.S.A. Alves (2008) discutem a importância dos grupos de teatro e de dança como um possível meio através do qual seus integrantes possam transmitir concepções culturais de determinadas populações vistas como minorias. Deste modo, salientam a importância da promoção de cidadania facilitada por esses grupos de teatro e dança.

Do mesmo modo como Dantas et al. (1999) salientaram em seu trabalho com crianças de periferia a importância da identificação com esse movimento cultural, o qual influenciava diretamente o modo de agir e de trabalhar com a dança, pôde-se

observar na presente pesquisa que a dança de rua influenciou a constituição da personalidade de quase todos os bailarinos participantes, no sentido de lhes ensinar não apenas sobre a prática da dança, mas também sua ginga.

As atividades de socialização que marcaram a adolescência envolviam o cotidiano da rua e o espaço público da periferia. A maioria dos participantes já concluiu o ensino médio, sendo que suas relações sociais sempre privilegiaram o uso do corpo como modo de expressão. Os homens fazem parte de outros grupos de dança, como o de dança de rua, e quase todos os bailarinos participantes, de ambos os sexos, citam o universo da dança – incluindo a Companhia e as atividades fora desta – como elemento intensamente relacionado ao seu convívio social.

De todos os participantes, apenas 1 (uma) cursa o ensino superior, enquanto outros 2 (dois) demonstram interesse em cursar, em médio prazo, uma graduação relacionada à dança. Esses 2 (dois) citam o curso superior de educação física, sinalizando que a escolha de tal curso

de graduação implica a consciência corporal e profissional. Maffei (2008) discorre acerca do fato de que, entre pessoas de camadas mais humildes da população, o ingresso no ensino superior é representado como algo valorizado, significando um maior status social. Dentre os entrevistados não parece ocorrer uma grande valorização a esse respeito, haja vista que entre os que já cursam o ensino superior e os que almejam cursar, esse interesse ocorre de maneira a complementar a atual ocupação de bailarino.

Todos os bailarinos ressaltaram a importância e o interesse que possuem em se aprimorarem em relação a questões teóricas da dança; demonstraram aspiração em aprofundarem os conhecimentos acerca desse tema não somente de maneira prática – através de aulas, *workshops* e ensaios – mas também através da apropriação de conteúdos e teorias relacionados ao universo que compõe a dança.

Em relação ao contato com a dança, para todos os bailarinos tal prática foi vivenciada inicialmente como diversão, sendo utilizada em momentos de

descontração e lazer. Quase todos foram conduzidos a esse universo através de amigos e pessoas de seu convívio. Para os participantes do sexo masculino, a primeira modalidade de dança que conheceram foi a dança de rua, ao passo que para as do sexo feminino, foram o balé clássico e a dança contemporânea.

Nota-se que é a partir principalmente do contato com essa prática da dança que a consciência corporal através do movimento parece ser concebida para os bailarinos; as brincadeiras de infância que relacionavam o uso de seus corpos se apresentam como indicativo da utilização destes como artifício de reconhecimento e de percepção de si mesmos.

Foi possível notar nos relatos que alguns dos participantes revelaram serem pessoas agitadas, que não conseguem ficar imóveis, ou ainda, não são capazes de realizar alguma atividade que possibilite que seus corpos não permaneçam inertes por longos períodos de tempo. Deste modo, é através da prática da dança que esse contato se intensifica e possibilita a expansão da consciência do movimento. Como citado por

Fiamoncini e Galli (2006), a prática da dança parece permitir a criatividade e a consciência desses bailarinos, além de facilitar um maior contato com seus corpos, algo sinalizado como positivo pelos participantes, os quais reconhecem um maior conhecimento de suas necessidades corporais.

