

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias
Contemporâneas

Tatiane Regielle de Moraes

ARTES VISUAIS E DANÇA NO ENSINO DE ARTE:
Um diálogo a partir dos trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica

Belo Horizonte

2023

Tatiane Regielle de Morais

**ARTES VISUAIS E DANÇA NO ENSINO DE ARTE:
Um diálogo a partir dos trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica**

Artigo apresentado ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV do Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes da Escola de Belas Artes – EBA da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientador(a): Lourenço Martins Marques

Belo Horizonte
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FOLHA DE APROVAÇÃO

NOME: **TATIANE REGIELLE DE MORAIS**, Nº. DE REGISTRO: **202169564**.

TRABALHO FINAL: "**ARTES VISUAIS E DANÇA NO ENSINO DE ARTE: UM DIÁLOGO A PARTIR DOS TRABALHOS DE LYGIA CLARK, LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA**".

Trabalho de Conclusão da Especialização apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, do Programa de Pós-graduação em Artes - PPG Artes, da Escola de Belas Artes - EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

APROVADO em 14 de julho de 2023, pela Banca Examinadora constituída pelos Membros:

Prof. Me. Lourenço Martins Marques (Orientador/ CEEAV/PPG Artes/EBA/UFMG)

Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho (Membro da Banca Examinadora/ CEEAV/ PPG Artes/ EBA/ UFMG)



Documento assinado eletronicamente por **Lourenço Martins Marques, Usuário Externo**, em 08/08/2023, às 16:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Borges Coelho, Professor do Magistério Superior**, em 14/08/2023, às 10:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2527940** e o código CRC **132CE8B1**.

ARTES VISUAIS E DANÇA NO ENSINO DE ARTE:

Um diálogo a partir dos trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica

RESUMO

Este artigo tem por objetivo expor um possível diálogo entre as artes visuais e a dança no ensino de arte a partir de três artistas, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Os três são artistas modernistas brasileiros que trabalharam a experimentação e a interação do público com a obra, privilegiando a relação entre o corpo e o movimento para que a obra possa acontecer. Para fundamentar esta discussão, parte-se do catálogo **Hélio Oiticica: A dança na minha experiência** (MASP, 2020), assim como da leitura dos livros de Ana Mae Barbosa **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais** (BARBOSA, 2010) e **Arte Educação e Cultura** (BARBOSA, 2012), além dos livros de Isabel Marques **Linguagem da dança: arte e ensino** (MARQUES, 2010), **Dançando na escola** (MARQUES, 2012) e **Arte em questões** (BRAZIL; MARQUES, 2014). Assim, este artigo se propõe a expor esse possível diálogo e suas reverberações no ensino da arte, a partir das obras dos artistas supracitados.

Palavras-chave: Ensino de Arte; Dança; Artes Visuais; Lygia Clark; Lygia Pape; Hélio Oiticica.

VISUAL ARTS AND DANCE IN ART EDUCATION: A dialogue based on the works of Lygia Clark, Lygia Pape, and Hélio Oiticica

ABSTRACT

This article aims to explore a potential dialogue between visual arts and dance through the works of three artists: Lygia Clark, Lygia Pape, and Hélio Oiticica. These three Brazilian modernist artists focused on experimentation and public interaction with their artwork, emphasizing the relationship between the body and its movement to bring the artwork to life. To support this discussion, we draw from the catalog “Hélio Oiticica: Dance in My Experience” (MAM, 2020), as well as the books by Ana Mae Barbosa: "Art Education and Culture" (BARBOSA, 2012) and "Triangular Approach in Teaching Arts and Visual Cultures" (BARBOSA, 2010). We also consider the books by Isabel Marques: "Language of Dance: Art and Education" (MARQUES, 2010), "Dancing in School" (MARQUES, 2012), and "Art in Questions" (BRAZIL; MARQUES, 2014). Therefore, this article aims to present this possible dialogue and its reverberations in art education, based on the works of the aforementioned artists.

Keywords: Art Education; Dance; Visual Arts; Lygia Clark; Lygia Pape; Hélio Oiticica.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. ARTE-EDUCAÇÃO E DANÇA-EDUCAÇÃO	10
3. DIÁLOGOS ENTRE AS ARTES VISUAIS E A DANÇA	15
4. ALGUMAS PROPOSTAS PARA O ENSINO DE ARTE A PARTIR DE TRABALHOS DE LYGIA CLARK, LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA	17
CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
REFERÊNCIAS	28

1 INTRODUÇÃO

A motivação para abordar o ensino de arte a partir do diálogo entre as artes visuais e a dança emerge da experiência pessoal de uma amante das artes que, já na fase adulta, vê despertar seu desejo e o interesse em estudar arte.

Vivendo a fase escolar na década de 1990, em que as aulas de arte se limitavam ao âmbito das artes visuais, com foco em releituras de pinturas sem uma contextualização, foi necessário um período de tempo¹ para compreender e reconhecer as linguagens da arte como forma de expressão artística. Apesar de possuir uma certa experiência na área da dança², o despertar do desejo e interesse em aprofundar o estudo dessa forma de arte aguçou os questionamentos sobre a amplitude dos conceitos das artes para além das artes visuais, abrangendo também a dança, a música e o teatro.

Hoje, pode-se considerar como algo óbvio que as linguagens supracitadas deveriam integrar o currículo de arte. No entanto, para uma criança proveniente de uma escola pública, com poucas oportunidades de ampliar seu repertório cultural e artístico, essa percepção pode não ser tão evidente. Portanto, mesmo quando há apenas um docente responsável por lecionar todas as linguagens artísticas exigidas, em detrimento de profissionais com formação específica para cada área, ainda é relevante que as diferentes linguagens sejam abordadas em sala de aula, pois isso pode permitir que os estudantes ampliem seu conhecimento em relação às diferentes linguagens artísticas.

Como professora de arte, reconheço a necessidade de uma formação continuada, a fim de desenvolver um trabalho melhor em sala de aula. No entanto, a limitação do número de aulas semanais para abordar todas as linguagens artísticas separadamente seria uma tarefa difícil aos arte-educadores. Estabelecer um diálogo entre as diferentes linguagens no ambiente escolar seria uma boa estratégia para tornar o ensino de arte mais integrado e aberto a diferentes manifestações artísticas, uma vez que esse diálogo já ocorre em diferentes contextos.

Ao longo da experiência como docente de arte e convivência com outros arte-educadores, é possível observar que há certa dificuldade ou resistência por parte de alguns profissionais em abordar a linguagem da dança, preferindo concentrar-se nas artes

¹ Destaco o período da graduação em pedagogia, que possibilitou conhecer pessoas de diferentes contextos e inclinações artísticas tanto ao longo do curso quanto no estágio e que contribuíram para a ampliação de repertório cultural e artístico.

² Comecei aulas de jazz aos 10 anos e experimentei também as danças urbanas, sapateado e balé. Na fase adulta, escolhi seguir com o jazz e a dança contemporânea, participando de grandes festivais de dança no país.

visuais. No entanto, a integração entre a dança e as artes visuais e a contextualização, a leitura e a criação de movimentos a partir dessa combinação podem enriquecer o processo criativo e fomentar uma aprendizagem mais ampla e enriquecedora.

