



# Corpos Que Dançam: Expressões da Linguagem do Corpo na Educação

Raimundo Nonato Assunção Viana  
Universidade Federal do Maranhão

## Resumo

As danças tradicionais estão inseridas no contexto das práticas culturais, configurando uma linguagem que pode vir a ser tematizada na arte e na educação. Este texto propõe uma reflexão sobre o lugar das danças tradicionais como dispositivo pedagógico, enfatizando a expressividade e a linguagem corporal. Acredita-se que essas danças enquanto linguagem e elemento da cultura constituem-se em um espaço onde os professores podem levar seus alunos a experimentarem novas dinâmicas, vivenciar a expressividade do corpo e da interpretação da linguagem corporal do outro.  
Palavras-chave: Danças Tradicionais, Linguagem Corporal, Educação

## Abstract

The traditional dances are inserted in the context of the cultural practices, configuring a language that can be lemmatized in the art and in the education. This text proposes a reflection about the traditional dances places as pedagogic device, emphasizing the expressivity and the corporal language. It is believed that those dances while language and element of the culture are constituted in a space where the teachers can take its students to try new dynamics, experience the body expressivity and of the interpretation of the corporal language of the another .

Keywords: Tradilional Dance, Corporal Language, Educational



As danças tradicionais estão inseridas no contexto das práticas culturais configurando-se numa estética, em urna percepção que constitui um estilo visível nos códigos gestuais criando urna linguagem que pode vir a ser tematizada na arte e na educação (NÓBREGA, 2001). Em geral estas danças são abordadas com o propósito de “resgate cultural” e são especificamente trabalhadas nas datas comemorativas, resumindo – se apenas às leituras de suas tradições e às repetições mecânicas de coreografias. Surgem assim as seguintes questões: há possibilidades de urna nova abordagem de linguagem das danças tradicionais, que não seja reproduzir fria e estaticamente a sua construção? Visualizá-la com novos olhos, reescrevê-las, interpretá-las a partir dos elementos cinemotores (espaço e tempo) da linguagem da dança?

Foram estes questionamentos que nortearam a construção deste, no sentido que o mesmo se tome um instrumento de reflexão sobre o conceito de dança na perspectiva de sua resignificação na interface com a cultura brasileira, também quanto às possibilidades pedagógicas para a tematização das danças tradicionais brasileiras. Justificam-se também as nossas reflexões sobre essas danças considerando que no Brasil, há urna diversidade de manifestações culturais, entre as quais, as danças, que se constituem como um dos conteúdos mais representativo da cultura dos homens, porém, na era da tecnocracionalização cada vez mais vem se distanciando do cotidiano destes, cabendo assim a necessidade em desenvolver processos pedagógicos que mediatizem o conhecimento dessas danças, bem como, os processos metodológicos a que estas podem ser submetidas.

Considerando que o mesmo fenômeno pode ser interpretado a partir de vários referenciais e que, a abordagem multi e interreferencial contribui para a compreensão mais abrangente de cada fenômeno, desenvolvemos o pensamento complexo, criando diferentes

olhares e articulando diferentes referenciais e diferentes lógicas para a compreensão do corpo como linguagem, da linguagem da dança e das possibilidades educativas do corpo que dança. Nesse sentido, dialogamos com saberes construídos na Etologia; na Fenomenologia; na Semiótica da Cultura; nos Estudos da Complexidade e nos estudos dos Saberes da Tradição.

Neste texto as nossas reflexões desencadeia-se-ão a partir de situação própria do Bumba-Meu-Boi, dança do contexto das tradições maranhenses; necessariamente a partir de um trecho de urna toada ou cântico característico dessa manifestação de dança. Essa servirá como ponto de referência e



intersecção para mediatizar a nossa discussão quanto à cultura, corpo, linguagem e educação.