Tavares (2001) ressalta que os movimentos – tanto aqueles realizados pelas pessoas em seu cotidiano, como aqueles efetuados por bailarinos em suas práticas – permitem a construção de formas e sentidos de seus corpos. Todos os participantes relataram o início do contato com a dança como algo natural em suas vidas; alguns, por praticarem aulas de dança desde criança, já não se mostraram capazes de imaginar sua rotina ou sua vida sem esta prática, ou seja, a atividade artística já foi incorporada ao esquema referencial com o qual operam a realidade.

Nesse sentido, Dantas et al. (1999) discutem acerca da importância atribuída à dança no contexto de vida de bailarinos, uma vez que essa prática parece tornar-se parte não apenas de suas rotinas, mas vai

adiante, contribuindo junto a outros aspectos importantes de suas vidas, como o reconhecimento de suas capacidades físicas e sociais, além do sentido estético da existência.

A consciência corporal começa a ser vivenciada na possibilidade de um corpo expressivo que dança, ancorando-se em vivências e experiências anteriores, incluindo-se aqui as atividades esportivas e as outras modalidades artísticas. Quando o contato com a dança contemporânea se intensifica a partir da entrada para a Companhia Experimental, a consciência corporal tende a evoluir, pois são mais expostos a observações e percepções críticas acerca de si mesmos e dos outros.

Novos caminhos se abrem para a consciência corporal, a qual inicia um processo de transformações, criando novas representações de suas concepções corporais, consoante atentam Dantas et al. (1999). Assim, movimentos são criados a partir desse diálogo com novas imagens, possibilitando-se através do movimento outros passeios pelo universo da consciência corporal. Tavares (2001) discorre sobre a

ligação que se estabelece entre a prática da dança e a consciência corporal; tal ligação apresenta-se permeada pelos movimentos produzidos pelos bailarinos que, através de suas representações corporais, apresentam aspectos de suas imagens do movimento.

Nesse aspecto, a consciência corporal também pode ser configurada a partir de tais práticas, pois parece impossível desvincular a relação desses corpos que dançam com seus movimentos e percepções. Tal fato indica que o movimento estético e sistemático desafia a consciência corporal.

Todos os participantes, ainda que em diferentes momentos da entrevista, relataram a importância do condicionamento e do preparo físico, elementos fundamentais para um bom desempenho nas aulas e nas performances coreográficas. De acordo com o proposto por Grogan (2006), estas concepções podem ser entendidas como parte de sua imagem corporal, que se relacionam ao modo como estes bailarinos desenvolvem a consciência corporal pelo movimento, construindo uma opinião crítica sobre si mesmos.

A representação de si envolve não apenas o desempenho durante as atividades, mas também antes e depois. Tal fator incluiria tanto a preocupação em relação aos cuidados com alimentação – a qual foi citada por todos os participantes como elemento importante, visto que influencia diretamente no desempenho das aulas e das apresentações - como também a preocupação com massa corporal, flexibilidade, agilidade e força.

No universo da dança parece haver uma maior preocupação com o corpo na medida em que este representa um instrumento de trabalho. Entre os homens, há o entendimento de que uma alimentação saudável deve incluir itens que contribuam para a manutenção do peso e que forneçam energia para a realização de atividades físicas intensas. Porém, o discurso não se revela na prática, visto que a maioria deles não sinaliza o fato de realizarem tais concepções, são vários os motivos alegados: alguns argumentam a falta de tempo, outros a preguiça ou até mesmo o esquecimento.

No tocante às mulheres, também parecem se preocupar com a alimentação, mas diferentemente dos homens, afirmaram colocar em prática uma dieta balanceada, ressaltando sua importância para o bom desempenho na prática da dança. Verifica-se que ocorre uma maior integração entre o discurso e a prática de hábitos tidos como saudáveis.

A partir do que foi apresentado acima e, de acordo com o relatado por Ambwani e Strauss (2007), Cash, Thériault e Annis (2004) e Pricee Pettijohn (2006), é patente a diferença de postura entre os diferentes gêneros no tocante à alimentação e hábitos alimentares por parte dos participantes.

