

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Isis Conrado Haun

**A memória escrita no ar: dança e formação de sentidos estéticos à
luz da escola de Vigotski**

Vitória da Conquista
2017

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Isis Conrado Haun

A memória escrita no ar: dança e formação de sentidos estéticos à luz da escola de Vigotski

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos

Vitória da Conquista
2017

H295 Haun, Isis Conrado.

A memória escrita no ar: dança e formação de sentidos estéticos á luz da escola de Vigotski / Isis Conrado Haun. Orientador (a): Prof. Dr. Cláudio Eduardo Felix dos Santos. Vitória da Conquista, 2017. 114f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem Sociedade, Vitória da Conquista, 2017.

1. Memória – Arte. 2. Dança – Memória. 3. Escola de Vigotski. I. Santos, Cláudio Eduardo Felix dos. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em Memória: Linguagem Sociedade. III. T

CDD: 306

Catálogo na fonte: Cristiane Cardoso Sousa – CRB 5/1843
UESB – Campus Vitória da Conquista - BA

Título em inglês: The memory written in the air: dance and formation of aesthetic senses in the light of the school of Vygotsky

Palavras-chaves em inglês: Memory - Art. Dance - Memory. Vygotski School.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos (presidente); Prof. Dr. Felipe Eduardo Ferreira Marta (titular); Profa. Dra. Sandra Soares Della Fonte (Titular).

Data da Defesa: 17 de fevereiro de 2017

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO**Isis Conrado Haun****A memória escrita no ar: dança e formação de sentidos estéticos à luz da escola de Vigotski**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 17 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cláudio Eduardo Félix dos Santos
(Presidente)
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. Felipe Eduardo Ferreira Marta
Instituição: UESB

Ass.: 

Profª. Dra. Sandra Soares Della Fonte
Instituição: UFES

Ass.: 

A meu pai Miled,
Que permanece vivo em minha memória.

AGRADECIMENTOS

A Cláudio, pela orientação, parceria e compreensão nesta caminhada e por ter encampado com tanta confiança este trabalho.

À banca de qualificação e defesa por colocar meu trabalho em discussão de maneira tão serena e cuidadosa.

Aos professores e funcionários do Programa que sempre foram tão solícitos.

Às colegas de orientação que muitas vezes dividiram as mesmas angústias.

Aos colegas de turma com quem dividi as angústias e as alegrias e foram motivação extra para as minhas idas e vindas. Tornaram esses dois anos “memoráveis”!

Aos colegas do CIOMF e Centro Pop que acompanharam esta empreitada desde o início e entenderam as minhas ausências.

À minha família, que apoiou, incentivou e tornou tudo possível.

RESUMO

A presente dissertação tem por objeto de estudo a relação dança e memória tomando como referência obras elaboradas pela Escola de Vigotski, coletivo de pesquisas que produziram a psicologia histórico-cultural. Reunidos em torno de Vigotski e seus colaboradores, assim como Luria e Leontiev, produziram uma vasta produção teórica que podem contribuir em várias áreas e campos do conhecimento como os estudos sobre memória. Neste sentido, trata-se de uma pesquisa teórica, de caráter bibliográfico que integra o esforço coletivo pela elaboração de uma abordagem histórico-cultural (marxista) da memória e suas contribuições para o desenvolvimento do indivíduo e uma formação humana plena. Diante do exposto, o objetivo central da pesquisa é analisar a relação entre memória e dança à luz das formulações da escola de Vigotski, visando problematizar: a) a dança enquanto uma expressão artística que apresenta formas específicas de registro e evocação da memória; b) As contribuições para uma perspectiva crítica da concepção de dança para além das limitadas formas de aprisionamento dos indivíduos às suas experiências empíricas e imediatas mediadas pelo modo do capital organizar a vida. No primeiro capítulo busco delinear o plano de fundo da pesquisa apresentando aspectos do contexto histórico da Escola de Vigotski e a teoria sócio-histórica e finalmente o desenvolvimento do psiquismo e as funções psíquicas superiores apontando a concepção de memória a partir de Vigotski e sua contribuição para o estudo da memória das experiências humanas. No segundo capítulo, busco situar historicamente o corpo e a dança para refletir acerca da dança como memória escrita no ar. Como os gestos denotam a reprodução e produção de signos culturais, discuto os seus sentidos e significados que possibilitam correlacionar um certo tipo de dança com determinada cultura, classe social e respectivas visões de mundo. No terceiro capítulo discuto de que forma a dança, enquanto memória escrita no ar pode ajudar na superação da alienação. Inicialmente articulo memória, experiência humana com outras funções psíquicas para entender o processo de criação artística. Discuto a função social da arte na sociedade e no desenvolvimento do indivíduo. E finalmente, trago a reflexão da dança enquanto forma específica de memória e os desafios da humanização numa sociedade marcada pela alienação. O caminho encontrado foi a crítica ao modo de produção burguês que impede a apropriação das objetivações humanas e limita o desenvolvimento dos sentidos estéticos, da própria memória mediada, da criatividade e da imaginação. Essas discussões buscam contribuir numa perspectiva crítica da concepção de dança para além das limitadas formas de aprisionamento dos indivíduos às suas experiências empíricas e imediatas mediadas pelo modo do capital organizar a vida.

Palavras-Chave: Dança. Memória. Escola de Vigotski.

ABSTRACT

The present dissertation aims to study the relationship between dance and memory, taking as reference works elaborated by the Vygotsky School, a collective of researches that produced historical-cultural psychology. Gathered around Vygotsky and his collaborators, as well as Luria and Leontiev, they have produced a vast theoretical output that can contribute in various fields and fields of knowledge such as memory studies. In this sense, it is a theoretical research, of bibliographic character that integrates the collective effort by the elaboration of a historical-cultural (Marxist) approach of the memory and its contributions for the development of the individual and a full human formation. In view of the above, the main objective of the research is to analyze the relation between memory and dance in the light of the formulations of the school of Vygotsky, aiming to problematize: a) the dance as an artistic expression that presents specific forms of recording and memory evocation; B) Contributions to a critical perspective of the conception of dance beyond the limited forms of imprisonment of individuals to their empirical and immediate experiences mediated by the way of capital organize life. In the first chapter I seek to delineate the background of the research by presenting aspects of the historical context of the Vygotsky School and the socio-historical theory and finally the development of the psyche and the higher psychic functions pointing to the conception of memory from Vygotski and its contribution to The study of the memory of human experiences. In the second chapter, I seek to situate the body and dance historically to reflect on dance as a memory written in the air. As the gestures denote the reproduction and production of cultural signs, I discuss their meanings and meanings that make it possible to correlate a certain type of dance with a certain culture, social class and respective visions of the world. In the third chapter I discuss how dance, while written memory in the air can help in overcoming alienation. Initially articulo memoria, human experience with other psychic functions to understand the process of artistic creation. I discuss the social function of art in society and in the development of the individual. And finally, it brought the reflection of dance as a specific form of memory and the challenges of humanization in a society marked by alienation. The way forward was the critique of the bourgeois mode of production that prevents the appropriation of human objectification and limits the development of the aesthetic senses, of the mediated memory itself, of creativity and imagination. These discussions seek to contribute in a critical perspective of the conception of dance beyond the limited forms of imprisonment of individuals to their empirical and immediate experiences mediated by the way capital organizes life.

Keywords: Dance. Memory. Vygotski School.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 PRODUÇÃO DA VIDA, PRODUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA: APROXIMAÇÕES À TEORIA HISTÓRICO-CULTURAL	16
2.1. PRODUÇÃO DA VIDA E PRODUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA	19
2.2. A ESCOLA DE VIGOTSKI E A TEORIA HISTÓRICO-CULTURAL: O DESENVOLVIMENTO DO PSIQUISMO E AS FUNÇÕES PSÍQUICAS	26
2.3. A CONCEPÇÃO DE MEMÓRIA A PARTIR DA ESCOLA DE VIGOTSKI	32
3 DANÇA E MEMÓRIA: MARCAS NO CORPO E NA EXPRESSÃO CORPORAL	41
3.1. CONSTRUÇÃO SOCIAL DO CORPO, DA DANÇA E AS EXPRESSÕES DA MEMÓRIA	41
3.2. SENTIDOS E SIGNIFICADOS DA DANÇA	53
4 A MEMÓRIA ESCRITA NO AR: DANÇA E FORMAÇÃO DE SENTIDOS ESTÉTICOS	69
4.1 EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA NO PROCESSO DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA	69
4.2. A ARTE E SUA ESPECIFICIDADE NA PRÁTICA SOCIAL: ALGUMAS APROXIMAÇÕES	77
4.3. FORMAÇÃO DOS SENTIDOS ESTÉTICOS: UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-CULTURAL	85
4.4. A DANÇA ENQUANTO FORMA ESPECÍFICA DE MEMÓRIA E OS DESAFIOS DA HUMANIZAÇÃO NUMA SOCIEDADE MARCADA PELA ALIENAÇÃO	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa intitulada “A memória escrita no ar: dança e formação de sentidos estéticos à luz da escola de Vigotski”, integra o esforço coletivo pela elaboração de uma abordagem histórico-cultural (marxista) da memória e suas contribuições para o desenvolvimento do indivíduo e uma formação humana plena. Assim, procuro estudar a dança como expressão da memória e como uma manifestação de profundo conteúdo artístico que precisa ser apropriado pelos indivíduos.

Algumas questões profissionais impulsionaram a escolha da temática. Minha atuação profissional enquanto professora de Educação Física em espaços formais e não formais além da minha atuação como dançarina possibilitaram observar algumas questões que envolvem a dança em diversos espaços da sociedade.

Durante todos os anos de educação básica, seja como aluna ou como professora, pude constatar a omissão da dança em diversos aspectos, enquanto conteúdo, conhecimento artístico ou manifestação cultural.

A dança nem sempre é contemplada no currículo escolar. Muitas vezes é negada como conhecimento nas disciplinas de Educação Física e Artes. Em algumas escolas entra através de projetos ou momentos festivos sem o trato pedagógico necessário. A dança é reproduzida de forma descontextualizada e sem a devida reflexão.

No mundo artístico da dança, outras questões inquietavam-me nos bastidores de palco ou nas salas de aula das escolas de dança e das academias. Uma forma gestual artística tão rica em conhecimento e tão importante para o processo amplo de formação humana vem sendo praticada por profissionais desqualificados que sem a devida seriedade na profissão ensinam danças desprovidas de contextualização, tornando-a uma dança asséptica de significação.

Outro aspecto que envolve a dança, e a arte em geral, diz respeito ao acesso. Na sociedade dividida em classes, a minoria da população tem acesso às produções humanas mais elaboradas. O que resta para a grande parte dos indivíduos é a arte das massas. A arte que é feita para a grande parcela da população é uma arte para o consumo imediato, gera consumidores e não possibilita ao indivíduo desenvolver as suas máximas potencialidades psíquicas, tampouco possibilitam elementos teóricos e práticos para lutar pela verdadeira emancipação dos homens.

Para explicar o título dessa pesquisa, “a Memória escrita no ar”, parti da análise da afirmação que Vigotski faz em sua obra *A formação social da mente* (2003b). Na referida obra, o autor afirma que o movimento, o gesto, é a escrita no ar.

O gesto é um signo visual inicial que contém a futura escrita da criança, assim como uma semente contém um futuro carvalho. Como se tem corretamente dito, **os gestos são a escrita no ar**, e os signos escritos são, frequentemente, simples gestos que foram fixados (VIGOTSKI, 2003b, p.141.142. grifos nossos).

Desse modo, a dança como uma forma gestual artística escreve no ar a memória social acumulada historicamente pela humanidade de forma mais complexa, porque não diz respeito às formas rudimentares de “escrita no ar” para a futura escrita da criança, como na concepção e entendimento de Vigotski. A dança como uma escrita no ar é uma metáfora, parodiando a afirmação do psicólogo Russo, no sentido de discutir os gestos figurativos empregados na dança denotando a reprodução de um signo.

Como uma linguagem, ela pode ser também escrita. A dança representa as memórias dos povos e da cultura que a criou. A dança vem carregada de sentidos e significados que se correlacionam com os modos de vida que a deu origem. Assim, as memórias são reconstruídas à medida que os gestos representativos de uma cultura são executados e contextualizados a partir dos seus determinantes sócio-históricos.

Ainda fazendo uma correlação do título com afirmação de Vigotski do "gesto como escrita no ar", podemos também fazer articulações com os estudos de Luria (2014) sobre a escrita. Da mesma forma que Luria afirmou que o escrever sem relação com a ideia invocada pela sentença a ser escrita retorna simples rabiscos, podemos estabelecer o paralelo similar quando afirmamos que os gestos desprovidos de significados se limitam a uma dança desprovida de memórias.

Luria (2014) ainda afirma que em contraste com certo número de outras funções psicológicas, a escrita pode ser defendida como uma função que se realiza, culturalmente, por mediação. Assim entendendo a mediação como o processo onde o indivíduo se apropria daquilo que constitui o meio social, formado pelo aparato material de objetos, conhecimentos, arte, cultura e história, bem como hábitos e costumes desenvolvidos socialmente. Lembrando que o conceito de mediação aqui ultrapassa a relação aparente entre coisas, está fundado nas relações sociais.

A dança como escrita no ar, também é uma manifestação artística que se dá pela mediação do ser que dança e se expressa, com a sociedade e a cultura na qual estão inseridos. Com isso, carrega nos movimentos os determinantes sociais e conjunto de códigos e signos que dão suporte a sua existência.

É importante destacar que Vigotski escreveu sobre o desenvolvimento do psiquismo e arte, porém não escreveu ou dedicou seus estudos a dança. O propósito então é buscar nas obras do autor e seus colaboradores subsídios para estudar a dança, uma das formas específicas de manifestação artística.

Diante do exposto, o objetivo central desta pesquisa é analisar a relação entre memória e dança à luz das formulações da escola de Vigotski, visando problematizar: a) a dança enquanto uma expressão artística que apresenta formas específicas de registro e evocação da memória; b) as contribuições para uma perspectiva crítica da concepção de dança para além das limitadas formas de aprisionamento dos indivíduos às suas experiências empíricas e imediatas mediadas pelo modo do capital organizar a vida.

Para a realização desta pesquisa, procedi ao levantamento de dados no Banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, das produções que envolvem a temática proposta nesse estudo. Utilizei algumas combinações de palavras, além da utilização das aspas algumas vezes e obtive os seguintes resultados:

Quando inseri a palavra chave *Dança*, apareceram 2308 registros para essa temática. As pesquisas encontradas que abordam esse objeto de estudo seguem por vertentes variadas. Para o termo *Dança Vigotski* foram encontrados 3333 registros. Nos resultados encontrados, os termos não estavam correlacionados, logo, existem pesquisas que falavam de algum aspecto relacionado à dança e outras pesquisas que se referiam ao pensamento de Vigotski.

Ao inserir o termo "*Dança e Memória*", só foram encontrados dois registros: duas dissertações de Mestrado, uma vinculada ao Mestrado em Educação e a outra a um programa de Mestrado em Dança.

A partir do descritor "*dança memória*" apareceram oito registros. Para a área da Educação foram registrados duas teses de doutorado; dois registros de dissertações para mestrado em Artes, uma dissertação de mestrado em Educação Física e uma em Dança, e por fim, na área da Memória Social foram encontrados no banco de dados uma dissertação e uma tese.

Para os termos “*Dança Escola de Vigotski*” e “*dança marxismo*” não foram encontrados registros. Para o descritor “*Dança Psicologia histórico cultural*” a pesquisa apontou um registro. Uma dissertação de Mestrado em Educação.

A partir dos resultados podemos inferir que os programas de pós-graduação em memória pouco se debruçaram sobre a dança enquanto uma forma de expressão de memória. Além disso, dos estudos que se propuseram a pesquisar a dança correlacionando à memória, pouco se encontrou de dança relacionada à psicologia histórico cultural, ou Escola de Vigotski.

Outro fato que chamou a atenção, baseado nesses dados coletados a partir do banco de dados da CAPES, é que existe uma carência não só de estudos sobre a dança, sobretudo, o olhar da dança a partir do materialismo histórico dialético. O que expõe uma enorme dívida de estudos marxistas para discutir a dança enquanto estética e manifestação corporal e cultural.

Busco compreender os muitos modos, historicamente construídos, de pensar e de falar sobre memória, partindo pela perspectiva da escola de Vigotski e então, buscando na história, a partir de categorias marxistas, os modos sociais de produção da memória.

Para desenvolver a investigação e a exposição deste trabalho visando responder a pergunta central e seus objetivos, parto do entendimento de que a psicologia histórico-cultural é materialista histórica e dialética, por isso essa pesquisa não tem como fugir dos pressupostos teóricos do marxismo e adota como caminho metodológico a teoria do conhecimento do materialismo histórico dialético.

A filosofia marxista evidencia a historicidade do processo de superação do ser hominizado em direção ao ser humanizado, processo que, para se efetivar demanda a inserção de cada indivíduo particular na história do gênero humano. Duarte (1996) reafirma que é um grave equívoco pretender depurar a psicologia de Vigotski de seu marxismo, isto é, de sua teoria histórico-cultural do psiquismo. Ele teve seu pensamento profundamente enraizado no momento histórico por ele vivido, o momento de busca de construção de uma sociedade socialista que se tornou o plano de fundo para alguém que procurava construir uma psicologia marxista.

O método investigativo de toda a teoria social de Marx e Engels não pode ser caracterizado como um conjunto de regras formais, tampouco um rol de definições as quais servem para classificar e caracterizar as pesquisas. Conforme Netto (2011b):

[...] para Marx, o método não é um conjunto de regras formais que se “aplicam” a um objeto que foi recortado para uma investigação determinada nem, menos ainda, um conjunto de regras que o sujeito que pesquisa escolhe, conforme a sua vontade, para “enquadrar” o seu objeto de investigação (p. 52).

O método de pesquisa, para Marx e Engels, significa apreender o real em pensamento, reproduzir na lógica do pensamento os processos históricos da realidade. A pesquisa, para eles, deve reproduzir no plano das ideias, a lógica do objeto pesquisado, sua estrutura e dinâmica, bem como, sua gênese e desenvolvimento.

Isso significa afirmar que método significa muito mais do que um mero conjunto de procedimentos, mas sim a síntese de uma concepção do conhecimento que se respalda numa determinada concepção do homem. Nesse contexto, pretendemos partir dessa reflexão para estudar a dança como expressão de memórias e experiências humana, à luz da teoria de Vigotski e seus colaboradores.

Esta pesquisa é do tipo bibliográfica, e sendo teórica, pode contribuir com o avanço dos estudos em memória e, sobretudo com a construção de uma abordagem marxista da memória. Na presente pesquisa, o texto bibliográfico será estudado em sua dimensão mais explícita, mais direta acerca do seu conteúdo, bem como buscando captar na produção textual seu aspecto velado. Para as leituras dos textos bibliográficos seguiremos os passos indicados por Lessa (2007, p. 17), a saber:

Inicia-se pela decomposição do texto em suas unidades significativas mais elementares, isto é, por decompô-lo em suas ideias, conceitos, categorias mais elementares. Isto requer o fichamento detalhado, não raramente se detendo nos movimentos significativos de cada parágrafo ou mesmo frase; 2) a partir destes elementos, busca-se a trama que os articula numa teoria, tese ou hipótese no sentido mais palmar do termo, reconstruindo o texto em suas dimensões mais íntimas; 3) o próximo passo é investigar seus nódulos decisivos e buscar os pressupostos implícitos, ou as decorrências necessárias, dos mesmos; 4) feito isso, na maioria dos casos (mas não em todos) pode-se passar à construção de hipóteses interpretativas do texto, trazendo assim, pela primeira vez para a análise imanente a finalidade que conduziu à pesquisa daquele texto em especial; 5) a partir deste ponto, várias alternativas podem se apresentar à abordagem imanente, dependendo de cada caso, de cada objeto, de cada investigação. Na quase totalidade dos casos, contudo, se inicia o movimento para fora do texto buscando suas determinações históricas as suas razões contextuais mais profundas; 6) localizado o nexos entre a estrutura interna do texto e seu contexto histórico, abre-

se o momento final da abordagem imanente: a elaboração da teoria interpretativa do texto (ou do aspecto, categoria ou conceito em questão) de modo a retirar do texto os elementos teóricos para a elucidação do objeto em exame (LESSA, 2007, pp. 20-21).

Foram elencadas as seguintes obras de Vigotski a serem aprofundadas a partir do método de pesquisa bibliográfica anunciado acima: Vigotski, 2014, 2009, 2001, 2003, 2003 a, 2001, 1999a, 1999b; Vigotski, Luria e Leontiev, 2014; e Vigotski e Luria, 1996.