O amo canta e balança seu maracá. a matraca e o pandeiro é que faz tremer o chão. Esta herança foi deixada por nossos avós, hoje cultivada por nós, pra compor sua história Maranhão (HUMBERTO-cantador do Bumba-Meu-Boi de Maracanã, São Luis-MA).

Como porta voz do seu povo, através do canto, o homem concebe e representa experiências, projeta valores, sentidos e significados. Revela sentimentos, emoções e sensações. Ao balançar seu maracá, anuncia a entrada das zabumbas, pandeirões e chocalhos, sons que invadem os ouvidos e encontram respostas na dança de homens e mulheres que celebram e que, por um instante, permitindo-se esquecer a rotina do cotidiano, utilizam o movimento como linguagem dançante, dançam!

A cena do brincante<sup>1</sup> de Bumba-Meu-Boi, em seu ritual de cultura, descrita na epígrafe supracitada, é emblemática para abordarmos o corpo na condição de comunicação e linguagem, cultura e educação. A princípio, podemos considerar que esta cena constitui-se como um sistema de sinais que, emitidos e sentidos intensamente, estruturam a comunicação e as trocas afetivas entre as personagens envolvidas. Assim, as nossas personagens, ao perceberem os sons que saem das zabumbas, pandeiros, tambores onças. percebem-se no mundo, organizam-se e dançam, aguçando os sentidos da experiência de vida. Tomam os seus pares de dança, cativa-os, toma as pessoas que lhes assistem e captura também aqueles, que outrora, também fizeram dessa dança seu instrumento de comunicação com o mundo.

Ao dançar, esses homens e mulheres o fazem porque realizam movimentos que não possuem aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentidos e significados em si mesmos, haja vista que fazem parte da condição humana e de sua ludicidade<sup>2</sup>. Quando dançam, criam um jogo de forças que se tornam visível nos seus corpos. Cria-se todo um universo de ações e significados múltiplos e diversos. fazendo com que o tempo e espaço sejam ritualizados e os transformem em personagens. Como personagens dessa dança, realizam história, armazenam acontecimento, alimentam a cultura e ao mesmo tempo armazenam a história que realizam, como um grande arquivo no qual espelham e projetam, de geração a geração, as mensagens neles contidos.



O corpo que canta, o corpo que ouve e o corpo que dança, comunicam, manifestam sua presença na esfera da vida social. Essa situação ilustra o quanto é diversificado a comunicação nas relações humanas, pois a mesma confunde-se com a própria vida, servindo, a princípio para a sobrevivência individual e coletiva e, posteriormente, às trocas sociais, canal por onde se transforma a realidade. Ao comunicar-se, o homem coloca em relevo a sensibilidade, atua sobre a sensibilidade de alguém, busca sensibilizá-lo ou persuadi-lo. Utiliza seu corpo como instrumento para compartilhar emoções, transmitir ordens, partilhar idéias (RECTOR; TRINTA, 1990). É um processo semiótizante do mundo, que além de tratar de códigos e mensagens, ordena as informações elementares para delas fazerem representações.

Quando o homem ritualiza a sua cultura através da dança, desencadeia um jogo de ações. Deixa-se injetar pela dança, age sobre o corpo e as emoções do outro, simula ações, gesticula, gira, salta, corteja, enfim brinca. Brinca na dimensão lúdica da dança<sup>3</sup>. Também brincou e brinca na sua filogênese e ontogênese, visto que é corpo, visto que é humano<sup>4</sup>. “Sabemos que o brincar já está presente em espécies animais superiores; sobretudo, em sua infância. E no homem a atividade lúdica se estende por toda a vida e é fonte de fortalecimento de sua criatividade; e, portanto, de suas forças” (BAITELLO JÚNIOR, 1999, p. 31).