A Lei nº 13.278 (BRASIL, 2016) propõe que as diferentes linguagens artísticas – artes visuais, dança, música e teatro – sejam igualmente trabalhadas no ensino regular. Percebe-se aí a necessidade de lançar mão de estratégias próprias para trabalhar as diferentes linguagens em sala de aula. Na minha experiência pessoal, optei por partir da linguagem com a qual eu tinha maior afinidade, a dança, buscando estabelecer um diálogo com as artes visuais. A partir daí surgiram os primeiros questionamentos de como esse diálogo poderia se dar e quais seriam as possíveis formas de promovê-lo. Procurei então me aproximar da obra de artistas visuais que têm o movimento e o corpo como elementos centrais, buscando encontrar algumas respostas por meio de pesquisas e experimentações na prática docente.

Na seção “Arte-educação e dança-educação”, busquei refletir sobre a importância da arte no processo de formação do indivíduo, bem como abordar o ensino das diferentes linguagens presentes no currículo de arte, como as artes visuais, a dança, o teatro e a música. Serão abordadas também as contribuições de Ana Mae Barbosa e Isabel Marques para a arte-educação. Em seguida, na seção “Diálogos entre as artes visuais e a dança”, serão abordadas três obras das artistas Lygia Clark e Lygia Pape e do artista Hélio Oiticica, sendo uma de cada criador, num contexto de práticas educativas no campo da arte. Esses artistas foram selecionados por compartilharem o interesse em explorar uma abordagem artística que não se limita à visualidade, mobilizando também a experiência corporal do público. Suas obras servem como meios para a investigação do diálogo entre a obra de arte e o corpo, como condição para a materialização da própria obra.

Em seguida, serão apresentados os trabalhos dos artistas em questão, sendo eles: **Diálogo de mãos** (1966), de Lygia Clark, **Divisor** (1968), de Lygia Pape, e **Parangolés** (1964-1969), de Hélio Oiticica. Esses artistas exploravam a interação do público com seus trabalhos, revelando também um diálogo entre as linguagens artísticas.

Será apresentada ainda uma proposta de diálogo entre as artes visuais e a dança, considerando a Abordagem Triangular de Ana Mae e os fatores do movimento propostos por Rudolf Laban, que se dedicou ao estudo da dança e criou abordagens para o ensino dessa linguagem, como os fatores do movimento: o espaço, o tempo, o peso e a fluência, que nessa proposta podem ser explorados como estratégia para facilitar a interação dos estudantes com a obra.

Para abordar a arte-educação, destacam-se as contribuições de Ana Mae para o ensino de arte no Brasil. Discípula de Paulo Freire, ela se tornou uma professora renomada e referência em arte-educação. E assim como Ana Mae, Marques foi influenciada pelas propostas de Paulo Freire e se inspirou na abordagem triangular para formular sua proposta de dança-educação. Em conversa com Ana Mae, Marques foi incumbida de uma missão. Isabel pergunta: “ — Ana Mae, e como fazemos tudo isso [a Abordagem Triangular] com a dança? — Não tenho a mínima ideia, isso é com você!” (BARBOSA; CUNHA, 2010, p. 62 apud MARQUES). É perceptível, a partir do estudo dessas autoras, que elas estão interligadas e compartilham a visão de uma educação mais significativa e contextualizada e consequentemente libertadora e democrática.

É importante ressaltar que este artigo não tem a intenção de menosprezar o valor do professor com formação específica em artes visuais, dança ou outra linguagem artística ao propor um diálogo entre essas linguagens. Reconhece-se a importância de um profissional especializado com competência para aprofundar nas especificidades de cada linguagem. A ideia central aqui é investigar as contribuições de se aproximar dança e artes visuais para os processos de ensino e aprendizagem, levando os estudantes a compreenderem que, no campo da arte, as linguagens podem se complementar mutuamente. Surge, assim, a possibilidade de desenvolver uma coreografia a partir de uma leitura musical ou uma música a partir de uma leitura visual, por exemplo. Ampliar a maneira de se relacionar com as diferentes linguagens artísticas pode reverberar em ações criativas e transformadoras, redimensionando visões de mundo e a forma como nos inserimos nele.

Por fim, nas considerações finais deste artigo, são destacadas as questões abordadas neste estudo, bem como apontamentos para pesquisas futuras, visando à ampliação das possibilidades existentes no trabalho a partir do diálogo entre as diferentes linguagens artísticas.

2. ARTE-EDUCAÇÃO E DANÇA-EDUCAÇÃO

Na Educação, os modos de ver a Arte de dentro e de ver a Arte de fora se completam. Devemos, portanto, educar os estudantes em Arte e através da Arte.

(Ana Mae Barbosa)

Conforme abordado por Fábio Brazil e Isabel Marques, no livro **Arte em Questões**: “O acesso à arte por meio da escola formal é o início de um caminho para sistematizar e construir conhecimentos nas diferentes linguagens artísticas que nos possibilitam interagir no mundo de forma diferenciada” (BRAZIL, MARQUES, 2014, p. 289).

Assim, considerar a relevância da arte nas suas diferentes linguagens para a formação das pessoas, bem como a forma que o ensino destas tem sido integrado ao currículo escolar brasileiro e se dado na prática educativa, é um exercício fundamental e indispensável ao arte-educador.

Desenvolver uma prática educativa que seja significativa para os estudantes pode fortalecer a valorização das artes no contexto escolar, mas para que isso seja possível, uma formação docente de qualidade e políticas educacionais que sejam efetivas são essenciais. De acordo com Brazil e Marques (2014), infelizmente, a arte ainda é vista como uma atividade secundária para muitos, inclusive por gestores educacionais, o que pode ser um dificultador na superação da marginalização da arte no sistema educacional.

Assim, é crucial destacar que o ensino de arte como parte integrante do currículo escolar pode contribuir para o reconhecimento de que a arte desempenha um papel fundamental no desenvolvimento humano, pois estimula o aprimoramento de habilidades cognitivas, emocionais e sociais, contribuindo para a formação de indivíduos mais críticos, criativos e sensíveis à diversidade cultural. Para isso, é necessário abordar as diversas linguagens artísticas. Sobre isso, é destacado aqui o trecho em que se aborda o diálogo entre essas na Base Nacional Comum Curricular (BNCC):

Ainda que, na BNCC, as linguagens artísticas das Artes visuais, da Dança, da Música e do Teatro sejam consideradas em suas especificidades, as experiências e vivências dos sujeitos em sua relação com a Arte não acontecem de forma compartimentada ou estanque. Assim, é importante que o componente curricular Arte **leve em conta o diálogo entre essas linguagens**, o diálogo com a literatura, além de possibilitar o contato e a reflexão acerca das formas estéticas híbridas, tais como as artes circenses, o cinema e a performance. (BNCC, 2016, p. 196, grifo nosso)

Apesar de não negar a necessidade de insistir na luta por professores com formação específica em cada linguagem, visando a qualidade do ensino de arte, é importante também pensar em como desenvolver um bom trabalho diante das atuais circunstâncias, atendendo às necessidades e demandas dos estudantes no que diz respeito à arte em suas vidas. O diálogo entre as linguagens artísticas é um fato, como nos casos de performances e *happenings* que atravessam diferentes formas de expressão.

