

**DANIELA BISHOP**

**A CONTRIBUIÇÃO DA DANÇA JAZZ  
PARA O DESENVOLVIMENTO HUMANO**

Monografia apresentada como requisito parcial para conclusão do curso de Licenciatura em Educação Física, do Departamento de Educação Física, Setor de Ciências Biológicas, da Universidade Federal do Paraná. Turma "W" Prof. Iverson Ladewig.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Ms. Cristina Medeiros

O referente trabalho é dedicado a todas as pessoas que, de alguma maneira, colaboraram para a conclusão do mesmo, como colegas de curso e professores do Departamento de Educação Física da UFPR.

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado forças para vencer mais um obstáculo.

Agradeço à minha família que, apesar de estar fisicamente longe de mim, sempre me deu o suporte e o aconchego necessários para enfrentar qualquer luta.

Agradeço a minha primeira professora de jazz, Regina Gallotti, que mesmo sem saber foi a responsável pela escolha do tema desta monografia, e, principalmente, a paciência da minha orientadora, Professora Cris.

Quem já o fez guarda saudades, porque é de repente, viver mais intensamente, mais harmoniosamente. É um exercício gratuito que nada traz além de uma alegria pessoal. Deixamos de pensar, de interrogar-nos, sentimo-nos transportados.

Mas logo que esta gratuidade desaparece, substituída pelo desejo de ter sucesso, de subir ao palco, de apresentar-se em público tudo muda.  
(BERGE, 1986, p. 14)

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	vi
<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	1
1.1 APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA.....	1
1.2 JUSTIFICATIVA.....	2
1.3 OBJETIVOS.....	3
<b>2 REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	4
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO DO ESTILO DE DANÇA JAZZ.....	4
2.2 O ESTILO DE MÚSICA JAZZ.....	7
2.3 A DANÇA JAZZ COMO POSSIBILIDADE DE AUTOCONHECIMENTO E DESENVOLVIMENTO CORPORAL.....	10
2.4 A DANÇA JAZZ COMO POSSIBILIDADE DE CONHECIMENTO DO ESPAÇO .....	15
2.5 A RELAÇÃO RITMO E MÚSICA E SUA INFLUÊNCIA NO MOVIMENTO .....	19
2.6 BENEFÍCIOS FÍSICOS.....	26
2.7 A DANÇA JAZZ NO MUNDO CONTEMPORÂNEO .....	27
2.7.1 A Dança na Educação Física.....	30
2.7.2 Atuação dos Profissionais.....	37
<b>3 METODOLOGIA</b> .....	43
<b>4 CONCLUSÕES</b> .....	44
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	46

## RESUMO

O presente trabalho, que objetiva analisar a contribuição da dança jazz para o desenvolvimento humano, contextualiza primeiramente sua história, introduzida pela civilização européia e que se desenvolveu na prática das danças tribais com raízes populares africanas. Aborda, igualmente, o histórico do estilo de música jazz para aprofundar as características da mesma, intimamente relacionada com o referido estilo de dança. Descreve-se a dança jazz como possibilidade de autoconhecimento e desenvolvimento corporal, demonstrando efetivamente as contribuições do estilo de dança em questão, na percepção integral do indivíduo com seu corpo em movimento. Influenciando a qualidade deste movimento, aponta-se a relação entre o ritmo e a música para a efetivação do mesmo, auxiliando no contorno do esquema e sensibilização corporal. Esta sensibilização traz benefícios físicos tanto em indivíduos ditos normais quanto em indivíduos submetidos à dança por razões terapêuticas, como agente organizador do sujeito que contribui para o bem-estar próprio. A pesquisa realizada também descreve a abordagem da dança jazz na atualidade, destacando o espaço conquistado, a atuação dos profissionais envolvidos e suas contribuições com a dança para a educação.

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

No passado, o corpo dos indivíduos produzia ritmos, como a natureza, que se expressavam nos movimentos do corpo, na celebração de festas em que ele aparecia pintado, tatuado, desenhando-se pelas danças, pelos rituais, pelas emoções de alegria ou tristeza. No Oriente “a experiência do corpo era vista como a chave para a experiência do mundo e para a consciência da totalidade cósmica. O conhecimento do mundo baseava-se na intuição direta da natureza das coisas, numa relação com o mundo que envolve intensamente o homem como ser corporal e sensível” (GONÇALVES, 1997, p. 16).

A visão ocidental traz em si o dualismo do homem dividido em corpo e espírito. Valoriza-se o racional e subestima-se o conhecimento da intuição; a razão é mais valorizada que o sentimento; o universal, mais que o particular, as atividades programadas mais que dança e sua liberdade de expressão.

Há uma descorporalização do homem, que tem um significado específico:

Descorpolização significa, por um lado, que, ao longo do processo de civilização, em uma evolução contínua da racionalização, o homem foi tornando-se, progressivamente, o mais independente possível da comunicação empática do seu corpo com o mundo, reduzindo sua capacidade de percepção sensorial e aprendendo, simultaneamente, a controlar seus afetos, transformando a livre manifestação de seus sentimentos em expressões e gestos formalizados (GONÇALVES, 1997, p. 17).

Com o advento da sociedade industrial, houve aumento das necessidades de infra-estrutura e de sobrevivência, e o homem perdeu-se de vista junto com sua finalidade principal de viver. Reprimiu-se e diminuiu sua oportunidade de gratificação e satisfação. Os movimentos do corpo foram se instrumentalizando à medida do crescimento da tecnologia.

Pela descorporalização, tanto a identidade quanto a interação e a hierarquia social foram se desligando das habilidades corporais, o que não acontecia nas sociedades pré-industriais, nas quais havia grande significação do corpo para a identidade social de alguém (GONÇALVES, 1997).

Desse conjunto de fatos surge o problema da pesquisa: até que ponto a dança jazz contribui com o desenvolvimento integral do indivíduo?

## 1.2 JUSTIFICATIVA

Na sociedade industrial moderna há uma devastação do corpo assim com ocorre uma devastação da natureza, pois o corpo vem sendo tratado pelo capitalismo como um objeto utilitário (GONÇALVES, 1997). É visto como um instrumento que deve produzir. Por outro lado, o sistema publicitário preocupa-se exageradamente com o corpo, ampliando o aparecimento das academias de ginástica, musculação, entre outros. Como o corpo é visto como separado do espírito, há forte dissociação entre musculação e razão. O sentido do corpo, originado pelo capitalismo como força fisiológica, ficou autômato, uma máquina que serve à produção, tendo sua sexualidade reduzida a um conjunto de atos buscando prazeres individualistas.

BOSSU (1975) alerta para o fato de que na civilização atual, em que existe muita burocracia, já não é mais o corpo que determina o seu espaço, mas este é imposto pelas modalidades de vida contemporânea (transportes, habitação, etc.). Desse modo, as pessoas se imobilizam em atitudes estereotipadas, que são impostas às mesmas para suas atividades reguladas e pré-determinadas. Perdem a consciência do seu corpo e do dinamismo que nele existe, vendo-o somente como aparência e como instrumento de sobrevivência.

Essa situação moderna justifica a realização do presente trabalho, não só porque pode contribuir para um reencontro dos indivíduos com seu próprio íntimo, mas também porque poderá favorecer o desenvolvimento de uma nova linguagem na educação física, em todas as faixas etárias, adquirindo, portanto, relevância didática e social.



### 1.3 OBJETIVOS

- contextualizar historicamente o estilo de dança e de música, chamado Jazz;
- evidenciar os benefícios decorrentes da dança Jazz nos seus praticantes;
- analisar de que forma a relação existente entre dança Jazz e educação física se faz presente no mundo contemporâneo;
- discutir o papel do professor de Educação Física na dança.

Para cada um desses objetivos foi desenvolvido um capítulo ou sub-item na tentativa de uma abordagem conjunta que dá a idéia de que o desenvolvimento humano não se dá em partes, mas integralmente.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

### 2.1 CONTEXTO HISTÓRICO DO ESTILO DE DANÇA JAZZ

Segundo FUX (1983), a civilização européia, por ser muito mais antiga que a das Américas, é apontada como introdutora da Dança na sociedade. No entanto, há diferenças entre a forma de dançar em todo o mundo.

A sensualidade presente em determinados estilos vem em especial da influência negra na dança que se fez presente em vários pontos no mundo e não só nos povos latinos. Este caráter sensual faz-se presente, por exemplo, na dança jazz.

De acordo com HORST citado por GIOVANETTI (1983), o jazz é uma dança urbana, a qual possui uma autenticidade comunicativa e uma energia dinâmica de domínio não muito comum em outras formas de dança.

O jazz tem uma forma especial de dança, totalmente necessitada, para substituir a forma mecânica de valsa, de acordo com MACLUHAN citado por GIOVANETTI (1983).

Segundo NAGIM (1997), sendo a música americana derivada dos negros com características de ritmo sincopado, esta dança surgiu com movimentos improvisados e espontâneos harmonizados com o ritmo e seus temas melódicos, os *Spirituals e Blues*.

O jazz desenvolveu-se através de danças tribais, por isso tem suas raízes totalmente populares africanas. Estas foram trazidas para o Caribe e para as Américas pelos escravos africanos. Neste momento há uma discordância no que diz respeito ao século em que estas danças chegaram às Américas. De acordo com NAGIM (1997), foi nos séculos XII e XIII, no entanto, MORATO (1986) afirma ter sido nos séculos XIV e XV. Certamente a chegada das danças tribais ocorreu próximo ao século XIV.

Segundo EMERY citado por MORATO, (1986) uma das formas utilizadas para capturar os negros era convidá-los a dançar nos seus navios e quando estes, depois de horas de exercício, se davam conta, já estavam em alto mar.

De acordo com MORATO (1986), foi assim a origem da dança jaz através da miscigenação afro-européia no solo americano. Através dos anos, as danças dos escravos foram influenciadas por danças de outras culturas, nas quais eram forçadas a viver. A aculturação dos negros, nas Américas, processou-se mais rapidamente sob a orientação latino-católica mais permissiva do que sob o anglo protestante. Esta impedia os escravos de expressarem-se através da música e da dança, pois temia estas manifestações naturais negras.

Afirma MORATO:

Nas Índias Ocidentais, onde eram deixados os negros antes de chegarem às Américas, a permissividade ocorreu assim como em algumas possessões espanholas e francesas do sul dos Estados Unidos, contribuindo para o aparecimento de danças como: rumba, mambo, pachanga e chá-chá-chá, que influenciaram a dança dos negros norte-americanos. Os negros gostavam de imitar os brancos, talvez mais para ridicularizá-los, e o faziam adaptando a dança européia à sua própria visão do mundo branco (MORATO, 1986, p. 12).

Tratando ainda das origens da dança jazz, a autora aponta que

esta forma de dança somada à do próprio negro e sua realidade despertou a admiração dos brancos que passaram a convidá-los a fazer demonstrações da sua dança nas suas festas. Em 1740, os negros foram proibidos de tocar tambores, improvisando outras formas de ritmo e sons, baseados principalmente nas palmas, no sapateado e no banjo. Em 1808 os escravos passaram a ser vendidos entre os estados do sul, fato que contribuiu para o aumento da difusão e mescla de suas danças (MORATO, 1986, p. 12-13).

Aqueles negros que tocavam um instrumento e dançavam melhor eram mais lucrativos. Além desta mistura interestadual, o contrabando de escravos da América Central provocou outra adaptação da dança do negro norte-americano, afirma MORATO (1986). O tipo mais comum de dança nesta época era o jig ou clog, origem irlandesa, determinada pelo sapateado e o *cake-walk*.

NAGIM (1997, p. 11) afirma que “no início o *cake-walk* era uma sátira à maneira de andar dos brancos americanos, que se transformou, na época, numa dança de sucesso”. Diz também que na segunda metade do século XIX foram encontrados os *Minstrel Shows*, exposição abreviada do acervo musical negro e paródia do cotidiano americano que lembra enredos das escolas de samba atuais.

Esses *Minstrel Shows* são definidos por MORATO (1986, p. 13) como “espetáculos criados pelos brancos para caricaturar os negros, envolvendo o canto e a dança dentro da música jazz”. Esses shows caíram em desuso com o aparecimento da primeira comédia musical em 1898. Com a virada do século surgiram novos estilos musicais como *Ragtime*.

Com a Primeira Guerra Mundial houve a popularização das danças dos cabarés e salões, incluindo o jazz. Na década de 20 diversos estilos de música e dança jazz se fixaram. A dança jazz se dividiu em social e de teatro. Segundo MORATO (1986), a primeira grande demonstração da dança social foi o *charleston*, tema do musical *Renning Wild*, inspirado na dança afro-americana. A dança chegou aos palcos da Broadway e do Harlem em Nova York, provocando o crescimento da produção artística e profissionalizando os dançarinos como atores e professores. “A comédia musical não era mais do que o segundo nome dado à dança jazz”, afirma NAGIM (1997, p. 16-19).