Enfim, para discutir a memória como fenômeno histórico social e função psíquica superior, tendo como referência as proposições da Escola de Vigotski e do materialismo histórico e dialético, o presente trabalho está organizado da seguinte forma:

Capítulo 1 - PRODUÇÃO DA VIDA, PRODUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA: APROXIMAÇÕES À TEORIA HISTÓRICO-CULTURAL. Busco delinear o plano de fundo da pesquisa apresentando aspectos do contexto histórico da escola de Vigotski e a teoria sócio-histórica e finalmente o desenvolvimento do psiquismo e as funções psíquicas superiores apontando a concepção de memória a partir de Vigotski e sua contribuição para o estudo da memória das experiências humanas.

Para uma abordagem da memória numa perspectiva vigotskiana e marxiana, entende-se a necessidade de colocá-la no movimento histórico da produção da vida. Assim, o ponto de partida vem do entendimento de que não é possível compreender a formação de ideias, da consciência ou da memória, sem antes entender os modos de produzir a vida e o ser social.

No Capítulo 2 – DANÇA E MEMÓRIA: MARCAS NO CORPO E NA EXPRESSÃO CORPORAL busco situar historicamente o corpo e a dança para refletir acerca da dança como memória escrita no ar. Como os gestos denotam a reprodução e produção de signos culturais, discuto os seus sentidos e significados que possibilitam correlacionar um certo tipo de dança com determinada cultura, classe social e respectivas visões de mundo.

E por fim, no Capítulo 3- A MEMÓRIA ESCRITA NO AR: DANÇA E FORMAÇÃO DE SENTIDOS ESTÉTICOS, discuto de que forma a dança, enquanto memória escrita no ar, pode ajudar na superação da alienação. Inicialmente articulo memória, experiência humana a outras funções psíquicas pra entender o processo de criação artística. Discuto a função social da arte na sociedade e no

desenvolvimento do indivíduo. E finalmente, trago a reflexão da dança enquanto forma específica de memória e os desafios da humanização numa sociedade marcada pela alienação. O caminho encontrado foi a crítica ao modo de produção burguês que impede a apropriação das objetivações humanas e limita o desenvolvimento dos sentidos estéticos, da própria memória mediada, da criatividade e da imaginação.

Essas discussões buscam contribuir numa perspectiva crítica da concepção de dança para além das limitadas formas de aprisionamento dos indivíduos às suas experiências empíricas e imediatas mediadas pelo modo do capital organizar a vida.

2 PRODUÇÃO DA VIDA, PRODUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA: APROXIMAÇÕES À TEORIA HISTÓRICO-CULTURAL

A memória é um campo de estudo transdisciplinar que vem sendo estudado por diferentes disciplinas, com múltiplos sentidos e perspectivas diversas. Desde a Antiguidade fala-se em memória.

Yates (2007) destaca que entre as muitas formas de arte, os gregos inventaram a memória, que posteriormente foi transmitida a Roma e se espalhou até a tradição europeia. Vale ressaltar que na Antiguidade, sem imprensa e sem papel no qual tomar notas ou registrar as lições e discursos, a memória treinada era de fundamental importância. Assim, essa arte antiga, busca a memorização por meio de uma técnica de imprimir “lugares” e “imagens” na memória.

Os antigos gregos consideravam a memória uma identidade sobrenatural ou divina: era a deusa Mnemosyne, mãe das Musas, que protegem as Artes e a História. Por isso Chauí (2004) relembra que os historiadores antigos colocavam suas obras sob a proteção das Musas, escreviam para que não fossem perdidos os feitos memoráveis dos humanos e para que servissem de exemplo às gerações futuras.

A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. Tinha poder de conferir imortalidade aos mortais, pois quando o artista ou o historiador registram em suas obras a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras de um humano, este nunca será esquecido e, por isso, tornando-se memorável, não morrerá jamais (opt. Cit 159).

Mas Yates (2007) destaca que é Simônides o grande fundador da memória. A sua arte de memorização de lugares fez compreender que a disposição ordenada é essencial a uma boa memória. Ou seja, selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas que queremos lembrar, de modo que denotem as próprias coisas. Ele fez com que a mnemônica avançasse.

Muito longe de querer construir um tratado da memória, o objetivo ao introduzir esse capítulo foi apenas situá-la historicamente. Pois, foi a partir dessas reflexões da Antiguidade que possibilitou o surgimento dos muitos modos de pensar a memória na literatura. Modos que foram herdados e incorporados, contestados ou transformados historicamente.

As abordagens teóricas no campo da memória estabelecem diálogos com diversas áreas ou campos do saber, como a filosofia, a sociologia, a psicologia, a educação, etc. Assim, podemos encontrar referências da memória a partir de diferentes óticas e sentidos em Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Proust, Nietzsche, Bergson, Ricouer, Freud, Halbwachs, Nora, dentre outros.

De acordo com Sá (2007, p.290) “a memória tem sido apropriada como objeto de estudo não só para dar conta do funcionamento de organismos vivos e de máquinas, mas também da sociedade, da história, da cultura, da arte, da política e da literatura”. Por isso que dentro desse quadro multifenômênico e multidisciplinar que o estudo da memória é enfrentado como um grande desafio.

A proposta desta pesquisa é buscar na Escola de Vigotski elementos para discutir a memória numa perspectiva histórico-cultural visando apreender como essa função psíquica e fenômeno histórico-social se relacionam com a produção de uma forma específica de arte: a dança.

Almeida (2004) afirma que Vigotski e sua escola defenderam o caráter ativo do homem, a indissociabilidade cognitivo/ emotivo, a natureza social do homem, a materialidade do psiquismo. Assim, avalia-se que o estudo de seus textos é de fundamental importância para construir o plano de fundo dessa pesquisa. Para o presente estudo, nos detemos a buscar entre as obras da Escola de Vigotski aquelas que possam elucidar questões acerca da memória.

A psicologia histórico-cultural ou a Escola de Vigotski, em consonância com o aporte filosófico materialista histórico, centra-se na teoria do desenvolvimento do psiquismo e postula o psiquismo humano como unidade material e ideal que se desenvolve socialmente, ou seja, construída por meio da atividade, tendo em vista produzir as condições de sua sobrevivência e de seus descendentes. Assim, Vigotski considerou que o desenvolvimento do psiquismo humano e suas funções não resultam de uma complexificação natural evolutiva, mas da própria natureza social.

A dança, depois de codificada em conceitos generalizados reproduz os modos de produzir a vida e a relação de uma classe com o trabalho. É possível ilustrar, na forma mais evidente de danças populares, como a relação entre memória do trabalho e dança se imbricam.

A dança se relaciona com o trabalho à medida que reproduz a relação do homem com a natureza com o intuito de produzir a sua existência. Algumas danças

folclóricas, por exemplo, estão atreladas as formas de trabalho, que por sua vez está relacionado ao modo de produção. Osson (1988) destaca ainda que a relação estabelecida entre o homem com a paisagem lhe impõe distintos modos de vida e reflete também nas formas de se movimentar e dançar dos grupos humanos.

Assim, os movimentos do homem são, de forma geral, influenciados pelo terreno que vive, conseqüentemente, as práticas corporais culturais sofreram essa influência também.

Segundo os estudos de Osson (1988), por exemplo, nas planícies férteis, os movimentos da dança dirigem-se para baixo, da mesma maneira que seu trabalho está ligado ao solo. Muitas vezes a dança conserva movimentos que recordam o fundir da semente com a terra. Nas zonas de terreno ondulado, os passos se deslizam sobre a superfície, o que deixam as danças mais deslocadas. Já nas grandes planícies, nas estepes, os movimentos apenas roçam a terra e onde se costuma ter montaria, as danças reproduzem em seus movimentos o ritmo das cavalgadas.

A dança esta relacionada ao tipo de sociedade, ao modo de produção e ao tipo de trabalho desenvolvido pela comunidade que a criou. Assim, a dança que surge nos centros urbanos é diferente das danças que advém dos campos. Por isso Faro (1986), vem afirmar também que existem outras formas de subdividir as danças populares: de acordo com as técnicas de trabalho ou meios de subsistência, tais como agricultura, pesca, mineração, pastoreio, etc.

Assim, as danças sofrem o impacto do ambiente em que se desenvolvem. Essa conexão aparece nos movimentos e desenho coreográfico, nas temáticas e personagens, na indumentária, nos cantos, etc. A dança é deste ponto de vista uma história dinâmica e condensada da cultura e da memória das diversas formas de experiências humanas.

Levantar a afirmação da dança ser uma forma específica de memória requer discutir sobre como entendemos a memória nesta pesquisa para que se possa melhor compreender a relação com a dança e a formação de sentidos estéticos na perspectiva da obra de Vigotski e colaboradores.

2.1 PRODUÇÃO DA VIDA E PRODUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA

Para uma abordagem da memória numa perspectiva vigotskiana e marxiana, entendemos a necessidade de colocá-la no movimento histórico da produção da vida. Assim, antes de chegar ao campo epistemológico do que se pretende com esta pesquisa faz-se necessário partir de um duplo movimento: por um lado o aspecto histórico que compreende a produção social e o desenvolvimento da memória; por outro, o aspecto lógico que se refere à pesquisa em memória: escrita, fontes, método, teoria.

Parti do entendimento de que não é possível compreender a formação de ideias, da consciência ou da memória, sem antes entender os modos de produzir a vida e o ser social.

Desse modo, de acordo com a teoria desenvolvida por Marx e Engels e seus comentadores, a produção de ideias e pensamentos, bem como das lembranças ou memórias não são fruto do movimento puro das ideias, mas tem como lastro o modo como as pessoas produzem a sua existência e esta produção tem por base o trabalho.

O trabalho configura-se como atividade humana consciente de transformação da natureza e que também, por meio dos processos e produtos laborais, transformam os próprios seres humanos. Nas palavras de Marx:

O trabalho é um processo de que participam o homem e a natureza, processo em que o ser humano, com sua própria ação, impulsiona, regula e controla seu intercambio material com a natureza. Defronta-se com a natureza como uma de suas forças. Põe em movimento as forças naturais de seu corpo – braços e pernas, cabeça e mãos -, a fim de apropriar-se dos recursos da natureza, imprimindo-lhe força útil à vida humana. Atuando assim sobre a natureza externa e modificando-a, ao mesmo tempo modifica sua própria natureza. Desenvolve as potencialidades nela adormecidas e submete ao seu domínio o jogo das forças naturais (MARX, 2012, p.211).

A partir de tal afirmação, é importante destacar que essa relação estabelecida entre o coletivo de homens e mulheres e a natureza não pode ser vista de forma reducionista, pois é esta relação que torna possível a produção de bens, criando novas necessidades, valores e os meios que permitem satisfazê-las. Além disso, implica uma alteração no marco da própria sociedade que afeta os seus sujeitos e sua estrutura organizacional.

Sabe-se que a sociedade, através de seus membros, transforma matérias naturais em produtos que atendem às suas necessidades de sobrevivência. Mas é importante reforçar que o que estamos chamando de trabalho, é algo

substantivamente diverso das atividades que se processam no interior de circuitos estritamente naturais, que se realizam no marco de uma herança determinada geneticamente que pode ser vista entre diversas espécies animais.

Em relação a isso, Marx reforça que não se trata aqui das formas instintivas ou animais de trabalho. Pressupõe o trabalho sob forma exclusivamente humana, por isso ele destaca que:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colmeia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na sua mente sua construção antes de transformá-la em realidade. No fim do trabalho aparece um resultado que já existia antes idealmente na imaginação do trabalhador (MARX, 2012, p.211 e 212).

Diante do exposto, afirma-se que o trabalho é, essencialmente, uma inter-relação entre homem (sociedade) e natureza, tanto inorgânica (ferramenta, matéria-prima, objeto do trabalho etc.) como orgânica, e assinala a transição do ser meramente biológico ao ser social. Assim, o trabalho pode ser considerado o ponto de partida da diferenciação entre realidade social e natural, o salto qualitativo na vida dos seres humanos, o fenômeno originário que possibilitou determinar o modelo do ser social.

O ser que, segundo Lukács (2013), emerge da superação de uma condição natural (orgânico e inorgânico), um ser biológico para o ser social, tem no trabalho o processo histórico pelo qual os seres humanos superam a sua condição de estruturas biológicas.

Dessa forma, é possível inferir que o trabalho fez a humanidade se constituir como tal. O processo de humanização dos homens se dá através do desenvolvimento do ser social. E quanto mais se desenvolver esse ser, tanto mais diversificado são as suas objetivações.

Reafirmando tais posicionamentos, Lukács (2013) destaca que a essência do trabalho consiste precisamente em ir além dessa fixação dos seres vivos na competição biológica com seu meio ambiente. Com o trabalho, existe a possibilidade do desenvolvimento superior dos homens. Para além da adaptação passiva, meramente reativa, do processo de reprodução da realidade circundante, esse mundo é transformado de maneira consciente e ativa. É exatamente nessa delimitação materialista entre o ser da natureza orgânica e o ser social, que se atribuiu à consciência um papel tão decisivo.

Aqui, Lukács inicia outro ponto de reflexão que é o papel da consciência e do psiquismo na distinção dos homens e dos animais. Quanto a isso Duarte (2013, p74) afirma que “o indivíduo desenvolve a consciência de si mesmo e do fato de pertencer ao gênero humano por meio do mundo criado pelos seres humanos, constituído pelas objetivações da atividade humana”.

O desenvolvimento do ser social implica o surgimento de uma racionalidade, de uma sensibilidade e de uma atividade que criam objetivações próprias, por isso é possível afirmar que o processo do trabalho intervém decisivamente na formação das propriedades humanas e do psiquismo.

Assim, de acordo com as discussões de Martins (2013) acerca do papel do trabalho no desenvolvimento do psiquismo destaco que as formas de existência social instituídas pelo trabalho engendram novas propriedades no homem, posto que, não transformam apenas o seu ambiente real de vida, mas, sobretudo, a sua forma de viver. Além disso, provocou também profundas transformações na constituição psíquica humana, inaugurando um processo histórico de desenvolvimento de funções afetivo-cognitivas cada vez mais complexas.

A partir do momento que o ser humano começou a diferenciar-se do restante dos animais passou a produzir também os meios de sua existência. Assim, o ser humano transforma a natureza e a si próprio, construindo características que irão definir o que é se tornar e ser “Humano”.

Nesse intuito Netto (2011a) afirma que toda e qualquer sociedade humana tem a sua existência hipotecada à existência da natureza. Ou seja, a sociedade não pode existir sem a natureza. O que historicamente vem ocorrendo e variando são as formas de produção material da vida social e por consequência as condições materiais de existência nas quais vivem a coletividade de homens e mulheres.

Portanto, é no modo de produzir sua existência, ou seja, no modo como os seres humanos organizam o trabalho coletivo, que se configura uma categoria fundamental do pensamento marxista: o modo de produção.

Na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção corresponde a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a

consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência (MARX, 2008, p.47).

A partir disso, é possível afirmar que a forma pela qual os homens produzem seus meios de vida depende tanto da natureza quanto dos meios de vida já encontrados e que precisam ser reproduzidas e, portanto, não são resultantes harmoniosos e/ou estáticos do desenvolvimento histórico-social; ainda que perdurando por séculos, são atravessados por contradições e se transformaram ao longo da evolução da humanidade.

A produção da vida, enquanto uma questão desenvolvida na teoria de Marx diz respeito tanto a produção de bens materiais, como a produção não-material. Assim, pensar no modo de produção é o primeiro passo para se entender a produção da memória.

Na Ideologia Alemã Marx e Engels (2004, p.51) afirmam que

a produção de ideias, de representações e de consciência está no princípio, diretamente vinculada a atividade material e o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio espiritual entre os homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem na política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo. São os homens os produtores de suas representações, de suas ideias etc., mas os homens reais e atuantes, tal como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e das relações a eles correspondentes, até chegar às suas mais amplas formações.

Assim, a consciência nunca pode ser diferente que esse ser, que esse indivíduo real, fruto dos processos e condições da vida real. Graças ao acúmulo de conhecimentos produzidos historicamente, a memória social possibilita aos homens e as novas gerações meios mais evoluídos e elaborados de produzir a existência humana e à medida que se mudam as condições materiais da vida muda-se também a produção social da memória.

Discutir memória, antes de tudo é discutir a sua complexidade e as suas múltiplas possibilidades de análise. Existem muitos sentidos para a palavra que vem sendo discutida desde a antiguidade clássica. Por isso, a partir da teoria que respalda esta pesquisa, inferimos ser preciso analisar a memória pelas contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as

relações de produção e como estas se refletem nos modos de vida, na cultura e nos indivíduos singulares.

Quando falamos em memória, seja a memória objetivada em documentos, objetos ou outra forma de objetivação, seja a memória dos indivíduos, estamos nos deparando com imagens e representações que os indivíduos fazem de si mesmos e do mundo que o cerca. Isso significa entender as representações que os indivíduos fazem da realidade e das relações estabelecidas com a natureza e com outros seres. Um exemplo dessa representação, nesse caso de grupos sociais, são os monumentos. Os monumentos representam os valores, os signos, a memória de um determinado grupo social. Eles representam algum aspecto, feito ou personalidade que determinado coletivo quer ver lembrada, “co-memorada”.

Assim, afirma-se que memória são marcas de experiências que foram atentadas, sentidas, percebidas por indivíduos ou grupos, que estão determinadas pelos contraditórios processos históricos. É a representação de algo ou de si mesmo.

Das vastas possibilidades de abordagem da memória, uma conceituação que se incorpora ao esforço de pensar a memória e sua relação com conhecimento e a produção da arte, no caso específico desta dissertação, encontramos em Marilena Chauí quando afirma:

A memória é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais. É nossa primeira e mais fundamental experiência do tempo. (CHAUÍ, 2004, p.158)

A autora ainda destaca que a memória não é um simples lembrar ou recordar, é a evocação do passado e nos revela a relação com o tempo e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança.

Do ponto de vista da teoria do conhecimento Chauí (2004, p.163 e 164) afirma que a memória possui as seguintes funções

1) retenção de um dado da percepção, da experiência ou de um conhecimento adquirido; 2) reconhecimento e produção do dado percebido, experimentado ou conhecido numa imagem, que, ao ser lembrada, permite estabelecer uma relação ou umnexo entre o já conhecido e novos conhecimentos; 3) recordação ou reminiscência de alguma coisa como pertencente ao tempo passado e, enquanto

tal, diferente ou semelhante a alguma coisa presente; 4) capacidade para evocar o passado a partir do tempo presente ou de lembrar o que já não é, através do que é atualmente.

Assim, a memória pode ser encarada não somente como uma ferramenta de guardar dados mnemônicos, mas, sobretudo, como uma capacidade de (re)significação das coisas e de si mesmo; trata-se de uma representação das coisas já apresentadas anteriormente para si, uma possível reconfiguração de tais dados guardados na memória que são despertados pela rememoração.

A análise de Paul Ricoeur (2007) sobre o tema nos permite destacar a importância desses dados que são guardados na memória e que podem ser buscados e, rapidamente, trazidos a sua representação, frente ao constante entrave com o esquecimento. Nas palavras do autor, “... não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou, antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40).

Pode-se dizer que o dever da memória é fazer justiça pela lembrança. Assim a memória surge como uma obrigação de perpetuar algo que aconteceu. É possível afirmar que ver as coisas pela ótica da memória ajuda a reconstruir a história numa perspectiva nova. Possibilita trazer para a cena atores sociais até então esquecidos pela historiografia oficial, vozes silenciadas por ideologias dominantes.

Por isso, Ricoeur (2007, p. 101) reforça que “o dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram”.

É nessa perspectiva que apontamos a importância da memória, pois possibilita perpetuar informações conhecimentos e experiências às futuras gerações e permite a humanidade se colocar em constante processo de evolução e de tomada de consciência enquanto gênero e da tomada de consciência de sua socialidade.

Temos a memória, no seu caráter subjetivo, como forma de percepção interna ou introspecção, cujo objeto é o interior do sujeito do conhecimento, representado pelas coisas passadas e lembradas, o passado relatado ou registrado.

Além dessa dimensão pessoal da memória é importante mencionar a sua dimensão coletiva ou social, isto é, a memória objetiva gravada nos monumentos, documentos e relatos da História de uma sociedade.

Assim para estudar a memória como fenômeno histórico-social, não pode perder de vista que os indivíduos e suas memórias devem estar situados num dado contexto, ele não se encontra isolado do mundo imerso na sua subjetividade.

Por isso, Hobsbawm (2002, p.11), no prefácio de seu livro “Tempos interessantes”, afirma que “o entrelaçamento da vida de uma pessoa com sua época e a interpretação das duas coisas ajudaram de maneira mais profunda a dar forma a uma análise histórica que, espero a tenha tornado independente de ambas”.