Kuwae e Silva (2007) encontraram, na amostra de bailarinos clássicos e contemporâneos que participou de sua pesquisa, hábitos alimentares considerados saudáveis, o que poderia levar à afirmação de que se trata de uma população que possui hábitos alimentares saudáveis. O resultado dessa amostra vai de encontro ao que foi relatado pelos participantes entrevistados, os quais não apresentaram

claramente distorção em relação aos hábitos alimentares.

Esse cuidado estético parece estar representado em constante movimento, sendo que nessa relação corpo-imagem, são incorporados novos aspectos para o movimento da consciência corporal. No discurso, o investimento na técnica aparece suscetível a novos aspectos e estratégias; há a preocupação não apenas em relação ao estético e ao externo, mas também no trabalho interno, o qual pode ser realizado visando um bom desempenho.

Há, por parte desses bailarinos, a busca por cuidados com músculos, tendão, ossos, bem como o reconhecimento de diversas partes do corpo que precisam ser descobertas para se efetuar o movimento correto de uma perna, de um braço ou ainda, de determinado passo de dança. Isto posto, concorda-se com Schilder (1981) quando este versa sobre a unidade de percepção do corpo como sendo experienciada através do sentido se assim, propõe que essa consciência corporal seja composta por suas próprias cinestésias, ou seja, é o elemento

corpo que se apresenta e, ao mesmo tempo, é apresentado a todos os seus sentidos.

Tal concepção proposta pelo autor supracitado pode ser encontrada no discurso dos bailarinos participantes das entrevistas, já que, como dito, eles sinalizaram para a importância do conhecimento e da percepção de diversas partes de seus corpos atuando para que esse, enquanto unidade possa executar da maneira mais funcional possível os movimentos da dança.

No decorrer dos relatos dos participantes fica evidente que a dança se tornou a atividade central de suas vidas; essa representação também pode ser vista sob dois aspectos principais: o primeiro seria a utilização do corpo como instrumento de trabalho; o segundo seria o modo como se estabeleceu a relação íntima entre estas unidades e a dança. Ocorre, em vista disso, a representação da dança enquanto possibilidade de utilizarem seus corpos como estratégia de engajamento profissional, colocando esta atividade não apenas como expressão artística, mas também como elemento importante para sua formação e,

por conseguinte, sua inserção no mercado de trabalho.

Dantas (2005) aponta para o fato de que pode ser através da dança contemporânea que se solicite ao bailarino novas abordagens durante sua formação, e que tal processo incluiria o conhecimento de diversas técnicas de dança, bem como outras práticas corporais, além de trabalhos com coreógrafos.

Portanto, o desenvolvimento de um corpo de bailarino seria, também, transpassado por sua preparação e pela melhoria de seu desempenho. Desse modo, possibilitaria a esses corpos uma maior liberdade e reconhecimento, permitindo uma dinâmica fluente desse corpo que se compõe como bailarino, consoante sugere Castro (2007).

Já no tocante à entrada dos bailarinos para a Companhia Experimental, ela ocorreu de maneiras diferentes. Dois participantes entraram em substituição a bailarinos que saíram da Companhia durante momentos de espetáculo; outros 3 (três) entraram através de audição proposta pela

Companhia e 3 (três) dos participantes ingressaram quando de seu surgimento.

Esses aspectos acima citados – juntamente com a perspectiva para estes participantes de um futuro profissional enquanto bailarinos - apresentam-se de forma clara e, ao mesmo tempo, valorizada por eles. Todos os entrevistados expressam ser a dança sua principal atividade e almejam que ela permaneça em lugar de destaque em suas vidas. Siqueira e R.S.A.Alves (2008) apontam que participações artísticas tais como essas vividas por esses bailarinos se tornam importantes e devem ser valorizadas, pois proporcionam a eles o reconhecimento em seu grupo social e, poderia se dizer também, no próprio grupo de dança. Tais participações artísticas lançam para esses bailarinos novas concepções de mundo, de suas realidades e, principalmente, permitem novas perspectivas para seu futuro não só profissional.