Para MORATO (1986, p. 14),

Os espetáculos de Broadway começam a ser substituídos pelos espetáculos cinematográficos, que só podiam ser apresentados por Hollywood. Entretanto, na década de 40, o jazz alcançou a maior popularidade em todo mundo por intermédio do swing. A partir daí o jazz se fez presente com Elvis Presley e o rock'n'roll, com Jerome Robbins, responsável pela volta dos bons musicais dança jazz.

Assim NAGIM (1997, p. 19) afirma que estilo de dança “...esta que se desenvolveu juntamente com a música, fazendo parte de uma nova cultura negra na avançada América do século XII. Como música popular mudou nos anos 40 e 50, foi durante esse período que a dança desenvolveu os modernos estilos de jazz”.

GIOVANETTI (1983) divide esta modalidade de dança em jazz teatral e jazz dance. Este é o estilo ao qual o presente trabalho se dedica.

Muitos bailarinos consideram Jack Colle como pai do jazz dance, de acordo com GIOVANETTI (1983). O autor atribui este título a Colle devido ao fato do bailarino e coreógrafo ter adicionado, em 1936, ritmos de jazz a danças indígenas e latino-americanas, para a formação do seu ato de variedades chamado *Jack Colle e seus bailarinos*.

Outro nome fundamental para a história do jazz é Peter Gennaro (GIOVANETTI, 1983). Gennaro desenvolveu o jazz de forma leve, solta, flexível e rápida. Em suas aulas iniciou os aquecimentos na barra incluindo *pliés*, *eleviées* e exercícios diversos para as formas, aliados a movimentos de cabeça, braços e quadris, realizados no centro da sala de aula, lembra GIOVANETTI (1983). O autor acrescenta aos grandes nomes da dança jazz John Gregory, contemporâneo de Gennaro.

Outros bailarinos tiveram fundamental importância nesta história, como lembra NAGIM (1997, p. 12): “Hanya, Holm, Lester Horton, Helen Jamiris, Agnes de Mielle, Jerome Robbins, são alguns dos grandes nomes que contribuíram para a consolidação da dança, aliada às batidas do ritmo jazz.”

No Brasil, este gênero de dança chega através de Alain Leroy, Lennie Dale, Nino Giovanetti, Vilma Vernon, Carlota Portela, Marly Tavares e a própria Adibi Nagim.

As diferentes maneiras de dançar o jazz, desenvolvidas por cada um destes bailarinos e coreógrafos, tiveram seguidores como Mat Mattox (GIOVANETTI, 1983), que tinha como base da sua aula o estilo Colle na década de 60. Foi nesta década que muitas Universidades e Faculdades de Artes incluíram o jazz em seus Currículos. A partir deste momento, muitas companhias de ballet e dança moderna adotaram o jazz, tendo as mesmas características e linha de Colle. Segundo GIOVANETTI (1983, p. 5), “embora vinda de outras tendências a forma de dança permaneceu sempre a linha do maior precursor”.

## 2.2 O ESTILO DE MÚSICA JAZZ

Foi através do estilo de música jazz que surgiu e desenvolveu-se a dança jazz, portanto torna-se fundamental conhecer com maior profundidade as características marcantes deste estilo de música, uma vez que corrobora o entendimento sobre a dança ligada ao referido estilo e ainda revela os aspectos motivacionais de sua prática, a partir da ligação música e movimento e suas possibilidades. Considerando que a música possui um ritmo marcado, constituída por compassos simples como binários, ternários e quaternários, os movimentos da coreografia o acompanham.

MORATO (1986, p. 5) afirma que “o estilo de música jazz não tem ao certo uma definição, tamanha é a dificuldade em descrevê-lo, o que não acontece quando se ouve um jazz, sendo facilmente reconhecido. Isso deve-se às suas características marcantes já citadas anteriormente”.

Esta autora esclarece que tanto a música quanto a dança são formas de linguagem ou expressão funcionais dos africanos e fazem parte do seu cotidiano:

A adoração aos deuses, os rituais de casamento, colheita, guerra e morte, além da pura forma recreativa de entretenimento sempre foram realizados ao som de tambores, cantos e dança. Entretanto, essas formas de expressão são consideradas artísticas pelos povos europeus civilizados que encaram o belo apostamento ao natural e funcional. Apesar de ter sua vida totalmente modificada, após a sua comercialização (1619), o negro não perdeu suas tradições e seguiu cantando enquanto trabalhava. Enquanto cantavam, os escravos também gritavam, lamentando sua condição. Cantos e lamentos que receberam o nome de 'canções de trabalho'. Estas canções ajudavam a passar o tempo mais rápido, permitindo uma maior comunicação entre os escravos. Entretanto, os senhores brancos viam tais manifestações sob pontos de vista paradoxais. Por um lado os levavam a temer uma insurreição ou feitiçaria, por outro, automatizava os movimentos, auxiliando o negro a encontrar o ritmo do grupo, tornando o trabalho mais eficiente (MORATO, 1986, p. 5).

A distância entre as fazendas tornava difícil o contato entre seus donos e ocasionava uma maior convivência entre negros e brancos, de uma mesma fazenda. Os negros assistiam às manifestações religiosas dos brancos, assim como os brancos à dos negros. Com a venda de escravos de uma fazenda para outra, essas manifestações tradicionais foram se estendendo a praticamente todo o sul dos Estados Unidos, como relata MORATO (1986).

Segundo NAGIM (1997, p. 16-19),

a distinção entre a música africana e a europeia está no ritmo que é impulsivo, vibrante e forte e que tem como característica a polirritmia, ou seja, duas ou mais batidas diferentes são executadas ao mesmo tempo. Como característica básica apresenta a improvisação e o riff, também denominado 'chamadas e respostas', a fala vale mais que a melodia. Isto corresponde ao canto antifonal onde existe um solista e o coro que responde e repete a letra da chamada, encontrada na música religiosa americana.

De acordo com a autora (1997, p. 16-19),

ocorre, por volta de 1800, o período denominado o *grande despertar*. Nesta época, ministros negros foram nomeados para dirigir os cultos onde se recitavam os sermões da mesma forma *chamada e resposta* a que os escravos estavam habituados. (...) "Os chamados *gospels songs* eram espécie de fusão dos negros e hinos protestantes em que o pregador sola e a congregação responde. Os *Spirituals* entoados lenta e solenemente são solos inspirados em trechos bíblicos adequados à condição do negro, que se identificava com o povo oprimido de Israel em sua luta pela libertação.

Segundo MORATO (1986), neste mesmo século se tornaram conhecidos os *ministreis shows*, já citados neste trabalho na história da dança jazz, um dos mais importantes meios de divulgação da música e dos costumes negros em parte significativa dos Estados Unidos. Nesse período, Nova Orleans se tornou o principal centro incubador da música jazz, por causa da sua origem latino-católica e por se constituir em local cujo clima favorecia a vida nas ruas nas quais os negros e europeus buscavam o prazer. Com a proibição do vuduísmo, tornou-se mais fácil

aos negros preservarem sua maneira de dançar e cantar na Praça do Congo, que mais tarde se tornou importante ponto turístico, na qual se reuniam nos momentos de descanso para desafogar-se das tensões do trabalho.

Segundo NAGIM (1997, p. 18),

O *ragtime* surge da fusão destas manifestações com as marchas tocadas por bandas militares, determinando o tipo dos instrumentos efetivos do jazz: banjo, guitarra, trombone, bateria e clarineta. Este novo estilo de música possuía uma estrutura mais informal e menos espontânea que as outras formas musicais tocadas pelos negros. A música possui ritmos variados e grande energia, fazendo com que você sinta como se estivesse dançando.

De acordo com MORATO (1986), foi no início do século XX, que surgiu a palavra *jazz*, como um estilo musical nascente influenciado pelas formas primitivas dos minstreis, *spirituals*, *ragtime* e música afro-cubana, além do blues. Em 1920, Chicago tornou-se um centro gerador de personalidades ligadas ao jazz. Era o momento dos brancos terem acesso à música afro-americana. Chega, na década de 1930, a *Era do Swing*, na qual apareceram os saxofones. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, ocorreu a decadência dos salões de bailes e o jazz passou a ser um jazz oposto, frio, nervoso, chamado de *bop* ou também de *cool*. Em contraposição, tentando retornar às origens do blues, surgiu na década de 1950, o *hardvop*, que posteriormente formaria o que hoje chamamos de *soul*. Esta volta do blues junto com a música folclórica dos Estados Unidos, o *country music*, deu origem ao *rock'n'roll*, que por sua vez desenvolveu o chamado disco, som das discotecas, afirma MORATO (1986).

Grandes influências tiveram os estrangeiros no enriquecimento da música jazz. Em destaque os latino-americanos, que criaram a “bossa nova” ou “jazz brasileiro”. Este estilo apresenta além do jazz, como componente, o samba.

Assim o jazz segue se adaptando e recriando a variedade de características de outras músicas do mundo. A dança e a música jazz têm suas raízes fixas. Além disso, se iguala a um jogo rítmico, cujo efeito no ouvinte varia: canto, dança, etc., de alguma forma ele busca expressar-se.

### 2.3 A DANÇA JAZZ COMO POSSIBILIDADE DE AUTOCONHECIMENTO E DESENVOLVIMENTO CORPORAL

De acordo com ALONSO e BARIZON (2002), no Brasil e no mundo, a dança ganha cada vez mais espaço e hoje é vista como maneira de se moldar o corpo, ou até mesmo como recurso terapêutico, como agente organizador do sujeito, ou seja, um caminho para a inclusão.

A prática da dança jazz, quando não aplicada com a finalidade de auto-rendimento, ou profissional, oferece diferentes benefícios ao praticante, como afirmam RODRIGUES e CHAGAS (2002), que desenvolveram, na Oficina de Dança da Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE) em Belo Horizonte - Centro Pró-Vida Paulo Campos Guimarães, um trabalho envolvendo crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos com múltiplas deficiências.

Os problemas identificados no Centro Pró-Vida eram a insuficiência de esforços para o desenvolvimento da capacidade de comunicação necessária para a promoção de vivências pessoais, para a ampliação da capacidade de utilização do próprio corpo para se movimentar e interagir, deficiência de auto-estima, e criatividade, entre outros. Partindo desta situação, implantaram uma Oficina de Dança, objetivando favorecer o desenvolvimento das possibilidades de interação e vivência social das pessoas com diferentes deficiências, através da dança, do movimento, da música e de brincadeiras rítmicas. Apesar das dificuldades encontradas o objetivo foi atingido.

De acordo com RODRIGUES e CHAGAS (2002, p. 112), a oficina proporcionou:

- a melhoria da auto-estima, constatada através da mudança de humor;
- a melhoria da linguagem corporal, com os participantes movimentando-se ao ritmo de um som;
- o despertar da criatividade. Os participantes estão sendo capazes de criar movimentos para determinados sons e de realizar adaptações para o movimento;
- a diminuição expressiva da auto e hetero-agressividade e a redução significativa dos níveis de ansiedade.

Segundo PAU (2002), os benefícios da dança se estendem aos deficientes visuais, podendo atenuar as defasagens, como falta de expressão corporal e facial, decorrente da limitação visual, o que gera outros problemas como um vocabulário corporal empobrecido e sem diversidade. "A capacidade de dançar, ousar com o



corpo e criar diferentes formas de movimentos estimula o conhecimento corporal, o desenvolvimento do equilíbrio e da coordenação motora, promove a autoconfiança, a auto-estima e outros aspectos psicológicos que poderão auxiliar na eliminação de preconceitos com relação a essa parcela da população” (PAU, 2003, p. 108).

SÉRIO (1995) desenvolveu um trabalho específico para portadores de deficiência física predominantemente não sensorial. Apesar deste trabalho consistir em uma aplicação da dança moderna aos portadores, os resultados são de suma importância para a explanação da dança jazz, considerando que esta pode atingir semelhantes resultados se direcionada para este fim.

O estudo realizado por SÉRIO (1995) foi desenvolvido na Associação dos Deficientes Físicos do Paraná. Em agosto de 1993, quatro portadores de deficiências passaram por avaliações físicas e artísticas, e a partir desta data começaram a receber duas aulas semanais com duração de uma hora e trinta minutos, em um período de 11 meses. Acrescentando, em determinados períodos ensaios coreográficos de seis horas semanais, além das aulas. A avaliação técnica analisou os seguintes pontos: coordenação, equilíbrio, ritmo, noção espacial e qualidade de movimento (SÉRIO, 1995).

Os quatro alunos apresentaram melhorias no rendimento de todas as valências analisadas. Em determinados momentos a melhora foi bastante significativa, enquanto em outros, mais sutil, variando de um aluno para o outro e das fases de avaliação (SÉRIO, 1995).

Segundo SÉRIO (1995, p. 18),

Apoiados nos resultados, observamos que o desenvolvimento da dança moderna com portadores de deficiência física vem demonstrando contribuir não apenas para o desenvolvimento de aspectos do movimento considerados funcionais para um melhor desempenho nas atividades de vida diária tais como a coordenação motora, o equilíbrio, a noção espacial, a força muscular, a flexibilidade, a resistência, dentre outros.