O homem brincou, fez seus jogos inicialmente para manter sua sobrevivência, simulou ataques, defesas, formas de apreender o outro pela sedução e, posteriormente, transcendeu essas ações em suas magias, ritos e representações. Este é o corpo do homem brincante, um corpo que não é resultado de acoplamento de estruturas compartimentalizadas, homem/cultura, vida/natureza, física/química, não comunicantes, mas

[...] um corpo que se deixa penetrar pelos elementos químicos, tais como a água, o oxigênio ou os alimentos; pelos elementos sensoriais, tais como o tato, a vista de um rosto ou a vocalidade das palavras; por elementos sociais, tais como a família, a profissão ou os discursos (CYRULNIK, 1997, p. 92).

Esse movimento, que no momento se analisa como dança, em qualquer outra esfera da vida do homem não é algo só mecânico, nem por isso abstrato, mas ressoam fatores de ordem biológica e cultural. Um corpo não subestimado a responder a estímulos após o acionamento desse ou daquele substrato, mas um Corpo que deixa de ser massa inerte para dar



lugar às ações originais que se expressa em sua diversidade, entrelaçando o mundo biológico, físico e químico e que pela sua capacidade de reconhecer numa mesma coisa, diferentes perspectivas; transcende essa dimensão, cria um mundo simbólico de significações. Cria cultura.

Neste processo de criação da cultura, há toda uma organização corporal, uma maneira própria de acolher a nova situação e de vivê-la, ou seja, de aprender. Os estímulos do ambiente ganham um sentido que caracteriza a presença do homem no mundo e o comportamento cria uma significação que transcende o dispositivo anatômico (NÓBREGA, 2001, p. 59).

Isso significa dizer que, quando brinca, quando faz seus jogos no sentido de selecionar, retirar, padronizar a sua forma de agir, seja numa situação de sobrevivência, seja na dança ou. como se comportar em cerimônias de ritos e magia, o homem faz uma relação de recursividade entre esses fatores de apreensão do mundo. A lógica recursiva que nos referimos, diz respeito à não considerar a relação entre esses fatores como processos seqüenciais lineares de causa/efeito, produto/produtores, mas de um fenômeno unitário, no qual a possibilidade de distinguir algo do todo depende da integridade dos processos que o tornam possível (MATURANA; VARELA, 2001).

39

Portanto, quando joga, quando canta ou dança, este corpo não está apenas pondo em funcionamento o seu equipamento anatômico e fisiológico, mas está vivendo simultaneamente o mundo cultural que conformou este jogo, este canto e esta dança e todos os seus projetos existenciais neles estão representados (NÓBREGA, 2001). Para a autora, o equipamento biomecânico humano, também é simbólico. É produto e produtor de cultura. O suporte físico, químico e biológico dá sustentabilidade à vida, que necessita ser transcendida sob forma de cultura que por sua vez retoma como imprescindível a sua própria manutenção de ser vivo e de sua condição humana.

Assim, o corpo que dança, constrói cultura e é construído por esta. Isso porque "O homem é um ser cultural por natureza, por ser natural por cultura" (MORIN, 1999, p. 86), o que retrata a associação da evolução biológica e evolução cultural num sistema uno que caracteriza esse ser humano.

Ressaltamos que a cultura não é auto suficiente, não substitui o código genético, mas necessita de um cérebro desenvolvido, de um ser biologicamente



evoluído que lhe dê possibilidades organizadoras, aptas à cultura e à complexidade social. Portanto, o homem não se reduz à cultura, mas a cultura é indispensável para produzir o homem. "A cultura constitui para a sociedade um centro epigenético dotado de relativa autonomia, como o próprio cérebro de que ela não se pode dissociar, e contém em si mesma a informação organizacional que vai ser cada vez mais rica" (MORIN, 1999, p. 77).

Podemos dizer que esse corpo é dotado de herança cultural, o que assegura a sua integração numa determinada sociedade. Complementa a sua hereditariedade; bem como perpetua a sociedade no qual está inserido. Esta herança cultural por sua vez não sobrepõe a hereditariedade genética, mas opera em conjunto, complementam-se, combinam-se, determinando estimulações e inibições que contribuem para cada ontogênese individual e modulam a expressão genética do fenômeno humano.