A prática e os conhecimentos adquiridos por meio da dança não se relacionam apenas a aspectos da realidade externa de suas vidas, como a identidade

profissional, mas a dança também influencia e é influenciada pela evolução da consciência corporal - e, consoante o afirmado por Dantas et al.(1999) – no modo como estes corpos são representados e constituídos na sociedade a que pertencem. Essa construção parece estar em constante movimento, visto que novos elementos podem surgir e assim contribuir com novos significados para estes corpos, os quais também são vistos como instrumentos de trabalho, possibilidade de expressão e integração entre as várias composições possíveis de si.

No que concerne ao porvir, 2 (dois) participantes sinalizaram o interesse por continuarem nessa profissão, tornarem-se coreógrafos e donos de empreendimentos próprios, isto é, uma academia de dança. Tal postura é sinalizadora da maleabilidade desses bailarinos, os quais se permitem diferentes papéis em suas construções identitárias.

É através da dança contemporânea que muitos dos participantes iniciam contato com o balé clássico, haja vista o fato de essa modalidade ser proposta nas

atividades da Companhia; o balé é tido por todos os participantes como importante base técnica para um melhor aproveitamento e desenvolvimento técnico da dança contemporânea. Assumpção (2006) afirma que o balé clássico também foi entendido pelos grupos que ela estudou como importante base no desenvolvimento de outras técnicas, mas a autora discorda de tal posicionamento. No entanto, os bailarinos participantes do presente estudo, reconhecem a importância do balé, bem como valorizam suas técnicas.

Pode-se afirmar que, apesar de a autora supracitada criticar a valorização do balé clássico como base para a prática da dança contemporânea, os participantes das entrevistas ressaltaram a importância dessa prática, afirmando que ela influencia diretamente o desempenho não só na dança contemporânea, mas também, de modo integral, na evolução de sua consciência corporal.

Considerações finais

Ao abordarem a temática relativa a ideais de corpo, todos os bailarinos se utilizaram de elementos relacionados à técnica do balé clássico, mencionando expressões como “*Em Dehors*” e “ponta do pé”, entre outras. Tal fato demonstra que os participantes se ancoram nessa modalidade de dança para criar em suas representações de dança.

É interessante destacar que todos os participantes versaram, cada qual a seu modo, sobre como desejam e/ou imaginam corpos ideais. Porém, todos sinalizaram e apontaram criticamente para seus corpos, mostrando-se capazes de identificar suas qualidades e defeitos, suas possibilidades e limitações, mas respeitando suas constituições e esquemas corporais. Assim, ancorando-se em representações de seus esquemas corporais, os participantes sinalizaram que, mesmo distante em alguns momentos do ideal de corpo apontado por eles como o proposto pelo balé clássico, eles reconheceram seus corpos como capazes de dançar do mesmo modo que os corpos idealizados.

Siqueira e R. S. A. Alves (2008) apontam que, entre os participantes de seu estudo, também encontraram concepções de corpos idealizados, bem como o reconhecimento de seus integrantes como não pertencentes a estes padrões. No entanto, independentemente de pertencerem ou não a tais padrões, foram capazes de se tornarem bailarinos. Marques (1998) propõe que, ao se trabalhar com a dança, qualquer que seja a modalidade, é preciso se olhar de maneira integrada o corpo que se propõe a dançar, olhá-lo e não enxergá-lo apenas como produto, mas como processo que influi e participa do processo criativo da dança.

Um aspecto a ser considerado diz respeito à importância para os participantes do bem estar físico; eles são unânimes em afirmar que o bom relacionamento e a aceitação de seus corpos influenciam e são influenciados pela relação com outros dançarinos.

É a partir da valorização e reconhecimento de si que os participantes sinalizam as possibilidades de relacionamentos com outras pessoas.

Ambwani e Strauss (2007) e Grogan (2006) abordam a importância atribuída em diversas pesquisas sobre a relevância da satisfação em relação à imagem e à consciência corporal. Tal fator está de acordo com aquilo relatado pelos participantes entrevistados e, a partir de suas falas, pode-se pensar também na influência da dança nesse bem estar.