Dessa forma, esse historiador chama a nossa atenção para a afirmação que ele faz situando o lugar do indivíduo, no caso ele próprio, nos acontecimentos históricos. Neste mesmo livro Hobsbawm (2002), no intuito de diferenciar esta produção de outras que ele escreveu como historiador acerca do século XX, afirma: “não a história do mundo ilustrada pelas experiências de um indivíduo, mas a história do mundo dando forma a essa experiência.” (Idem, ibdem).

Sá (2007, 291) quando discute a memória social traz proposições de Halbwachs e Bartlett que pressupõe que “a memória humana não é uma reprodução das experiências passadas, e sim uma construção, que se faz a partir daquelas, por certo, mas em função da realidade presente e com o apoio de recursos proporcionados pela sociedade e pela cultura”.

Dessa forma a memória é considerada essencial para a elaboração da experiência e do conhecimento científico, filosófico, artístico e técnico. A memória é retenção e devido a sua maneira de ser, esse conhecimento pode elaborar a experiência e alcançar novos saberes e práticas.

Vale reafirmar que se considerarmos o conhecimento produzido historicamente pelo coletivo de homens e mulheres, é graças à memória social que temos a preservação desses conhecimentos perdurando ao longo de muitos anos e sendo transmitidos através de gerações. O homem pôde evoluir e ir desenvolvendo e aprimorando as forças produtivas e gerando novas necessidades humanas.

No processo de humanização, ou seja, no salto qualitativo que o homem dá superando a sua condição de espécie passando para condição de ser humano, a memória é importante, pois possibilitou e possibilita o acúmulo de conhecimentos da humanidade. Segundo Duarte (2013 p.36).

a passagem da evolução biológica para a história social não aconteceu subitamente. A história, como processo de autotransformação humana, como o ato de nascimento que se supera, não pode, portanto, ser pensada de outra forma que não a

da atividade de seres humanos que nascem sempre num determinado momento histórico. Cada geração tem que se apropriar das objetivações resultantes da atividade das gerações passadas. A apropriação da significação social de uma objetivação é um processo de inserção na continuidade da história das gerações.

Dessa forma, é importante destacar o papel da memória, pois sem ela seria impossível essa apropriação dos resultados da prática social anteriormente concretizada. O indivíduo se inscreve na história portando suas memórias e as resignificam de acordo com as circunstâncias, processo tido como uma necessidade do próprio processo de formação da personalidade, ou seja, “o indivíduo para se constituir como um ser singular, único, precisa se apropriar dos resultados da história e fazer desses resultados órgãos de sua individualidade” (MARX apud DUARTE, 2013, P.37).

A partir do desenho teórico traçado até aqui para compreender a complexidade da memória, situada no movimento histórico da produção da vida, pretendo a seguir, tecer algumas considerações acerca da teoria histórico-cultural e a concepção de memória a partir dessa teoria.

2.2 A ESCOLA DE VIGOTSKI¹ E A TEORIA HISTÓRICO-CULTURAL: O DESENVOLVIMENTO DO PSIQUISMO E AS FUNÇÕES PSÍQUICAS

A escola de Vigotski é um termo empregado para designar uma corrente da psicologia soviética auto-denominada Histórico-cultural ou sócio-histórica. Vigotski e colaboradores como Leontiev, Luria, Galperin, Elkonin, Davidov ou qualquer outro membro dessa escola, preocuparam-se sempre em caracterizar essa psicologia naquilo que ela tem de diferenciador em relação a outras, ou seja, sua abordagem histórico-social do psiquismo humano.

Por essa razão, Duarte (1996) afirma que as denominações que eles mais utilizaram para se auto-caracterizarem foram a de Teoria histórico-cultural e a de Teoria da Atividade, sendo esta segunda denominação empregada para caracterizar especificamente o trabalho de Leontiev e seus seguidores.

¹ Apesar das várias formas de grafia da palavra Vigotski, optei pela grafia com i em toda a palavra, mantendo as formas diversas da escrita da palavra Vigotski nas citações originais dos autores utilizados.

Assim, o ponto de referência dessa escola de fato é a obra como um todo de Vigotski e também o enorme conjunto de trabalhos elaborados por nomes como Leontiev, Luria e outros integrantes da Psicologia Histórico-Cultural.

Duarte (1996) nos chama a atenção para o fato de que existem autores que gostam de situar Vigotski fora de sua escola, apontando inclusive uma tentativa de separá-lo do restante do grupo, em especial do pensamento de Leontiev e outros seguidores. Na perspectiva apontada acima por Newton Duarte, entendemos que o pensamento de Vigotski pode ser compreendido em maior profundidade se utilizar a mediação do estudo de obras, de alguns de seus colaboradores.

A exemplo disso, a publicação das coletâneas *Linguagem, Desenvolvimento e Aprendizagem de Vigotski, Luria & Leontiev* (2014), representou uma importante contribuição à divulgação, entre os educadores brasileiros, de trabalhos da Escola de Vigotski.

Luria (2014) recorda que nos primeiros anos de trabalho em colaboração, a posição teórica do grupo não contou nem com grande compreensão, nem com muito entusiasmo. Mas, ao longo do tempo, como resultado de muitas discussões acaloradas e de intercâmbios nos períodos científicos e sociais, o pequeno grupo conseguiu sair do isolamento e galgar um lugar na comunidade científica de seu tempo. Os métodos tornaram-se cada vez mais sofisticados e as teorias, cada vez mais meticulosas e mais fortes. Em poucos anos, os conceitos formulados por Vigotski foram amplamente aceitos, e, finalmente, tornaram-se a base da principal escola da psicologia soviética.

Esses estudiosos soviéticos, tendo Vigotski como líder reconhecido, empreenderam uma revisão crítica dos principais sistemas psicológicos de sua época, suas determinações histórico-sociais, seus limites e suas possibilidades. Foi uma revisão geral tanto da psicologia na Rússia quanto no resto do mundo. O grande propósito desse grupo foi então, criar um novo modo, mais abrangente, de estudar os processos psicológicos humanos que superasse a situação de impasse da psicologia mundial no começo do século XX chamado por ele de crise da Psicologia.

Assim, mergulhando fundo nos textos alemães, franceses, ingleses e americanos, e deles absorvendo muita coisa, e já lançando mão de uma análise crítica, Luria (2014) conta que quando iniciaram os trabalhos da escola de Vigotski, reviram cada um dos mais importantes conceitos da psicologia cognitiva –

percepção, memória, atenção, fala, solução de problemas e atividade motora. Em cada uma dessas áreas, cada um do grupo teve a incumbência de propor novos arranjos experimentais que incorporassem a noção de que, à medida que os processos superiores tomam forma, a estrutura total do comportamento se modifica. Eles defenderam que o estudo do desenvolvimento social do psiquismo humano fosse o verdadeiro objeto da psicologia científica.

Ancorado em preceitos marxistas, essa nova corrente comungando com os pressupostos do materialismo histórico, buscou os primeiros elementos para afirmar a natureza social do psiquismo humano, distinguindo-o definitivamente do psiquismo animal. Com isso, entende o homem como um produto de seus próprios atos e que se desenvolve historicamente.

Por conseguinte, Martins (2013 p. 5) nos aponta que Vigotski

colocou no centro de suas investigações e proposições o método materialista dialético, segundo o qual cada fenômeno ou objeto deve ser captado naquilo que congrega não apenas em seu estado atual, em suas manifestações fenomênicas circunstanciais, mas, especialmente, naquilo que revela o curso de sua formação, as linhas gerais que regem seu desenvolvimento.

Com essa citação Martins (2013) destaca que Vigotski, por tecer severas críticas à psicologia tradicional no que se refere ao seu enfoque desprovido do movimento constituinte do objeto tomado para estudo e observação, adotou o método histórico, pois enxergava a necessidade de apreensão do objeto psicológico no trânsito que sustenta suas diversas formas de manifestação. Por isso defendeu não o psiquismo ou funções psíquicas superiores, mas o seu desenvolvimento.

Deste modo, pode-se afirmar que a escola de Vigotski, ou a teoria histórico-cultural, se interessou pelo funcionamento cognitivo do ser humano, enquanto parte de sua realidade histórico-cultural específica, cujo pressuposto era o de que o homem é um ser de natureza social. Com isso, ramificaram seus trabalhos por todas as disciplinas que pudessem trazer subsídios para a compreensão desse ser psicológico.

Assim, centrados numa temática pertencente à psicologia cognitiva (percepção, memória, atenção, solução de problemas, fala, atividade motora, imaginação, emoção), se debruçaram em estudos que englobam desde processos neurofisiológicos até relações entre o funcionamento intelectual e a cultura da qual os indivíduos fazem parte. Trabalharam muito intensamente não só com temas de

psicologia do desenvolvimento, mas também com as relações entre linguagem e pensamento (VIGOTSKI, LURIA, LEONTIEV, 2014).

Luria (2014) lembra que Vigotski era também o maior teórico marxista entre seus colaboradores. Em 1925, quando publicou a conferência que o levou a Moscou, incluiu uma citação de O Capital que era um dos conceitos-chaves do quadro teórico de referências que ele propôs

A aranha executa operações que lembram as de um tecelão, e as caixas que as abelhas constroem no céu poderiam envergonhar o trabalho de muitos arquitetos. Mas mesmo o pior arquiteto difere da mais hábil abelha desde o princípio, pois antes de ele construir uma caixa de tábuas, já a construiu em sua cabeça. No término do processo de trabalho, ele obtém um resultado que já existia em sua mente antes que ele começasse a construir. O arquiteto não apenas muda a forma dada a ele pela natureza, dentro dos limites impostos pela natureza, mas também leva a cabo um objetivo seu que define os meios e o caráter da atividade ao qual ele deve subordinar sua vontade (MARX, 2004, p. 211-212).

O autor supracitado ainda ressalta que esse tipo de declaração geral não chega a ser suficiente claro, para proporcionar um conjunto detalhado de procedimentos visando criar uma psicologia experimental das funções psicológicas superiores. Mas, nas mãos de Vigotski, o método marxista de análise desempenhou um papel vital na modelação do direcionamento do grupo.

Eis a razão pela qual Martins (2013) afirma que a psicologia histórico-cultural coloca no centro de sua elaboração teórica o conceito de atividade vital humana. Pois a atividade tem um papel fundante na estruturação e na evolução do psiquismo. A estrutura da atividade que liga praticamente o animal ao meio que o cerca se modifica à medida de suas exigências, criando a necessidade de transformações dos órgãos e suas funções. A partir disso, os estudos evoluíram a partir da crença de que as funções psicológicas dos seres humanos surgiram através da intrincada interação de fatores biológicos que são parte da nossa constituição como *Homo sapiens* e de fatores culturais que evoluíram ao longo de dezenas de milhares de anos da história humana.

Cabe reafirmar que esse conceito de atividade está ancorado no conceito de trabalho definido por Marx, onde Martins (2013, p.8) sintetiza tal postulado, afirmando que “a atividade vital humana, denominada por Marx como trabalho, é pois, o nascedouro do homem, de suas propriedades, necessidades, possibilidades e limites”.

Com isso é possível inferir que é no processo do trabalho social que se radicam a criação e o desenvolvimento dos mecanismos psicobiológicos que definitivamente diferenciam o homem dos demais seres vivos. A partir dessa premissa podemos afirmar que o homem se confronta com a natureza e, transformando a natureza externa, transforma, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ao transformar a natureza para atender suas necessidades, sujeito e objeto também são transformados.

No que tange a insistência de Vigotski no fato de que a pesquisa psicológica nunca deveria limitar-se a uma especulação sofisticada e a modelos de laboratório divorciados do mundo real Luria vem afirmar que

Influenciado por Marx, Vigotski concluiu que as origens das formas superiores de comportamento consciente deveriam ser achadas nas relações sociais que o indivíduo mantém com o mundo exterior. Mas o homem não é apenas um produto do seu ambiente, é também um agente ativo no processo de criação deste meio (LURIA, 2014, p.25).

Em suma, os problemas centrais da existência humana e da realidade concreta congregam fenômenos que são intervencidos e interdependentes, determinado, para sua explicação, a apreensão da totalidade dinâmica edificada por tais fenômenos, e não a apreensão de cada um deles como partes isoladas que se somam.

Martins (2013) ainda salienta que esses autores da escola de Vigotski não perderam de vista a unidade contraditória entre as dimensões naturais e sociais, entre produto e processo, entre objetividade e subjetividade, e assim por diante. E isso é o que caracteriza a vida humana como um contínuo processo de formação e transformação.

É a partir dessa posição epistemológica que

Vigotski colocou no centro dos seus interesses científicos o processo de desenvolvimento do psiquismo, postulando pioneiramente, a tese segundo a qual os determinantes do referido desenvolvimento encontram-se na cultura historicamente sintetizada pelos trabalhos humanos (MARTINS, 2013, p.19).

O homem, ao nascer, traz no código genético herdado, as informações contendo o resultado do processo de evolução biológica, pelo qual o homem passou, até atingir o nível de aprimoramento alcançado pela espécie humana. No entanto, Beppu (2011) ressalta que somente o aparato biológico não é suficiente para garantir essa condição desenvolvida, é preciso que o homem se aproprie

daquilo que a humanidade realizou culturalmente – conhecimentos, arte, costumes, crenças, etc. - registrado na história da humanidade, para que possa se desenvolver ontogeneticamente e transformar aquilo que herdou.

A partir desse contato com as produções humanas é que ocorrem saltos qualitativos à atividade consciente e se torna possível novas formas de funcionamento mental, por isso Vigotski considerou que o desenvolvimento do psiquismo humano e suas funções não resultam de uma complexificação natural evolutiva, mas da própria natureza social.

A partir desse entendimento Lígia Martins assim o sintetiza:

às características biológicas asseguradas pela evolução da espécie são acrescidas funções produzidas na história de cada indivíduo singular por decorrência da interiorização dos signos, às quais chamou de funções psíquicas superiores (MARTINS, 2013, p.43).

As funções psíquicas superiores são atributos especificamente humanos designados como comportamentos complexos culturalmente formados. Para humanizar-se, o homem deve desenvolver as funções psicológicas superiores e assim tornar-se cada vez mais livre, cada vez mais independente das suas necessidades naturais que o caracterizam enquanto espécie, ou seja, *homo sapiens*.

De acordo com Almeida (2004) as funções psicológicas superiores são desenvolvidas a partir das funções elementares, formas mais simples que são involuntárias e com uma relação imediata com a realidade. Ao passo que as funções psicológicas superiores, formas mais elaboradas, são caracterizadas por serem voluntárias e mediatizadas. Para que essas funções sejam desenvolvidas é fundamental o processo de apropriação dos conhecimentos e experiências historicamente acumulados que, além disso, permite ao indivíduo a possibilidade de se tornar pertencente ao gênero humano.

São destacadas como funções psíquicas a sensação, a percepção, a atenção, a memória, a linguagem, o pensamento, a imaginação, a emoção e o sentimento. Essas funções podem ser inferiores ou superiores a depender do grau de apropriação da cultura e da mediação dos signos desta cultura. Assim, as funções sensação, percepção ou memória, por exemplo, tem uma diferença qualitativa se ao indivíduo lhe é possibilitado o acesso e a apropriação de signos da cultura (ciência, arte, filosofia, linguagens as mais variadas), em comparação com

indivíduos que lhe são negados determinados signos da cultura em suas formas mais desenvolvidas.

Almeida (2004) aponta que essas funções internalizadas ficam cada vez mais interligadas modificando a estrutura funcional da consciência e formando um novo sistema psicológico caracterizado pela intrínseca interconexão das funções. É esse sistema que dá ao indivíduo a percepção de totalidade do psiquismo. Somente assim é possível se falar em liberdade, ou seja, superação total dos limites biológicos.

Enfim, a psicologia histórico-cultural congregando estudos do trio precursor Vigotski, Luria e Leontiev e em consonância com o aporte filosófico materialista dialético centra-se na teoria do desenvolvimento do psiquismo e postula o psiquismo humano como unidade material e ideal que se desenvolve socialmente, ou seja, construída por meio da atividade, tendo em vista produzir as condições de sua sobrevivência e de seus descendentes.

Abordei de forma breve as funções psíquicas superiores, pois o objetivo é contextualizar e criar um pano de fundo para discutirmos a seguir a memória à luz da psicologia histórico-cultural. É importante salientar que outras funções psíquicas dão o suporte para o desenvolvimento da memória, tais como linguagem e a percepção, por isso, será importante fazer essas correlações durante a discussão.

2.3 A CONCEPÇÃO DE MEMÓRIA A PARTIR DA ESCOLA DE VIGOTSKI

Já que pretendo entender a dança enquanto memória das experiências humanas e como um fenômeno histórico social à luz da escola de Vigotski, partiremos agora, para uma análise da concepção de memória enquanto uma das funções psíquicas.

Ao afirmar que é possível correlacionar fenômenos psíquicos com o mundo material, é possível também traçar uma proposta de estudo da memória como função psíquica (elementar ou superior) relacionada ao movimento histórico da realidade, o que nos permitirá entender a produção social da memória.

O cenário que se encontrava no transcurso do século XX era marcado por estudos dos processos mais elementares de memória, além disso, a função mnemônica, assim como as outras funções psíquicas, vinha sendo estudada com um enfoque mecanicista e biológico.

Os pesquisadores da Escola de Vigotski não julgaram de menor valor a compreensão biológica e as bases neurofisiológicas da memória, mas tiveram o mérito de demonstrar a sua complexidade e o seu desenvolvimento cultural.

Por isso, é importante deixar claro que entender uma perspectiva histórico-cultural da memória não se resume em compreender aspectos fisiológicos dessa função psíquica limitando-a apenas como uma manifestação de assembleias neurais localizadas no cérebro.

De acordo com Martins (2013, p.60) “a memória é, pois, um processo complexo e ativo cujo desenvolvimento, filo e ontogenético, compreende a superação de formas naturais, involuntárias, em direção a formas voluntárias, culturalmente desenvolvidas”.

Assim, Luria (1999) afirma que coube a Vigotski o mérito do primeiro estudo sistemático das formas superiores de memória na criança. Vigotski, com a colaboração de seus alunos Leontiev e Zamkov

mostrou que as formas superiores de memória constituem uma forma complexa de atividade psíquica social por origem e mediata por estrutura e estudou as etapas fundamentais de desenvolvimento da memorização mediata mais complexa (LURIA, 1999, p.42).

Martins (2013) afirma que ao nível animal a função psíquica circunscreve-se pelas constituições biológicas fixadas por fatores hereditários. Ao passo que para o homem, essas formações não são determinadas pela hereditariedade, elas aparecem no transcurso da vida como resultado de apropriações sucessivas e efetivadas pela atividade que o vincula ao mundo social.

Assim, Luria (1999) ressalta que Vigotski tornou o problema do desenvolvimento das formas superiores de memória, pela primeira vez, objeto de um estudo especial. A Psicologia passa a estudar a maneira pela qual se registram os vestígios, os mecanismos fisiológicos desse registro, as condições que contribuem para ele, os seus limites e os procedimentos que permitem ampliar o volume do material registrado. Todo o reforço dos conhecimentos e habilidades e a capacidade de aproveitá-los.

Em virtude disso, impõe-se à Psicologia uma série de problemas complexos, que fazem parte da área de estudos dos processos da memória. Ela se propõe responder uma série de questões que envolvem os processos mnemônicos, tais como a duração dos vestígios, mecanismos e mudanças que podem interferir na

conservação desses vestígios da memória e qual a influência que eles podem exercer no psiquismo humano.

Mas, como definir a memória à luz da teoria histórico cultural? Segundo Luria (1999, p.39)

entendemos por memória o registro, a conservação e a reprodução dos vestígios da experiência anterior, registro esse que dá ao homem a possibilidade de acumular informação e operar com os vestígios da experiência anterior após o desaparecimento dos fenômenos que provocaram tais vestígios.

O autor reforça esse conceito afirmando que cada deslocamento, impressão ou movimento nosso deixa certo vestígio. Esse processo então possibilita a formação de uma imagem por evocação daquilo que no passado foi sentido, percebido atentado.

Então quando falamos em memória, falamos em registro de experiências humanas para que estas não se percam no tempo. Registros fundamentais para o acúmulo de conhecimentos e que ao serem evocados permitem a ativação do sistema psíquico humano e da produção de sua autoconsciência.

Os vestígios, a fixação e o armazenamento dos conteúdos mnêmicos se mantêm durante um tempo bastante longo e em determinadas condições reaparecem ou são evocados e se tornam objeto de consciência. Segundo Vigotski e Luria (1996, p.189-190)

todos nós possuímos vasto material, constituído das marcas de nossa experiência prévia, que utilizamos ativamente em cada ato de rememoração. Para nos lembrarmos de alguma coisa nova, nós a associamos em nossa mente com algo de nossa experiência anterior, com algo que sabemos e de que nos lembramos muito bem. Dizem que utilizamos o mecanismo de associação, isto é, ligando associativamente o novo no conhecido; seria mais correto dizer que criamos ativamente uma estrutura: os elementos novos ocupam seu lugar lado a lado com os componentes já conhecidos, armazenados anteriormente. Ao recordar um quadro significativo (previamente conhecido), também armazenamos agora um novo objeto ou uma palavra que devemos reter em nossa mente.