Cada cultura, por meio dos seus imprintings precoces, dos seus tabus, dos seus imperativos, do seu sistema de educação, do seu regime alimentar, dos talentos que ela requer para as práticas, dos seus modelos de comportamento no ecossistema, na sociedade, entre indivíduos, etc., reprime, inibe, reprime, inibe, favorece, sobredetermina, a atualização de tal ou tal aptidão, de tal traço psicoafetivo, exerce as suas pressões multiformes sobre o conjunto do funcionamento cerebral, exerce até efeitos endócrinos próprios e deste modo, intervém para co organizar e controlar a personalidade (MORIN, 1999, p. 165).

Essa relação entre herança cultural e genética é de certa forma simultaneamente complementar e antagônica, pois cria nesse corpo uma nova complexidade individual. introduzindo em cada indivíduo uma dualidade integrada entre personalidade social, "seu personagem" e o seu eu, pessoa subjetiva, mas ao mesmo tempo tende a reduzir a variedade individual pelo modelo cultural ou tipo de personalidade ditado pela cultura.

Logo, o indivíduo se autoperpetua pela cultura e esta se autoperpetua pela contribuição deste, através de suas descobertas individuais e de seu grupo social em cada época e as mantêm vivas, transmitindo estas informações de geração a geração, de grupo para grupo, de época para época; descobertas, informações que são traduzidas sob forma de vestuário, gestos, as artes, as danças, os rituais, os hábitos, as religiões, os sistemas políticos e ideológicos entre outras formas de expressões individuais e sociais (BAITELLO JUNIOR, 1999).



É pois, ao jogo de ações, movimentos que denominamos dança; o resultado dessa interação biopsicosocial que se autoperpetua nesse indivíduo dançante sob forma do sistema generativo da cultura, que por sua vez, para autoperpetuar-se, deve ser transmitida, ensinada, aprendida, enfim se reproduzir em cada novo indivíduo através da aprendizagem.

Nesse sentido, o nosso brincante é um corpo que não divide, mas é permeável em suas interações com o meio. Um corpo vivo, que trabalha, sente prazer, sofre de amor e de fome, molda, transforma, conforma, disciplina-se e disciplina. Um corpo é possível ler todas as informações geradas pelo universo da cultura no tempo e no espaço. Universo que mantém vivo esse corpo e ao mesmo tempo é sustentado por ele através da transmissão social de informações acumuladas não só na memória genética, mas na memória da sociedade. Logo se inscrevem nesse corpo textos da cultura, uma cultura que, segundo Morin, reúne em si um duplo capital.

Por um lado, um capital técnico e cognitivo de saberes e de saber-fazer, que, em princípio, pode ser transmitido a qualquer sociedade, e, por outro lado, um capital específico, que constitui os traços da sua identidade original e alimenta uma comunidade singular em referência aos seus antepassados, aos seus mortos, às suas tradições (MORIN, 1999, p. 165).

41

Assim, o brincante traz no seu corpo toda a sua história e em especial para o momento, a sua técnica de dançar, ou seja, a sua técnica corporal (MAUSS, 1974), ou maneiras de servir-se do seu corpo para dançar, fazer seus jogos de ações, realizar movimentos e, de organizá-lo para reverenciar seus mitos, festejar seus rituais, representar fenômenos da natureza; enfim, que após selecionar essas ações e sabê-las eficazes, as transmitiu pelo fenômeno da tradição. "Chamo de técnica, um ato tradicional e eficaz (e vejam que nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição" (MAUSS, 1974, p. 217).