Os resultados encontrados por Sérgio são de indiscutível importância para todos os profissionais de Educação Física que almejam utilizar a dança como meio de desenvolver as habilidades motoras e a psicomotricidade nos alunos.

SÉRIO (1997) observa a partir dos depoimentos dos participantes do trabalho realizado por ela que o desenvolvimento de uma boa relação com seu corpo alterou a auto-imagem significativamente, que já não possuem a visão que

costumavam ter de si próprios, o que evidencia a reciprocidade entre corpo e mente do ser humano.

RODRIGUES e CHAGAS (2002) concluem que a dança abre caminho também para os portadores de deficiências, conviverem, representarem, expressarem seus sentimentos, enriquecendo o cotidiano, visando o seu desenvolvimento e a sua inserção social.

A dança traz consigo a possibilidade do ser humano conhecer as partes do seu corpo, movimentá-las cinesteticamente e percebê-las, conhecendo a si mesmo. Esta consciência corporal aproxima o indivíduo do seu eu integralizado e facilita a interação deste com o meio externo, através da expressão corporal.

O jazz não é apenas a realização de movimentos. Este estilo de dança proporciona aos seus adeptos o conhecimento dos limites de seu próprio corpo, interiorizando a idéia da possibilidade de ampliar esta capacidade de movimentação. A dança é uma constante superação de limites aliada ao autoconhecimento e autocrítica.

No autoconhecimento, desenvolvido por meio da rotina da prática, é que se buscam os elementos necessários para a interpretação, indispensável para a melhoria da linguagem corporal.

Segundo DROUET (2002), a dança torna-se plena quando o físico controlado alia-se à interpretação. De acordo com esta autora, quando uma pessoa conta uma história, ela interpreta não si mesma, mas os outros, animais, e até objetos. Há uma necessidade de desenvolvimento da sensibilidade ao se colocar no lugar do outro, o que a torna mais tolerante, ensinando a ter mais compaixão e respeito pelos outros seres vivos, e consciente de que cada um de nós tem direito ao seu lugar no mundo. Ao desfrutar do autoconhecimento e do respeito pelos outros, o convívio social é suprido de um bom relacionamento com as pessoas ao redor.

Entretanto, quando se executa um solo, é indispensável o trabalho de auto-estima realizado para a perfeita representação deste. O dançarino, neste caso, sente-se único, seguro, podendo estender esta segurança para as outras áreas da vida, pois naquele momento o espetáculo depende única e exclusivamente dele. Existem inúmeras formas de se trabalhar a auto-estima numa aula de jazz, beneficiando a criança no seu convívio com o meio social, aumentando a

possibilidade de torná-la um indivíduo que cresce confiante nas suas atitudes perante a vida.

Difícilmente, por mais confiante que seja, uma pessoa atinge seus objetivos se não houver disciplina. Quanto a disciplina exigida na dança jazz, torna-se evidente que esta é uma das formas de grande eficácia para se atingir o objetivo desejado. Esta disciplina se faz presente desde a execução física durante as aulas, ensaios, até a organização dos horários, das roupas, figurino, sapatilhas e agenda. O praticante aprende a controlar seus impulsos com a disciplina aliada ao aprendizado da noção do espaço, tanto individual quanto coletivo, alinhamento, conjunto, uniformidade e homogeneidade. Tudo isso constitui o que LE BOULCH (1983) chama de esquema corporal. Para este autor, tanto o esquema corporal quanto a imagem do corpo pode ser considerado como uma instituição de conjunto ou um conhecimento imediato que temos de nosso corpo em posição ou em movimento, na relação de suas diferentes partes entre si e sobretudo nas relações com o espaço e os objetos que nos circundam.

Segundo LE BOULCH (1983), esta noção está na base do sentimento de disponibilidade que temos em relação a nosso corpo e da relação vivida universo sujeito. Portanto, a má estruturação do esquema corporal produz um déficit na relação sujeito-mundo exterior traduzindo em três planos:

- a) perceptivo: especialmente no início da escolaridade primária as possibilidades de orientação da criança, tão importantes para a leitura, dependem de uma boa evolução do esquema corporal;
- b) motor: desajustamento e descoordenação;
- c) relacional e caracterial: insegurança originando perturbações afetivas que prejudicam as relações com outrem.

Um fator indispensável para um bom desenvolvimento do esquema corporal é a propriocepção, ou seja, perceber a si próprio, ter consciência do seu corpo. Este novo fator citado está presente em todos os momentos de qualquer aula de dança. É inerente a ela.

A cada instante, entram em jogo regulações proprioceptivas equilibrantes, coordenadas entre si, permitindo a manutenção da atitude geral do corpo se houver desequilíbrios imprevistos. Esta alternância entre as tomadas de consciência da globalidade da atitude, complementada pela fixação da atenção num aspecto da atitude, e as conscientizações

segmentarias em condições diferentes permitirá uma estruturação progressiva do esquema corporal (DROUET, 2002, p. 163).

Assim como Le Boulch, a terapeuta Patrícia Futuro BITTENCOURT (1998) alerta que durante o trabalho da dança como o ballet, deve-se sempre manter a atenção na propriocepção, isto é, nos limites do corpo, além de pensar no certo e errado de cada posição em que o bailarino se encontre. Observação que pode ser considerada na modalidade jazz.

LAGRANGE (1977, p. 33) defende, assim como a maioria dos autores da área, que “para obter este esquema corporal bem desenvolvido, é necessário além do domínio do corpo, o domínio do espaço e do tempo, ressaltando a importância de uma educação global”:

Para leitura:

- a) boa organização espaço-temporal;
- b) rapidez de análise e decisão;
- c) faculdade de memorização e de evocação imediata

Para a escrita:

- a) libertação da mão que escrever, ser bem lateralizada, poder executar gestos precisos, ter a possibilidade de refrear e de parar estes gestos;

Para aquisições profissionais:

- a) reflexos rápidos;
- b) lateralização afirmada;
- c) independência dos diferentes segmentos;
- d) conhecer as possibilidades do corpo;
- e) percepções visuais e auditivas exatas.

Para atitudes de responsabilidade:

- a) possibilidades de antecipação, de previsão, portanto de imaginação;
- b) possibilidades de relações, portanto de confiança e domínio de si.

## 2.4 A DANÇA JAZZ COMO POSSIBILIDADE DE CONHECIMENTO DO ESPAÇO

Pode-se afirmar ainda que a prática da dança desenvolve uma noção de espaço muito grande nos praticantes, denominada por BERGE (1986, p. 91) de “domínio do espaço”.

VERDERI (1998, p. 55) diz que “espaço é o trajeto percorrido pelo movimento, onde se inicia seu percurso e onde termina.”

É necessário conhecer o seu próprio espaço, até onde vai o seu e onde começa o espaço do outro, assim como a importância da consciência da sua própria velocidade, a dos outros, a sua com relação aos outros. O mesmo ocorre na outra modalidade de dança, a maior que abrange todas as outras, a vida.

Segundo LE BOULCH (1983, p. 207), “a representação do espaço e a imagem do corpo evoluem paralelamente. O espaço corporal e o espaço circundante são dois pólos opostos da mesma função primitiva.”

Já DROUET (2002, p. 24) afirma que “quando dizemos espaço individual não significa que o dançarino esteja necessariamente só em cima de um palco, mas este espaço também existe e precisa ser percebido principalmente quando se compartilha o palco com outros dançarinos.”

De acordo com LABAN (1978), o corpo do bailarino se desloca, no espaço, seguindo direções definidas que configuram formas e desenhos. Dentro deste espaço no qual o bailarino se move, encontra-se a Cinesfera, definida por VERDERI (1998, p. 55) como o espaço individual do corpo que se movimenta. Segundo a autora, “seu limite de alcance é determinado pela extensão ou flexão dos membros superiores e inferiores, podendo ser com ou sem deslocamento”

FERNANDES (2002, p. 165) afirma que “o termo Cinesfera refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso”.

A autora interage este conceito com as subdivisões conceituais de espaço, determinadas por LABAN (2002, p. 165): “Espaço Interno consiste no volume do corpo. Espaço Pessoal refere-se ao conceito de Cinesfera. Espaço Interpessoal refere-se a distâncias e orientações variáveis entre as pessoas. Espaço Geral é o meio ou área na qual a ação ocorre ou se inclui. Espaço de Ação é a área

específica na qual a ação ocorre ou se inclui. Espaço de Ação é a área específica onde a ação acontece.”

FERNANDES (2002) expõe três variações de tamanho da Cinesfera: grande, alcance distante; média, alcance mediano; pequena, alcance próximo.

De acordo com LABAN (1978), os gestos que ligam estas diferentes extensões da Cinesfera são freqüentemente controlados e estáticos de maneira demasiada ou tendem a estar dotados de qualidades dinâmicas, provocando, muitas vezes, a locomoção. A análise do movimento humano é realizada por Laban de uma forma bastante peculiar e extremamente detalhada. COEN citado por FERNANDES (2002) afirma haver duas vertentes no estudo do sistema de Laban: a Labanotação e a Labanálise.

Segundo FERNANDES (2002, p. 31), “a Labanotação funciona como registro exato de uma coreografia deixando os aspectos qualitativos para a interpretação de cada dançarino, ou conforme a intenção do diretor da reconstrução. Já a Labanálise ou LMA registra as qualidades mais importantes ou os elementos mais enfatizados em cada movimento e inclui os Fundamentos Corporais Bertenieff”.

Para HACKNEY citado por FERNANDES (2002), estes Fundamentos Corporais Bertenieff são uma abordagem do treinamento corporal básico que trabalha com a criação de conexões no corpo, dentro de um contexto que encoraja tanto a expressão pessoal quanto o envolvimento psico-físico, de acordo com princípios eficientes de funcionamento do movimento. Estes fundamentos usam direções espaciais específicas, como Frente Alto (Plano Sagital, representado no Icosaedro) para a Transferência Frontal da Pelvis (Plano Horizontal, representado no Icosaedro) para a Queda do joelho, a Dimensão Horizontal (octaedros) para a Transferência Lateral da Pélvis, Plano Vertical (Icosaedros).

De acordo com FERNANDES (2002), o trabalho dos Fundamentos citados acima é embasado pela Harmonia Espacial. Este relacionamento é caracterizado pelo funcionamento de sistemas de suporte mútuos, buscando o movimento a partir de uma abordagem orgânica, baseada em seqüências de movimentos naturais dentro ou fora do corpo, afirma a autora. Ou seja, ambos apontam o relacionamento do corpo com e dentro do espaço.

A Labanálise ou análise Laban do Movimento é formada pela associação de quatro categorias: a Corêutica, a Atitude Corporal, Temas de Contínua Dinâmica e

Transformação. Tratando-se da relação corporal com o espaço é imprescindível dedicar uma atenção especial à categoria denominada Corêutica. A Corêutica subentende que o corpo interage com o meio através de diferentes formas (FERNANDES, 2002).

De acordo com a autora, esta categoria refere-se à integração dos elementos Corpo, Expressividade, Forma e Espaço, os quais podem ser combinados. Em afinidade ou desafinidade. As afinidades referem-se a tendências de associações observadas por Laban no movimento cotidiano, como tendências naturais dos seres vivos. Ou seja, uma afinidade entre Expressividade e Espaço, por exemplo, é executada ao mobilizar o peso forte<sup>1</sup> do próprio corpo para baixo, entretanto se o fizermos com o peso leve<sup>2</sup> executa-se uma desafinidade entre expressividade e espaço.

A categoria Expressividade, ou seja, como nos movemos também é denominada de Eukinéctica (FERNANDES, 2002). Segundo a autora, a Eukinéctica se refere às qualidades dinâmicas do movimento encontradas na dança, assim como, na música, pintura e escultura, qualidades estas que expressam a atitude interna do indivíduo com relação a outros quatro fatores.

Afirma a autora:

- a) fluxo: tensão muscular usada para fluir o movimento (fluxo livre), ou para restringi-lo (fluxo controlado);
- b) espaço: referente à atenção do indivíduo, ao se mover, a seu ambiente;
- c) peso: se refere a mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se;
- d) tempo: indica uma variação na velocidade do movimento.

Freqüentemente, os exercícios propostos por Laban/Bertonieff utilizam-se do Espaço como um motivador para o movimento, com ênfase corporal. Este princípio, para FERNANDES (2002), implica no tônus muscular das partes que, ao moverem-se, projetam-se no Espaço. Entretanto, sem haver necessidade de se direcionar para determinado ponto no Espaço, mas que apresentem em si, enquanto corpo,

---

<sup>1</sup> Movimento com peso forte: o corpo fica cada vez mais forte e menos leve (FERNANDES, 2002).

<sup>2</sup> Movimento com peso leve: o corpo fica cada vez mais leve e menos forte (FERNANDES, 2002).

uma intenção de prolongarem-se para este Espaço, mesmo que em aparente repouso.