Por isso não é possível entender a memória como algo isolado. Ela move todo um sistema psíquico. Os fenômenos da memória se inter-relacionam com outras funções psíquicas e podem até pertencer igualmente ao campo das emoções, da atenção e ao campo das percepções. Além das experiências cognitivas, podemos também relacionar a memória ao reforço dos gestos, das atividades motoras e do movimento corporal.

Não é propósito desta pesquisa o aprofundamento sobre as bases fisiológicas da memória, nem esgotar o entendimento de como ocorre o processo de conservação dos vestígios do sistema nervoso. Mas, pode-se sim, fazer um breve apanhado geral sobre essas questões para ajudar a elucidar alguns pontos pertinentes a esta pesquisa.

De acordo com Luria (1999), existem diferentes sistemas cerebrais que contribuem cada um de sua forma com a atividade mnésica. Desses sistemas podemos distinguir pelo menos três grandes blocos: um assegura o tônus no córtex e a regulação dos estados gerais de excitabilidade; o segundo é o bloco de recebimento, processamento e conservação da informação recebida; e o terceiro o bloco de formação dos programas e controle do comportamento.

De acordo com Martins (2013) graças à participação desses sistemas, o cérebro humano não apenas capta os estímulos como também os discrimina, além de estabelecer relações entre registro, conservação e reprodução de vestígios de experiências prévias e influências percebidas.

Esse fato já mostra que não é idêntica a participação das formas isoladas das estruturas cerebrais nos processos de memória. Cada sistema assegura sua participação de diferente forma nas funções de fixar e comparar os vestígios e dão sua contribuição específica à realização da atividade mnésica.

O cérebro humano é capaz de manter vestígios precisos durante muito tempo. Nesse sentido, Luria (1999) destaca que o sistema nervoso além de ser dotado dessa capacidade de preservar por muito tempo os vestígios de um estímulo apresentado uma vez, é capaz também de avaliar a frequência com que este estímulo se apresentou e conservou-se na memória.

Desse modo, o autor ressalta que quanto mais frequente é o sinal determinado, ou seja, quanto mais o sujeito se acostuma a ele, mais rapidamente ele apresenta reação diante do sinal. Por isso, longa repetição de um mesmo sinal leva à habituação a este. O que torna o cérebro humano um instrumento tão sutil não apenas para captar os estímulos e distingui-los entre os outros que lhe chegam, mas também para conservar na memória os vestígios das influências antes percebidas por ele. E a precisão desses vestígios não só não desaparece com o tempo como ainda pode aumentar.

Estudos da Escola de Vigotski também direcionam para o entendimento do processo de consolidação dos vestígios. Dessa forma, Luria (1999) afirma que a

consolidação de um vestígio de estímulos que atuaram sobre o cérebro do homem requer certo tempo e que pode ser medido. Além disso, todos os testes e estudos apontados pelo autor mostram que além desse tempo necessário, existe uma série de fatores que atuam com intensidades diferentes sobre o processo de consolidação dos vestígios.

A partir dessa afirmativa é importante destacar que o estudo da consolidação dos vestígios foi importante pois

permitiu separar dois estágios do processo de formação da memória, que posteriormente passaram a ser designados pelos termos memória breve (subentendendo-se por esta o estágio em que os vestígios se formavam mas ainda não se consolidavam) e memória longa (subentendendo-se por esta o estágio em que os vestígios não só se haviam formado mas estavam de tal forma consolidados que podiam existir durante muito tempo e resistir ao efeito destruidor das ações de fora (LURIA, 1999, p.50).

Através desses mecanismos fisiológicos pode-se distinguir esses dois tipos de memória. A memória breve, ou de curto alcance e a memória longa, ou de longo alcance. A primeira é essencialmente circunstancial. É o caso da memorização operacional, necessária ao atendimento de uma demanda pontual e transitória. A segunda caracteriza-se por ser mais resistente ao tempo e caracteriza-se pela consolidação dos vestígios por muito tempo.

Martins (2013) destaca outra forma de classificação da memória. Seria ela a memória voluntária e involuntária.

A memória involuntária representa a forma primária, elementar de fixação mnêmica, estruturando-se na base das marcas deixadas pelas experiências nos processos de excitação do córtex cerebral, resultando em registros espontâneos (MARTINS, 2013, p.160).

A memória involuntária é aquela que nos vem à mente sem que nós queiramos. O pensamento vem quando menos se espera e não quando o indivíduo assim o queira. Não existe a adoção de estratégias de memorização e recursos psicológicos auxiliares pra acessar os registros da memória. Sua ocorrência é imediata.

“Já a memória voluntária inclui em sua manifestação um apelo consciente, isto é, a ‘tarefa de recordar’. Para tanto, recursos auxiliares são conclamados” (MARTINS, 2013, p.161). Assim, quando falamos em memória voluntária nos referimos àquela memória que nós recordamos voluntariamente, de acordo com a

nossa vontade, aquela que evocamos quando desejamos. Existe um esforço do indivíduo para acessar os registros da memória.

Além de entender a distinção entre os diversos tipos de memórias, aspectos que por sinal, não pretendo esgotar aqui, é de importante relevância tocar em aspectos de seu desenvolvimento no ser humano, ou seja, tratar do processo de transição da memória da criança para o adulto.

Vigotski e Luria (1996), na obra *Estudos sobre a história do comportamento*, discorrem sobre o processo de transição das formas naturais de memória para as formas culturais, utilizando experimentos para entender o desenvolvimento da memória da criança para o adulto.

Os autores concluíram que no decorrer de seu desenvolvimento, a criança não só treina a memória, mas também vai mudando para novos sistemas e novas técnicas de rememoração. As crianças, de certa idade, ainda são incapazes de dominar a utilização funcional de signos auxiliares, elas recorrem à simples memorização imediata, pois o uso cultural da memória lhes é inacessível.

O uso dos signos é importante, pois eles são mediadores entre o ser humano e o seu próprio psiquismo. Esses signos externos criam condições de ambiente social e de desenvolvimento cultural, que possibilitam entender os métodos e recursos utilizados pelos homens que ajudam a memória. São recursos como livros de notas, capacidade de copiar ou produzir anotações, ou seja, um sistema relativamente racionalmente organizado de signos externos que permitem ajudar a memória.

Com tais afirmativas é imprescindível aqui abrir um parêntese pra falar da importância do signo nos processos mnemônicos. Vigotski e Luria (1996) ressaltam a importância dos signos na constituição da memória afirmando que a verdadeira essência da memória humana está no fato de os seres humanos serem capazes de lembrar ativamente com a ajuda de signos.

A afirmação de Vigotski, colocada em interlocução com tantos outros autores, nos leva a refletir sobre a força das imagens/signos na construção da memória. Smolka (2000), por exemplo, nos faz indagar sobre as formas de comunicabilidade e de sustentação das imagens criadas pelos homens nas relações com os signos, com as palavras e com a memória.

O que leva a pensar sobre a possibilidade de controle da memória nas formas de produção humana e nas estratégias de organização das imagens, da imaginação e do desenvolvimento do psiquismo humano.

Smolka (2000), se apropriando de autores que exploraram a dimensão psíquica e buscaram discutir as relações pensamento e linguagem, aponta que Aristóteles e Santo Agostinho investiram na compreensão da memória e teorizaram sobre a função do signo na experiência humana.

A autora ainda aponta que Vigotski e Bakhtin, ancorados nas contribuições teóricas de tantos outros pensadores, vão falar sobre a emergência e o funcionamento do signo na vida mental, a partir de uma perspectiva do materialismo histórico.

O modo como interpretam o material semiótico no funcionamento mental nos sugere que a dimensão psicológica não pode ser separada da significação e do discurso. A realidade psicológica, de natureza fundamentalmente social, é necessariamente mediada/constituída por signos. A palavra, como signo por excelência, constitui modos específicos de ação significativa, de modo que a memória humana e a história tornam-se possíveis no/pelo discurso. Assim, onde existe imagem, imaginação, imaginário, memória, aí incide necessariamente o signo, e mais particularmente, a palavra – verbum (SMOLKA, 2000, p. 185).

Assim, fica claro a importância do signo como mediação social da realidade com o nosso psiquismo. Dessa forma, aprender culturalmente as formas de entender, decifrar e dominar a utilização desses signos é de extrema importância para o desenvolvimento cultural da memória.

O desenvolvimento da memória de uma criança está vinculado primordialmente a esses artifícios que começam a ser aprendidos. Encontra-se na aquisição cultural de métodos de memorização cada vez mais novos, na capacidade de utilizar signos condicionais para lembrar. Esses recursos psicológicos irão com um tempo auxiliar a obtenção de controle dos processos mnemônicos.

Assim, de acordo com Vigotski e Luria (1996) a diferença entre a memória de uma criança e a de um adulto não pode ser reduzida simplesmente ao fortalecimento natural da memória. A memória da criança e a do adulto difere conforme os métodos culturais utilizados, responsáveis pela transformação da memória natural em memória cultural.

Por essa análise da memória, é possível ilustrar a inter-relação de formas naturais, inatas, de atividade psicológica com formas culturais, ou seja, as que se

adquirem no correr da experiência social. Por isso Vigotski e Luria (1996, p.194) afirmam que o desenvolvimento da memória “não é simples maturação, mas sim metamorfose cultural, reequipamento cultural”.

Estudar a memória do homem cultural, o ser social, não é estudar uma função mnemônica isolada, é estudar também todas as estratégias e técnicas que visam fixar a experiência na memória e que se desenvolveram no decorrer da maturação cultural (VIGOTSKI E LURIA, 1996).

Nesse sentido, é importante ressaltar que a partir do uso de certos métodos e recursos para rememorar, a partir das diversas formas de apropriação da cultura ocorrem mudanças fundamentais nos mecanismos psicológicos internos, os processos da memória se ligam aos processos do pensamento e contribui para desenvolvimento do psiquismo.

Pensar e estudar a memória em uma perspectiva histórico-cultural implica compreender os muitos modos, historicamente construídos, de pensar e de falar sobre o assunto. Reitero que estudar a memória no homem não é estudar uma função mnemônica isolada. As transformações na estrutura interna da memória dependem também de alianças que se instituem entre ela e uma série de outras funções psíquicas.

Enfim, a reprodução dos vestígios da memória que em certas condições podem tornar-se objeto da atividade consciente, podem se tornar conhecimentos que devem ser transmitidos às futuras gerações. Conhecimentos que são acumulados e compartilhados tanto intra quanto inter-grupos humanos possibilitando formação de uma memória social.

Memória social reforçada por Sá (2007) para designar o inteiro conjunto de fenômenos psicossociais da “memória na sociedade”. Vale ressaltar que o significado comumente usado para o termo "sociedade" refere-se a uma determinada estrutura social, organizada de acordo com um certo tipo de relações sociais de produção. Numa análise mais atenta, constata-se que o uso comum do termo "sociedade" na relação indivíduo-sociedade, não fica restrito a esse significado numa relação, mas também se refere a todo o conjunto de produção humana já existente - o patrimônio da humanidade.

A arte e a dança, nesse sentido, fazem parte desse todo social. Por esse entendimento que posteriormente retomaremos esse aspecto, analisando em que

medida a arte se relaciona com a memória, discutindo a dialética entre a formação humana e alienação social na arte e na dança.

3 DANÇA E MEMÓRIA: MARCAS NO CORPO E NA EXPRESSÃO CORPORAL

A partir do desenho teórico traçado até aqui para compreender o complexo memória, situada no movimento histórico da produção da vida, busco situar o corpo e a dança para refletir acerca da dança como memória escrita no ar.

A materialidade corpórea foi historicamente construída e, portanto, existe uma cultura corporal, resultado de conhecimentos socialmente produzidos e historicamente acumulados pela humanidade que necessitam ser retraçados e transmitidos para as futuras gerações.

Os gestos denotam a reprodução de um signo da cultura. Ela vem carregada de sentidos e significados que possibilitam correlacionar um certo tipo de dança com determinada cultura, classe social e respectivas visões de mundo.

Aqui busco desenvolver uma reflexão sobre o acervo de formas de representação do mundo que o homem tem produzido no decorrer da história, exteriorizadas pela expressão corporal e pela dança que podem ser identificados como formas de representação simbólica de realidades vividas pelo homem, historicamente criadas e culturalmente desenvolvidas e contribui no acúmulo do patrimônio artístico pertencente à humanidade.

3.1 CONSTRUÇÃO SOCIAL DO CORPO, DA DANÇA E AS EXPRESSÕES DA MEMÓRIA

Podem-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião ou por tudo o que se queira. No entanto, eles próprios começam a se distinguir dos animais logo que começam a produzir seus meios de existência, e esse salto é condicionado por uma constituição corporal [...] (MARX E ENGELS, 2004, p.44).

Não dá para perder de vista que o ser humano é antes de tudo um ser biológico produto da natureza. Foi através de um processo histórico que ele passou a se desenvolver, superando a mera capacidade de adaptação ao meio ambiente determinado por leis biológicas e começou a se desenvolver como ser cultural. Por esta razão, o corpo, se analisado num contexto histórico, pode ser entendido, como uma construção social, como o suporte de experiências humanas, trazidas a reflexão como materialidade da vida.

O homem não nasceu dotado de todos os movimentos que conhecemos hoje, tais como pular, jogar, correr, saltar, etc. Todas essas atividades corporais foram construídas em determinadas épocas históricas, como respostas a determinados estímulos, desafios ou necessidades humanas.

A espécie humana não tinha, na época do homem primitivo, a postura corporal do homem contemporâneo. Aquele era quadrúpede e este é bípede. A transformação ocorreu ao longo da história da humanidade, como resultado da relação do homem com a natureza e com os outros homens. O erguer-se, lenta e gradualmente, até a posição ereta corresponde a uma resposta do homem aos desafios da natureza. Talvez necessitou retirar os frutos da árvore para se alimentar, construindo uma atividade corporal nova: "ficar de pé" (SOARES et al. 1992, p.26).

Essas e outras conquistas da corporeidade humana transformaram-se num patrimônio cultural da humanidade. Através das relações sociais que se estabelecem entre os indivíduos, uns aprendem com os outros e aperfeiçoaram as atividades corporais que foram executadas a cada desafio da natureza ou necessidade humana imposta. Dessa forma todos os homens e mulheres apropriaram-se dessa corporeidade incorporando-a ao comportamento.

Soares *et al.* (1992, p.26) afirmam que "o homem, simultaneamente ao movimento histórico da construção de sua corporeidade, foi criando outras atividades, outros instrumentos e através do trabalho foi transformando a natureza, construindo a cultura e se construindo".

Por isso, é possível afirmar que as diversas necessidades humanas foram determinando a relação do ser humano com a natureza, com a sociedade e com o próprio corpo. Marx e Engels (2004, p.53) quando falam sobre essas necessidades afirmam que "todos os homens devem estar em condições de viver para poder 'fazer história'. Mas, para viver, é preciso antes de tudo comer, beber, ter moradia, vestir-se e algumas coisas mais".

Portanto, de acordo com esses autores, o ser humano precisa atender às suas necessidades básicas de sobrevivência para, a partir disso, começar a ter novas necessidades cada vez mais elaboradas e mais complexas. Situam-se nesse contexto as formas de organização social, as formas a desenvolver novas forças produtivas, de se relacionar com o meio, com os outros e com o próprio corpo.

A partir dessas relações foram se organizando as possibilidades de análise e reflexão do corpo através da superação de uma visão reducionista que via o indivíduo como apenas um corpo biológico.

O ser humano passou a ser visto também como um ser social e seu corpo começou a ser entendido como um instrumento básico de linguagem que reflete os diferentes contextos: histórico, econômico, político, cultural, educativo e religioso de dada sociedade. Ou seja, um corpo impregnado de signos sociais.

Para compreender as experiências corporais devemos olhar para a cultura e toda a trajetória histórica-social e política dos grupos sociais. Assim, Daolio (2013) afirma que é possível discutir o corpo como uma construção cultural, já que cada sociedade escreve nos corpos dos seus membros ao longo do tempo um conjunto de significados. No corpo estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica.

Reforçando o conceito de cultura, citado anteriormente, Almeida e Magalhães (2011, p. 2) destacam que “cultura são as práticas sociais transmitidas coletivamente a partir de memórias coletivas, de grupos que são socialmente abstraídas e mantidas ao longo do tempo, mesmo em suas modificações”.

A relação do ser humano com o corpo, construída nas relações com o meio ambiente e os demais seres, foi determinando as possibilidades de organização espaço-temporal, social, cultural e política. Todos os seres humanos necessitam comer, beber, se abrigar, ter um espaço, acessar a cultura para viver. Somos capazes de nos relacionarmos com a natureza e nossos semelhantes e de desenvolver força produtiva. Além disso, somos também capazes de transformar o que construiu o trabalho, em atividades lúdicas e prazerosas, como por exemplo, as atividades rítmicas e expressivas, manifestações folclóricas e as danças.

Nesse contexto, é possível situar o que denomina-se cultura corporal, compreendida como uma construção social e entendida como o conjunto de práticas corporais construídas historicamente por homens e mulheres, em tempos e espaços determinados historicamente, sistematizadas ou não, que são passadas de geração a geração (SOARES *et al.*, 1992). Assim, o homem vem constituindo e adquirindo essa cultura ao longo de sua vida, por suas necessidades, para sua sobrevivência, defesa e para as relações sociais.

Cabe destacar que a cultura corporal foi se materializando como resposta a determinadas necessidades humanas e em suas diversas possibilidades de manifestações é um conhecimento imprescindível para a formação humana e para o desenvolvimento do ser social. O corpo que se movimenta e se expressa tem no

gesto a antecipação da palavra escrita, e por assim dizer, como a palavra silenciosa que é escrita no ar é portadora de memórias.

Nesse sentido, afirma-se que o corpo é uma espécie de texto vivo onde se inscreve a memória. E o gesto é a forma que a memória se exterioriza e de forma dinâmica traz para o presente as recordações do passado.

Figueiredo (2010) vem reforçar que a memória é um entrecruzamento de visões e tempos, e afirma que só faz sentido lembrar se for para construir o presente, ressignificando a vida e buscando diálogos com outras camadas de tempo.

Caon ilustra esses ecos do passado que se manifestam através da corporalidade quando relembra manifestações da cultura brasileira

Estar na rua acompanhado um bumba-meu-boi, uma roda de capoeira, uma roda de jongo era como reconectar com memórias muito antigas, naquela nostalgia que mistura alegria e tristeza. Algo daquele universo complexo, feito de movimento corporal, tambores, fogueiras, pés negros, musicalidades...(CAON, 2014, p.20).

A autora traz uma ilustração das memórias que são reconstruídas através da manifestação corporal de determinada cultura. O corpo assim gera um tipo de linguagem e atribui sentido às experiências humanas.

A memória do corpo deverá saber-se que nasce dos elementos internos, as emoções trazem consigo a retomada dos sentimentos experimentados em algum ponto do passado e que pertencem à pessoa. O dançarino se utiliza deste material para energia criadora...(FIGUEIREDO, 2010, p.5)

Os grupos humanos com suas diferentes experiências de mundo produzem diferentes corporalidades. Nesse aspecto, Caon (2014) nos afirma que se observarmos o corpo em diferentes situações coletivas ou individuais, em diferentes contextos, tais como situações de trabalho, de convívio cotidiano, festividades, atividades lúdicas, etc. encontraremos a diversidade de corpos e corporalidades nos diferentes contextos.

Os movimentos que emanam do corpo, os gestos evocados pelos sons, ritmos e pela música entoam no tempo e no espaço vozes de povos e grupos sociais que utilizaram seus corpos e as atividades rítmicas e expressivas para a representação social de seus costumes e de sua cultura. São gestos impregnados de sensações, sentimentos e emoções que reconstróem a memória social desse coletivo de homens e mulheres.

Por isso que a história do corpo em muitos aspectos se relaciona com o contexto histórico da dança. O corpo é o instrumento básico para a análise e reflexão e se torna a matriz geradora da dança e esta por ser a representação da comunicação e expressão dos signos do movimento nos traz uma dimensão magnífica da arte e da cultura.

De acordo com Nepomuceno (2010) o corpo humano talvez seja o local em que a vida se manifesta de maneira mais sublime, visto que é marcado por peculiaridades como, por exemplo, a capacidade de realizar trabalho, pensar e exteriorizar seus pensamentos por meio de linguagens, gestos e emoções, influenciando dessa forma sua maneira de agir na sociedade.