Há de se levar em conta que, muitas vezes, o único contato crítico que o estudante da escola pública terá com alguma dessas linguagens artísticas será no ambiente escolar. Ainda que manifestações populares como a música, a dança e o grafite se deem no cotidiano dos estudantes, muitas vezes é apenas na escola que a oportunidade de uma leitura crítica e contextualizada se faz possível. A consciência de um diálogo entre as linguagens se mostra relevante, pois permite que os estudantes explorem, experimentem e criem correlações nos diferentes campos da arte, o que pode levá-los a desenvolver uma compreensão mais ampla e integrada em que a aprendizagem se torna mais significativa.

Visto que a Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016, trata da inclusão das linguagens das artes visuais, da dança, do teatro e da música no currículo de arte (BRASIL, 2016), este artigo visa propor estratégias e reflexões sobre os possíveis diálogos entre as linguagens artísticas, principalmente a dança e as artes visuais. Estas podem ampliar as possibilidades de o estudante estabelecer diferentes conexões, e enriquecer o trabalho do arte-educador sem deixar de lado sua linguagem de formação para priorizar uma ou outra linguagem.

Uma abordagem mais integrada no ensino de arte, que promova a interação entre as diferentes linguagens artísticas, estabelecendo uma via de mão dupla, em que uma linguagem contribui e dialoga com a outra, pode levar os estudantes a desenvolver habilidades criativas e críticas em diversas áreas, além de compreender as relações entre as artes e outras esferas da vida.

Considerando o enfoque deste artigo no ensino de arte por meio do diálogo entre as artes visuais e a dança, explorando as obras de Lygia Clark e Lygia Pape, bem como de Hélio Oiticica, torna-se fundamental abordar as temáticas da arte-educação e da dança-educação. Nesse sentido, as discussões aqui propostas estão embasadas nas perspectivas de Ana Mae Barbosa, renomada por suas valiosas contribuições para a arte-educação, e de Isabel Marques, que se destaca por seu significativo trabalho na área da dança-educação.

Ana Mae Barbosa, em sua abordagem triangular, propõe estabelecer uma conexão entre o **produzir**, o **ler** e o **contextualizar**, como fundamentos essenciais para o ensino e a aprendizagem. Nessa abordagem, as três ações são consideradas de igual importância, propondo um diálogo íntimo e interdependente entre si. Não há hierarquia entre elas, sendo valorizada a interação e a complementaridade.

Ao adotar a abordagem triangular em sala de aula, os estudantes têm a oportunidade de desenvolver uma compreensão mais ampla e significativa. Dessa forma, trabalhar o eixo **contextualizar** em sala de aula possibilita que os estudantes entendam o objeto de estudo em

seu contexto histórico, cultural e social. Como atestam Barbosa e Cunha (2010), “o eixo da CONTEXTUALIZAÇÃO, que eu chamo de contextualizações, abarca as ações que focalizam, por meio de reflexão, os diferentes contextos da arte: a história, a cultura, circunstâncias, histórias de vida, estilos e movimentos artísticos” (BARBOSA; CUNHA, 2010, p. 80, grifo no original).

No eixo **ler**, os alunos são incentivados a analisar e refletir sobre as obras, explorando elementos formais, técnicas utilizadas e significados subjacentes. Barbosa afirma que “o eixo LEITURA refere-se aos encontros (que costumo chamar de conversas) com obras de arte e outras tantas construções simbólicas das culturas envolvendo, por exemplo, desde espaços urbanos, meios de comunicação até objetos utilitários” (BARBOSA; CUNHA, 2010, p. 79).

Ao **produzir** em artes, os estudantes são encorajados a expressar suas próprias ideias através da criação artística, estimulando assim o desenvolvimento de sua criatividade de forma crítica e autônoma. Além disso, é importante enfatizar que esse eixo não se restringe apenas à criação de obras artísticas:

[...] O eixo da produção nomeia não apenas ações que caracterizam a aprendizagem do fazer artístico em contato com os materiais e com os princípios de formatividade das diferentes linguagens artísticas. Ou seja, essas ações se referem a capacidade de produzir obras artísticas, mas também a capacidade de produzir leituras e relações conceituais, tão importantes para a experiência da Arte e que também integram a concretização de formas artísticas. (BARBOSA; CUNHA, 2010, p. 79).

É importante ressaltar que essa abordagem é dialógica, permitindo ao professor a flexibilidade de fazer adaptações de acordo com as necessidades de ensino, sendo uma norteadora para o desenvolvimento do trabalho docente, e não mais uma forma de enquadrar o trabalho do arte-educador. “A Abordagem Triangular é, assim, um ponto de partida, e principalmente uma espécie de bússola e não uma bula, o que faz toda a diferença” (BARBOSA; CUNHA, 2010, p. 88). Essa bússola orienta o professor, proporcionando a liberdade e permitindo uma abordagem mais ampla.

Utilizar essa abordagem no contexto da sala de aula não significa estabelecer regras rígidas e engessar o arte-educador, pois reconhece-se a importância de um planejamento flexível e da liberdade responsável no ensino e prática das artes. “Assim a Abordagem Triangular não estabelece o que fazer nem aponta como fazer. Desenha um cenário de campos de conhecimento inter-relacionados, um terreno no qual o ensino e aprendizagem podem ocorrer” (BARBOSA; CUNHA, 2010, p. 82).

A Abordagem Triangular contribui não apenas em sala de aula, mas também na rotina do arte-educador, que pode incorporá-la no dia a dia, ampliando e fortalecendo seu repertório.

Conforme destacado por Brazil e Marques: "[...] o fazer/ler/fruir³ do professor é mais que uma possibilidade, é uma necessidade" (2014, p. 608). Isso pode auxiliar o professor a desenvolver uma habilidade maior em integrar atividades artísticas e trazer conteúdos, a partir de suas vivências.

Desse modo, faz-se importante também valorizar as necessidades e interesses dos estudantes, bem como o conhecimento prévio que trazem para a sala de aula, conciliando com os conceitos do campo da arte no currículo educacional, promovendo experiências mais contextualizadas. Em uma entrevista concedida ao Sesc São Paulo, Ana Mae Barbosa afirma: "[...] Ensino com transmissão para mim não se ensina nada, você provoca experiências. E é através da experiência que a gente vai aprendendo e separando o que é essencial do que é acidental" (SESC, 2019).

Embora a Abordagem Triangular tenha sido aplicada inicialmente às artes visuais, Isabel Marques, desafiada por Ana Mae Barbosa, buscou formas de integrar os eixos dessa abordagem à linguagem da dança. Baseada em sua experiência e estudos sobre a dança e a educação, ela desenvolveu estratégias para auxiliar professores a promover um ensino de dança significativo e contextualizado, consolidando-se como referência na dança-educação.