Partindo para o ponto de vista da Psicomotricidade, FONSECA (1994) afirma que as dificuldades de percepção espacial em crianças, por exemplo, podem ser resultado de diferentes aspectos, desde um encurtamento do campo visual, até a impossibilidade de fixar objetos e localizá-los, justificando uma perturbação na adaptação espacial. “A significativa vastidão de perspectivas de análise da adaptação espacial pode nos levar a uma dimensão antro-po-fenomenológica, considerando que o caráter espacial tem por si, não isolado do caráter temporal, é um dado essencial da consciência do eu, é um pólo de apoio de identidade individual em relação ao mundo” (FONSECA, 1994, p. 252).

De acordo com FONSECA (1994), a adaptação espacial tem como base a estruturação e integração da experiência de vida, na qual o esquema corporal ocupa uma função essencial.

Este esquema corporal é definido por LE BOULCH (1989, p. 37) como “uma intuição de conjunto ou um conhecimento imediato que temos em nosso corpo em posição estática ou um movimento, na relação das suas diferentes partes entre si e sobretudo nas relações com o espaço e os objetos que nos circundam”.

Beneficiando os praticantes da dança, o jazz possibilita o aumento das experiências corporais relacionando estas experiências com o espaço ao redor e tudo que nele estiver contido, refletindo em uma maior facilidade para se adaptar a este espaço. A adaptação espacial pode interferir, de certa forma, tanto positiva quanto negativamente na vida escolar, por exemplo, das crianças.

Uma boa adaptação escolar, no momento da leitura e da escrita, depende em parte da orientação espaço-temporal. Muitos problemas de conduta escolar têm sua origem numa perturbação desta função. “O treinamento visando uma boa estruturação espaço-temporal constitui um meio para educar a inteligência” (LE BOULCH, 1983, p. 211).

Na prática a aptidão de espaço-temporal se manifesta em:

- a) condução de um veículo;
- b) percepção de um obstáculo imprevisto;
- c) percepção de um objeto em movimento.



Evidentemente, a percepção apropriada de todas estas relações propicia gestos mais precisos e, principalmente permite evitar manobras em falso, causadoras de acidente (LE BOULCH, 1983).

## 2.5 A RELAÇÃO RITMO E MÚSICA E SUA INFLUÊNCIA NO MOVIMENTO

A relação entre música, ritmo e movimento é tão intensa que se torna difícil definir estas nomenclaturas de forma sucinta devido a multiplicidade de definições encontradas. Entretanto, são três itens importantes à dança jazz, fazendo-se necessária a exposição dos mesmos.

Ritmo e coordenação são os aspectos mais importantes do jazz. O aluno precisa estar apto para expressar o ritmo da música em seus movimentos. Uma importante técnica do jazz é aprender a sincronizar o ritmo, marcando o tempo entre as batidas da música. Praticando a sincronia o aluno aprenderá a ouvir todos os ritmos possíveis da música que irá dançar (NAGIM, 1997).

OSSONA (1998, p. 22) explicita que “sem dúvida, o primeiro instrumento de percussão que o homem utilizou foi a terra, golpeada por ele na dança, e o primeiro instrumento de sopro, sua voz acompanhando a dança com gritos”.

A dança e a música constituem uma união presente nas mais diferentes civilizações e culturas, manifestando-se de variadas formas, seja sofisticada como o tango, simples e natural como a dança indígena, ou popular como o samba. A dança jazz, quando aliada à música pode despertar motivação e incentivo maiores aos seus praticantes. “A música é um elemento que sempre esteve ligado à vida do homem” (VERDERI, 1998, p. 52).

Segundo VERDERI (1998), o homem primitivo já dançava e, para tanto, utilizava instrumentos e o canto, emitindo o som. A autora afirma que no período colonial e no Império, a música brasileira seguia os padrões da música européia, devido à influência política da época. Entretanto, com as transformações sociais e políticas, no final do século XIX, a música brasileira começou a emergir, a ganhar um caráter nacionalista, com ritmos de influência africana, européia e ameríndia.

A união da música com o corpo em movimento pode seguir diferentes finalidades: arte, misticismo, habilidade motora. Mas provavelmente proporcionará uma variedade de vivências corporais.

Da mesma forma, a vivência corporal se amplia e se enriquece quando se estende à música. A dança é uma experiência que transcende uma simples repetição de movimentos coreografados de acordo com as batidas da música. A dança é sentida.

Talvez seja este o motivo que levou SANTOS e MONTEIRO (2002) a desenvolverem um artigo propondo a música como processo facilitador da inclusão de Portadores de Necessidades Especiais. “A música pode contribuir bastante para que a criança interaja com seu mundo e seus semelhantes, expressando seus sentimentos e demonstrando a forma como percebe a sociedade e como se percebe dentro dela” (2002, p. 89).

De acordo com SANTOS e MONTEIRO (2002), a música auxilia na desestagnação da mente do portador de deficiência que, apesar de obter um potencial, não sabe utilizá-lo. A autora enumera alguns benefícios da utilização da música:

- cativa e mantém a atenção;
- o tempo da música é estruturado de uma maneira que facilita a percepção;
- proporciona um contexto agradável de repetição;
- facilita a quebra de barreiras sociais, graças ao princípio da comunicação não-verbal;
- estimula a memória e trabalha as emoções;
- encoraja e pede movimento;
- tem retorno imediato tanto verbal, quanto não-verbal;
- não exige especialização – a prática independe da habilidade (SANTOS E MONTEIRO, 2002, p. 89).

Assim, a autora sugere a realização de um trabalho com a música direcionado às escolas regulares e Associações de Pais e Amigos de Excepcionais (APAEs), intencionando a inclusão das pessoas com tais necessidades, sendo a música uma linguagem universal, independente da situação mental ou física do indivíduo.

Retomando a associação da música com a dança, OSSONA (1988) afirma que esta união não constitui apenas uma unidade, mas também uma entrega total e absoluta de cada fibra do ser.

GAINZA citada por FUX (1983) afirma, que em virtude da vinculação entre a música e a dança é indispensável o estudo do movimento do corpo por meio da expressão musical e acredita que esse conhecimento é fundamental para a educação de futuros músicos e bailarinos se considerarmos que toda educação deva ser integral. Apesar desta fusão entre música e dança, OSSONA (1988)

acredita numa diferença fundamental entre música e dança: "(...) a primeira é uma forma auditiva, e a segunda uma forma visual; dessa diferença derivam quase todas as impossibilidades de identificar uma com a outra" (OSSONA, 1983, p. 23).

Segundo OSSONA (1988), na música um violinista não tem a obrigação de ser também um violoncelista, ou um soprano não tem a mesma obrigação em ser um contralto. E o mesmo não acontece na dança, pois de um dançarino se exige a sua eficácia em todos os estilos: clássico, neoclássico, moderno. Em contraposição a essa idéia, BERGE (1986), sobre música e movimento afirma que "ensinar um sem o outro é aberrante, e conduz a erros fundamentais" (BERGE, 1986, p. 82).

A música e o movimento se fundem na dança, tornando-se um corpo apenas: "Nasceram simultaneamente da mesma necessidade de expressão e deveriam permanecer associados" (BERGE, 1986, p. 85).

É devido a essa associação da música e movimento, que quanto mais desenvolvida e aguçada estiver a sensibilidade ao som, mais facilidade o aluno terá para colocar os movimentos em justaposição com a música. Em determinado momento torna-se difícil saber se o movimento está provocando a música ou a música que provoca o movimento.

Explica BERGE (1986, p. 85): "Se o ouvido é incapaz de perceber distintamente os graves e os agudos, as subidas e descidas melódicas, o gesto permanecerá plano, sem relevo, fechado em si mesmo. Isso também acontece com a diferenciação dos timbres e dos instrumentos".

Na citação acima encontra-se o porquê da coreógrafa e bailarina Roseli Rodrigues, do Grupo Raça, realizar laboratórios constantemente com seus bailarinos, assim como testes com os novos bailarinos. Nestes laboratórios e testes, a coreógrafa avalia a sensibilidade à música, dos bailarinos. O quanto estes conseguem interiorizá-la e expressá-la pelo movimento. "A música é minha inspiração maior. Gosto de trabalhar em cima dela" (RODRIGUES citada por MONTEIRO, 2000, p. 22)

"Enquanto os exercícios de organização do espaço requerem essencialmente a participação do sentido visual, os exercícios de percepção temporal exigem essencialmente audição e sentido cinestésico" (1993, p. 191) Conforme LE BOULCH (1983, p. 191): "A audição localiza apenas muito vagamente

no espaço, ao passo que localiza admiravelmente na duração... é por excelência o sentido apreciador do tempo, da sucessão, do ritmo, do compasso”.

Mas a passagem da expressão espontânea, que traduz uma certa impulsividade, para uma forma mais disciplinada e mais controlada, conduzindo a uma verdadeira linguagem gestual, exige um controle sem rigidez, que depende da disponibilidade corporal, adquirida com a prática diária desta atividade. Uma vez adquirido o controle do corpo, e, desenvolvida a sensibilidade ao som, o bailarino recebe a música que é interiorizada, produzindo sentimentos que serão demonstrados, em forma de gestos e movimentos, como um desabafo. O movimento, unido ao estímulo musical, permite uma compreensão total da música, o que não acontece quando alguém apenas escuta ou se move sem escutar. A partir deste ponto de vista, não é possível compreender a música sem a experiência da mobilização corporal; o principal instrumento do homem é seu corpo e não se pode fazer outras pessoas sentirem um trabalho com instrumentos musicais sem se ter tido a experiência de sensibilização corporal apropriada.

Segundo FUX (1983) esta mobilização corporal produzida pela música é resultado de um elemento musical denominado totalidade. É a música não como estrutura, mas de forma global, cuja aprendizagem se realiza graças ao movimento a que ela induz.

O primeiro apoio pelo qual a música passa para o corpo, para os ouvintes, é o ouvido, no entanto não é o único. “É preciso trabalhar a sensibilidade para que, a medida que o som se difunde dentro do ouvinte, este sinta que a música entra no corpo, fazendo parte do ser humano. A música não é audível, mas sim perceptível. Assim se explica a prática da dança por pessoas portadoras de deficiência auditiva” (FUX, 1983, p. 82).

FUX (1983) traz em sua obra um relato de uma jovem surda de como compreendeu corporalmente um tema musical de Vivaldi, apesar de jamais tê-lo ouvido:

Ao iniciar meus movimentos, sinto a tensão em meu corpo. Sinto lentamente como meu corpo se põe tenso, tratando de alongar-me em forma vertical; realizo círculos, trato de tomar o espaço e esses círculos se ampliam dando um profundo sentido à forma. Sinto assim que só pude conhecer Vivaldi, a quem nunca ouvi, pela dança. Há vezes em que tenho medo de equivocar-me e perder o ritmo da música, mas creio que há algo misterioso e este me faz sentir que estou dançando a música. Creio que dançando também somos maravilhosos. Não importa se não temos música para tanto ou se não podemos escuta-la; não importa onde, como e quando. Mas sim, dançar (FUX, 1983, p. 82).

Outro estudo, realizado com pessoas surdas foi desenvolvido por LUIZ e ARAÚJO (2002). A proposta deste estudo foi avaliar um programa de atividade rítmica adaptada para variações dos parâmetros de velocidade do ritmo, para pessoas surdas. Segundo LUIZ e ARAÚJO (2002), durante o movimento o executante necessita selecionar as informações exteroceptivas, através da visão e audição, e proprioceptivas. Os autores afirmam que este estudo tornou-se possível pela existência das dicas visuais acrescentadas às informações exteroceptivas e proprioceptivas. A utilização destas dicas facilita o direcionamento da atenção dos surdos à realização da tarefa que consistia em realizar movimentos sob o ritmo lento ou rápido. O estudo foi feito com indivíduos surdos, de ambos os sexos, de 11 a 15 anos de idade, submetidos a um programa de atividade motora, adaptada para aquisição do senso rítmico, através de dicas visuais (estruturas gráficas). O pré-teste apontou grande instabilidade do grupo na execução do padrão rítmico das habilidades, antes da implantação do programa. O resultado da intervenção foi positivo, apontando uma diminuição significativa da instabilidade, melhorando a performance do grupo, quando ao padrão rítmico das habilidades. Os realizadores do programa concluem: "Este programa pode ser utilizado, portanto, por profissionais de Educação Física e áreas afins, no intuito de auxiliar o surdo nas compreensões necessárias ao estabelecimento do movimento rítmico, sincronizado entre outras manifestações corporais expressivas inerentes a um programa que utiliza a dança como lugar de significação.(LUIZ; ARAÚJO, 2002, p. 75).

A importância da dança para deficientes auditivos se dá exatamente neste ponto, pois eles não têm outra via para perceber seu ritmo interno, ou do meio externo, estes só são percebidos com o corpo. Apesar de ser de uma forma diferente, eles também escutam a música, através da vibração, não sendo então indiferentes à necessidade do desenvolvimento de uma boa educação auditiva.