Ao falarem de si mesmos, demonstram a integração desses diversos aspectos já que, ao responderem, discorrem sobre suas percepções físicas acerca de como estes corpos se apresentam, mas também interagem com as percepções de si mesmos e suas identidades psicológicas, ou seja, ao falarem de si, os bailarinos falam de maneira holística, abarcando diversas concepções e construções acerca de si próprios.

Dantas et al. (1999) apontam que a prática da dança se coloca como um local no qual ocorre mais do que apenas a construção de novos corpos, ocorre também a construção da representação desses corpos. Esses bailarinos, ao representarem seus esquemas e imagens de corpo, ancoram-se

em seu cotidiano, em suas vivências, experiências, brincadeiras de rua, modalidades de dança, ideais de corpo e em seus corpos sociais, que estão em constante movimento e construção, numa dinâmica que lhes permite experimentarem-se de diversas maneiras, desenvolvendo-se individualmente e coletivamente dentro da Companhia Experimental.

Desta forma, pode-se pensar o corpo como sendo mental, social e fisicamente construído, porém, essa construção deve ser vista de modo dinâmico, na medida em que não se pode olhar para um corpo separando ou sistematizando essas concepções. Através do caminho percorrido pelo universo da dança, estes bailarinos se mostraram capazes de reinventar, explorar e reconstruir a si mesmos e seus corpos,

superando suas dificuldades, respeitando seus limites e reconhecendo a possibilidade de tornarem seus corpos mais do que objetos que se propõem a executar movimentos: são indivíduos que, através da prática da dança, se permitem explorar seus movimentos para expressarem o que ocorre em suas vivências corporais.

Como apontado por Baroni (2006), é como se os corpos desses participantes transitassem entre seus silêncios, as falas dos coreógrafos e as suas próprias, trabalhando para que chegassem, em determinado momento, em um corpo compreendido e aceito por eles próprios.

Destarte, não há como não concordar com Garaudy (1980, p.13): “a dança é um modo de existir” e esse existir enquanto se dança, para estes bailarinos, não deixa de significar a representação de seus corpos.

Referências

Alves, F. S. & Dias, R. (2007). A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. *Em Movimento*, 13(3),201–223.

Ambwani, S. & Strauss, J. (2007). Love thy self before loving others? A qualitative and quantitative analysis of gender differences in body image and romantic love. *Sex Roles*, 56(1-2), 13–21.

Assis, M. D. P & Saraiva, M. d. C. (2013). O feminino e o masculino na dança: das origens do balé à contemporaneidade. *Movimento (ESEF/UFRGS)*, 19(2), 303–323.

Assumpção, A. C .R. (2006). O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para a emancipação. *Pensar a Prática*, 6(1), 1–20.

Baroni, J. F. (2006). Arte circense: a magia e o encantamento dentro e fora das lonas. *Pensar a Prática*, 9(1), 81–100.

Caldeira, S. P. (2009). A religiosidade na dança: entre o sagrado e o profano. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, 2(4), 1–13.

Campelo, C. R. (1996). *Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: Anna blume.

Cash, T. F., Thériault, J. & Annis, N. M. (2004). Body image in an interpersonal context: adult attachment, fear of intimacy and social anxiety. *Journal of Social and Clinical Psychology*, 23 (1), 89–103.

Castro, D. L. (2007). O aperfeiçoamento das técnicas de movimento em dança. *Movimento (ESEF/UFRGS)*, 13(1), 121–130.

Dantas, M. (2005). De que são feitos os dançarinos e "aquilo..." criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, 11(2), 31–57.

Dantas, M., Alves, M. & Boeno, A. (1999). Dança, corpo e representações: um encontro anunciado. *Conexões: Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP*, 1(2), 60–66.