Conforme descrito por Marques (2012), em 1997, a dança é citada pela primeira vez em um documento oficial da educação, os PCNs, Parâmetros Curriculares Nacionais, de arte. Anteriormente, em 1989, Paulo Freire (1997), renomado educador do Brasil, ocupou o cargo de secretário da Educação na cidade de São Paulo. Como defensor da democracia, ele buscou ouvir os profissionais da educação antes de propor qualquer mudança curricular, evitando imposições arbitrárias. Foi nesse contexto que se deu início ao movimento de reorientação curricular, e nesse processo, Isabel Marques desempenhou um papel importante como assessora na área de arte, com a linguagem da dança.

É fundamental compreender que dançar na escola vai além do movimento pelo movimento, pois a dança reflete experiências, ideias, histórias, identidades e visões de mundo. "A ideia de que 'dançar se aprende dançando' é, na verdade, uma postura ingênua (no sentido freiriano) em relação aos múltiplos significados, relações, valores pessoais, culturais, políticos e sociais, literalmente incorporados às nossas danças" (MARQUES, 2012, p. 22).

Diante dos diversos sentidos que podem estar incorporados à linguagem da dança, e também a outras linguagens artísticas, é importante abordar o ensino e a aprendizagem em arte a partir de um olhar integrado e crítico. Essa perspectiva pode contribuir para que o

³ Alguns autores optam por empregar o termo "fruir" invés de "contextualizar".

conhecimento faça mais sentido aos estudantes, atenta a individualidade, os interesses e as formas de aprender de cada um. Segundo Isabel Marques, “o fazer-sentir dança enquanto arte nos permite um tipo diferenciado de percepção, discriminação e crítica da dança, de suas relações conosco mesmos e com o mundo” (MARQUES, 2012, p. 27). O que pode contribuir para a formação de uma consciência maior de si, do outro e do mundo.

No caso das obras que serão aqui apresentadas, o público é convocado a fazer parte da obra, rompendo com os limites entre o que poderia ser entendido como dança ou como artes visuais. Nesse sentido, elementos como ritmo, leveza, simetria e muitos outros poderiam ser pensados tanto a partir da dança quanto a partir das artes visuais, ampliando as possibilidades de percepção e observação, por parte dos alunos, em relação aos materiais com os quais estão trabalhando, aos contextos de produção e às relações que estabelecem uns com os outros.

Assim, a partir das contribuições de Ana Mae Barbosa e Isabel Marques, espera-se estabelecer um diálogo entre as obras de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, visando colaborar com o ensino de arte, apresentando uma proposta dialógica e integrada entre artes visuais e dança.

3. DIÁLOGOS ENTRE AS ARTES VISUAIS E A DANÇA

Não é possível também formação docente indiferente à boniteza e à decência que estar no mundo, com o mundo e com os outros, substantivamente, exige de nós. Não há prática docente verdadeira que não seja ela mesma um ensaio estético e ético.

(Paulo Freire)

Nesta seção, as artistas Lygia Clark e Lygia Pape e o artista Hélio Oiticica serão apresentados, assim como a forma como se relacionam com práticas educativas em artes e como procuram em seus trabalhos mobilizar o corpo do espectador, ponto que se tornou elemento fundamental em muitas de suas proposições artísticas.

Clark, Pape e Oiticica, participantes do movimento Neoconcreto⁴, são figuras importantes da arte brasileira do século XX, e possuíam em comum o interesse por uma arte que não envolvesse apenas a visualidade, mas também a experiência corporal do público. No documentário *Neoconcretos* (2001), Ferreira Gullar, que além de poeta era crítico de arte, diz

⁴ Movimento artístico brasileiro que ocorreu entre 1959 e 1961, no Rio de Janeiro, e contrapunha o racionalismo da arte concreta, culminando em trabalhos libertários, como os de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

que o movimento neoconcreto tinha como uma de suas características a eliminação da figura, do fundo e da moldura, sendo a tela mesma o próprio objeto, não existindo, assim, a relação figura e fundo: o fundo era o mundo. Dessa forma, o ensino de arte a partir do trabalho desses artistas pode ser uma oportunidade para estabelecer diálogos entre as artes visuais e a dança, sendo esse diálogo um dos possíveis, em meio à infinidade de diálogos que os trabalhos desses artistas podem proporcionar.

Será tratado aqui, especificamente, do diálogo entre as artes visuais e a dança, visto que esses artistas iam além do universo pictórico, com proposições que integravam a obra, o corpo e o movimento, bem como a relação desse corpo com o espaço.

Corpo, movimento, espaço e pode-se estar a um passo da dança. Esse corpo que se movimenta respondendo a estímulos, interagindo com o espaço, objetos e o tempo, pode ser pensado a partir do ponto de vista da dança. Segundo Marques e Brazil (2014, p. 152): “O corpo instrumento da dança realiza síntese perceptiva e, através do movimento, espaço e tempo se combinam em uma unidade”.

Como proposto por Isabel Marques em seu livro **Linguagem da Dança - Arte e Ensino**: “A dança compreendida como arte, engendra e propõe, se abre e se desdobra para construção de sentidos, para produção de sentido no mundo” (2010, p. 138). Assim, a dança como uma forma de arte que tem a capacidade de gerar e preconizar novos significados, associada à linguagem visual, pode permitir que os estudantes explorem diferentes formas de expressão, incorporando narrativas e experiências pessoais a partir de um trabalho no qual o arte-educador se apresenta como um propositor de experiências.

Neste sentido, será proposto um diálogo entre as linguagens da dança e das artes visuais, explorando a relação das obras dos artistas Clark, Pape e Oiticica com a linguagem da dança. Para isso, foram selecionadas três obras: **Diálogo de mãos** (1966), de Lygia Clark, **Divisor** (1968), de Lygia Pape e **Parangolés** (1964-1979), de Hélio Oiticica.

4. ALGUMAS PROPOSTAS PARA O ENSINO DE ARTE A PARTIR DE TRABALHOS DE LYGIA CLARK, LYGIA PAPE E HÉLIO OITICICA

Lygia Clark, importante pintora e escultora, que se autodenominava não-artista, desafiou os conceitos tradicionais de arte e redefiniu a relação entre o corpo do espectador e a obra. Seus trabalhos costumavam convidar o público à execução de movimentos espontâneos e dançados, podendo, a partir da interação com a obra, disparar fruições coreográficas. Dessa

forma, a partir das proposições da artista, é possível desenvolver propostas em sala de aula que podem ser abordadas, também, como uma criação em dança.

Pode-se dizer que Clark teve uma estreita relação com o ensino de arte, ela que também já esteve na posição de lecionar entre os anos 1970 e 1976 na Sorbonne, quando morou em Paris, período este em que produziu juntamente com os estudantes um trabalho que ela mesma citava como uma das maiores experiências que já pôde vivenciar, chamado **Baba antropofágica**⁵ (1973).