Através das batidas da música, sejam elas sentidas e, ou escutadas, é estabelecido o ritmo. BERGE (1986, p. 82) define: "O ritmo é energia. Anima o corpo em movimento se este não lhe opuser zonas de resistência. É ele que nos transporta no espaço, na aula de dança, segundo cadências, mais ou menos lentas, diferenciadas pelos tempos fortes da melodia".

O ritmo é inerente ao ser humano e ao mundo. Está presente em todo o universo, e sem perceber, todos nós obedecemos a ele. Portanto, o movimento também deverá obedecer-lhe.

Segundo MEINEL e SCHABEL citados por MELLO (1989), o ritmo é uma ordenação específica, característica e temporal de um ato motor. O autor traz uma segunda definição de ritmo: “É a qualidade física explicada por um encadeamento de tempo, um encadeamento dinâmico energético, uma mudança de tensão e repouso, enfim, uma variação regular com repetições periódicas” (MELLO, 1989, p. 50).

Assim como a música, o ritmo é conceituado de diferentes maneiras por diversos autores, entretanto, todos os autores consultados exaltam a importância do ritmo para a vida do ser humano.

Segundo FONSECA (1994, p. 258),

A dialética rítmica dos fenômenos de tensão e relaxamento manifestam-se desde os primeiros momentos de vida e constituem a modulação neurobiológica do ritmo preferencial (bioritmo) espontâneo do indivíduo. O conhecimento deste bioritmo é fundamental para o problema da aprendizagem, na medida em que o não respeito desta característica comportamental pode vir a comprometer seriamente seu sucesso.

Além do ritmo influenciar na aprendizagem, o mesmo ocorre quando se fala em equilíbrio emocional. Como afirma FONSECA (1994), a reprodução de elementos rítmicos exige um controle emocional e psicomotor, sendo um dos suportes da personalidade e podendo repercutir no equilíbrio afetivo do indivíduo.

FRAISSE citado por FONSECA (1994) constatou em sua obra que as alterações rítmicas marcam a gênese do esquema corporal e evoluem, de maneira paralela, com estruturas neurobiológicas, ou seja, a criança passa de um ritmo medular, agitado e descontrolado para um ritmo cortical, organizado e parado. Partindo desde domínio a criança pode desenvolver respostas adequadas às situações de aprendizagem. Assim, se faz necessário um conhecimento sobre o ritmo, para que se possa acompanhá-lo nas diferentes atividades realizadas no cotidiano, nas quais ele se apresenta. Especificamente para dançar, assim como para cantar uma melodia, precisa-se compreender as variações rítmicas que podem ocorrer, como afirma VERDERI (1998). A autora acrescenta que toda criança é dotada de ritmo, cabendo ao professor aperfeiçoá-lo e adaptá-lo em diferentes oportunidades.

Entretanto ainda não está claro de que maneira o ritmo se torna inerente ao ser humano, ao movimento do ser humano. LE BOULCH (1983, p. 189):

O corpo humano é um conjunto de segmentos articulados, não se desloca em bloco, mas de uma forma descontínua, por meio de uma série de apoios (passos, pulos, pisadas) que constituem divisões naturais do movimento. O movimento total é composto por “tempos”. Estes tempos conferem ao movimento a propriedade da sua distribuição de acordo com um determinado ritmo.

Ou seja, o encadeamento harmonioso dos “tempos”, de acordo com uma boa estruturação temporal, é o que dará unidade ao movimento. Assim obtém-se a qualidade essencial do movimento, a ritmicidade, tão importante tanto nos métodos de ginástica rítmica, quanto nos diferentes métodos de dança e de expressão corporal com música, os quais colocam o acento num aspecto mais expressivo ou até mais artístico. De acordo com LE BOULCH (1983) quando se justapõe uma série destes estímulos sonoros periódicos a uma realização motora correspondente, surge a sincronização sensório-motriz, popularmente chamada de coordenação, indispensável a qualquer atividade cotidiana. “A sincronização não é produto de uma associação mais ou menos estreita entre estímulos e respostas em que os primeiros provocariam os segundos. É uma justaposição de uma série sensorial e outra motora” (LE BOULCH, 1983, p. 190).

Após esta exposição da relação entre música, dança, ritmo, e seus respectivos benefícios, pode-se afirmar que basta ouvir uma boa música e colocar-se a dançar, e além de relaxar e se movimentar, o indivíduo terá possibilidade de conhecer um pouco mais de si mesmo. “A dança é euforizante e permite encontrar, no mais profundo de si mesmo, um ritmo arcaico que a sedentariedade da vida cotidiana faz esquecer” (BERGE, 1986, p. 83).

Dentro do ritmo percebe-se a relevância de explorar o ritmo respiratório importante na qualidade dos movimentos.

A maneira de desenhar no espaço, com o corpo, produz diferentes ritmos de acordo com nosso estado emocional. O acúmulo de problemas produz uma agitação, que resultará numa forma acelerada de movimentar-se. Através, por exemplo, de uma respiração mais lenta e serena é possível converter esta agitação para outras possibilidades, denominando-se e reencontrando-se na linha desse ritmo que vai serenando.

O jazz desenvolve o controle da respiração de uma forma natural. Os movimentos com o tronco, quadril, ombros, contrações, realizados simultaneamente com a música, seguem determinado ritmo, o qual deve ser respeitado. Naturalmente, ao executar esses exercícios a respiração deve estar controlada para uma melhor performance. Este controle se consolida a partir do momento que o aluno conhece seu próprio corpo, suas necessidades corporais e limites. “Quanto à respiração, ela deverá, também de acordo com esses impulsos, adaptar-se às exigências dos movimentos: inspiração rápida (como nos cantores), expiração mais ou menos lenta, conforme o esforço muscular a fornecer” (BERGE, 1986, p. 83).

Segundo LE BOULCH (1983, p. 160): “Cada criança deverá aprender a descobrir o ritmo eficaz para lutar contra a falta de fôlego”. Afirma o autor que cada criança respira num determinado ritmo, de acordo com seu estado de espírito: alegre, agitado, depressivo e que independente do estado de espírito, a própria criança descobre em si a melhor maneira de expirar e inspirar, tornando-a serena em qualquer situação. Da mesma maneira, BERGE (1986) afirma a influência do sentimento na respiração.

O medo bloqueia a respiração. Ora, “uma boa respiração é indispensável à reconstituição das forças vitais. Estar inspirado não é, de fato uma palavra vazia” (BERGE, 1986, p. 60).

## 2.6 BENEFÍCIOS FÍSICOS

O resultado dos benefícios de ordem física, proporcionados pela prática da dança jazz, é exaltado nas apresentações das coreografias da modalidade: corpos esculturais, musculatura definida, valências como flexibilidade, força, agilidade, coordenação, unidos à graciosidade da expressão corporal. Para este fim, desenvolve-se um trabalho minucioso e árduo, dia-a-dia, em todas as aulas.

A técnica do jazz tem como principais pontos de apoio, os pés e pernas. Elas enriquecem a composição plástica da forma, prolongam a linha do corpo, ampliam o movimento no espaço, atuam decisivamente no equilíbrio, sustentação e alongamento do corpo como um todo.

Para uma prática plena e saudável do jazz, a aula cuja duração é de 90 minutos, geralmente requer um maior preparo do corpo, para as exigências que



seguirão nas coreografias. Um trabalho muscular específico é realizado a fim de melhorar o tônus de certos grupos musculares que desempenham um papel importante nesta modalidade de dança:

- a) aquecimento geral (articulações, alongamentos);
- b) agachamento, flexão de braços, abdominal;
- c) exercícios de flexibilidade;
- d) barra, com exercícios de sustentação de pernas, por exemplo;
- e) centro/diagonal (saltos);
- f) coreografia.

Assim como um grande trabalho muscular é realizado, o mesmo ocorre com a flexibilidade. De acordo com NAGIM (1997), os exercícios de alongamento melhoram a flexibilidade estendendo todos os seus músculos, como exemplo, o exercício 3s<sup>3</sup>. É na coreografia, já montada que se analisam se os resultados obtidos a partir de longo trabalho realizado tanto pelo professor quanto pelos alunos. Não sendo o objetivo específico desta pesquisa, não serão abordados os aspectos físicos com um maior aprofundamento. Apesar de sucinta, esta exposição acima realizada faz-se necessária para uma maior compreensão da dança jazz.

## 2.7 A DANÇA JAZZ NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

A dança moderna traz a expressão, a relação do homem com o meio em que vive, com o ambiente ao seu redor: “Na dança moderna, dança-se para expressar o homem em relação com o homem, ou com a natureza, a divindade, a máquina, as paixões ou os costumes” (OSSONA, 1988, p. 14).

Apresenta-se nesta citação acima o principal motivo pelo qual o jazz é considerado uma dança moderna, historicamente.

A dança jazz é energética e expressiva, além de proporcionar divertimento, ajuda no aprimoramento da coordenação, entre outros benefícios já citados anteriormente. Pode ser descrita como uma experiência emocional estilizada,

---

<sup>3</sup> Exercício formado por três momentos: primeiro movimento excêntrico; segundo movimento concêntrico; terceiro movimento excêntrico. Cada momento tem a duração de oito tempos.

expressada em movimento, estimulada por música, ritmo e sons (www.adrianaalcantara.com.br).

“Possui elementos do teatro do humor e do drama, além de acrobacia, balé moderno e dança moderna. É a expressão do dia-a-dia da América urbana, identificada pela realidade do povo nas suas manifestações de humor, sensualidade, sofisticação e drama” (HORST; RUSSEL; citados por MORATO, 1986).

O jazz ganhou espaço no mundo da dança e desenvolveu-se dando origem a outros estilos: o primitivo, o afro-cubano, o americano, o latino, o indiano, a comédia musical, e o *modern jazz*. Estes estilos foram quase completamente extintos, restando atualmente apenas o *modern jazz* e o tradicional jazz. Este é o jazz primitivo, que se desenvolveu juntamente com a música jazz, enfim, o que originou os outros estilos. O *modern jazz*, novo estilo, oferece aos bailarinos e coreógrafos uma maior amplitude de recursos a serem utilizados durante a coreografia. Assim como o *modern jazz*, o jazz tradicional também ocupa lugar, atualmente, em grandes festivais de dança como o festival de dança de Joinville.

No entanto, é grande a polêmica ao discutir os dois estilos acima citados, considerando a dificuldade existente em definir as diferenças entre a variação do jazz e *modern jazz* (VERNON, 1997).

VERNON (1997) diz que apesar de apoiar todo tipo de manifestação artística que envolva dança há uma necessidade de diferenciar ambos os estilos, principalmente durante os festivais de dança, nos quais, freqüentemente, faz parte do corpo de jurados.

Mesmo esta discussão não sendo o foco da presente pesquisa, é necessário sua exposição para a melhor compreensão da modalidade jazz suas dificuldades e evoluções, ramificações, considerando que os benefícios proporcionados expostos pelo jazz são independentes de seu estilo, seja tradicional ou *modern jazz*. O grande ápice do jazz foi na Broadway. Um jazz mais polido, tendo um estilo extravagante, glamouroso, excitante de assistir (NAGIM, 1997). “Apesar de admitir o trabalho dos norte-americanos. Roseli Rodrigues acredita que o estilo Broadway não faz a cabeça dos brasileiros” (RODRIGUES citada por MONTEIRO, 2000, p. 22).

Assim Roseli Rodrigues tenta explicar a falta de patrocínio e investimento do Brasil no seu grupo de dança Raça, um dos principais grupos de dança do estilo no país. O grupo Raça até 1996 tinha como marca registrada o jazz, é formado por bailarinos que resistem à situação financeira, da época da entrevista (2000), somente por amor a profissão. “A gente sabe que quem está ali, está porque ama o que faz. As pessoas dão o sangue e se entregam de corpo e alma no Raça” (RODRIGUES citada por MONTEIRO, 2000, p. 22).

De acordo com RODRIGUES entrevistada por MONTEIRO (2000), a falta de apoio financeiro acaba limitando a criatividade, tanto do bailarino quanto do coreógrafo.

Além da carência de investimento, o jazz no Brasil também é carente de pesquisa de movimento, de pesquisas de música (RODRIGUES citada por MONTEIRO, 2000). Sentindo esta “defasagem” do estilo, no Brasil, a coreógrafa recentemente iniciou a inclusão da dança contemporânea no seu grupo, conseguiu patrocínio, mudando a realidade do mesmo, que segue sendo um dos melhores do País (MONTEIRO, 2002).

Devido às dificuldades apontadas, apesar do Brasil ser rico em talento neste ramo de atividade, é carente de profissionais que conquistem espaços para que nossos talentos continuem realizando seu grande sonho que é dançar (LUCCA, 2000).

Mesmo passando por aprimoramentos da dança no Brasil, Chicago e Nova York ainda são dois grandes centros do jazz, tendo grandes profissionais como: Alvin Ailey, Luigi, Jojo Smith e Gus Giordano (NAGIM, 1997).