Em seus estudos sobre os saberes da tradição, Almeida (2001, p. 59), diz que a tradição é, comumente identificada como forma transacional "folk" entre a primitividade e a civilização, acabando "por ser percebida apenas em função de conservação, constituída por elementos petrificados nos escaninhos da memória coletiva." Para a autora, os saberes da tradição são discriminados e rotulados de não científico, recebendo a rubrica de



popular como carga conotativa de produto inferior, desconsiderando, portanto o seu poder de reativar o que já existiu, constituindo-se num eixo no qual o passado se prolonga no presente. “Os saberes tradicionais são uma das formas de explicação de fenômenos e fatos da vida social, a partir da articulação de um conjunto de relações priorizadas, sistematizadas coerentemente” (ALMEIDA, 2001, p. 81).

A dança que consideramos nesse texto, assim como as demais danças tradicionais, enquanto técnicas corporais, foram priorizadas, sistematizadas dentro de determinado contexto social e se repetiram ao longo do tempo pela tradição.

Um outro olhar sobre as danças tradicionais nos fará compreendê-las quanto ao que discutíamos até agora, entre outros; a cultura e a tradição. Elas ilustram que “a diversidade das culturas humanas é, de fato no presente e também de direito no passado muito maior e mais rica do que tudo aquilo que delas podemos chegar a conhecer.” E também que esta diversidade não pode ser concebida de uma maneira estática. “Esta diversidade não é de uma amostragem inerte ou a de um catálogo frio” (LÉVI-STRAUSS, 1973, p. 331 e 332), mas de uma amostragem que se constitui sucedendo-se no tempo, ou em presença de sociedades contemporâneas, próximas ou afastadas geograficamente, mas que se influenciam e continuam vivas.

Desse modo, o corpo conta história no dançar, uma história não linear, repleta de discontinuidades, uma história diversa e multifacetada. Uma história que traz possibilidades educativas que vão além do ensino formal, que são vividas informalmente, transmitidas e recriadas de geração a geração (PORPINO, 2001).

Essa polifonia de sons e movimentos, as mensagens inscritas no corpo dançante devem ser compreendidas no sentido que, ao invés da dança petrificar, repetir mecanicamente, os gestos construídos por um determinado segmento social, possam constituir-se numa experiência que possibilitem dinâmicas corporais reveladoras de si e dos outros.

Refletimos sobre essas danças, sobretudo na condição de conhecimento para que os professores possam fazer das danças tradicionais um espaço de recriação, de vivência da expressividade e da linguagem corporal. Um espaço que propicie aos seus alunos criar, agir sobre os corpos e emoção dos outros, intervir sobre as representações do outro. O outro não sendo só os companheiros que naquele momento lhe fazem par na dança, mas também, de outras culturas, outras danças.



Vislumbramos a possibilidade de resignificar, recriar, reescrever as danças tradicionais, reconhecendo que, para que isso aconteça, faz-se necessário o reconhecimento dessas como linguagem corporal e, enquanto linguagem, tem seus meios específicos: o movimento e a imobilidade; que juntamente com as percepções, desencadeiam um jogo de ações, que por sua vez que fazem nascer novas criações, novas poesias corporais. Tais poesias refletem em todas as ações humanas. Assim como a ludicidade, a necessidade de criar, buscar algo novo ou dar novos sentidos a algo já existente, fazem parte da condição humana.

Porpino (2001), ao abordar a dança como possibilidade de vivência do sensível, baseando-se em Rezende (1990), faz referência à educação dos sentidos, isto é, o de aprender a ver, a ouvir, a sentir para além do que víamos, ouvíamos e sentíamos anteriormente; abrindo, portanto, possibilidades ilimitadas no dançar na medida em que é possível perceber de formas diferentes e criar novas possibilidades de movimentos a cada percepção de novos contextos. A autora ressalta que é possível vivenciar a dança nas instituições educacionais a partir de uma perspectiva mais flexível, incluindo modos de aprender, de viver o próprio dançar e o dançar de outros povos, rejuntando e religando conhecimentos.