Ainda, no início da década de 1960, a artista ministrou aulas de arte para crianças com deficiência auditiva em uma instituição nacional de educação para surdos no Rio de Janeiro, experiência que permitiu o aprofundamento da observação do potencial sensorial, corporal e interativo das obras de arte.

No ano de 1963, Lygia Clark desenvolveu **Caminhando**, que consistia em uma fita de Moebius⁶ na qual o participante era convidado a percorrê-la, recortando-a até chegar ao final e, nesse momento, tomar a decisão de qual caminho seguir. Nas palavras da artista, “**Caminhando** é o nome que dei à minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante” (CLARK, 1964).

Após sofrer um acidente e precisar fazer fisioterapia para os pulsos, Clark cria **Diálogo de mãos**, que consiste em uma fita de Moebius elástica que entrelaça o pulso dos participantes que experimentam a proposição em dupla. Ao iniciar esse diálogo com os movimentos das mãos, elas se entrelaçam, impulsionando outros movimentos que reverberam por todo o corpo do participante.

Presenciar essa proposição em ação é verdadeiramente fascinante, pois esse diálogo se transforma em uma dança de mãos, na qual o restante do corpo se envolve naturalmente. Os movimentos dos membros superiores convocam os membros inferiores para entrar em ação, e juntos com o tronco, traçam trajetórias pelo espaço, resultando em uma dança para quem vê e para aqueles que participam da experiência.

Essa proposição foi idealizada por Clark e seu grande amigo Hélio Oiticica, que tiveram sua amizade marcada por uma troca intensa de ideias, influenciando e inspirando um

⁵ Segundo Basbaum, “Uma pessoa deita no chão de olhos fechados. Outras sentam ou se agacham em volta, inclinando-se sobre o seu corpo e puxando continuamente de um carretel dentro da boca um fio de linha de algodão que deixam cair sobre a pessoa deitada até todo seu corpo e o rosto serem cobertos. Depois que esse estágio é alcançado os participantes pegam a massa de linha recoberta de saliva e a removem como quiserem do corpo em repouso. **Baba antropofágica**, de 1973, e **Antropofagia**, do mesmo ano, foram, em vários sentidos, os experimentos culminantes de Lygia com seus estudantes em Paris” (2001, p. 45).

⁶ “Uma das características mais fascinantes da fita de Moebius é ser o que os matemáticos chamam de ‘objeto não orientável’, ou seja, é impossível determinar qual é a parte de cima e a de baixo, a de dentro e de fora” (BBC, 2018).

ao outro em suas respectivas práticas artísticas. “Lygia comparou a elástica fita de Moebius a uma ‘dobradiça’ que liga duas pessoas em **Diálogo de mãos**, o primeiro e único trabalho que ela e Hélio fizeram juntos” (BASBAUM, 2001, p. 44).

Embora Clark e Oiticica tivessem uma amizade sólida, essa foi a única colaboração direta entre eles. No entanto, seus trabalhos compartilhavam uma conexão profunda. Ambos exigiam a participação ativa do público, que, por meio de seus corpos em movimento, desencadeava a manifestação de suas obras. Assim,

[...] ambos concebiam a criatividade como uma força poderosa e vitalizante ancorada no corpo, uma força manifesta nas funções corporais cotidianas (como respirar, comer, andar), em suas capacidades expressivas (na arte da dança, por exemplo) e em suas várias proporções (MASP, 2020, p. 95).

O trabalho de Lygia Clark tem muito a contribuir para as práticas pedagógicas no ensino de arte, estimulando abordagens mais inclusivas e significativas, pois quando o professor, assim como Clark, tem uma postura de mediador, propiciando que os estudantes sejam coautores, a aprendizagem pode fazer mais sentido, tanto para o arte-educador, quanto para os alunos, estimulando-os e se estimulando a explorar a criatividade e a ampliar perspectivas artísticas. Transpondo para o contexto da arte-educação, pode-se dizer que: “Nesse sentido, mais importante do que os conceitos trabalhados são as relações entre eles, pois são as relações estabelecidas que constroem sentidos e significados aos/pelos envolvidos nos processos de ensino-aprendizado de dança” (BARBOSA; CUNHA, 2010, p. 74).

Além do prenome, Lygia Clark e Lygia Pape tinham muito em comum. Foram mulheres à frente do seu tempo e abriram caminhos para outras mulheres nas artes. Pape, que foi uma pintora, escultora, gravadora, cineasta, designer e professora, mostra que não há limites para a criação artística. Seu trabalho é intrigante e plural, e sua longa trajetória, com uma vasta produção desde a década de 1950 até meados dos anos 2000, continua a inspirar e impactar a arte. Também pode-se notar a relação de suas criações com o corpo, tendo muito a agregar ao ensino de arte, pois a relação entre artes e corpo no trabalho de Pape pode se desdobrar em diferentes estratégias de trabalho que podem ser desenvolvidas em sala de aula.

Apesar de dizer que arte não se ensina, Pape ministrou aulas de arte no curso livre do MAM-RJ durante as décadas de 1960 e 1970 e também na Universidade de Santa Ursula e na Belas Artes da UFRJ, na década de 1980. Pape buscava novas formas de ensinar, rompendo com os padrões da época. Em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, Pape diz: “[...] minhas aulas são antiaulas” (PAPE *apud* CARNEIRO e PRADILLA, 1998).

Dessa forma, em suas aulas, Lygia Pape propunha exercícios em que os estudantes se sentissem estimulados a ter ideias criativas através de suas proposições. Em entrevista ao Jornal O GLOBO, em 2001, Pape disse que “o melhor lado da aula é ver a gênese de uma obra nova” (PAPE, 2001).

Transpondo essa ideia para a sala de aula no contexto do ensino regular, é possível para os arte-educadores propor vivências contextualizadas e significativas aos estudantes, estando ali como um facilitador, levando em consideração todo o processo de criação, bem como o resultado final. Em entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla, Pape diz que “[...] o processo de aprendizado é uma elaboração perene e individual, porque cada um tem um tempo próprio de crescimento” (PAPE, 1998). Dessa forma, espera-se que o arte-educador respeite o processo individual de cada estudante e compreenda que esse processo não se encerra ali, em sala de aula, mas que a experiência pode reverberar também a longo prazo. Segundo John Dewey,

O produto da arte - templo, quadro, escultura, poema - não é o trabalho, a obra artística. A obra ocorre quando um ser humano coopera com um produto de tal modo que o resultado é uma experiência apreciada por suas propriedades libertadoras e ordeiras” (DEWEY, 2010, p. 381).

Assim, quando o estudante interage e colabora com um trabalho artístico, a experiência produzida pode levá-lo a compreender melhor o mundo do qual faz parte. Convocar o corpo do aluno, assim como Pape convocava os corpos dos espectadores para que a obra pudesse acontecer, pode estimular o processo de criação tanto em dança quanto nas artes visuais, valorizando o movimento natural do corpo e a criação de forma coletiva, podendo trazer à tona reflexões sobre esse corpo no mundo. “A abordagem da dança enquanto arte diz respeito à educação do indivíduo que compartilha em sociedade suas diversas maneiras de ver, de ler, de fazer e de pensar-sentir sobre si mesmo no mundo” (BARBOSA; CUNHA, 2010, p. 66).