Ferreira, A. R. B. & Gonzaga, T. (2008). Correlação entre medidas antropométricas e aceitação pessoal da imagem corporal em bailarinas de dança moderna. *Movimento e Percepção*, 9(12),43–51.

Fiamoncini, R. L. & Galli, S. R. L. (2006). Dança: movimento e identidade. *Revista Digital E F Desportes.com*,11(103),1–1.

Franzini, F.(2005). Futebol é "coisa para macho"?: pequeno esboço para uma história das mulheres no país do futebol. *Revista Brasileira de História*, 25(50),315–328.

Garaudy, R.(1980). *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Giglio, S. S., Morato, M. P., Stucchi, S. & Almeida, J. J. G. D. (2008). O dom de jogar bola. *Horizontes Antropológicos*, 14(30),67–84.

Goetz, E. R. Camargo, B. V., Bertoldo, R. B. & Justo, A. M. (2008).Representação social do corpo na mídia impressa. *Psicologia & Sociedade*,20(2),226–236.

Grogan, S. (2006). Body image and health contemporary perspectives. *Journal of health psychology*, 11(4),523–530.

Haas, A. N., Garcia, A. C. D. & Bertoletti, J. (2010). Imagem corporal e bailarinas profissionais. *Rev. bras. med. esporte*, 16(3),182–185.

Kuwae, C. A. & Silva, M. S. (2007). Hábito alimentar e composição corporal de bailarinos contemporâneos e do balé clássico. *Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte*, 15(1),1–5.

Lara, L. M. & de Oliveira, A. A. B. (1996). A expressão dos corpos pela dança: vivência e reflexão em meio escolar. *Revista da Educação Física/UEM*, 7(1),3–11.

Leme, M. A. V. S. (1993). O impacto da teoria das representações sociais. Em S.M.J. (Ed.), *O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social* (pp.46–57). São Paulo: Brasiliense.

Maffei, A. M. (2008). A situação sócio econômica e a escolha profissional de jovens brasileiro . *Revista Digital*, 5(1),164–174.

Marques, I. A.(1998). Corpo dança e educação contemporânea. *Pro-Posições*, 9(2),70–78.

Martins, E. & Szymanski, H. (2006). Brincadeira e práticas educativas familiares: um estudo com famílias de baixa renda. *Interações*, 11(21),143–164.

Minayo, M. C. S. (1992). *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco.

Moscovici, S. (1978). *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

Netto, F. M. M. (2007). Dança de rua: jovens entre projetos de lazer e trabalho. *Última Década*, 15(27),27–48.

Price, B. R. & Pettijohn, T. F. (2006). The effect of ballet dance at ireonbody and self-perceptions off e male dancers. *Social Behavior and Personality: an international journal*,34(8),991–998.

Reckziegel, A. C. D. & Stigger, M. P. (2005). Dança de rua: opção pela dignidade e compromisso social. *Movimento*, 11(2),59–73.

Schilder, P. (1981). *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes.

Siqueira, D. C. O. & Alves, R. S. A. (2008). Corpos, utopias: dança e teatro como alternativas de comunicação e cidadania. *Em Questão*, 14(1),63–77.

Siqueira, D. C. O. & Faria, A. (2007). Corpo, saúde e beleza: representações sociais nas revistas femininas. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 4(9),171–188.

Tavares, M. C. G. (2001). A imagem corporal e a dança. *Revista Conexões*, 6(1),10–22.

Trindade, A. L. & Valle, F. P. (2007). A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. *Em Movimento*, 13(3),201–223.

Os autores:

Camilla Monti Oliveira é psicóloga e especialista em Neuropsicologia pelo Instituto de Psiquiatria do HCFMUSP, e.mail: camilla_cmo@yahoo.com.br

Ricardo Gonçalves Vaz de Oliveira é policial civil e professor do Centro Universitário Moura Lacerda, e.mail: ricardo.gvdeoliveira@gmail.com

Sérgio Kodato é professor da graduação e pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, FFCLRP(USP), e.mail: skodato@ffclrp.usp.br