Essas reflexões sugerem uma releitura das danças tradicionais na educação, buscando preservar a fluência do movimento que nela se emprega, possibilitando o domínio de formas e atividades cada vez mais complexas, reescrevendo-as e reinterpretando-as; permitindo resgatar diversas formas de dançar para motivar práticas educativas importantes à condição humana de aprender com o corpo. Práticas educativas baseadas na capacidade de criação, recriação, apreciação e nas relações interpessoais através dos sentidos.

Com base nessas considerações, acreditamos que as danças tradicionais podem constituir-se num espaço onde os professores possam levar seus alunos a experimentarem novas dinâmicas, experimentarem com o corpo, experimentarem seu corpo no espelho dos outros, vivenciar a expressividade do corpo e da interpretação da linguagem do corporal do outro (DANTAS, 1999). Pretende-se com essas reflexões nortear uma abordagem das danças tradicionais que não se preocupe com a perfeição ou execução de danças sensacionais, mas com o efeito benéfico que a atividade criativa dessas danças tem sobre o aluno. Busca-se preservar a fluência do movimento que nela se emprega, possibilitando o domínio de



formas de atividades cada vez mais complexas, reescrevendo-as e reinterpretando-as a partir de seus elementos cinemotores (espaço e tempo); esses elementos constitutivos da linguagem da dança, são as estruturas que irão possibilitar a criação e recriação dessas danças no contexto da arte e educação, portanto códigos gestuais através dos quais muitos gestos dançantes poderão ser criados.

Oficinas pedagógicas enfocando as danças tradicionais poderão oportunizar o conhecimento e a vivência com a diversidade da cultura através da dança e fatores de movimentos nelas imbricados, permitindo-lhes arrebatarem-se pelo movimento e consentindo aos seus corpos o conhecimento de diversas formas de dançar e tomando os disponíveis para conhecer.

Acredita-se numa disponibilidade corporal, numa capacidade do corpo aprender, de acrescentar, de acumular técnicas e conhecimentos; o que pode estimular imbricações e desdobramentos dos códigos de movimentos inscritos no corpo além de tornar possíveis criações de vocabulários gestuais surpreendentes e inusitados (DANTAS, 1999, p. 105).

44

Essas oficinas pedagógicas se fazem necessárias pela compreensão de que, para refletir, discutir, interpretar um determinado fenômeno é preciso experimentá-lo. Concebe-se então que a construção do conhecimento a qual se pretende, só se desencadeariam a partir da experiência com o objeto, no caso, os elementos cinemotores dessas danças, isto é, o conhecimento construindo-se embasado em uma experiência de mundo. "Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma minha, ou de uma experiência do mundo sem o qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

Para Merleau-Ponty, todo universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, a ciência não tem o mesmo sentido de ser no mundo percebido, porque a mesma é uma determinação ou uma explicação dele. As experiências dos sujeitos não provêm dos seus antecedentes, do seu ambiente físico e social, mas caminha em direção a eles, sustentando-os.

Acredita-se que não podemos argumentar sobre essas manifestações, sem estar em contato com as mesmas, buscando um diálogo com estas a partir das reflexões, discussões e interpretações; isto é, pesquisar com todo o corpo (razão, emoção, intuição e sensação), não separando sujeito e objeto,



retomando a percepção como base do conhecimento, a partir da experiência corporal.

Experimentar com o corpo, experienciar essas danças e, em seguida postular idéias sobre novas possibilidades quanto a elas, parte do princípio do qual, para fazermos uma reflexão teórica, faz-se necessário que esta seja produto da experiência sensível. A sensibilidade entendida como possibilidade de conhecimento, como forma de apreensão da realidade. Conhecimento que desencadeia-se através da interseção de experiências.

Essa disponibilidade que permite acrescentar outras possibilidades, outros modos de fazer, outros jeitos de deslocar-se no espaço; enfim, brincar com seus elementos que abrirão perspectivas epistemológicas e pedagógicas das danças tradicionais.