Lygia Pape tinha apreço pela diversidade em seu trabalho e chegou a dizer em uma entrevista para o programa *Arte é Investimento*, em 1998, que não suportaria fazer sempre a mesma coisa e que, ao desenvolver diferentes trabalhos, um acaba alimentando o outro. De certa forma, pode-se dizer também que Pape, Clark e Oiticica se alimentaram um bocado do trabalho um do outro.

Embora Lygia Pape tenha criado a obra **Balé Neoconcreto**⁷ (1958), que pode ser o primeiro trabalho a vir à mente quando se pensa no diálogo entre as artes visuais e a dança, para este artigo, foi escolhido explorar a obra **Divisor** (1968), por proporcionar uma ampla possibilidade de exploração dos movimentos, permitindo um maior potencial para o trabalho com dança em sala de aula.

Divisor consiste em um extenso tecido quadrado com aberturas para as pessoas colocarem suas cabeças. A interação entre as pessoas e o tecido é o que dá movimento à obra. Inicialmente, **Divisor** tinha uma concepção diferente. Lygia planejava apresentá-la em uma galeria toda branca, com um toldo de plástico cheio de aberturas, pendurado no teto e as pessoas teriam que se curvar para encaixar suas cabeças. Espelhos estariam presentes dos dois lados, enquanto um vento frio sopraria na parte superior e um vento quente na parte inferior, criando uma sensação de divisão para os participantes. Devido à falta de recursos financeiros, não foi possível realizar, como planejado, a obra pretendida e assim Pape faz a primeira experiência de **Divisor** com as crianças de uma favela, que logo se apropriam da obra, infundindo-a com vida.

Fazendo um paralelo com a sala de aula, é importante que o professor esteja aberto a transformações e adaptações no processo de ensino e aprendizagem, visto que muitas vezes é necessário mudar a rota de acordo com as necessidades da turma, o contexto e os recursos pedagógicos. Diversas situações podem surgir e exigir uma mudança no planejamento inicial, evidenciando a importância da flexibilidade do professor.

Denise Mattar, na série documental *Matizes do Brasil*, destaca a obra **Divisor** como “[...] uma experiência de uma beleza inacreditável que proporciona para quem está participando uma experiência incrível que é de você estar andando em conjunto e criando essa onda e um grande espetáculo visual para quem assiste” (MATTAR, 2020).

Na mesma série, Paulo Sergio Duarte, crítico, professor de história da arte e curador, aborda **Divisor**, ele ressalta que “[...] por baixo daquela massa de onde sobrevivem as cabeças você tem toda uma corporeidade que está ali não oculta, mas subjacente aquela experiência. Essa divisão não existe mais no divisor” (DUARTE, 2020).

⁷ As obras **Balé Neoconcreto 1** e **2** foram compostas por formas geométricas que deslizavam lentamente em um cenário negro, enquanto jogos de luz contribuíam para a coreografia. O **Balé Neoconcreto 1** (1958) foi criado a partir de um poema de Reynaldo Jardim (1926-2011), onde bailarinos estavam presentes nos sólidos geométricos, trazendo movimento à obra ao som da música neoconcreta de Pierre Henri (1927 - 2017). No **Balé Neoconcreto 2** (1959), com música de Reynaldo Jardim, novamente os bailarinos deram vida à obra, demonstrando a ausência de fragmentação das linguagens artísticas no trabalho de Pape. A curadora de arte Denise Mattar declara que, para essas composições, a artista utilizou bailarinos e bailarinas profissionais do Teatro Municipal, resultando em uma movimentação marcada pela "beleza e sincronia" (MATTAR, 2003, p. 66).

Encaixar-se nesse grande tecido e mover-se individualmente e coletivamente para que **Divisor** aconteça suscita uma grande onda de movimentos dançados, criando uma conexão dinâmica e recíproca entre o corpo e a obra. O fato de não conseguir enxergar o corpo de quem está ao lado, visto que esse encontra-se coberto e só as cabeças estão aparentes, pode ser uma oportunidade para que, ao trabalhar a proposição em sala de aula, os estudantes sintam-se seguros para explorar a obra e os movimentos do corpo.

No episódio sobre Lygia Pape no documentário *Matizes do Brasil*, Denise Mattar destaca que, assim como Lygia Clark, Pape “[...] tinha uma sinergia com Hélio Oiticica que não era propriamente uma influência. Na verdade, os dois se influenciavam mutuamente” (MATTAR, 2020).

Hélio Oiticica, grande amigo das Lygias Clark e Pape, começou sua trajetória artística precocemente e é reconhecido como um dos maiores nomes da arte brasileira, apesar de sua breve passagem: “Sua trajetória como artista, cuja produção se destaca pelo caráter experimental e inovador, se constitui na participação ativa em exposições e debates fundamentais para a arte brasileira entre os anos 1950 e 1970” (MASP, 2020, p. 303).

Proveniente de uma família anarquista, teve uma educação não convencional, sendo inicialmente educado em casa por opção de sua família. Foi somente em 1947, quando seu pai, professor universitário, recebeu uma bolsa em Washington, que teve acesso à educação formal. Após retornar ao Brasil, Oiticica estudou arte com Ivan Serpa (1923-1973) no MAM Rio. Juntamente com Lygia Clark e Lygia Pape, que também foram alunas de Serpa, e outros artistas, integra o grupo Frente, liderado por Ivan Serpa. O grupo buscava romper com as tradições acadêmicas, adotando uma abordagem construtiva e geométrica, utilizando cores primárias e formas geométricas simples, em busca de uma arte experimental e inovadora.

De acordo com a biografia do artista no site do Projeto Hélio Oiticica, no ano de 1957, juntamente com Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920-2001), César Oiticica (1939), Alberto Pinedo e Henry Dobbin, desempenhou um papel importante na criação do Instituto de Arte Infantil. Essa instituição de ensino primário tinha como foco principal o ensino das artes plásticas. No entanto, não há informações adicionais disponíveis sobre a relação de Hélio com a arte-educação.

Semelhante às artistas anteriores, Hélio Oiticica atribuiu um papel importante ao corpo em suas obras. Sua afinidade com a dança aprofundou essa conexão, transformando o corpo em um elemento impulsionador essencial em suas criações.

É a partir do samba, da dança e da rua que Oiticica rompe definitivamente com as divisões entre as artes (artes visuais, música, dança) e entre as categorias das artes visuais (desenho, pintura, escultura), bem como as velhas noções de “estilo” e “coerência estética”, cruzando as fronteiras do seu contexto social e chegando a sua “descoberta do corpo”. (MASP, 2020, p.34)

Portanto, trabalhar conjuntamente, no ensino de arte, as diferentes linguagens artísticas, pode se revelar como uma estratégia viável para apresentar, aproximar, explorar, aprender e ensinar arte na sala de aula, proporcionando aos estudantes uma experiência artística mais abrangente e integrada.