Muitos bailarinos deste ritmo, como Adibi Nagim, acreditam que o jazz perdeu a sua caracterização original, devido a ramificação e massificação deste estilo de dança pelo mundo. A prática realizada simplesmente pela prática da atividade exclui aspectos importantes e essenciais desta dança, que contribuíram para a sua formação, perdendo sua real identidade e conseqüentemente limitando a criatividade de bailarinos e coreógrafos que desprovidos destes conhecimentos detêm-se apenas a realização mecânica dos movimentos, deixando vago o espaço insubstituível da alma na dança (NAGIM, 1997).

Entre as modificações ocorridas com este estilo de dança, durante os anos, está a música utilizada.

Apesar da dança jazz ter se desenvolvido juntamente com a música jazz, atualmente esta dança não precisa ser executada necessariamente com este estilo de música, mas também com estilos musicais ramificados a partir deste, como pode ser observado nas academias de dança.

Ainda assim, o jazz possui algumas características próprias que permanecem presentes em sua aula, como afirma FORTUNATO citado por MORATO (1986), o jazz tem características próprias que podem ser resumidas em uso de posições a baixos níveis; transferências; movimentos de improvisação dentro do grupo; trabalho natural dos pés paralelos; e contrações.

Ainda que possuindo características próprias, o jazz não exclui a técnica do ballet em suas aulas: posições de pés e mãos, exercícios, diagonais, adágios, barra, entre outras execuções feitas em sala de aula. O ballet está no jazz, mas o jazz não está no ballet. Atualmente, alguns profissionais de Educação Física dizem que o jazz está “fora de moda”, o que particularmente me causa uma certa tristeza por ouvir tal frase e uma decepção por ouvi-la de profissionais da área. Jazz é dança, dança é cultura independente de “modismos”, existe uma história e as histórias não se apagam. “Trata-se de um acúmulo de bens decantados durante séculos, e ainda que, por razões de moda ou satisfação, manifesta que este ou outro tipo de expressão estão fora de época evidencia possuir a única pobreza digna de lástima – a pobreza espiritual” (OSSONA, 1988, p. 19).

De acordo com GIOVANETTI (1983), assim se desenvolveu o jazz, contribuindo para um desenvolvimento psicomotor, no qual a técnica foi aliada ao raciocínio rápido de extravasar numa coreografia, os elementos: Forma, Função e Ação.

### 2.7.1 A Dança na Educação Física

A dança não deve ser privilégio daqueles que se dizem dotados, ela deve ser ministrada na educação comum como uma matéria de valor estético, de peso formativo, físico e espiritual. Com uma capacidade e possibilidade de buscar a criação de cada um de acordo com o desenvolvimento que tenha frente a si mesmo e frente ao espaço. Através das distintas etapas educacionais pode ir evoluindo esta idéia e canalizando como uma linguagem a mais na educação; a linguagem verbal e a escrita são, é certo, fundamentais para ela, mas, às vezes, resultam

insuficientes. No entanto, “até hoje, a função da dança na educação foi totalmente negada ou ignorada; as escolas oficiais em que se ensina dança estão dedicadas à formação de dançarinos e professores de dança” (OSSONA, 1988, p. 155).

MESQUITA citada por VERDERI (1998), acrescenta que a dança, como conteúdo, na escola, é mascarada. O processo sistematizado para o desenvolvimento do ritmo e do movimento é subestimado, sendo substituído pelos treinamentos para festas, usualmente comemoradas, como em apresentações. Ou seja, o processo de descobertas no conteúdo Dança é anulado, devido à busca por uma promoção das Escolas.

Somente da forma profissional, é que a dança recebe sua devida importância. É suficiente examinar as grades horárias das escolas públicas e/ou particulares para comprovar que, além do pouco espaço cedido à disciplina de Educação Física na grade, dificilmente a dança faz parte do seu conteúdo, apesar da sua grande influência no desenvolvimento motor, físico e psíquico das crianças, por exemplo.

LAGRANGE (1977, p. 11-12) enumera, as carências mais comuns entre crianças em diferentes “ordens”.

- a) ordem intelectual: mal raciocínio procura adivinhar e não compreender;
- b) ordem social: muitas vezes a criança tem más relações com seus colegas, ou porque os procura dominar, ou se isola, é agressiva ou inibida;
- c) ordem motora: falta de habilidade digital e manual. Má lateralização. Dificuldade de inibição voluntária, que se opõe à interrupção de um movimento num dado momento. Anulação da precisão de gestos aliada à rapidez, nem mesmo a coordenação dos movimentos. Falta de independência entre os membros superiores e inferiores e que se aparenta às sincinesias. Sincinesias: dificuldade em executar com cada um dos braços um gesto diferente os dois braços parecem estar ligados;

Abro aqui um parêntese para afirmar a pequena possibilidade de um praticante apresentar estes dois últimos itens, devido a prática constante de um exercício utilizado nesta modalidade, o isolamento: “O isolamento move apenas uma parte do corpo enquanto mantém o resto dele movimentando-se em diferente direção. Como o balançar dos quadris, este movimento enfatiza os ritmos da música pela repetição destes no próprio corpo” (NAGIN 1997, p. 16-19):

LAGRANGE (1977, p. 11-12) afirma ainda:

- d) ordem psicomotora: falta de consciência das sensações proprioceptivas, que muitas vezes origina uma atitude defeituosa (hipotonias, atitudes escolióticas) e igualmente paratonias (contração permanente de grupos musculares, impedindo a expansão necessária aos gestos precisos, como a escrita. Falta de domínio e de consciência da respiração. A criança começa a falar no fim de expiração e pára no meio da frase para

retomar fôlego. Percepções visuais e auditivas inexatas que falseiam a organização espaço temporal.

Todas estas carências não se encontram reunidas numa só criança, mas bastam algumas para nelas provocar falta de controle de si própria, uma atenção fraca, ansiedade, medo de falhar, emotividade, impulsividade, falta de paciência e de perseverança, uma vontade flutuante, uma falta de disponibilidades, portanto de possibilidades (LAGRANGE, 1977).

A ausência de um trabalho completo na formação física, mental e motora da criança pode resultar, no futuro, um adulto com determinadas dificuldades, sejam elas motoras ou não. E novamente, como benefício, a dança jazz, entre outras, pode aprimorar estas falhas da formação. “Compreendemos que uma mente capacitada e ágil sinte-se constrangida num corpo subutilizado, que se movimenta desajeitadamente. Por isso é tão importante dar hábitos sadios às crianças a fim de poupar-lhes na idade adulta, uma reeducação difícil e muita vezes sentida como regressão humilhante” (BERGE, 1986, p. 11).

Historicamente, a dança é associada a um caráter educacional em diferentes povos, afirma NANNI (1995). A autora afirma que a Dança, na Índia, segue os conceitos de energia, sabedoria, e resulta de uma mesma raiz divina, a qual produz e coordena a vida. Assim para este povo, ela possui um caráter de intervenção, voltando-se para o fator educacional. MARINHO citado por NANNI (1995) lembra que para os gregos a união da música com o movimento emocional constituía parte da educação das crianças de 7 aos 17 anos.

No Brasil, de acordo com VERDERI (1998), a história da Educação é fundamentada numa visão cartesiana do conhecimento, no qual corpo e mente são tidos como entidades distintas. Esta visão, afirma a autora, resulta de aspectos negativos na nossa educação, logo, na sociedade. Apesar desse prisma estar mudando nas escolas, os vestígios de várias gerações educadas sob este ponto de vista ainda estão em grande quantidade no mundo contemporâneo.

A proposta da dança na escola, especificamente na Educação Física, é modificar esta fundamentação mecanicista, para que no futuro os frutos sejam colhidos. Este conteúdo propicia a descoberta vivenciada, pensada e sentida. Ao considerar de tamanha importância a inserção da Dança na Educação Física, torna-se fundamental o desenvolvimento de uma proposta compatível com um bom

ensino, assim como deve ser feito em outras disciplinas, conforme cita VERDERI (1998). Proposta esta que possibilita à criança uma evolução quanto ao domínio de seu corpo, desenvolvendo e aprimorando suas possibilidades de movimentação, descobrindo novos espaços, superação de suas limitações e condições para enfrentar novos desafios, sejam eles motores, sociais, afetivos ou cognitivos.

É importante enfatizar que, no presente trabalho, a dança jazz está sendo abordada como meio, utilizado pela Educação Física para atingir um fim: o desenvolvimento das habilidades motoras. Diferente da maneira que a dança é abordada pela Educação Artística que tem como fim a arte. Como afirma VERDERI (1998), a preocupação da Educação Física, enquanto ciência, é com o estudo do simbolismo e da materialização do movimento corporal no espaço, ou seja, com o movimento humano consciente e sua capacidade de movimentação.

No entanto, é possível desenvolver as habilidades motoras, através da dança, na Educação Física de forma recreativa e criativa, tendo a possibilidade de proporcionar benefícios tanto para a criança quanto para o adulto, desde que seja considerada a adaptação das atividades às diferentes faixas etárias e ao acervo motor de cada aluno.

Praticamente, aos 7 anos, a criança pode voltar sua atenção para a totalidade de seu corpo e para um dos segmentos corporais. Ela está suscetível à adoção momentânea de uma atitude, por imitação ou em consequência de uma ordem verbal. Contudo, não está suscetível de conservar uma atitude de forma durável, em consequência de um tônus muscular ainda insuficiente desenvolvido, afirma LE BOULCH (1983).

Segundo PIAGET citado por KREBS (2002), dos 7 aos 11 anos de idade, a criança encontra-se no terceiro estágio Piagetiano, no qual podem realizar operações concretas e desenvolvem o raciocínio lógico, a medida que o raciocínio passa a ser aplicado para atividades específicas. A partir desta idade as habilidades motoras finas podem começar a ser desenvolvidas.

LE BOULCH (1983, p. 40) analisa o desenvolvimento da criança de sete anos. "Ela vai progressivamente desempenhar de modo mais consciente sua própria motricidade."

Segundo LE BOULCH (1983), a criança, a partir dos seis anos, está em idade de desenvolver as estruturas mais finas que dependem dos centros analisadores.

Entre 6 e 8 anos a criança é capaz de localizar objetos no espaço em relação ao seu próprio corpo, que deve estar bem orientado. Isso significa que até esse momento a criança organizava tudo em função do seu próprio corpo, agora deve ter condições de recorrer a pessoas e objetos como ponto de referência para centrar seu espaço de ação (LE BOULCH 1983).

LAGRANGE (1977, p. 18) afirma que a criança só irá obter determinadas aquisições após passar por etapas de maturação, independente da idade que ela esteja: “A evolução psicológica da criança, passando pelas etapas sucessivas da maturação nervosa, condiciona absolutamente a sua educação. A criança só pode realizar certas aquisições quanto tiver atingido ou ultrapassado certas etapas desta evolução”.

De acordo com BERGE (1986), a dança não deve, necessariamente, fazer parte apenas da formação da educação da criança, mas também da vida do adulto, visando a necessidade legítima de entregar-se a uma atividade que enobrece e o estimula a dançar, exaltando a falta do sentido estético: “A dança deve acompanhar o indivíduo como técnica educativa e criativa desde os primeiros anos escolares, através de todo o ensino e mais adiante também por que não? – na idade adulta” (OSSONA, 1988, p. 169).

Esta relação indispensável à formação do ser humano está claramente justificada por BERGE (1986, p. 15). “Educar é, etimologicamente, “conduzir para fora de”. Procuramos conduzir nossos alunos para fora da ignorância que têm de si mesmos, para fora da inércia, para fora da anarquia gestual, para uma capacidade de expressão autônoma, criadora e satisfatória”.

A revisão pedagógica, proposta pelo autor é fundada na tomada de consciência das interações que existem entre corpo e espírito e a procura de aplicação desta tomada de consciência. Então quais os objetivos reais que levam esta discussão da inserção da dança na educação adiante? Qual sua importância? Entre tantos motivos para tal, já expostos e discutidos no presente trabalho, pode-se citar de forma sucinta ainda: “erradicação do espírito de competição, sem apagar o de emulação ou superação; desenvolver a apreciação de distintas eficiências, a



admiração, estimulação mútua e espírito de equipe; divertir e interessar, parte prática mais parte teórica (ainda que em menor quantidade, de suma importância); a história oferecida por meio de histórias que acentuam a importância da história geral, da história da arte e mitologia” (BERGE, 1986, p. 16).

Enfim, a sensação do autoconhecimento e bem-estar estão entre os principais objetivos atingidos pela dança na escola, incluindo todos os itens pelos quais faz-se necessária a passagem para alcançá-los. “Esta desordem psicossomática, cada vez mais freqüente, se traduz por tensões nervosas, tiques movimentos incontrolados, fixidez ocular, perturbações respiratórias ou cardíacas, angústias de todo tipo, sono agitado... não é preciso chegar à loucura para experimentar algumas dessas dificuldades e desejar ardentemente libertar-se delas” (BERGE, 1986, p. 13).