A dança é uma das formas mais antigas de expressão do ser humano. Pode ser considerada como linguagem que transmite sentimentos, emoções, afetividade e pode ser uma expressão representativa de diversos aspectos da vida do homem, representações sociais das esferas religiosa, do trabalho, dos costumes, hábitos, saúde, guerra, etc. E sua prática está presente em todas as épocas da vida humana, sejam nas pequenas vilas, na zona rural ou zona urbana nos salões, nas ruas ou em academias de dança.

Os gestos e movimentos expressados na dança eram espontâneos, naturais e instintivos, embora assumissem papéis diversos com intencionalidades e interesses diferentes em cada momento histórico. Isto pode ser confirmado ao longo da história, através de registros das mais variadas formas de manifestações da dança, seja nas pinturas rupestres feitas pelo homem primitivo, nos momentos de festejos – como nas festas da colheita, nas cerimônias religiosas, nas celebrações de bodas – e até mesmo em funerais.

Estas manifestações foram modificadas, influenciadas pela cultura e pela tradição de cada povo, submetidas às regras rígidas. Devido a isso, as danças assumiram características mais formais, utilizando-se da técnica desde a sua formação em pares, círculos, colunas, entre outras formas, e aumentaram a preocupação com a estética dos gestos.

Dessa forma, as danças assumiram características próprias, representando a diversidade cultural de diferentes povos. Como arte, a dança se expressa através dos signos de movimento, transformando-se em formas específicas de explicação da realidade, materializando-se num espetáculo de cores, gingas, ritmos e sons.

Figueiredo (2010) aponta que existem relatos da existência de documentos revelando a presença da dança nas inúmeras celebrações humanas. Um dos documentos mais antigos de representação desta presença é a figura na gruta de Trois- Frères, em Ariège, na França, datada de 10.000 a.C. Para os historiadores, esta imagem sugere que o personagem executa giro sobre si mesmo e que talvez esteja em busca de um estado de êxtase.

São inúmeras as representações da dança porque ela é fruto da produção humana. Do nascimento à sua morte, a história da civilização é completamente impregnada pela dança, do oriente ao ocidente, de cultos e rituais diversos às celebrações cívicas e festivas. Na vida cotidiana, entre seduções e banquetes, provocações e políticas ela é marcante na vida humana.

A dança é um fenômeno estético cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais. Como expressão de um grupo social ou uma determinada cultura, é também um fenômeno de comunicação inserida em uma rede de relações sociais complexas interligadas por diversos âmbitos da vida. Dessa forma se analisarmos a dança como reflexo da organização de uma dada sociedade, ou parte dela, percebemos, como essa mesma sociedade estrutura-se e como seus valores, hierarquias e posições sociais (SIQUEIRA, 2006).

Observando-se, por exemplo, um festival de danças folclóricas, é possível identificar papéis sociais e diferenças entre sociedades por meio dos movimentos corporais ritmados, a formação dos grupos nos espaços, a postura dos dançarinos.

Podemos apontar também em outro exemplo, que um determinado movimento de dança pode assumir diferentes significados, dependendo da sociedade onde essa dança se originou ou a cultura que dá suporte a sua existência. Cada dança traz em si um código de condutas corporais, um arcabouço postural e estético que é o que caracteriza e diferencia uma dança da outra.

O giro, independente do estilo de dança, seja o Ballet Clássico, Flamenco, danças árabes ou outro estilo, é o ato de rotacionar o corpo no seu próprio eixo, mas assume sentidos a partir do momento em que se inscreve num contexto histórico de uma determinada cultura. O Ballet clássico traz uma plasticidade na pirueta diferente de um giro espanhol dentro de uma coreografia flamenca.

Ainda fazendo referência aos giros, existe uma dança árabe executada por homens, os dervishes, onde eles giram com uma palma da mão para cima e a outra para baixo. O giro, nessa manifestação cultural, representa um transe, uma espécie

de oração. Nesse contexto, é ele quem faz a energia dos céus circular no corpo de quem dança. O corpo é um canal entre o céu e a terra.

Já num contexto de folclore brasileiro, podemos usar como exemplo a dança de Parafusos, que compõe a tradição folclórica de Sergipe. É uma dança que data da época da escravidão. Os escravos vestiam as anáguas das sinhazinhas e giravam pelas fazendas para se disfarçarem de assombrações e conseguir a tão almejada fuga. O giro nesse contexto significava a libertação.

Podemos perceber com esses exemplos, que um mesmo movimento teve análises estéticas e sentidos diferentes, pois as memórias se reportam aos signos sociais de culturas e contextos diferentes.

Assim, além de expressão representativa de diversos aspectos da vida do homem da sociedade e da cultura, a dança é arte, portanto, simbólica, e porta significados que transcendem o valor estético do espetáculo. Movimentos construídos coreograficamente e repetidos em cena contam histórias, revelam problemas ancestrais ou contemporâneos.

Pode ser considerada como linguagem social que envolve valores e preconceitos, reflete o contexto histórico, econômico, cultural e educativo, além de permitir a transmissão de sentimentos, emoções da afetividade vivida nas esferas da religiosidade, do trabalho, dos costumes, hábitos, da saúde, da guerra etc.

Através da dança é possível discutir a memória sob dois aspectos. Inicialmente pelo viés que já apontamos anteriormente, a dança como possibilidade de reconstruir memórias de grupos sociais. Gestos que representam a memória das experiências humanas, que reproduzem papéis sociais, reproduzem sensações e sentimentos. A dança nesse aspecto porta as memórias da humanidade, e através de sua execução é possível que a humanidade se reconheça e se reencontre.

Mas, a dança também nos abre a possibilidade de discutir a memória num outro olhar. Por ser uma manifestação artística que se esvai no ar, no tempo e no espaço, ela tem fim em si mesmo. Por isso, para se perpetuar necessita da função mnemônica, da função psíquica da memória para registrar as experiências e sensações proporcionadas por quem dança e quem assiste.

Por isso Trindade (2008) se vale da citação de Valle para afirmar que a dança é uma arte efêmera, isto é, no mesmo momento em que ela realiza, ela se desfaz, só ficando presente na memória de quem teve a oportunidade de presenciá-la. A dança é diferente das artes visuais tradicionais que, uma vez feitas, ficam

imortalizadas e preservadas nos museus. Por essa razão, é importante que se investigue e registre a dança em seu contexto.

Diferentemente de uma obra literária que se sacramenta pela escrita e possibilita atravessar as barreiras do tempo. Ou uma obra artística como pintura, escultura ou outra forma de artes visuais que também geram um produto, um objeto artístico palpável que é possível permanecer ao alcance dos olhos e da apreciação dos indivíduos.

Diferentemente da música, que também pode ser registrada através das partituras possibilitando que ela seja tocada e transmitida em diversas circunstâncias e épocas. Pois a combinação de notas, ritmo, harmonia e melodia gera um registro, ou seja, uma memória imobilizada.

A dança não deixa um objeto, uma obra palpável, concreta, ela deixa registros na memória. Sendo assim, a função mnemônica é essencial para a perpetuação de uma linguagem artística que por muito tempo vem sendo passada pela tradição, pela oralidade, e pela execução prática.

De acordo com Trindade (2008, p. 19) “o movimento, assim que é feito, perde-se, evapora-se no ar, enquanto uma pauta musical com 200 anos pode ser relida e interpretada com precisão e fidelidade à obra original”.

A autora complementa ainda com uma reflexão onde ela afirma que desde que a dança é executada como uma arte, a sua sobrevivência depende do que está sendo preservado, através da tradição ou do que está sendo escrito em algum formulário.

Quando a tradição é contínua e ininterrupta a dança será preservada. Mas quando uma tradição é quebrada, como por exemplo, as tradições culturais de grupos étnicos que se misturam, as danças que seguem podem não apenas mudar radicalmente, mas também desaparecer.

Mesmo assim, apesar de momentânea, a dança, após sua execução deixa traços na memória, como sentimento, como experimentação ou como imagem. Por isso a dança é uma linguagem artística que exige registro e disseminação.

Nesse sentido, Trindade (2008) sinaliza que a memória auxiliará o homem contemporâneo a reconhecer fatos do passado, recuperando situações pessoais vividas ou históricas que através do imaginário, viabilizará uma possível verbalização e até quem sabe, uma representação cênica.

Mas quando relacionamos a memória com a dança, nos esbarramos em uma grande questão. Estamos falando da legitimidade de um saber e uma memória que não se encontram elaborados cientificamente ou ao nível do discurso, sacramentado na escrita. Sobre isso Mac Luhan citado por Siqueira (2006, p.03) afirma que “imagens gestos, movimentos foram menos privilegiados do que a escrita como forma de transmissão de conhecimento”.

A tradição da transmissão dos conhecimentos da dança sempre foi e ainda é muito prática e encontra seu principal foco no fazer, talvez porque os gestos e os movimentos corporais são menos privilegiados do que a escrita como forma de transmissão do conhecimento.

Atualmente, os profissionais da dança, falam da possibilidade do registro da dança, de uma coreografia, tais como as anotações ou a utilização de recursos audiovisuais. Eis um dos desafios da dança, não se perder no tempo e no esquecimento.

Nesse sentido Caon (2012) destaca que é um grande desafio fixar em palavras conhecimentos culturais que não se encontram necessariamente elaborados cientificamente ou ao nível do discurso, legitimar saberes e memórias que não foram sacramentadas através da escrita, mas que se encontram subjacentes aos usos cotidianos dos corpos, aos gestos e movimentos que geram uma linguagem e atribuem sentido ao corpo.

Assim, está posto um grande desafio no que se refere à preservação da memória da dança, o que nos indica um caminho onde registro, pesquisas e produção do conhecimento são necessárias para a perpetuação da dança como conhecimento artístico fundamental na formação dos indivíduos.

Até agora busquei apresentar elementos teóricos e históricos que situam a dança e a memória como articuladas aos processos de produção da vida, ao mesmo tempo em que produzem novas possibilidades de perceber, atentar, avaliar o mundo. Mas não podemos perder de vista o contexto do corpo e da dança na sociedade capitalista.

Diante do exposto, é preciso observar como a temática da corporeidade aparece na atualidade vinculada ao desenvolvimento do pós-modernismo. O corpo deixa de ser entendido a partir da relação com as forças de produção e passa a ocupar outro lugar nas discussões, seguindo uma onda de modismos.

Por isso, há que se fazer o esforço para guiar a reflexão para as questões concernentes aos processos mais ampliados e que não perca de vista a totalidade do ser humano. Nesse sentido, Herold Junior (2008, p.100) adverte que, “ao falarmos em pós-modernismo, falamos de novos princípios e valores que norteiam um conjunto de concepções estéticas, políticas e filosóficas que não aceita facilmente qualquer tipo de classificação e ou definição”.

As preferências temáticas do pós-modernismo deixam de lado questões mais amplas que envolvem o ser humano como um todo e colocam os indivíduos numa posição de grupos, minorias, outras identidades, e passa a focar em discussões pontuais como a repressão ou liberdade sexual, gênero, a discriminação racial, diversidade, a família, etc.

Assim Herold Junior (2008) pontua que no caso específico da corporeidade, as discussões que envolvem o corpo se tornam um meio de negar a sua materialidade, encarando-o como discursivo. Transformando o corpo em uma abstração discursiva, o pós-modernismo meramente retoma o dualismo mente/corpo dos tempos anteriores.

Para não tornar um discurso vazio, não podemos perder de vista a discussão do corpo no interior da sociedade. E pela ótica do capital, o que assistimos hoje é um intenso processo de mercantilização do corpo e das práticas corporais.

Segundo Herold Junior (2008, p.104) “o consumo passa a ser concebido como a única esfera em que o corpo é “produzido” e “reproduzido”, ao mesmo tempo em que o corpo se torna um dos principais objetos de consumo e o grande causador de consumo”. Assim, o mundo do consumo passa a ser visto como o *locus* para o estudo do corpo.

Com isso Harvey (2000, p.157) afirma que

O capital se empenha continuamente em moldar os corpos de acordo com seus próprios requisitos, ao mesmo tempo que internaliza em seu *modus operandi* efeitos de desejos corporais, vontades, necessidades e relações sociais em mudança e interminavelmente inacabados [...] da parte do trabalhador. Esse processo molda muitas facetas da vida social, como “opções” em termos de sexualidade e de reprodução biológica ou de cultura e modos de vida, ainda que essas “opções” [...] sejam plasmadas de modo mais geral pela ordem social e por seus códigos legais, sociais e políticos, bem como por suas práticas disciplinares.

As consequências disso são indivíduos que além de perderem o domínio do próprio corpo, não têm acesso às produções de sua corporeidade. Com isso a

sociedade capitalista pode garantir mais facilmente a obediência de um corpo que se encontra alienado, subjugado, útil produtivo, e submisso, sem possibilidade de emancipação.

Com essa mercantilização, percebemos também a mercantilização das práticas corporais, tornando expressões vazias de significado. O movimento e a expressão corporal passam a ser sedimentadas em longas cadeias históricas baseadas na repetição de gestos e procedimentos.

Hoje, o corpo tem se tornado um alvo ainda mais requisitado pelas estratégias do consumo, passando a ser visto em sua capacidade de consumir. Nesse sentido, Herold Junior (2008) aponta que esse relacionamento entre consumo e produção da sociedade capitalista deixa a corporalidade dos indivíduos exposta às forças que tocam a generalidade do modo de produção. Por isso a necessidade de tomar o relacionamento entre produção e consumo de forma aprofundada.

Harvey (2000, p. 178) indica que

[...] o estudo do corpo tem que se basear na compreensão das relações espaço-temporais concretas entre práticas materiais, representações, imaginários, instituições, relações sociais e estruturas vigentes de poder político-econômico. Pode-se então ver o corpo como um nexo por meio do qual abordar possibilidades de uma política emancipadora.

Estudar a corporalidade desconsiderando a produção material da vida ocasionou a limitação de conceber o corpo como um fenômeno fruto da ideia, do pensamento, numa concepção idealista. Nesse sentido, colocamos a possibilidade de exercer essa crítica tomando os processos formativos da corporeidade e evidenciando que eles podem ser analisados a partir das bases do materialismo histórico dialético.

Assim, na dança, não nos referimos às danças cotidianas, descontextualizadas que a reduzam a uma mera prática de sequências coreografadas, tornando-as assépticas de significação, ou às danças que banalizam o corpo e criam estereótipos padronizados de comportamento.

Faço referência à dança que representa um profundo conteúdo artístico que precisa ser apropriado pelos indivíduos e como uma manifestação cultural que traz em si a memória social dos mais diversos povos e civilizações que existiram ao longo de toda a existência da humanidade.

Apesar de toda a riqueza de conhecimentos que a dança possibilita aos indivíduos, quando enveredamos para o seu entendimento na sociedade capitalista nos deparamos com uma grande negação ao que se produziu de mais desenvolvido.

A maioria das pessoas, na sua prática social, acabam consumindo as danças advindas de uma modernidade onde não é dada a oportunidade de pensar e criar. Dessa forma, Nepomuceno (2010) observa que estas danças vêm sendo utilizadas de maneira bastante descontextualizada por muitos indivíduos o que acarreta num profundo esvaziamento da criatividade das pessoas ao pensar e praticar a dança.

Hoje, mais do que nunca, o ato criativo é imprescindível para a humanidade, pois em meio a tanta padronização é somente buscando pelo inédito que o indivíduo se tornará singular. Pode-se dizer que é nos momentos de criação que se enxerga o que há de genuinamente humano nas pessoas.

Nepomuceno (2010) ainda destaca que na atualidade, com os constantes bombardeios de informações expostos pela grande mídia, transformações vêm ocorrendo na arte da dança. Hoje ela também vem sendo tratada como mais uma mercadoria. Com isso, é possível observar que o que tem se criado é um modelo de dança que banaliza os corpos com seus movimentos estereotipados e com fortes apelos sexuais. Os modelos de dança que são constantemente mostrados invadem de maneira acrítica o corpo/movimentos de um número bastante significativo de indivíduos.

Toda essa padronização atrofia a capacidade reflexiva do indivíduo e nos conduz a uma discussão que supere essa perspectiva esvaziada na socialização dos conhecimentos de dança em suas formas mais desenvolvidas.

O esforço a seguir será o de buscar nas reflexões da Escola de Vigotski elementos para qualificar e elevar a discussão da dança enquanto arte e expressão da memória. Buscando a significação e o sentido da dança é possível buscar um caminho que nos leve para compreensão crítico-dialética da dança nos processos de formação humana dos indivíduos de forma mais rica e emancipatória.

3.2 SENTIDOS E SIGNIFICADOS DA DANÇA

O homem alimenta o desejo de se desenvolver e de buscar uma vida com significação para se tornar um ser humano na condição de superar a fragmentação

da realidade concreta almejando se tornar um ser mais pleno. Por isso, anseia por compreender o mundo em sua totalidade.

Nesse sentido, Fischer (1973, p.13) ressalta que

O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade.

O autor complementa tal afirmação destacando que para atingir essa plenitude, os indivíduos precisam se apoderar das experiências alheias e ressalta que “a arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1973, p.13).

Para relacionar dança e memória, torna-se fundamental superar uma perspectiva de tratamento da dança como apenas um conjunto de movimentos técnicos e padronizados, assépticos de significação social. A dança condensa nos gestos sentidos e significados e enquanto escrita no ar, precisam ser lidos e interpretados.

Retomando as correlações que fizemos anteriormente da dança com a escrita podemos dizer que assim como o lápis e os rabiscos no papel tornam-se um instrumento, um meio para atingir algum fim, na dança, podemos dizer que o lápis é o corpo, os rabiscos os gestos e o papel é o ar, juntos tornam-se uma extensão do pensamento humano.

Assim, afirma-se que gestos são a escrita no ar e a dança é uma forma gestual artística que escreve no ar a memória social acumulada historicamente pela humanidade. Os gestos figurativos empregados na dança denotam a reprodução de um signo que vem carregada de sentidos e significados contextualizados a partir dos seus determinantes sócio-históricos.

Para dar vida a essas discussões vou começar me valendo do teatro-dança contemporâneo apresentado por Sanchez (2010) para servir como exemplo desse código de signos que irá compor todo um sistema de significado de um determinado estilo de dança.

O teatro-dança contemporâneo é um retorno aos movimentos propostos pela história da cena teatral e seu principal responsável foi Rudolf Laban (1879-1958),

pioneiro e fundador de uma escola expressionista na Alemanha. Laban apoia-se no corpo e em seu movimento na vida, buscando uma libertação do ballet clássico.

Na sua concepção, a dança como composição de movimentos pode ser comparada a linguagem oral. Assim como as palavras são formadas por letras, os movimentos são combinações de elementos e organizam-se sintaticamente, como os constituintes de oração.

Ainda com o exemplo do teatro–dança, este estilo defende um corpo mais livre, que se movimenta em várias direções, não mais teleguiado por um vocabulário imposto. O ator dançarino deve transformar permanentemente o movimento num jogo de ações físicas pronto para desencadear e transmitir emoções e sentidos (SÁNCHEZ, 2010).

Buscando argumentos ainda em Luria (2014) para estreitar o entendimento dessa escrita de significados através dos gestos, é possível afirmar que o escrever pressupõe utilizar um sistema de signos com sentidos e significados. A escrita é uma técnica auxiliar usada para fins psicológicos que se utiliza de linhas pontos e outros signos para recordar e transmitir ideias e conceitos.

Assim como existem diferentes tipos de escritas para transmitir ideias conceitos e relações existem diferentes estilos tendências, escolas, e variedades de danças pra transmitir a memória. Cada modalidade de dança terá seu conjunto de signos que auxiliarão a escrita da dança.

Da mesma forma que Luria (2014) afirmou que o escrever sem relação com a ideia invocada pela sentença a ser escrita retorna simples rabiscos, podemos estabelecer o paralelo similar quando afirmamos que os gestos desprovidos de significados se limitam a uma dança desprovida de memórias significativas.

Colocar a dança no centro das discussões tomando-a como escrita no ar, requer afirmar que essa manifestação artística é uma forma de linguagem, que se dá pela mediação composta por um conjunto de códigos e signos, nesse sentido, a interpretação dessa escrita requer o entendimento de signo, linguagem, sentido e significado.

Na dança, o corpo como linguagem busca infinitas possibilidades de signos. O signo, enquanto meio externo e mediação da linguagem, pode ser comparado com um instrumento de trabalho e medeia a relação do homem com o objeto e com outro homem. Vigotski (2009) vê como uma espécie de órgãos sociais. Afirma ainda

que o signo é um componente inalienável e fundamental na relação do homem com o mundo via discurso.

Vigotski (2001) reafirma a centralidade do signo na formação dos processos humanos. Os signos, verbais e não verbais medeiam o conhecimento humano, vinculando o conceito a palavra. A atividade humana está impregnada pelo signo.