A escolha por **Parangolés**, de Hélio Oiticica, se deu em função das múltiplas experiências que podem ser exploradas no contexto educacional. O artista estabeleceu uma conexão íntima com a dança, convocando o corpo como um elemento essencial na experiência artística. No texto “A dança na minha experiência”, escrito em 1965, Oiticica “(...) identificou o movimento e a presença corporal como condições centrais da produção artística” (MASP, 2020, p. 57).

Em 1964, o artista experimentou um encontro transformador com a dança na escola de samba Mangureira, na cidade do Rio de Janeiro, o que acabou por influenciar diretamente sua vida e suas criações: “A partir da Mangureira Oiticica aprofundou suas reflexões sobre experiências estéticas para além das Belas Artes, incorporando elementos corporais e sensoriais, populares e vernaculares ao seu trabalho, mediante a dança, a coreografia, a música, o ritmo e o corpo” (MASP, 2020, p. 23).

Em **Parangolés**, pode-se perceber vários elementos que influenciaram o trabalho do artista, desde manifestações artísticas da cultura popular ao uso dos materiais disponíveis nesses contextos, apontando para um terreno fértil de investigação no contexto escolar. No catálogo do MASP de 2020, lê-se que:

Em 1964, Oiticica criou seus primeiros parangolés-capas, tendas e bandeiras que constituíam estruturas para serem vestidas e então se tornar uma extensão do corpo. O conceito das peças foi inspirado pela palavra “Parangolé”, que Oiticica encontrou escrita em uma barraca improvisada, uma construção eclética de paredes feitas de plástico e barbante. (MASP, 2020, p. 41)

Em **Parangolés**, assim como nas obras mencionadas anteriormente, é necessária a participação do público para a sua concretização: “O espectador ‘veste’ a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando” (MASP, 2020, p. 77). O que possibilita ao participante, além de entrar em

contato com a obra, entrar em contato consigo mesmo ao explorar as formas de locomoção e movimentação pelo espaço para que haja a projeção dessas camadas de pano que compõem a capa.

Hélio Oiticica propunha por meio dos **Parangolés** uma experiência dinâmica e interativa ao participante, sendo o corpo um elemento fundamental: “A concepção principal de Parangolés era acessar a ideia de estrutura por meio da ação corporal direta do participante e do espectador” (MASP, 2020, p. 41). Dessa forma, o corpo não é somente um suporte, pois, ao vestir os **Parangolés**, o participante incorpora e é, ao mesmo tempo, incorporado pela obra: O que “(...) o artista percebe como sendo a incorporação do corpo à obra e da obra ao corpo. E, de modo evidente, o corpo ‘pede’ o movimento e a dança” (MASP, 2020, p. 41), estabelecendo uma relação de interdependência entre o corpo do participante e os **Parangolés**.

Nas palavras do próprio artista, “Parangolé e dança nasceram juntos e é impossível separar um do outro” (Oiticica *apud* MASP, 2020, p. 27). Pouco antes de sua partida, Hélio Oiticica compartilha uma bela reflexão que abrange tanto sua prática artística quanto sua vida, uma vez que é difícil separar o artista de suas criações: “Descobri que o que eu faço é música. Música para se dançar” (Oiticica *apud* MASP, 2020, p. 83).

A abordagem da dança a partir das obras **Divisor**, **Diálogo de mãos** e **Parangolés** pode ser realizada estabelecendo-se uma relação com a Abordagem Triangular e a forma como Isabel Marques a transpôs para a dança, recorrendo também aos estudos de Rudolf Laban (1879-1958), renomado dançarino e coreógrafo cujas contribuições no campo do ensino de dança seguem reverberando. Conhecido como o principal teórico da dança do século XX, dedicou-se ao estudo da dança, que resultou na criação de abordagens para o ensino dessa linguagem artística, destacando os fatores do movimento: o espaço, o tempo, o peso e a fluência. Segundo Isabel Marques, “Laban estava primordialmente interessado em conhecer e em ampliar as possibilidades de expressão humana por meio da arte da dança” (MARQUES, 2012, p. 33).

Ao pensar nos fatores do movimento por meio do contato com a obra visual, pode-se associar o fator espaço à participação do público, de modo a executar, por exemplo, um deslocamento pelo espaço de forma direta e reta ou de forma indireta, com uma movimentação mais arredondada, sendo um convite para explorar interações entre corpo e ambiente. Segundo Laban (1978, p. 185), “a tendência predominante aqui é a de orientar-se a si próprio e a de descobrir um relacionamento com um objeto de interesse, seja de modo direto ou imediato, seja de modo cauteloso flexível”.

Quando se trata do fator peso, considera-se a intenção do movimento a ser executado, que pode variar de pesado a leve e vice-versa. Conforme observado por Laban (1978, p. 185), “o desejo de realizar certa coisa pode apoderar-se da pessoa às vezes de modo poderoso e firme e, em outras, leve e suavemente”. No que diz respeito ao fator tempo, Laban aborda a forma como a tomada de decisão pode ocorrer durante a participação, como na transição de um movimento para o próximo.

E para compreender a forma como esses movimentos se manifestam no corpo, seja ele controlado ou mais livre, explora-se o fator fluência, que, de acordo com Laban (1978, p. 185), “trata-se esta habilidade com o processo de realizar algo, ou seja, de relacionar-se a ação. O indivíduo pode bloquear ou controlar o fluxo natural deste processo ou permiti-lhe um rumo livre e sem obstáculos”.

Isabel Marques, que fez o seu mestrado em dança no Laban Centre e teve como tema de sua dissertação a viabilização e a inclusão da dança nas escolas brasileiras, apoiou-se nos princípios de Laban para desenvolver seu trabalho em dança-educação, tendo, também, a Abordagem Triangular como referência.

Na proposta apresentada a seguir, busca-se refletir sobre as possibilidades que se inauguram na aproximação entre artes visuais e dança a partir do contato com as obras dos artistas em discussão. Conforme apontado por Laban, “o corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento” (LABAN, 1978, p. 67). Ao considerar o movimento relacionado ao objeto e às pessoas, Laban afirma que “quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa” (LABAN, 1978, p. 109). Dessa forma, ao se deparar com uma obra visual, o participante é convocado a movimentar seu corpo para que a obra ganhe vida e assim “o corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo” (LABAN, 1978, p. 67).

A partir do que foi exposto, uma sugestão que pode ser considerada em sala de aula é explorar vida e obra dos artistas abordados, permitindo que os estudantes vivenciem as etapas da abordagem triangular: **ler**, **contextualizar** e **produzir**, não necessariamente nessa ordem.