A sensação do bem-estar e o autoconhecimento são ainda mais buscadas no mundo atual, no qual todos vivem individualmente, sem se preocupar com quem está ao lado. O mundo capitalista de hoje, praticamente anulou os sentimentos bons, de solidariedade, compreensão, preocupação com o próximo, tornando-nos seres “frios”, objetivos em tudo que fazemos, sem a preocupação de escutar, mas sim, de falar. A comunicação não acontece quando todos falam, mas ninguém pára para escutar, observar, perceber o imperceptível, singelo. Considerando as condições impostas pela sociedade, criamos uma carapuça insensível e impermeável. “Por instinto de conservação, fechamo-nos ao ruído, a multidão, a falta de ar, de lugar, à feiúra, mas fechamo-nos, ao mesmo tempo, a tudo que possa distender, desabrochar, fazer vibrar” (BERGE, 1986, p. 21).

Tornamo-nos insensíveis, inclusive a nós mesmos. Falta o autoconhecimento, a conversa consigo mesmo, sincera, a análise de nossas próprias ações. Tudo é trabalho, deixando de lado o próprio corpo, o tempo para o seu descanso. Este pode ser ativo, extravazando o *stress* através de atividade física, e obtendo, conseqüentemente, a saúde.

Uma boa parte da “inapetência” pelo movimento é resultado da civilização tecnológica do nosso século, desembocando no sedentarismo. A vida moderna acaba desarmonizando a relação entre nossa inteligência, nossas sensações e necessidades elementares.

A mesma defasagem ocorre no plano gestual, tornando-se isenta a consciência de nosso próprio corpo. “De tanto serem condenados à imobilidade num espaço restrito, os membros, os músculos perdem o gosto do movimento, tornam-se desajeitados, não ajudam a mente a descansar, o que muitas vezes leva as pessoas a descarregarem, pela agressividade, a energia que não encontrou via de expressão” (BERGE, 1986, p. 24).

Educar a receptividade sensorial é abrir essas portas fechadas para uma comunicação com o mundo. Este é o porquê da dança. No entanto, não podemos fechar os olhos aos problemas que a dança traz consigo em relação a sua prática. Um exemplo mais que visível, aos profissionais desta área, e enfrentado diariamente é a questão do gênero na dança. “Por que poucos meninos praticam a dança, quando no mundo todas as danças tradicionais são executadas pelos dois sexos, seja separadamente, seja em grupos mistos” (BERGE, 1986, p. 17).

A imagem obstinada do menino efeminado é confundida com a graça que emana de uma região mais profunda do ser, e da qual os meninos são afastados, pois de acordo com nossa cultura, cabe a eles um êxito agressivo que os faça seres combativos, capazes de afirmar-se virilmente. Enquanto a dança é um exercício de receptividade que exige qualidades ditas femininas: escuta interior, obediência ao ritmo espaço-temporal, uma adaptação criativa instantânea (BERGE, 1986). É a educação machista que infelizmente ainda nos é transmitida. Quando uma educação pelo movimento e pela dança, dirigida a grupos mistos simplificaria as relações entre meninos e meninas. “Uma consciência total e harmoniosa do corpo é o primeiro passo para uma educação sexual bem assimilada” (BERGE, 1986, p. 17).

Esta discussão é digna de uma outra pesquisa, exclusiva a ela. Por tanto, não cabe a mim discuti-la no momento, considerando que não é o objetivo do presente trabalho. No entanto, expondo a dança na educação, faz-se necessário a lembrança do assunto gênero, na mesma.

A dança é imprescindível não somente nas academias, mas também e principalmente nas escolas, onde, entre outros lugares, ocorre a formação do ser humano em meio a sociedade. “É necessário convencer as autoridades da educação para que se incorpore nos estabelecimentos escolares o ensino da tão resistida dança” (OSSONA, 1988, p. 169).

“Independente do local onde a inclusão da dança seja realizada, o professor deve cumprir com sua principal atividade: fazer amar a dança e extrair de sua prática todo o benefício que ela possa oferecer ao estudante”, conclui OSSONA (1986, p. 169). “Dançar não é adorno na educação mais um meio paralelo a outras disciplinas, que formam, em conjunto, a educação do homem. Integrando-a nas escolas de ensino comum, como mais uma matéria formativa, reencontraríamos um novo homem com menos medos e com a percepção de seu corpo como meio expressivo em relação com a própria vida” (FUX, 1986, p. 40).

### 2.7.2 Atuação dos Profissionais

Narradas as necessidades de se aplicar a dança à educação física, torna-se indispensável a discussão em torno da seriedade do profissional que irá aplicá-la na mesma. Um professor consolida sua imagem a partir das atitudes que adota perante sua atividade profissional, seus alunos e a importância que vier a ter perante eles. De acordo com VERDERI (1998), o professor é importante quando o que ele apresenta para seus alunos torna-se importante para eles.

Se nos detivermos sob a ótica do senso comum, certamente acreditaríamos que, para ministrar as aulas de dança, basta ter sido, ou ainda ser, um ótimo dançarino, independente de sua vivência pedagógica. Quando, muito mais que saber dançar, quem ensina deve estar ciente das exigências que a nossa época impõe.

De acordo com a ALONSO e BARIZON (2002, p. 3), “o ingresso de pessoas sem nenhuma condição de dinamizar essas atividades causa danos e lesões nos beneficiários. Desta forma, o que deveria ser benéfico, passou a ser maléfico. Esta é a razão da existência do CONFEF: zelar para que a sociedade seja atendida por profissionais habilitados em todas as vertentes onde estejam sendo aplicados, ministrados e orientados exercícios físicos”.

Enfatizam ALONSO e BARIZON (2002, p. 4) que “com a promulgação da Lei n. 9.696/98 e a delegação de poder ao Sistema CONFEF/CREFs para garantir que a sociedade seja atendida por profissionais qualificados, todos aqueles que dinamizam ou ministram exercícios físicos de qualquer natureza devem registrar-se nos respectivos CREFs para obterem sua habilitação”.

É importante ressaltar que se deve estar atento aos profissionais desqualificados percebidos freqüentemente nas academias e escolas de dança no exercício irregular da profissão, sendo necessárias ações de controle e qualificação dos mesmos.

Entretanto, até há pouco tempo, o Conselho Regional de Educação Física (CREF) deixava a desejar neste aspecto, a partir do momento que credenciava esportistas de variadas práticas, desde que estes comprovassem que praticaram determinada atividade durante um período mínimo exigido, sem necessitar de uma formação acadêmica. Assim, muitos professores de dança, lutas, natação, entre outros, assumem este título legalmente, o que não é sinônimo de qualidade de trabalho ou seriedade profissional.

Por vivência própria afirma-se que é gritante a diferença entre dançar bem, somente para o seu bem estar, e ensinar bem, sem se preocupar consigo, mas sim com os alunos. Assim foi percebido o quanto a dança é benéfica e a importância de ensiná-la aos outros, aprofundando-se cada vez mais nessa modalidade, para que esta se torne prazerosa e atinja objetivos imprescindíveis como a união do corpo e mente. Assim, é inegável a identificação com OSSONA (1988, p. 24) “quando se afirma que aquele que nunca se sentiu atraído pelo ensino cometerá um erro lamentável começando na idade madura uma atuação como professor que ensina por amor à arte, precisamente de um tema no qual ele foi especialista”.

Baseado neste fato, a discussão se torna inevitável: Cabe a que profissional o ensino de determinadas atividades? No caso da Dança, muito ainda se discute. De um lado, encontra-se um ex-bailarino, com grande experiência na área, ministrando aulas. Do outro lado, há o profissional de Educação Física que, mesmo não possuindo experiência prática (no curso de Educação Física da Universidade Federal do Paraná a dança é uma disciplina optativa), adquire um conjunto de conhecimentos sobre movimento, que o torna apto a utilizar a dança como meio de desenvolvimento psico-motor, afetivo e cognitivo, facilitando a formação integral do indivíduo. Além das licenciaturas em educação física, a preocupação com a formação acadêmica, para o ensino da dança fez nascer os cursos superiores de Dança, cujo objetivo é suprir os conhecimentos necessários ao ensino da dança com fim nela mesma, ou seja, como Arte e Educação. Estes dois profissionais, com

suas formações específicas e seus distintos campos de atuação, têm lutado por um objetivo comum: a qualidade do ensino.

O professor de Dança, que já foi bailarino, deve estar atento para o fato de que deve passar conhecimento aos alunos, como todos os professores, mas sem fazer da sua aula uma possibilidade de espetáculo pessoal.

A intenção não é dar espetáculo, mostrar-lhes este trabalho deve ser uma alegria, não uma finalidade. De acordo com OSSONA (1988), existem dois tipos de professores da prática, nas academias, aqueles que buscam o retorno financeiro em toda a atividade praticada e tudo o que ela possa englobar (vestuário, festivais, confraternizações, apresentações...) e aqueles que acreditam que todos os seus alunos serão profissionais, exigindo destes, independente do nível que se encontram, grandes esforços que exaltam o sacrifício.

Conforme OSSONA (1988, p. 155):

Falta entre nós o professor que se situe num ponto intermediário, que parta da base de que toda criança é apenas uma possibilidade a ser explorada no terreno vocacional, e que a dança deve ser um prazer e um enriquecimento, e é nosso dever oferecer essas possibilidades a maior quantidade de crianças, com a finalidade de que entesourem para sempre esse caudal, que cresça e amadureça com eles e forme parte das mais belas recordações da infância.

O educador, principalmente de Educação Física, tem grande influência sobre os alunos, tanto física como psicologicamente.

De acordo com LAGRANGE (1977, p. 10): “O educador pode, portanto, influir na vida psicológica da criança entre os três e os catorze anos, tendo em conta as suas sucessivas idades psicológicas”.

Ainda sob o ponto de vista da influência psicológica do professor sobre o aluno, a autora LUCCA (2000) chama a atenção para as possíveis frustrações que um comentário ou uma correção mau colocada, feitos por um professor, pode acarretar na vida deste bailarino/aluno; assim como diretores de companhias que fazem o bailarino dançar perante contusões ou *stress* físico, apenas usando seus próprios interesses.

O jazz, assim como outros estilos de dança, apesar de poder ser praticado por todas as idades, requer muito cuidado quando ensinado à crianças, devido ao fato destas encontrarem-se na fase de calcificação dos ossos e consolidação da

estrutura corporal. A dança exige muito não só do aluno, mas também do seu professor.

A partir do movimento que um trabalho envolve a formação física e mental de outras pessoas o cuidado e a seriedade são multiplicados. Assim é a dança. O professor torna-se responsável pela vida e desenvolvimento do seu aluno e o não comprometimento e seriedade deste com o profissionalismo pode resultar em diversos males, como lesões, entre outros, aos alunos.

Segundo BITTENCOURT (1998), cabe ao professor que não possui formação acadêmica, de qualquer modalidade de dança deter um mínimo de conhecimento sobre anatomia e cinesiologia, ou seja, conhecer o funcionamento do corpo humano, sendo possível preparar melhor o aluno de maneira que este aprenda a ter consciência do que está trabalhando em cada movimento, principalmente com relação aos músculos e articulações.

Da mesma forma é necessário que o profissional de Educação Física que busca trabalhar a Dança com seus alunos, sobre o aspecto artístico, estude composição coreográfica, arte, improvisação, elementos musicais, dentre outros aspectos que não nos cabe discutir no presente trabalho.

Assim como qualquer profissional qualificado, competente da área, ALONSO e BARIZON (2002, p. 6) alertam para a importância do conhecimento sobre anatomia, principalmente, para não lesionar os alunos: "É um trabalho muito árduo, acrobático e muito suscetível a luxações e distensões".

O professor de dança que busca o perfeito funcionamento do corpo e da mente em seus alunos ensina-lhes a conhecer seu próprio corpo e trabalhar a saúde física, atingindo assim, o grande ideal da Educação Física, corpo e mente saudáveis e em harmonia.

Importante também é trabalhar a criatividade dos indivíduos, destacando que a expressão precisa da criatividade assim como a dança. Segundo ZOTOVICI citado por JORGE (2002) a criatividade é uma necessidade própria do ser humano de estar sempre buscando ampliar seu horizonte, seu universo de conhecimento, como realização pessoal, consequência das conquistas cotidianas. Quando criamos e nos expressamos por meio da dança, quando executamos e interpretamos seus ritmos e formas, preocupamo-nos exclusivamente com o manejo de seu material, que é o próprio movimento. Devemos ter consciência de

que às vezes nos mais simples momentos é que conseguimos nossas maiores conquistas e que é de pequenos fragmentos que se constroem as grandes obras, portanto, cada movimento é uma partícula que compõe o universo da dança (LABAN citado por JORGE, 2002).

Estas considerações fazem um grande sentido, principalmente quando relacionadas ao benefício que o processo criativo possibilita aos deficientes visuais, como afirma PAU (2002, p. 108): “O processo criativo proporcionado pela dança, de modo geral, faz com que se aumente as possibilidades de movimento da pessoa cega, ampliando e enriquecendo o seu acervo motor”.

Mas afinal, o que é criatividade?