Smolka (2000) afirma que nenhum signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, permanece isolado: torna-se parte da unidade da consciência verbalmente constituída e da linguagem.

A transmissão racional, intencional de experiências e de pensamentos a outrem exige um sistema mediador, que tem por protótipo a linguagem humana nascida da necessidade do intercâmbio durante o trabalho. Estudos de Vigotski (2001) chegaram à conclusão de que a comunicação real exige o significado — isto é, a generalização— tanto quanto os signos.

As práticas corporais em diferentes contextos históricos vêm sendo disciplinadas de acordo com os interesses políticos de cada época. Assim também aconteceu com a dança. Em alguns países, a dança era utilizada para reforçar certo número de atributos tanto do ponto de vista intelectual ou moral, quanto do ponto de vista cultural.

Na China, por exemplo, a dança da alta classe começou sendo um compêndio de filosofia e moral. Logo os imperadores aproveitaram a influência da dança para fazer dela um instrumento de governo. A dança também foi posta como forma de mostrar ao espectador a submissão constante que se devia ao soberano. É possível deduzir o espírito de classe que imperava na China também pelo fato de, na corte, apenas outorgarem o título de dançarino aos filhos do imperador (OSSONA, 1988).

Às vezes essa intencionalidade da dança não corresponde à ideologia do sistema político ou com os princípios da época. Nesse sentido, a dança pode se apresentar como uma força de contraponto. Laban por exemplo, não concordando com o sistema de Hitler foi encontrar acolhida na Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial. Já que em sua proposta prevalece a ideia de unidade do homem com o universo e não a sua desintegração. Pregou a libertação e a harmonia através da vivência criativa do movimento.

Com essa proposta de libertação, mais do que uma experiência aprimorada do cotidiano, ou uma compreensão mais rica da vida, Laban defendia uma dança

que ofereça uma experiência libertadora que transcende a realidade imediata. Nas palavras de Sánchez (2010, p.5 e 6)

A ação dramática no palco não é vista por Laban como uma explicação utilitarista, como um divertimento proporcionado, na relação audiência/atores, pela contemplação da miséria e da loucura humanas, que funcionavam, segundo entendia, como um espelho situado muito além do nosso cotidiano de sofrimentos e alegrias. (...) o teatro dá um 'insight' na oficina na qual o poder de reflexão e de ação do homem é gerado. Este 'insight' proporciona mais do que uma compreensão mais rica da vida: oferece a experiência inspiradora de uma realidade que transcende a nossa.

Assim, a música e a dança, exercendo diversos papéis, reforça a sua função de linguagem entre os indivíduos de um grupo social, é por vezes um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas, além de possibilitar a transmissão de conhecimentos e memórias.

Segundo Marx (2004) a linguagem é a consciência prática dos homens, é produto da coletividade e da atividade humana que surge da necessidade de intercambio com os outros homens. Nas palavras do autor

A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é consciência real, prática, que existe também para os outros homens e que, assim existe igualmente para mim; e a linguagem surge como consciência da incompletude, na necessidade dos intercâmbios com os outros homens (MARX, 2004, p. 56).

Mas a linguagem não depende necessariamente de sons e palavras. O gesto tem um papel importante na comunicação e desde os povos primitivos são utilizados como forma de linguagem.

Aqui é possível trazer as danças primitivas para mais um exemplo dessa função da dança como a linguagem. Ossona (1988) apresenta diferentes exemplos da dança na Pré-história. A dança imitava as fases da lua para que esta influa beneficemente sobre as mulheres grávidas, as fêmeas prenhes e as sementes. A dança também imitava passos dos animais com o fim de atraí-los ao perímetro de tiro e simulava também situações de acasalamento.

Dançava-se nos sacrifícios para satisfazer os deuses, ao redor dos anciãos para que transmitam sua sabedoria, ao redor dos enfermos para a cura e ao redor dos mortos para libertar os espíritos. Através da dança celebrava-se a vitória em combate, a colheita, a caça e a conquista da mulher pelo homem.

Dessa maneira, a dança como uma forma de linguagem e comunicação é uma das formas que os seres humanos desenvolveram para interagir entre si, nos grupos sociais, ou com seu ambiente.

Por esses exemplos mais uma vez confirma-se que os seres humanos são situados e constituídos historicamente por meio da linguagem. Neste sentido, Costas e Ferreira (2011) afirmam que a linguagem é o meio pela qual o ser humano constitui-se sujeito, atribui significados aos eventos, aos objetos, aos seres, tornando-se, portanto, ser histórico e cultural.

Leontiev (2004) afirma que a produção da linguagem, da consciência e do pensamento, estão diretamente misturadas na origem, à atividade produtiva e à comunicação material dos homens. Nas palavras do autor

a linguagem não desempenha apenas o meio de comunicação entre os homens, ela também é um meio, uma forma da consciência e do pensamento humano, não destacado ainda na produção material. Torna-se a forma e o suporte da generalização consciente da realidade (LEONTIEV, 2004, p. 93 e 94)

A linguagem carrega consigo os conceitos generalizados, que são a fonte do conhecimento humano. Por meio da linguagem, é possível o registro com instrumentos culturais como, por exemplo, a escrita, e expandem enormemente os poderes do homem “tornando a sabedoria do passado, analisável no presente e passível de aperfeiçoamento no futuro” (Luria, 2014, p.26).

Mas Vigotski (2001) ressalta que o mundo da experiência tem que ser extremamente simplificado e generalizado antes de poder ser traduzido em símbolos e linguagem. As formas mais elevadas do intercâmbio humano só são possíveis porque o pensamento do homem reflete a atualidade conceitualizada.

A dança, assim, depois que codificada em conceitos generalizados reproduz os modos de produzir a vida e a relação de uma classe com o trabalho. É possível correlacionar tal afirmativa com a cultura caipira brasileira, presente no estado de Goiás.

Figueiredo (2010) afirma que com a música e a dança na cultura caipira são partes indissolúveis nas tradições e são fios condutores e construtores dos rituais e celebrações. Através delas os homens e as mulheres se reúnem e se organizam para celebração da vida, bem como, para concretizarem suas realizações pessoais.

A autora ainda relata que nos próprios mutirões e nas colheitas estão sempre presentes os cantos de trabalho. As violas entoam durante a atividades laborais,

fazendo com que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo. Já nas cantigas de roda passam conceitos e valores de conduta.

A linguagem também é um campo de análise que tem proporcionado a base mais penetrante para operacionalizar e teorizar sobre a memória. Estudos sobre memória têm nos mostrado que o discurso constitui lembranças e esquecimentos, que ele organiza e mesmo institui recordações. Sob os mais diversos pontos de vista, a linguagem é vista como o processo mais fundamental na socialização da memória.

Através das tradições culturais, pela oralidade e pela transmissão dos saberes corporais uma geração transmite seus conhecimentos aos mais novos.

Com suas hierarquias, as danças e músicas populares são alimentadas pela tradição oral, onde os mais velhos, detentores dos saberes da cultura local, preservam o conhecimento, bem como, constituem na fonte guardiã da memória, reafirmando os laços afetivos também com seus ancestrais (FIGUEIREDO.2010p.08).

Os saberes populares são elaborados a partir da experiência concreta, e transmitidos de forma predominantemente oral, onde os menos experientes aprendem com os mais experientes. O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana e mais uma vez ressalta-se a sua importância, o que possibilita o encontro de diferentes gerações na produção e perpetuação desses saberes culturais.

Um bom exemplo de transmissão desses saberes são as cantigas de roda, onde num ritual lúdico, eram ensinadas dançando e cantando, os mais velhos detinham a honra de inserir na roda os mais novos e na hora certa. Assim, as crianças poderiam assistir e aprender com a imitação e pela brincadeira. Aqueles que detém na memória as danças e as histórias da infância, habitam outras camadas do tempo e as resignificam no presente para os mais novos.

Smolka (2000) entende que a linguagem não é apenas instrumental na reconstrução das lembranças; ela é constitutiva da memória, em suas possibilidades e seus limites, em seus múltiplos sentidos, e é fundamental na construção da história.

Graças ainda a essa relação da memória com a linguagem que é possível falar das experiências, de trabalhar as lembranças de uma forma discursiva. É também a possibilidade de dar às imagens e recordações embaçadas, confusas, dinâmicas, fluidas e fragmentadas, certa organização e estabilidade.

Por isso, que Figueiredo (2010) fala em danças contidas na vida do cotidiano, sem registros oficiais, escritos ou imagens, porém, mapeadas pelos registros do corpo, que sugerem memórias do subterrâneo e do profano, aquelas como uma memória de longa duração e que resiste ao desgaste do tempo. No corpo, no gesto, nas posturas, articulações, que expressa a evidência de sua poesia.

Mais uma vez evidencia-se a importância da memória com a dança. Ossona (1988), por exemplo, afirma que não é possível reconstruir hoje as primeiras danças do ser humano que vivia em estado nômade. E ressalta que as únicas organizações transeuntes que ainda se podem estudar são os ciganos.

As origens das danças ciganas se misturam nos tempos, territórios e no mosaico com muitas vozes, cores, ritmos de diferentes influências e convergências culturais. Vemos nestas danças estes sedimentos acumulados pelas culturas e suas técnicas de diversos países por onde passaram.

Os ciganos foram encontrando sistemas culturais prontos. A partir destes sistemas foi-se incorporando e criando novos códigos culturais e o que se conhece de dança cigana hoje é uma mistura do que se incorporou, transformou e estabilizou.

É pela linguagem que os seres humanos interagem não somente entre si, mas com o ambiente, com a história, apropriando-se da cultura. Há, nesse sentido, uma fusão entre os aspectos culturais e históricos. Foi a partir do aparecimento da linguagem que se podem aprimorar os sentidos humanos.

Para Leontiev (2004, p.184)

A linguagem é aquilo através do qual se generaliza e se transmite a experiência da prática sócio-histórica da humanidade; por consequência, é igualmente um meio de comunicação, a condição da apropriação dos indivíduos desta experiência e a forma da sua existência na consciência.

O autor acima ainda salienta que a comunicação, enquanto aspecto da atividade coletiva dos homens, constitui uma das condições específicas e indispensável no processo de apropriação pelos indivíduos dos conhecimentos adquiridos no decurso do desenvolvimento histórico da humanidade.

Quando se aprende uma técnica, um gesto ou um passo de dança, extremamente complexo ou simples, devemos lembrar que tem milhares de anos de cultura por trás dessa dança. Mesmo uma dança que surge mais recentemente, ela foi influenciada por danças que tem sua origem remota.

Um bom exemplo para enriquecer esse debate é constituído pela dança afro-brasileira, composta por um conjunto de diferentes danças e dramatizações, que apresentam em comum à raiz negra africana. Os ritmos e batuques africanos foram recriados no Brasil nas diferentes épocas e regiões. Essa herança foi ganhando novos significados e expressões, como o samba de crioula, samba de roda, maracatu, maculelê, dentre outros ritmos.

Santos (2012) reforça o papel ativo do negro nos passos e cantos que representam formas de resistência, afirmação de identidade e preservação da história. Ao lutar contra o processo que tentava desumaniza-lo, buscou a valorização da cultura daquele que foi escravizado. Do norte ao sul da América, o ritmo e a dança neste continente construíram-se graças ao corpo africano.

Como este exemplo, descobrimos que os negros brasileiros não se limitaram a tão somente reproduzir suas tradições e seus instrumentos africanos; antes, resignificaram, recriaram e atribuíram novas funções musicais a novos instrumentos criados a partir de um repertório comum. O batuque misturado a ritmos estrangeiros, já não é mais africano, tornou-se brasileiro.

Mas, ainda no Brasil, existem as comunidades quilombolas tradicionais, formadas pelos descendentes de escravos que não migraram, comunidades que persistem nas tradições, lembrando e rememorando sua origem e seu passado. São grupos que, por exemplo, se reúnem para dançar o jongo e o batuque da umbigada (SANTOS, 2012).

A comunicação dentro da cultura africana constituiu uma das condições específicas e indispensável no processo de sobrevivência e transmissão de conhecimentos. Os cantos durante o batuque funcionavam como trocas de informações, louvação e seus deuses ou antepassados, transmissão de mensagens amorosas ou planejamento de rebeliões ou fugas. Nas suas músicas, utilizavam-se de palavras e metáforas não receptíveis ao senhor ou a algum estranho que estivesse próximo.

Na sua bagagem o migrante carrega seus batuques e suas danças, que serão novamente resignificados a partir do novo contexto. O tom dado pelos tambores fazia ecoar nos corações dos negros o despertar de gerações e estampava nos corpos a identidade de seus antepassados.

É um patrimônio de habilidades e destrezas que não se encerram no movimento. Os gestos sem significação situam-se no campo externo e imitativo e se

assemelham com a criança na fase inicial da escrita, que não associa o que se rabisca a ideia do que se pretende escrever.

O ato desprovido de significação se resume a uma atividade motora mecânica que não cumpre a função social de signo auxiliar da memória. Não é um meio para recordar, é um ato suficiente em si mesmo, e funciona apenas como uma distração. Por isso a função mnemônica da dança só aparece após a superação desse estágio de alienação e onde se encontre o sentido do dançar.

Mas para que um fenômeno possa ter significado e refletir-se na linguagem, deve tornar-se de fato um fenômeno da consciência (LEONTIEV, 2004). Ao se falar de linguagem em uma perspectiva da Escola de Vigotski, é preciso ressaltar que há uma diferenciação, entre significado e sentido, e que irá dar subsídios para entender a dança enquanto memória.

Segundo Leontiev (2004) a significação é o reflexo generalizado da realidade elaborado pela humanidade e fixado sob a forma de conceitos, de um saber ou de um saber-fazer. É a porta de entrada do mundo com a consciência.

O autor ainda afirma que o significado é refletido e ligado na linguagem, o que confere a sua estabilidade. Por isso o homem já encontra um sistema de significação pronto, construído historicamente, e apropria-se dele tal como se apropria de um instrumento, independentemente da relação individual ou pessoal do homem com esta realidade.

Vigotski (2009) afirma que o significado representa uma amálgama tão estreita de pensamento e linguagem que é difícil dizer se se trata de um fenômeno de pensamento, ou se se trata de um fenômeno de linguagem. Ele afirma que encontramos no significado da palavra essa unidade que reflete da forma mais simples a unidade do pensamento e da linguagem. O significado da palavra só é um fenômeno do pensamento na medida em que o pensamento está relacionado à palavra e nela materializado.

Ainda conforme os postulados do autor, a significação pode ser colocada como uma generalização ou conceito. Toda generalização, toda formação de conceitos é o ato mais específico, mais autêntico e mais indiscutível do pensamento.

Significado é aquilo que num objeto ou fenômeno se descobre objetivamente conceitos, um sistema de ligações, de interações e de relações objetivas.

A significação é a generalização da realidade que é cristalizada e fixada num vetor sensível, ordinariamente a palavra ou a locução. É

a forma ideal, espiritual da cristalização da experiência e das práticas sociais da humanidade. A sua esfera das representações de uma sociedade, a sua ciência, a sua língua existem enquanto sistemas de significação correspondentes. A significação pertence, portanto, antes demais ao mundo dos fenômenos objetivamente históricos. É deste fato que devemos partir (LEONTIEV, 2004, p.100).

A significação também é assinalada por Leontiev (2004) como a forma sob a qual um homem assimila a experiência humana generalizada. No decurso da sua vida, o homem, assimila as experiências das gerações precedentes. Por isso, a riqueza da sua consciência não se reduz a única riqueza da sua experiência individual, este processo realiza-se precisamente sob a forma da aquisição de experiências da coletividade.

Se a categorização da realidade é construída sobre a base de experiências vividas e concretas, o significado das coisas não deixa de ser atravessada pelo caráter dinâmico que tem lugar no contexto da cultura e das interações sociais.

Pode-se perceber os papéis sociais e as características de classe através da dança, que nada mais é do que esse vínculo com a realidade concreta e reflexo das relações sociais.

As características do ballet, por exemplo, trazem para o centro das discussões a questão do erudito e do popular e a arte da elite e a arte para as massas. Dessa forma, Sborquia e Neira (2008) salientam que o popular é entendido como categoria de oposição àquilo que é erudito, o que pertence às elites. Na tradição segregacionista da sociedade capitalista, o que é domínio do povo não pode ser um conteúdo das classes dominantes,

O ballet clássico tornou-se o referencial erudito e prevaleceu hegemonicamente como a dança das elites. Originou-se nas cortes da Itália renascentista durante o século XV, incorporando os valores aristocráticos e sendo acessível apenas a uma mínima parcela da população. Uma dança marcada pelo rigor acadêmico com vocabulário próprio e alta performance técnica.

Outra questão que também merece destaque na concepção de Leontiev (2004) é que as impressões sensíveis de determinado fenômeno ou objeto refratam na consciência de forma determinada porque os indivíduos já possuem previamente as significações correspondentes. Se não possuíssem, os objetos passariam despercebidos ou como objeto vazio de significado. Além disso, para assimilar de

fato certas significações e em que grau são assimiladas, dependem do sentido subjetivo e pessoal que essa significação tem para o indivíduo.

Significado é caracterizado por ideias e conceitos que evoluem e são utilizadas na constituição do sentido. Os sentidos transformam-se à medida que o contexto modifica-se, e conseqüentemente as relações sociais entre sujeito e mundo. Daí a importância de discutir o sentido.

“A relação entre significado e sentido é uma dialética de forças que compõem a significação da palavra, que não deve ser ignorada no estudo de qualquer dos processos humanos” (GÓES E CRUZ, 2006, p.39).

Num estudo histórico da consciência, Leontiev (2004) afirma que o sentido é antes de mais nada uma relação que se cria na vida, na atividade do sujeito. Esta relação estabelece-se no decurso do desenvolvimento da atividade. Este sentido consciente é criado pela relação objetiva entre o objetivo e a finalidade da ação que se reflete no cérebro do homem. Para encontrar o sentido pessoal é preciso encontrar o motivo que lhe corresponde porque todo sentido se refere a algo.

Por isso que ao se distinguir sentido pessoal e significação propriamente dita, é indispensável ilustrar que esta definição não concerne a totalidade do conteúdo refletido, mas unicamente com aquilo para que está orientada a atividade do sujeito.

Dessa forma o autor aponta uma série de cuidados para entendermos corretamente o sentido. O sentido faz de certa maneira parte integrante do conteúdo da consciência e parece entrar na significação objetiva. Na verdade, embora sentido e significação pareçam, na introspecção, fundidos com a consciência, devemos distinguir esses dois conceitos.

Eles estão intrinsecamente ligados um ao outro, mas é o sentido que se exprime nas significações e não a significação no sentido como muitas interpretações errôneas dessa teoria. Em certos casos a dissociação entre o sentido e a significação ao nível da consciência aparece nitidamente (LEONTIEV, 2004).

O sentido pessoal traduz precisamente a relação do sujeito com os fenômenos objetivos conscientizados. A relevância de entender a questão do sentido e da significação se dá porque a sua relação é uma dos principais componentes da estrutura interna da consciência.

O sentido tem caráter simbólico e o elemento mediador da relação homem/mundo. Portanto, o esforço aqui é procurar entender o sentido como um possibilitador desta relação e isso requer recapitular que o sujeito internaliza a

significação das coisas e fenômenos a partir do social (COSTAS E FERREIRA, 2011).

O sentido, portanto, não tem a estabilidade de um significado, pois mudará sempre que mudarem os interlocutores, os eventos. Tem caráter provisório, é revisitado e torna-se novo sentido em situações novas. A busca de sentidos em algo lido, o consenso sobre alguns significados, a interpretação são atividades cujo pressuposto básico é a linguagem.

Podemos, por exemplo, ter a consciência perfeita de um acontecimento histórico, compreender a significação de uma data; isso não exclui o fato de que a data em questão possa ter vários sentidos para o homem. Um sentido para o jovem ainda nos bancos da escola, um outro sentido para o mesmo jovem que partiu para o campo de batalha a defender a sua pátria e dar a vida por ela. Os seus conhecimentos do acontecimento, da data história, modificaram-se, aumentaram? Não. Pode mesmo acontecer serem menos precisos, que certos elementos tenham sido esquecidos. Mas eis que por uma razão qualquer este acontecimento lhe venha de súbito ao espírito; ele aparece à consciência numa iluminação totalmente nova, de certo modo um conteúdo mais completo. Tornou-se outro, não como significação e sob o aspecto do conhecimento que tem dele, mas sob o aspecto do sentido que ele reveste para ele. Tomou um novo sentido para ele mais profundo (LEONTIEV, 2004, p.104 e 105)

Com esse exemplo o autor nos ajuda a elucidar melhor o sentido diante do significado. O sujeito busca o sentido e a sintonia na sua própria historicidade. A partir do sentido pessoal o conhecimento que o sujeito tem de um fenômeno, de certo modo, parece ser mais completo.