Posteriormente, é possível sugerir uma vivência que explore os fatores do movimento a partir do contato com a obra de Clark, Pape e Oiticica, levando em consideração que são proposições factíveis de serem realizadas em sala de aula. Em seguida, pode ser estabelecido um diálogo com os estudantes, encorajando-os a compartilhar suas experiências, refletindo sobre como foi perceber os seus corpos em contato com as obras artísticas e observar a interação dos colegas, além de explorar outras discussões que possam emergir

dessa experiência. Questionar sobre a forma como leem a obra, após interagirem com ela, pode ser relevante para se pensar de que forma esse diálogo e interação impactam na compreensão crítica sobre a obra em questão.

Nessa perspectiva, é possível estimular a concepção de uma obra coletiva a ser realizada em sala de aula, valorizando o processo criativo, assim como o resultado final. Em seguida, pode-se propiciar aos estudantes a interação com a obra criada pelos próprios, em um momento livre e em outro, mediado pelo arte-educador, a fim de refletir sobre esses movimentos em consonância com **os fatores do movimento**. O objetivo não é restringir ou colocar os movimentos em caixinhas, mas fornecer ferramentas para que aqueles que ainda não se sentem à vontade de se expressar livremente e instintivamente possam encontrar um espaço seguro. Uma vez que se reconhece que agir dessa maneira é uma experiência íntima, algumas pessoas podem se sentir vulneráveis, fazendo-se necessário, para algumas, a presença de um norte ou um mínimo de instrução.

O uso do celular para registro em forma de vídeo pode ser uma ferramenta relevante para possibilitar que os estudantes apreciem e reflitam sobre suas vivências e identifiquem os fatores do movimento presentes em suas próprias ações. Caso desejem, é possível incluir uma música de fundo, permitindo que percebam como a execução dos movimentos é influenciada pelo ritmo que estão ouvindo. Podem ainda criar uma ordem a partir dos movimentos que mais gostarem de executar, criando assim uma sequência coreográfica.

Para finalizar, após terem acesso aos registros em vídeos, pode-se fazer alguns levantamentos juntamente com os estudantes sobre as impressões desse diálogo a fim de compreender de que forma essa experiência impacta no processo de aprendizagem em arte.

Sabe-se que muitas vezes o professor de arte é cobrado por resultados que atendam a expectativa do que é belo para compor mostras, enfeitar murais ou apresentar uma dança em uma data comemorativa. Mas, assim como Lygia Pape, que se contrapunha à hierarquia, normas e regras, que todos os arte-educadores possam beber dessa mesma coragem, claro que dentro de suas possibilidades, de romper com os padrões. Dessa forma, espera-se que essa proposta possa contribuir para o ensino e aprendizagem em arte, não tendo como objetivo criar algo fabuloso para apresentar em uma mostra, por exemplo.

Por fim, visto que Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica buscavam romper com a ideia tradicional de contemplação passiva na arte, incentivando uma relação mais direta e sensorial com o corpo e o espaço, ao entrar em contato com a obra e ideias desses artistas, é possível inspirar os alunos contar suas próprias histórias, criando, recriando, experimentando

e descobrindo. Nesse processo, o arte-educador atua como mediador, enquanto os estudantes agem com autonomia, o que contribui para uma aprendizagem mais significativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi explorar um diálogo entre as artes visuais e a dança a partir de obras de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, e suas possíveis contribuições para o ensino de arte. O papel dessas obras foi o de interlocutoras do diálogo, demonstrando a viabilidade de impulsionar o desenvolvimento tanto da dança a partir das obras visuais, como das obras visuais a partir da dança. Assim, buscou-se promover um diálogo a partir do trabalho desses artistas que trazem o movimento e o corpo como força motriz em suas obras. Vale ressaltar que há uma diversidade de artistas que fundamentam seu trabalho no corpo e estabelecem interações entre as linguagens artísticas.

Durante as discussões, foram exploradas estratégias para fomentar o diálogo com base nos artistas selecionados, apoiando-se na abordagem triangular de Ana Mae, que propicia uma compreensão mais abrangente ao percorrer as etapas de **contextualizar**, **ler** e **produzir**. Adicionalmente, foi sugerido que o diálogo seria beneficiado ao empregar os fatores do movimento de Laban como uma estratégia para facilitar e enriquecer a interação entre os estudantes e as obras de arte.

Considera-se que essa interação pode desencadear diferentes movimentos, assim como ampliar as possibilidades de relação com diferentes materiais, possibilitando também que, através do corpo, os alunos possam entender elementos esculturais e pictóricos, apontando para a possibilidade de ambas as linguagens se afetarem mutuamente.

Nos trabalhos de Clark, Pape e Oiticica nota-se que o público sai do lugar de contemplação para integrar a obra. Defende-se que, da mesma maneira, docentes atuem como mediadores e propositores, motivando a autonomia e a participação ativa dos estudantes, ao invés de limitá-los à condição de meros ouvintes à espera de que o conhecimento lhes seja transmitido.

Por meio deste estudo, procurou-se apontar os benefícios de se estabelecer um diálogo entre as linguagens da dança e das artes visuais como exemplo de uma abordagem que pode

levar o estudante a ampliar o seu conhecimento estético, convidando-o a participar da construção do conhecimento a partir do engajamento do seu corpo com o universo artístico que lhe é apresentado, das suas potencialidades e do seu contexto, estimulando-o tanto a ler quanto a criar arte, ampliando sua visão de mundo e sua forma de se inserir nele.

Espera-se que este artigo possa contribuir para o trabalho com diferentes linguagens no ensino de arte, sugerindo e instigando novos contornos para a prática pedagógica.

REFERÊNCIAS

- ACERVO, Lygia Clark. **Instituto Nacional de Educação de Surdos**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/7818/instituto-nacional-de-educacao-de-surdos>. Acesso em: jun/2023.
- BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2001.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte, Educação e Cultura. **Portal Domínio Público**. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_o_bra=84578&co_midia=2. Acesso em: maio/2023.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. Editora Perspectiva SA, 2020.
- BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernando. **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. Cortez Editora, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte não se ensina; contamina-se pela arte**. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ROz0EPOdkc0&t=139s>. Acesso em: maio/2023.
- BARBOSA, Ana Mae. **Ana Mae Barbosa – Prêmio Itaú Cultural 30 Anos (2017)**. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CnaxBWBPSUc>. Acesso em: 14/05.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular – BNCC 3ª versão homologada**. Brasília, DF, 2017.
- BRAZIL, Fábio; MARQUES, Isabel. **Arte em questões**. 2014.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF, 2022.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 57. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Martins Fontes, 2010.
- FITA de Möbius, o enigmático objeto com um só lado que fascina matemáticos, artistas e engenheiros. In: **BBC**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45659225>. Acesso em: jun/2023.
- LABAN, Rudolf et al. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LEI Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**.
- LENTI, Bianca (Direção). **Matizes do Brasil**. Rio de Janeiro: Canal Curta!, 2020. 1 disco blu-ray (00 min).

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2012.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, v. 104, 2010.

PAPE, Lygia. Entrevista a Lúcia Carneiro, Ileana Pradilla. In: **Galeria frente**. Disponível em: www.galeriafrente.com.br/artistas/lygia-pape. Acesso em jun/2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **A dança na minha experiência**. 1. ed. São Paulo: MASP, 2020. 640 p.