Com essas reflexões a respeito das danças tradicionais na educação postulamos uma postura pedagógica que leve o aluno a uma aprendizagem significativa, ou seja, que estabeleçam relações não arbitrarias entre aquilo que faz parte da estrutura cognitiva do aluno (gostaríamos de substituir o termo à dimensão cognitiva por aquilo que está inscrito no corpo do aluno, um corpo que não se divide), e o que está sendo ensinado, no caso as danças tradicionais, onde o aluno possa atualizar seus esquemas de conhecimento, compará-los com o que é novo, identificar semelhanças e diferenças, e integrá-los aos seus esquemas.

Essa reflexão no contexto da educação é compreendida a partir da dança como linguagem corporal. A linguagem do corpo constitui a base de todas as comunicações e é através do movimento que o ser humano se relaciona com algo exterior a ele próprio. Por meio dessas relações corporais com o mundo, se desenvolvem trocas cada vez mais socializadas que se expressam de diferentes maneiras como a linguagem gráfica e a verbal.

A educação escolar enquanto sistema de instituição de ensino com propostas intencionais, práticas sistematizadas e o alto grau de organização ligada intimamente às demais práticas sociais, faz da escola um espaço por excelência em que, a partir das relações estabelecidas entre a educação e mundo, entre o educando e a cultura, ocorre o fenômeno da aprendizagem da cultura. Não de uma cultura feita, mas em construção, onde a intenção pedagógica possa ser vivida como uma experiência entre o educador e o educando na busca da constatação, da compreensão, da interpretação e da projeção da realidade.



A nossa concepção é que, a escola, deve utilizar -se de todas as linguagens, pois tudo que diz respeito ao homem e a sua cultura devem ser levado em consideração nos processos pedagógicos. Nesse caso, os elementos cinemotóres (corpo, espaço, tempo e forças motoras coordenativas), como linguagem corporal transcrita na gestualidade, na oralidade e na escrita das danças tradicionais, tornam-se vivências essenciais para os alunos participantes quanto à construção do conhecimento de mundo e de si mesmo nos processos pedagógicos.

## Notas

<sup>1</sup>A denominação "brincante" refere-se a todas as pessoas que dançam o bumba-meu-boi, assim como em outras danças tradicionais. Neste texto iremos nos referir aos corpos dos que dançam, como "corpos brincantes."

<sup>2</sup>A dança se encontra na esfera do jogo, do lúdico. Portanto, é mais que um fenômeno fisiológico ou reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido, transcende as necessidades imediata da vida e confere um sentido à ação (HUIZINGA, 1990, p. 4).

46

## Referências

ALMEIDA, Maria da Conceição de. **Complexidade e cosmologia da tradição**. Belém: EDUEPA, 2001.

BAITELLO JUNIOR, Norval, **O animal que parou o relógio: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1999.

CYRULNIK, Boris. **Do sexto sentido: O homem e o encantamento do mundo**. Tradução Ana Maria Rabaça. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

HUIZINGA, Johan. **Domo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude, **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1973.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.



MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução Humberto Puccinelli. São Paulo: EPU, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana**. 6. ed Tradução Hermano Neves. Portugal: Europa-América, 1999.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Corporeidade e educação física: do corpo sujeito ao corpo objeto**. Natal: EDUFRN, 2001.

\_\_\_\_\_. Dançar para não esquecer quem somos: por uma estética da dança popular. In: CONGRESSO LATINO AMERICANOS, 2.,/CONGRESSO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO MOTORA, 3., 2001, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2002.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética**. Natal, 2001.159f. Tese (Doutorado em Educação)-Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2001.

RECTOR, Mônica; TRINTA, Alúzio Ramos. **Comunicação do corpo**. São Paulo: Atica, 1990.

---

Raimundo Nonato Assunção Viana  
Professor do Departamento de Educação Física da UFMA  
End: Avenida Antônio Basílio, 2147, apto. 08,  
Lagoa Nova – Natal/RN - 59056-500  
E-mail: rnviana@bol.com.br

---

Recebido 29 abr. 2003  
Aceito 17 set. 2003