Assim como o significado da palavra, para os pensadores da Escola de Vigotski, só ganha corpo por meio da fala, da mesma forma é o gesto, que é o fenômeno do pensamento portador de significado e pela dança se exterioriza e se materializa. Um gesto sem significado é um movimento vazio, portanto, o significado é um critério e componente indispensável para o gesto, é a sua essência.

O gesto ganha sentido no contexto da dança, e a dança ganha sentido no contexto da cultura. Além disso, o sentido atribuído por quem assiste também pode receber outra conotação. O que irá interferir nisso são os conhecimentos, experiências e a historicidade que os interlocutores possuem.

A ideia do contexto ganha densidade com uma sinalização clara da impossibilidade de tratar a dança fora das condições de produção. Dessa forma o

caráter dinâmico do gesto, concretizada nas danças, re-situa a relação significado-sentido.

Aqui, para melhor ilustrar o proposto, trago a ilustração do contexto cultural brasileiro, com os ritmos, sons e gestos, que traz no bojo das suas diversas manifestações artísticas as cores de diversos povos, e culturas, mistura o índio, o negro e o europeu, o que tornou possível uma variedade rítmica de uma riqueza única.

Nas danças brasileiras as diferentes maneiras de dançar, cantar, tocar, contar histórias sobre a dança, e até mesmo as relações que o sujeito estabelece com este universo estão diretamente ligadas aos saberes de experiência que cada sujeito tem ao vivenciar a prática da dança. (PARREIRA, 2009, p. 690)

Danças brasileiras como o samba de roda da Bahia, cacuriá dançado no estado do Maranhão, o batuque de umbigada dançado no interior paulista, o jongo presente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo e a congada praticada nos estados de Minas Gerais, Goiás e São Paulo são alguns exemplos desta diversidade que vem dessa miscigenação e nos fazem descobrir, aspectos da vida popular urbana e rural.

São fontes ricas da história do Brasil e de seu povo e podemos reconhecer como os indivíduos e grupos se colocam ao mundo mostrando suas formas de viver em comunidade, de exercer as suas formas de trabalho, de lutar pela continuidade da tradição, de se relacionar com o outro, até as procissões e cortejos que celebram a fé e as formas de festividade.

O significado dos gestos que num conjunto harmônico compõem a dança é a chave da unidade dialética entre a linguagem escrita no ar e o pensamento que vem impregnado das memórias sociais e culturais que deram o suporte para a existência da dança. A consequência dessa mediação é que à medida que tomamos consciência disso tudo tomamos consciência do gênero humano.

Para Costas e Ferreira (2011) Vigotski utiliza o termo pensamento verbal para designar a associação entre a fala e a linguagem. Para nós aqui seria o pensamento gestual (gesto e linguagem). Através desse entendimento exposto por Vigotski, podemos discutir a dança superando a dicotomia corpo e mente, onde o gesto, entendido como um signo, é uma manifestação do corpo em movimento e do pensamento.

A dança é o encontro de um dançarino ou grupo que encena uma coreografia com uma história contada através dos gestos articulados a uma música, a um ritmo e a um enredo com seu público. Nessa relação interfere o grau de sensibilidade artística de quem presencia a dança.

Assim como um texto, se o leitor não tiver conhecimentos prévios para entender e interpretar o significado e o sentido dos signos codificados através da escrita, a dança, se assistida por alguém desprovida de uma formação dos sentidos estéticos para apreciação artística, se torna uma dança desprovida de contexto e sentido.

Parreira (2009, p.689) traz o exemplo da congada de Uberlândia, município do estado de Minas Gerais que usaremos como referência para reflexão acerca desse texto corporal encenado através da dança

é possível perceber em seus símbolos relações bem próximas de religiões afro-brasileiras como a umbanda e o candomblé, ainda que de forma não declarada por seus participantes. As músicas, chamadas também de pontos, cantadas nos cortejos de louvor a santos católicos, contam a história da escravidão e fazem referências às situações de segregação e preconceito sofridas pelas comunidades congadeiras, de maioria negra, nas relações de trabalho e acesso à educação no período pós-escravidão, como observamos nos cantos do Moçambique, outra dança presente na congada de Uberlândia

Costas e Ferreira (2010) ressaltam que a leitura de algo não é meramente atitude técnica, embora exija domínio de técnicas: conhecimento do código, agrupamento de palavras, domínio de vocabulários. A leitura é um processo. Por isso a dança também é um processo, mesmo que ela necessite de um conjunto de técnicas aprimoradas, e um acervo motor diversificado, ela não pode ser reduzida a meramente atitude técnica, porque seria uma dança desprovida de sentido.

Não dá para discutir uma manifestação da cultura corporal sem discutir a questão da técnica. Não é negada a técnica em detrimento da contextualização histórica, tampouco o inverso. Para essa execução de uma dança de fato precisamos aprender técnicas. Depois de aprendido, gradualmente se aprende a usar estes novos movimentos como um instrumento cultural de comunicação e expressão. Depois de aprendida, a técnica fica a serviço da linguagem corporal e da intencionalidade do artista.

É importante ressaltar que não existe relação fixa dos sentidos, pois dependem do contexto. Ou seja, a relação de uma dança e seu /sentido não é fixa

pois depende de uma contextualização sociocultural em duas perspectivas a serem analisadas: de onde originou a dança e de onde a dança está sendo encenada. Além disso, depende do entendimento, consciência e intencionalidade de quem dança e de quem assiste.

A capoeira, por exemplo, uma manifestação cultural e corporal afro-brasileira que ora se apresenta enquanto luta, ora como dança, e é também encarada como um jogo, atualmente é polemicamente considerada por um grupo como esporte. Surgiu num determinado período histórico com a carga social da época, marcada pelo regime escravista possuindo assim um significado. Hoje, as rodas de capoeira, ao serem formadas, se materializam com intenções variadas. Num contexto esportivo, num contexto mercadológico como atração turística, ou até mesmo no contexto de resistência, onde seus capoeiristas num intuito de evocação do passado relembram a história dos negros escravizados.

Nesse exemplo da capoeira podemos visualizar como o sentido pode sofrer variações de acordo com o contexto e a intenção.

Toda essa discussão sobre o sentido e significado da dança é porque entendemos que esta seja uma possibilidade de formação e autoconsciência humana. O contato com as experiências e produções humanas no campo da arte proporciona o desenvolvimento do psiquismo.

Na produção da memória sobre a dança enveredamos por uma forma gestual artística que se aprisiona em uma expressão de entretenimento marcada por uma visão mercadológica e alienada. As formas mais complexas de dança e o acesso à riqueza de suas possibilidades geralmente são acessíveis para pequenas parcelas da sociedade. Por isso a necessidade de discutir a dança para além dessas formas alienadas.

Desse modo, a dança é uma das formas que podem elevar o grau de compressão e fruição daquilo que a humanidade “escreveu no ar”, digamos assim.

Pode-se assim dizer, que sob uma forma gestual complexa, a dança é uma forma específica de memória e autoconsciência. Nela parcela da história humana se materializa. Por essa razão, nela a humanidade tem a chance de se encontrar consigo mesma, com as formas de torna-se humano ao longo da história.

Entende-se como autoconsciência como uma forma do indivíduo humano trazer consigo e compreender a totalidade do gênero humano para além das formas

alienadas que a sociedade de classes e, em especial, a sociedade capitalista, provoca nos indivíduos.

Pretendo discutir no próximo capítulo, com base nos estudos em memória e na teoria histórico-cultural, as possíveis contribuições da arte para formação dos sentidos estéticos, essencial para a formação humana.

4 A MEMÓRIA ESCRITA NO AR: DANÇA E FORMAÇÃO DE SENTIDOS ESTÉTICOS

Foi discutido anteriormente que a dança expressa uma forma específica de memória, e que como forma gestual artística que surge em dada realidade e condições materiais, representa uma forma de sociedade e em muitos casos reproduz os diferentes modos de produção da vida. Entender esse contexto histórico-social é fundamental para compreender que, para além de um gesto, ou um movimento humano, a dança possui sentidos e significados que nos permite conectar com a história da humanidade.

Agora, a proposta é discutir de que forma a dança, enquanto memória escrita no ar, pode ajudar na superação da alienação. O caminho inicialmente é articular a memória, experiência humana com outras funções psíquicas pra entender o processo de criação artística. Para assim poder discutir o papel da arte na sociedade e no desenvolvimento do indivíduo.

Para isso o caminho será a crítica ao modo de produção burguês que impede a apropriação das objetivações humanas e limita o desenvolvimento dos sentidos estéticos, da própria memória mediada, da criatividade e da imaginação.

Essas discussões trazem algumas contribuições para uma perspectiva crítica da concepção de dança para além das limitadas formas de aprisionamento dos indivíduos às suas experiências empíricas e imediatas mediadas pelo modo do capital organizar a vida.

4.1 EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Pelo desenvolvimento da memória foi possível o desenvolvimento do conhecimento artístico possibilitando estudar a arte a partir da reconstrução das formas primeiras para as formas mais atuais, do que se produziu no passado e se perpetua no presente, e assim, analisá-la sob o ponto de vista dos avanços, retrocessos, contradições, rupturas e inovações postos no autodesenvolvimento da arte.

A criação surge a partir da atividade de trabalho. No intercâmbio entre ser humano e natureza, o ser humano transforma a natureza e ao mesmo tempo se

transforma, ou seja, há uma transformação objetiva e subjetiva. Nessa lógica, a criatividade é decorrente das necessidades surgidas historicamente na prática social, ou seja, o surgimento e o desenvolvimento da criatividade dependem das condições históricas, materiais, objetivas e subjetivas.

Para todo esse processo de autoafirmação e criação os indivíduos precisam se apoderar das experiências para criar algo novo. O processo de criação então se refere à infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias.

A experiência aqui se torna uma categoria de análise fundamental pra discutir a relação da arte e da memória e discutir o processo de criação artística mediado pelas funções psíquicas.

Fischer (1973, p.14) aponta que “para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”. E complementa dizendo que um artista só pode exprimir experiência, tornando-a arte, daquilo que seu tempo e as condições sociais impostas têm a oferecer.

No entendimento do autor, a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída e tomar forma através da objetividade e do trabalho. O trabalho para um artista é um processo consciente e racional de dominação da natureza que resulta numa obra de arte. Assim, a emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la através do conhecimento de regras, técnicas e recursos.

Por si só, nem o mais sincero sentimento é capaz de criar arte. Para tanto não lhe falta apenas técnica e maestria, porque nem o sentimento expresso em técnica jamais consegue produzir uma obra lírica ou uma sinfonia; para ambas as coisas se faz necessário ainda o ato criador de superação desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então esse ato aparece, só então a arte se realiza. Eis por que a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura própria da arte: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua cartase, só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude (Vigotski, 1999, p.314).

Segundo Vigotski (2014) as percepções externas e internas são o fundamento da nossa experiência e o ponto de apoio para a criatividade e criação artística. Esses traços das impressões exteriores não se armazenam de modo imóvel no

nosso cérebro, possuem uma grau de mobilidade, se transformam e se reelaboram. São imagens captadas e transformadas em arte.

Os artistas criam com base no seu contato sensível com o mundo. Às vezes são temas ligados à sua vida pessoal, lembranças, experiências, ideias, memórias, sentimentos, intenções, emoções e sensações vividas e experienciadas.

Sendo assim, a criação apoia-se na memória, ou seja, nossa imaginação modifica e reelabora elementos retirados da própria realidade, gerando uma nova combinação de tais elementos. Para Saccomani (2014), vê-se aqui claramente a dialética entre conservação e transformação e, além disso, destaca-se a apropriação de conhecimentos historicamente acumulados como fundamental nesse processo.

Para tanto, torna-se essencial o desenvolvimento da memória, entendida pela teoria histórico-cultural como função psíquica responsável pela “*formação da imagem por evocação* daquilo que no passado foi sentido, percebido e atentado” (MARTINS, 2013, p.154), o que por sua vez, é fundamental para que o sujeito possa realizar atividades cada vez mais complexas.

A partir de tal afirmativa vamos traçar algumas relações que envolvem as experiências humanas, a memória, a criatividade e o processo de criação da arte.

A memória tem uma relação muito próxima com as outras funções psíquicas. O que nos leva a afirmar que o homem capta a realidade e dela se apropria com todos os seus sentidos. As percepções trazidas pelos cinco sentidos são transformadas em imagens que se tornam o material da faculdade intelectual.

A memória cria as imagens que servem de arcabouço para a imaginação e a criatividade que possibilitam o trabalho dos processos mais elevados do pensamento. Dessa forma, a faculdade intelectual atua sobre as imagens nela armazenadas a partir da percepção sensorial.

Em certo sentido, ele reproduz o que existe, mas ao mesmo tempo, essa reprodução gera movimento do pensamento, gera contradições e perguntas. E ao colocar o pensamento em movimento, impulsiona-se a atividade criadora. A reprodução não é um processo de mão única e linear. Há movimento, incorporação, transformação e superação (SACCOMANI, 2014).

Vigotski (2014) vem afirmar que o ser humano reproduz o que está ao seu alcance, o que já foi presenciado, visto ou sentido. O homem reproduz o que está diante dele, ou o que foi anteriormente assimilado e elaborado. E nesse aspecto colocamos a importância da memória para a criação artística.

A atividade humana cria o novo a partir das formas e conteúdos existentes que possibilitam a criação de novas formas e conteúdos que respondem ao tempo. Toda criação nova é resultado do que ficou de alguma forma registrado e que pode ser revisitado, reproduzido, transformado, superado, abandonado, esquecido a depender das circunstâncias e condições históricas e na qual o indivíduo elabora sua criação artística.

O processo de criação artística é um processo de registro. Registrar, nesse sentido, é dar visibilidade aos produtos da mente humana sendo possível reconhecer-se e compreender-se sujeito da história e da memória. É se ver capaz de se expressar nas mais variadas linguagens e construir um entendimento que possa ser compartilhado.

Aquele que registra torna-se sujeito da linguagem, isto é, o que produz e cria, ou seja, o artista. Este necessita atentar os seus sentidos para o mundo e aprender a escutar, observar e ver o que passa despercebido no cotidiano, ou mesmo o que se percebe no cotidiano ou na vida não-cotidiana, estabelecendo um permanente diálogo com a imaginação.

Registrar é deixar vivas as experiências, por isso, as produções artístico-culturais são janelas abertas ao diálogo com o público contemplador. Tanto o registro artístico, quanto as impressões e reflexões sobre ele são importantes. Mais do que isso, são registros singulares de experiências estéticas únicas que serão resignificadas permanentemente quando colocadas na prática social.

De qualquer forma, qualquer imagem expressa em som, movimento ou visualidade remete múltiplas diferentes análises, então, para o público, as expressões artísticas, sejam elas quais forem, são formas de partilha de ações e significados.

Assim, a fantasia sempre se constrói a partir dos materiais captados do mundo real. A imaginação e o poder criador humano só podem criar a partir de elementos da realidade que, combinados posteriormente com outros elementos, podem criar algo novo.

Quanto maior o acúmulo de experiências, conhecimentos e abstrações, maior será o poder de criação. Por isso se fala em ampliar ao máximo as experiências da criança para poder proporcionar bases suficientemente sólidas para sua atividade criativa.

Quando o indivíduo se apropria dos instrumentos culturais mais desenvolvidos - ciência, arte, filosofia e política - ele está se apropriando de atividade humana acumulada. O acervo da humanidade existe como memória do gênero humano e, no momento que o indivíduo se apropria, passa também a se incorporar à memória individual. Assim, à medida que o indivíduo está incorporando à sua atividade, um instrumento cultural que já existe na sociedade, ele aumenta o seu poder criativo.

O ser humano cria com o alicerce da experiência e de tudo o que ela percebe no mundo em que vive. O produto da imaginação é sempre arquitetado de materiais hauridos da realidade, do acúmulo de experiências vivenciadas anteriormente. A riqueza cultural produzida pela atividade humana é a base de toda e qualquer criação. Portanto, beber da fonte dos grandes modelos é condição inalienável para a rica criação. Somente a partir da apropriação do existente é possível ser verdadeiramente criativo (SACCOMANI, 2014).

Nesse sentido, Vigotski (2014, p.12) afirma que

Se examinarmos a história das grandes realizações e das grandes descobertas, podemos constatar que quase sempre surgiram como resultado da enorme experiência previamente acumulada. Precisamente toda fantasia parte da experiência acumulada: quanto mais rica a experiência, tanto mais deverá ser rica, em circunstâncias semelhantes, a imaginação.

Aqui, Vigotski afirma que a fantasia não se opõe a memória, pelo contrário. Os produtos da imaginação constroem-se a partir desses elementos elaborados e transformados da realidade. A criatividade se apoia nos registros mnemônicos para dispor de novas combinações. São vários fragmentos que se unem para a elaboração de novas produções e criações.

Por essa razão Vigotski (2014) destaca a importância que tem para a vida humana essa conservação de registros, vestígios ou experiências anteriores, pois é necessário dispor de grandes reservas de experiências humanas acumuladas para construirmos com esses elementos as imagens de que falamos.

Toda essa memória possibilitará a criação humana. Uma passagem na obra de Vigotski (2014, p.02) ilustra bem o registro desses vestígios no indivíduo. O autor salienta que:

No cérebro ocorre algo semelhante ao que acontece com uma folha de papel quando a dobramos ao meio; no lugar da dobra fica uma marca que é o resultado da modificação produzida; a marca da dobra ajudará na repetição dessa mesma modificação no futuro. Basta

soltarmos a folha para que ela dobre no mesmo lugar onde ficou essa marca

Como esse exemplo, semelhante situação ocorre com o nosso cérebro, as excitações fortes ou repetidas com frequência deixam marcas e preservam as nossas experiências vividas. A partir dessas dobras surgem as criações, e a partir desse poder criador podemos falar de outra função do psiquismo, que se apropria das informações retidas na memória, combina, reconstrói e cria.

Toda a atividade humana que não se restringe à reprodução de fatos e impressões vividas, mas que cria novas imagens e ações, pertence a essa segunda função criadora ou combinatória. O cérebro não é apenas um órgão que se limita a conservar ou reproduzir nossas experiências passadas, mas é também um órgão combinatório, criador, capaz de reelaborar e criar, a partir de elementos das experiências passadas, novos princípios e abordagens (VIGOTSKI, 2014, p.3).

É aqui que já podemos estabelecer um paralelo entre a memória e a arte ou a potencialidade criadora do gênero humano. De uma realidade concreta extraem-se elementos que possibilitam a elaboração de obras de arte ou diversas formas de linguagens artísticas.

Segundo Vigotski (2014) a Psicologia chama de imaginação essa atividade criadora do cérebro e é considerada o fundamento de toda a atividade criadora humana e manifesta-se em todos os aspectos da vida cultural possibilitando além da criação científica e tecnológica a criação artística.

A imaginação é a intermediária entre percepção e pensamento. Assim, apesar de todo o conhecimento derivar, em última instância, de impressões sensoriais, não é a partir delas em estado bruto que o pensamento funciona, mas após tais impressões terem sido tratadas pela faculdade da imaginação ou absorvidas por elas (YATES, 2007).

Vigotski (2014) descreve de forma esquemática e sucinta o ciclo de desenvolvimento dos produtos da imaginação: os elementos da realidade são apropriados pelo homem, passam por um processo de reconstrução em seu pensamento e resultam nos produtos da imaginação. Por fim, ao serem materializados, retornam à realidade, mas trazendo consigo uma força ativa nova, capaz de transformar essa mesma realidade, fechando-se, assim, o ciclo da atividade criativa da imaginação humana.

É possível afirmar que tudo que é produzido e criado pelo homem, todo o universo cultural, distinto do universo natural, é produto da imaginação e criação humana. A capacidade de elaboração e construção a partir de elementos, de fazer novas combinações com elementos conhecidos, constitui o fundamento do processo criativo.

Qualquer atividade imaginativa tem sempre uma história longa atrás de si e o processo da memória possibilita essa criação. O surgimento da ação criadora é pensada por Vigotisk (2014, p.30) da seguinte maneira:

Se a vida que o rodeia não lhe colocasse desafios, se as suas reações naturais e herdadas o mantivessem em equilíbrio com o mundo que o rodeia, então não existiria nenhum fundamento para o surgimento da ação criadora. Um ser totalmente adaptado ao mundo que o rodeia não poderia desejar, não buscaria nada de novo e, certamente, não poderia criar. Por isso na base de toda ação criadora está sempre subjacente a inadaptação a partir da qual surgem necessidades, aspirações e desejos.