A palavra criatividade é facilmente entendida, entretanto conceituar, definir o que ela significa é extremamente complexo. Segundo BODEN (1999), apesar de vários inventores, cientistas e artistas citarem a intuição, não sabem como ela funciona e como suas idéias originais surgem. A autora lembra que algumas pessoas tentam definir este termo, mas frente à dificuldade de fazê-lo explicam-na como inspiração divina ou ainda como alguma percepção romântica ou intuição. Entretanto a intuição é outro mistério para os psicólogos, em relação a como ela funciona. Pessoas de mente científica, de acordo com a autora, buscam fugir deste romantismo definindo criatividade como combinação inicial de idéias conhecidas (BODEN, 1999).

Outra autora que aborda a criatividade e processos de criação é OSTROWER (s.d.), afirmando que criar é dar forma a alguma coisa. Segundo a autora, a criatividade é um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial é uma de suas necessidades. Para ela, criar e viver estão intimamente interligados.

Em contraposição, partindo da visão que uma idéia criativa é, em geral, definida como original e útil para a situação em que ocorre. MARTINDALE citado por BODEN (1999) considera a criatividade rara se não impossível na maioria dos casos. Sendo assim, grande parte do trabalho feito em uma sociedade deve ser rotina, ou seja, é necessário ter atenção ao definir a criatividade, pois dependendo de como isso é feito, ela torna-se restrita, conclui o autor.

VERNON citado por BODEN, (1999) fala da criatividade como a capacidade de uma pessoa para produzir idéias, invenções, concepções. Tão importante

quanto a possibilidade de desenvolvimento da criatividade nos alunos, através da dança jazz, é a necessidade da criatividade no professor que busca o desenvolvimento motor de seus alunos, utilizando inúmeras maneiras de atingi-lo. Para não estar restrito a cópias, o professor deve conscientizar-se de que o momento é de inovar, ousar. De acordo com VERDERI (1998), os tempos de cópia se afastam juntamente com os paradigmas que não mais se enquadram nas novas visões de uma pedagogia preocupada com a formação integral do educando.

A autora insiste que deve haver mais pesquisas, conhecimento e criatividade por parte dos coreógrafos.

A criatividade torna-se material indispensável para a execução da dança a partir do momento que passa a ser, na coreografia, a personificação do bailarino.

No jazz cada bailarino doa um pouco de sua personalidade no movimento, expressando-se de uma forma pessoal, particular, assim como em todas as danças modernas, diferente do ballet, que restringe-se a perfeição dos movimentos.

Segundo BODEN (1999), o traço pessoal está ao lado do produto criativo, da pessoa criativa e da situação criativa, que juntos formam os quatro componentes do estudo da criatividade. A autora afirma que o processo criativo é a produção de conteúdo novo e original, e quando repetido regularmente pela mesma pessoa, faz surgir a noção de traço.

Para OSSONA (1988, p. 15): "...cada personagem tem sua própria maneira de atuar, e que esta maneira de atuar, imposta por seu caráter, possui uma ampla gama de matizes que correspondem às mudanças do estado emocional".

Verifica-se, portanto, a complexidade de compreender o estilo da dança jazz e suas características fundamentais, observando, após a revisão dos itens pesquisados que o comprometimento com este estilo exige o aprofundamento das diversas variáveis citadas, para um conhecimento consistente e uma atuação profissional responsável nesta modalidade de dança.

De acordo com VERDERI (1998), cabe a nós, professores, o cumprimento dos objetivos propostos à Educação Física, interferindo e favorecendo na evolução dos fatos, conceitos, procedimentos, valores e atitudes para que consigamos promover a formação de pessoas sensíveis e aptas a se adequar às inúmeras situações que a vida lhe apresentar.



### **3 METODOLOGIA**

Este trabalho de monografia se encaminhou por meio de uma pesquisa bibliográfica (LAKATOS; MARCONI, 1990) cujo método científico é observacional (FACHIN, 1993), objetivando uma análise de como a dança jazz pode interferir no desenvolvimento humano de praticantes da mesma. Tema este escolhido a partir de observações feitas durante a vivência prática da dança, sobre os benefícios que a mesma proporcionou. Com isto, a busca pelas referências se deu pelo interesse despertado durante as aulas de dança. Grande parte da análise sobre o assunto se deu através de obras literárias referentes à dança. Autores como BERGE (1986), FUX (1983), MORATO (1986). Da mesma forma fizeram-se úteis obras literárias sobre psicomotricidade de autores como LAGRANGE (1977), LE BOULCH (1983), educação como VERDERI (1998), NANNI (1995), entre outros

Também fizeram parte do acervo bibliográfico revistas de dança, de suma importância para uma visão mais contemporânea da modalidade.

A pesquisa foi desenvolvida a partir de uma abordagem múltipla, utilizando dos mais variados assuntos na busca de uma conclusão ao referido problema, expondo o contexto histórico da dança jazz, quais os benefícios proporcionados por esta prática e de que maneira são adquiridos pelos seus adeptos.

## 4 CONCLUSÕES

Levando em conta que o jazz é um meio de transformar e conhecer a si mesmo, ele vem não só em auxílio dessa transformação e conhecimento no sentido individual, mas especialmente no grupal, pois cada participante tem a oportunidade de ver os limites do seu espaço e do espaço dos outros, de acordo com as definições de espaço de LABAN (1978).

A dança jazz consegue fazer isso e contribuir com o desenvolvimento integral do indivíduo, pois incentiva as pessoas a organizarem seus corpos para fazer frente à devastação do corpo produzida pela contemporaneidade, como lembra VERDERI (1998), ao se referir ao controle do corpo, nas escolas. Também desenvolve uma visão corporal que supera a concepção de corpo utilitária por contribuir com o crescimento da consciência psicológica, espiritual e universal.

Desse modo, responde-se ao problema da pesquisa que questiona a contribuição da dança Jazz para o desenvolvimento integral do indivíduo. Atesta-se que existe tal contribuição uma vez que estimula a autonomia nas expressões pessoais e sociais. Contrariamente à civilização atual, na qual existe excessiva burocracia e na qual não é mais o corpo que determina seu espaço porque é imposto pelas modalidades de vida contemporâneas, as pessoas podem se tornar flexíveis ao invés de estarem imobilizadas, como propõe NANNI (1995), pois pela dança jazz adquirem a aprendizagem de formas diferentes da valorização do espaço.

Se existe uma progressiva perda da consciência do corpo e do dinamismo que nele existe, porque os indivíduos têm que estar o tempo todo preocupados com a sobrevivência, tornando o próprio corpo este instrumento, a dança jazz, além de aliviar as tensões diárias, auxilia a tornar a mesma luta pela sobrevivência mais atenuada.

Outro aspecto de fundamental importância é a falta de possibilidade de expressão, uma vez que a maioria dos indivíduos não consegue desenvolver uma linguagem a não ser a oral e escrita. A dança jazz pode ser utilizada como recurso educacional, tornando-se não somente uma nova linguagem, mas aquela que tornará mais expressivas as demais, pois a dança, podendo ser acompanhada por ritmos variados sensibiliza o corpo como um todo, trazendo prazer e satisfazendo o

ser dançante em sua integralidade, inclusive em portadores de deficiências como mostram os trabalhos realizados por PAU (2002), SÉRIO (1995), SANTOS e MONTEIRO (2002), entre outros. Por isso que se finaliza afirmando que a dança assegura aos alunos que, mesmo que estes não sigam dentro deste universo, indiscutivelmente já fizeram a sua parte para a melhora da qualidade de vida e, talvez, ainda, levando determinados hábitos para toda a vida.

“Desta maneira, o aluno, cuja vocação vá se extinguindo ao cabo de alguns anos, não terá perdido seu tempo; fora disso, terá modelado seu corpo, embelezado seus movimentos, afinado sua sensibilidade, educado seus sentidos e seu gosto, desenvolvido o espírito de companheirismo e colaboração e enobrecido seu sentido crítico” (OSSONA, 1988, p. 155)

De acordo com VERDERI (1998), é imprescindível que os professores reflitam ao findar cada etapa de seu compromisso educacional, para que não se lamentem, um dia, da postura adotada na sua metodologia e, menos ainda, percebam que não cumpriram com o papel que lhes foi confiado.

## REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, A. Disponível em: <[www.adrianaalcantara.com.br](http://www.adrianaalcantara.com.br)> Acesso: dezembro 2003.
- ALONSO, T. BARIZON, A. Dança. **Revista de Educação Física**. São Paulo: Órgão Oficial do Confef, n. 2, ano I, mar. 2002.
- BITTENCOURT, P. F. Dançando em favor do equilíbrio corporal. **Revista Você e a dança**, São Paulo, n. 11, ano I, p. 20, jan./fev. 1998.
- BERGE, Y. **Viver o seu corpo, por uma pedagogia do movimento**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- BODEN, M. A. **Dimensão e criatividade**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.
- BOSSU, C. C. H. **A expressão corporal: método e prática**. Tradução de: Heloysa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Difel, 1975.
- DROUET, S. Porque estudar dança? **Revista Você e a Dança**, São Paulo, n. 29, p. 24, ano v, 2002.
- FACHIN, O. **Fundamentos de metodologia**. São Paulo: Atlas, 1993.
- FERNANDES, C. **O Corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FONSECA, V. da. **Contributo para o estudo da gênese da psicomotricidade**. São Paulo: Notícias, 1994.
- FUX, M. **Dança, experiência de vida**. São Paulo: Summus, 1983.
- GIOVANETTI, N. **Pesquisa: história do jazz-dance**. [s.i.], 1983.
- GONÇALVES, M. A. S. **Sentir, pensar, agir**. 2 ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 1997.
- JORGE, L. **Dança, expressividade do corpo**. Curitiba, 2002. Monografia (Especialização em Educação Física). Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.
- KREBS, R. J. Desenvolvimento humano: teorias e estudos. Organizado por: LADEWIG, I. **Apostila de Desenvolvimento Motor**. Santa Maria: Roth e Marchi, 1995, p. 62-63.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAKATOS, E. M. e MARCONI, M. de A. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas; amostragens e técnicas de pesquisa; elaboração, análise e interpretação de dados. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1990, p. 66.

LAGRANGE, G. **Manual da psicomotricidade**: técnicas de educação. Lisboa: Estampa, 1977.

LE BOULCH, J. **A educação pelo movimento**: A psicocinética na idade escolar. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

LUIZ, T. R. B; ARAÚJO, P. F. de. Avaliação de um programa de atividade rítmica adaptada para variações dos parâmetros de velocidade do ritmo para pessoas surdas. **Caderno de Textos 2**, Belo Horizonte, n. 2, ano 1, dez. 2000 – mar. 2003.

LUCCA, R. Dança e Educação Física, arte ou esporte?. **Revista Você e a Dança**, São Paulo, n. 25, ano iv, set./out. 2000.

MELLO, A. M. de. **Psicomotricidade, educação física, jogos infantis**. 4. ed. São Paulo: Ibrasa, 1989.

MORATO, M. E. P. **Ginástica jazz**: dança na Educação Física. São Paulo: Manole, 1986.

MONTEIRO, D. A vida nova do grupo raça. **Revista Dança e Cia**, São Paulo, n. 4, ano iv, p. 14-16, jun./jul. 2002.

\_\_\_\_\_. Quando o amor fala mais alto. **Revista Dança e Cia**, São Paulo, n. 4, ano III, p. 20-22, out./nov. 2000.

NAGIM, A. Jazz: história e raízes. **Revista Você e a Dança**, São Paulo, n. 2, p. 11-12, abr./mai. 1997.

\_\_\_\_\_. A dança Jazz. **Revista Você e a Dança**, São Paulo, n. 3, ano I, p. 16-19, mai./jun. 1997.

NANNI, D. **Dança-educação**: pré-escola á universidade. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

OSSONA, P. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988.

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, s.d.

PAU, L. B. de. Dança criativa para pessoas cegas. **Caderno de Textos 2**, Belo Horizonte, n. 2, ano 1, dez. 2000 – mar. 2003.

RODRIGUES, S.; CHAGAS, C. C. Descobrimos possibilidades e potencialidades em Oficina de Dança. **Caderno de Textos 2**, Belo Horizonte, n. 2, ano 1, dez. 2000 – mar. 2003.

SANTOS, R. A. dos; MONTEIRO, C. A música como processo facilitador da inclusão de portadores de necessidades especiais. **Caderno de Textos 2**, Belo Horizonte, n. 2, ano 1, dez. 2000 – mar. 2003.

SÉRIO, A. L. S. Procedimento de dança moderna com portadores de deficiência física predominantemente não sensorial. **Revista Acadêmica, Pontifícia Universidade Católica do Paraná**, Curitiba, n. 11, ano vi, mar. 1995.

\_\_\_\_\_. A Interferência da prática da dança na reabilitação de portadores de deficiência física. **Revista de Fisioterapia da PUC-PR**, Curitiba: Champagnat, v. X, n. 1, p. 30-32, abr./set. 1997.

VERDERI, E. B. L. P. **Dança na escola**. Rio de Janeiro: Sprint, 1998.

VERNON, V. Vilma fala sobre jazz. **Revista Você e a Dança**. São Paulo: n. 6, p. 14, ago./set. 1997.