Mas as necessidades e desejos por si só não produzem coisa alguma. A existência de necessidades ou aspirações põe em movimento na mola propulsora do processo imaginativo, revivendo as marcas das excitações nervosas (memória) que fornecem material para o seu funcionamento. Então, aquilo que chamamos de criação é habitualmente apenas o ato do nascimento que ocorre como resultado de um prolongado processo interno de gestação.

“É justamente a atividade criadora humana que faz do homem um ser que se projeta para o futuro, um ser que cria e modifica o seu presente” (VIGOTSKI, 2014, p.3).

Toda criação tem em si um componente social. Por isso podemos dizer que nenhuma invenção é completamente individual na acepção estrita da palavra: em toda invenção existe sempre uma colaboração anônima e faz parte de uma criação coletiva.

Vigotski (2014) nos direciona para o entendimento de uma criatividade que supera a criação individual e fala de uma criatividade coletiva. É nessa criatividade coletiva que correlacionamos com uma memória coletiva que compreendemos que grande parte de toda criação humana corresponde precisamente à criação coletiva anônima de inventores anônimos.

Situam-se aí as danças produzidas por grupos sociais onde é impossível atribuir nomes e autorias. Desconhece-se o nome dos criadores de uma infinidade de estilos de danças que se perpetuaram nas tradições e na história.

As obras de arte podem exercer uma influência forte na consciência social das pessoas, pois a criação artística resulta da realidade e age sobre essa mesma realidade. Agem no mundo dos pensamentos, conceitos sentimentos do próprio homem. Sobre essas criações Vigotski (2014) costuma dizer que elas são fortes não pela sua força externa, mas pela sua verdade interna.

Com efeito, a imaginação e a criatividade são propriedades excepcionalmente humanas. E como tal, todo e qualquer ser humano é potencialmente criativo. Nesse sentido, entendemos a imaginação como uma função psicológica culturalmente formada e expressão máxima da consciência do psiquismo humano, a qual não é alcançada por todos os indivíduos na sociedade capitalista.

Sendo assim, é possível afirmar que a sociedade pode impedir a criatividade. Mas não é sempre que a sociedade cerceia a criatividade e não é todo tipo de sociedade que cerceia a criatividade. Entendemos que a sociedade impede o desenvolvimento da criatividade quando deixa de socializar os conhecimentos científicos, artísticos e filosóficos em sua máxima expressão.

Sacomani (2014) entende que em uma sociedade regida pelas leis de mercado, a concepção de criatividade é voltada para o que gere algo lucrativo. Assim, para o capital, ser criativo significa, antes de tudo, estar preparado para as rápidas mudanças e, principalmente, preparado para as constantes e necessárias adaptações às demandas do processo de reprodução da lógica do capital.

Há no pano de fundo dessa concepção as relações entre criatividade e a lógica do capital, pois se trata de uma sociedade na qual a criatividade está voltada para uma única finalidade: a continuidade da reprodução do capital. Ademais, a sociedade capitalista também é limitadora da criatividade porque deve reprimir a máxima criatividade que é a dos seres humanos criarem outra sociedade.

Diante do que foi discutido, infere-se que a memória e o acúmulo de conhecimentos possibilitam o desenvolvimento social e conseqüentemente o desenvolvimento da arte.

Qualquer inventor, por mais genial que seja, é sempre o produto de seu ambiente e de sua época. A sua obra criativa partira dos níveis alcançados anteriormente e se apoiará nas possibilidades que existem também ao seu redor. É por isso que notamos uma

sequência rigorosa na história do desenvolvimento da técnica e da ciência. Nenhuma invenção ou descoberta científica surge antes de se criarem as condições materiais e psicológicas necessárias para o seu aparecimento. A obra criativa representa um processo histórico contínuo, onde cada forma nova tem por base a precedente. (VIGOTSKI, 2014, p.32).

Memória e arte não carregam a verdade em si. Não reivindicam para si essa categoria. São reflexos da realidade. Realidade que através da percepção e experiência deixam marcas e vestígios que depois de um processo criativo se transforma e vira arte.

A arte, e assim também a dança, é resultado das experiências humanas, da memória e da criatividade e o processo de produção artística envolve a apropriação da realidade humana através da compreensão desta realidade tanto por parte do artista, quanto do espectador.

O artista apresenta a realidade sob o ponto de vista por ele percebido, e registrado, por ele significado e transformado em linguagem artística, que trazem as características e marcas do seu tempo, mas também pertencendo ao tempo do espectador.

Compreender os processos de apropriação para que se ofereçam oportunidades significativas de experiência estética, de caráter dialógico, aos indivíduos favorece sua ampliação de repertório e sentidos. Por isso, a seguir a discussão será em torno da arte e sua apropriação para a formação dos sentidos estéticos.

4.2 A ARTE E SUA ESPECIFICIDADE NA PRÁTICA SOCIAL: ALGUMAS APROXIMAÇÕES

A arte está presente na história da humanidade e em todos os lugares. Faz parte dos mais variados povos, nações, comunidades e grupos sociais. Foi registrada em cavernas, azulejos, paredes, cestos, quadros, partituras e textos, e no caso da dança ela se escreve no ar.

Vázquez (2010) ressalta que por ser a arte um fenômeno social, arte e sociedade não podem se ignorar e se influenciam mutuamente, por isso nenhuma arte foi impermeável à influência social, nem deixou, por sua vez, de influir na sociedade.

O artista exprime reflexos das práticas sociais, por mais que alguns declarem que sua obra não expressa tais reflexos, seu modo de se sentir como ser humano, na obra, e esta acaba sendo uma ponte entre seu criador e os outros membros da sociedade.

Cada sociedade produz sua arte com base nas possibilidades e necessidades de seu tempo, das condições histórico-sociais objetivas que fazem desenvolver a criação artística, expressar e dar vazão a sua criatividade.

“Isto quer dizer que arte e sociedade, longe de se acharem numa relação mútua de exterioridade ou indiferença, se buscam ou se rechaçam, se encontram ou se separam, mas jamais podem voltar completamente as costas uma para outra” (VÁZQUEZ, 2010 p.107).

O artista exprime em sua arte questões pertinentes à sua época histórica, à medida em que ela vai resistindo ao tempo ela resgata diversas coisas que permaneciam adormecidas e latentes e são trazidos para o presente. Por isso, pode-se afirmar que a arte tem o poder de sobrepor ao momento histórico e criar algo de duradouro e permanente. Vale dizer que produzir arte é também produzir memória e/ou reproduzir a memória social ou individual.

Kosik (1976, p.128) ilustra isso com um exemplo bem interessante:

uma catedral da Idade Média não é apenas expressão e imagem do mundo feudal, é ao mesmo tempo um elemento da estrutura daquele mundo. Não só reproduz artisticamente a realidade da Idade Média, mas ao mesmo tempo também a produz artisticamente.

Dessa forma, uma obra arquitetônica construída em outra época, seja a catedral medieval, ou um templo grego da Antiguidade, ou um palácio da renascença, exprimem a realidade e ao mesmo tempo criam a realidade. Não criam apenas a realidade dessas épocas respectivas, criam como perfeitas obras artísticas, uma realidade que sobrevive ao mundo histórico.

Por essa razão, Frederico (2013) conclui que a obra de arte é a memória da humanidade sendo apontado como um registro dos diversos momentos de sua trajetória. O seu caráter evocativo exige que o artista carregue nos traços essenciais do real, trazendo-os para a superfície do sensível, distanciando-se assim, da imediatez e da mera transcrição da realidade objetiva.

Na visão ontológica de Lukács a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma elevação na consciência sensível dos homens. Assim num primeiro momento, a

arte nasce das necessidades impostas pelo cotidiano, e no momento seguinte retorna ao cotidiano dos seres humanos e com o objetivo de elevar a consciência dos sujeitos (FREDERICO, 2013).

Assim, é possível estabelecer um salto qualitativo da prática social partindo do senso comum e da imediaticidade do cotidiano, para as formas superiores de consciência que superam esses limites. Nesse momento o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano.

A arte, nesse sentido, ajuda a transcender o homem e a superar a fragmentação produzida pela alienação de uma sociedade dividida em classe. Frederico (2013) afirma que essa elevação não é uma fuga ou reflexo de um tipo de devaneio. Após a fruição estética o homem volta a sua realidade com um novo olhar sobre o mundo. Volta a defrontar-se com um cotidiano fragmentado e imerso nas aparências enriquecido com novas experiências e reflexões.

A partir da perspectiva do papel social da arte, numa perspectiva de superação das formas artísticas alienadas, precisamos entender também de que forma a arte possibilita a formação e autoconsciência humana.

Fischer (1973, p. 57) destaca que

a arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-lo como transforma-la, aumentando-lhe a determinação de torna-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade.

Produzir arte também é possibilitar ao indivíduo o contato com as objetivações humanas derivadas da atividade dos seres humanos. Derivam dessa atividade não apenas os bens materiais e criação de objetos úteis, mas o ato de objetivação pode se dar no campo das ideias, sentimentos humanos que resultarão num objeto que representam a essência da humanidade e a capacidade de expressão e afirmação do homem, ou seja, a obra de arte.

Numa primeira aproximação, objetivação pode ser definida, de acordo com Duarte (2013, p.9), “como o processo por intermédio do qual a atividade do sujeito se transforma em propriedade do objeto”. É a atividade que se transfere do sujeito para o objeto. Como exemplo, temos: a atividade do pintor transmuta-se em um quadro; a atividade de um poeta resulta em poesia; assim como a de um dançarino a sua dança ou do professor em uma aula.

Assim, constata-se que as produções humanas se expressam na realidade concreta como objetivações tanto materiais como não materiais. Através do processo de apropriação, o homem pode se autoconstruir ao longo da história e apropriar-se do que já foi vivido e conhecer um mundo que se constituiu no passado e continua se materializando no presente.

Objetivação é a realidade, é a marca da ação do sujeito na produção desse mundo. É o fruto do trabalho vital humano material e imaterial. E a apropriação é a forma pelo qual os indivíduos se relacionam com essa realidade.

Duarte (2013) analisando a relação dialética entre objetivação e apropriação nos aponta duas formas de objetivações humanas que dependem dos diversos níveis de relação do indivíduo com os resultados da história humana. A primeira forma de objetivação se dá pela relação do indivíduo com a vida cotidiana e seus principais exemplos são os objetos, a linguagem e os costumes. A segunda forma constitui-se como uma forma mais desenvolvida de objetivação e são representadas por: religião, a política, sistema jurídico, a ciência, a arte e a filosofia.

No caso específico da ciência, filosofia e arte constituem as formas mais desenvolvidas e elaboradas das objetivações do gênero humano e refletem o grau de desenvolvimento alcançado pela humanidade.

Como já foi discutido anteriormente, o sujeito concreto produz e reproduz a realidade concreta e nessa produção da vida, ocorre a sua constituição enquanto ser histórico-social. O modo como a humanidade organiza e produz a vida deixa marcas profundas na sociedade e nos indivíduos. Assim é possível mergulhar em um vasto legado de realizações humanas marcadas por fatos, avanços, retrocesso, lutas e embates.

A maneira encontrada pelo coletivo de homens e mulheres para organizar a vida vai além da produção de bens materiais ou espirituais (ideias e valores). Englobam os bens materiais, o mundo materialmente sensível, as relações e organização social política religiosa, as instituições sociais, as ideias, valores, costumes, as concepções, as emoções, as qualidades humanas. Em outras palavras é o que compõe toda a riqueza cultural da humanidade.

Dentre essas produções situamos a arte. A arte, como o reflexo de uma parcela do mundo humano e que presentifica o que se produziu em épocas diferentes e espaços distintos imortalizando memórias. Por isso Duarte (2013, p.122)

define “a arte como autoconsciência e memória da humanidade, do gênero humano”.

Segundo Barroco (2014) a arte pode ser entendida como produto cultural, mediador entre o indivíduo e o gênero humano. Ou seja, a arte está intrinsecamente ligada à vida, às relações sociais de determinadas épocas.

Importante ressaltar que a arte não se constitui como uma cópia ou imitação do já existente, uma cópia fiel da realidade objetiva e apesar de representar a essência do real, um reflexo do mundo, não vive no campo do pensamento e da ideologia que a inspirou, vive por si, como uma realidade própria e única. A obra de arte é uma criação nova fruto de uma criação e que se transforma em uma produção cultural.

Nessa perspectiva Kosik (1976) reafirma que o homem criou a si mesmo não apenas como ser pensante, qualitativamente distinto dos animais de espécies superiores, mas também como único ser do universo, por nós conhecido, que é capaz de criar a realidade. E no momento em que ele reproduzir a realidade, ele cria uma nova realidade.

Por isso a obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: “é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra ou antes da obra, mas precisamente apenas na obra” (KOSIK, 1976, p.128).

Quanto a isso, Duarte (2013, p.116) também afirma que

A arte reflete mimeticamente (disfarçado, camuflado, faz parecer com) a realidade humana, e tal reflexo não produz de imediato nenhuma intervenção nessa realidade, o que ele produz é o desenvolvimento da autoconsciência do gênero humano.

Com essa citação o autor quer dizer que cada obra de arte é reflexo da realidade ou de uma parcela do mundo real. Com isso ela constitui-se num mundo em si mesmo. E ainda afirma que a arte possibilita a vivência de contradições e conflitos das relações sociais já que, ao representar, de maneira peculiar, as forças sociais reais, carrega também, o movimento das mediações da história do gênero humano.

A arte tem função evocadora e como bem destaca Frederico (2013) a arte não quer que sua objetivação se confunda com a verdade, por isso, ela sempre insiste na afirmação do caráter fictício de suas realizações. Na composição da linguagem artística, procura-se destacar aquilo que é decisivo, essencial e marcante,

e por isso impõe-se um processo de seleção e de acentuação dos traços e tendências mais relevantes da realidade a ser refletida. Assim a obra de arte é uma afirmação e uma evocação do representado pela humanidade.

Nos seus estudos da estética marxista, Frederico (2013) afirma que para Marx a arte é um desdobramento do trabalho. As duas atividades – o trabalho e a arte – como forma de objetivação do ser social, possibilitou ao homem afirma-se sobre o mundo exterior pela exteriorização de suas forças essenciais.

Para Vázquez (2010) a concepção de arte como atividade vital humana evidencia a capacidade criadora do homem e a sua capacidade de expressar o ser humano em toda sua plenitude, sem as limitações do produto do trabalho. Nessa capacidade de materializar suas forças essenciais, o homem produziu objetos materiais que expressam sua essência e elevam a um grau superior a capacidade de expressão e afirmação do homem.

Quando contemplamos o que o homem produziu de mais nobre e elevado, compreendemos que o ser humano tem a capacidade de produzir coisas melhores visto que, os produtos da criação humana expressam do homem não apenas o que ele já é e o que ele já alcançou, mas também tudo o que ele ainda pode vir a ser. Assim, é possível afirmar que “os produtos não testemunham apenas a atual capacidade criativa do homem, mas também e em especial as suas infinitas potencialidades” (KOSIC, 1976, p. 122, 123).

A função essencial da arte é ampliar e enriquecer, a realidade já humanizada pelo trabalho humano e com suas criações, o homem pode afirmar sua essência e se reconhecer no mundo objetivo criado por ele (VÁZQUEZ, 2010).

Cabe reafirmar que a arte não é produto dos desígnios do espírito, não tem origem divina, celeste ou sobrenatural. É atividade concreta e material humana. Nas palavras do autor

A capacidade humana de criar não é um artifício do Espírito que se dá através de seu aparecimento sensível. Arte, para Marx, é atividade, é forma humana de objetivação que não se deixa superar por outras formas de objetivação. Este modo específico de atividade, por sua vez, é produto histórico tardio que pressupõe um nível de desenvolvimento das forças produtivas, uma satisfação das necessidades imediatas da sobrevivência, que permite a homem modelar em conformidade com as leis da beleza (FREDERICO, 2013, p.54).

Nesse sentido, ao longo da história, as objetivações criadas pela atividade humana foram se diversificando e se refinando até alcançar patamares mais

elevados como a arte, a ciência e a filosofia. Cabendo destacar aqui que as diferentes modalidades de objetivações não comportam nenhuma hierarquia. Por isso, a arte não está abaixo ou acima de outra produção da humanidade.

Nesse intuito, Frederico (2013) destacou que Marx conferiu a atividade artística uma dimensão humana essencial e insubstituível, valorizando os sentidos como meio de afirmação do homem, por isso recusou a possibilidade da sua inferioridade perante a atividade teórica.

A arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior, mas também como um fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente. De acordo com Kosik (1976), a arte é um dos meios que o homem dispõe para o conhecimento da realidade humana no seu conjunto e para descobrir a verdade da realidade na sua autenticidade para além das aparências.

Na grande arte a realidade se revela ao homem. A arte, no sentido próprio da palavra, é ao mesmo tempo desmistificadora e revolucionária, pois conduz o homem desde as representações e os preconceitos sobre a realidade, até a própria realidade e à sua vontade (KOSIK, 1976, p.130).

Assim, a arte assume para o homem um significado específico e uma missão particular. O artista apenas reconhece o mundo que o cerca e a ilustra. Ele reconhece a realidade e ao mesmo tempo, cria a realidade, a realidade da arte.

A obra de arte não se constitui em cópia fiel da realidade objetiva, mas em algo novo, fruto da ação criativa. A criação artística parte de determinados elementos, mas realiza certa elaboração transformando o que inspirou sua origem. Desse modo, cria o mundo enquanto revela a verdade da realidade, enquanto a realidade se exprime na obra de arte.

Vigotski (1999a) fala que a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma e assim se realiza a mais importante missão da arte: recolher da vida o seu material e produzir acima deste, algo que supera e que não está nas propriedades desse material. Ou seja, o material para o conteúdo e estilo artísticos são apreendidos da realidade e trabalhados a partir dela.

A arte autêntica é uma forma que a humanidade dispõe para se defrontar com a sua própria realidade. Pode levar o homem de um estado de fragmentação a um estado de totalidade fazendo o movimento das mediações que ligam a singularidade da situação representada à totalidade da história do gênero humano.

Reafirmando que seu caráter deriva das objetivações no tempo e nos diversos espaços, a arte está destinada a evocar a vida de homens e mulheres como obra coletiva da humanidade. Na obra de arte, enfim tornada autônoma, o homem pode contemplar a sua criação e reconhecer-se nela.

Arte é afirmação ontológica, objetivação, momento decisivo da autoconsciência do ser social. Através da arte, a consciência se emancipa da religião. A arte criando um mundo próprio conformado às mais profundas necessidades humanas, permite ao homem, enfim, tornar-se autoconsciente, reconhecendo-se como o criador de sua própria existência (FREDERICO, 2013, p.125).

A partir dessa afirmação começamos a chegar num ponto chave para nossa discussão, a reflexão sobre a autoconsciência humana.

Ao longo da vida, o indivíduo entra em contato com as diversas objetivações e é um dos mais importantes fundamentos para a formação humana. A arte, como uma das formas mais desenvolvidas desse resultado da atividade humana é fruto de um longo desenvolvimento histórico e representa de acordo com Duarte (2013) o grau de liberdade alcançado pela prática social humana.

Mas, para realmente captar o sentido da arte e poder não só apreciar uma obra como também se beneficiar de suas implicações no desenvolvimento do psiquismo devemos ter claro que os sentidos estéticos precisam estar apurados.

Barroco (2014, p.25) destaca que “não basta que tenha acuidade visual, é preciso aprender a ‘ler’ o mundo”, ou seja, para desfrutar da arte é necessária uma formação artística. Para a música, uma sensibilidade musical, para a dança, uma sensibilidade para entender o movimento na música, para uma peça de teatro ou uma poesia, um sentido literário aguçado.

A arte literária, por exemplo, não somente estimula o decifrar dos signos, mas veicula significados, oferecendo ao leitor elementos para que faça novas composições, novas objetivações.

A sensibilidade estética requer, igualmente, a afirmação do ser humano em face da necessidade física imediata que justamente por sua imediatividade natural, impede que o sujeito, devorado pelo objeto, possa situar-se diante dele na atitude contemplativa requerida pela relação estética. A necessidade imediata aprisiona e estreita seus sentidos, fechando-lhes as vias de acesso para riqueza humana objetivada.

Os sentidos estéticos só surgem após séculos de trabalho humano, no curso dos quais o homem foi se afirmando em face dela. Mas os bloqueios sociais impõem-se ao homem e atrofiam seus sentidos. Com a impossibilidade de acesso as formas mais elaboradas no que se refere ao conhecimento artístico, o nosso psiquismo não se desenvolve e não nos é possibilitada uma formação artística.

4.3 FORMAÇÃO DE SENTIDOS ESTÉTICOS: UMA ABORDAGEM HISTÓRICO-CULTURAL

Dentro dos postulados dos autores da escola de Vigotski é possível também encontrar elementos que subsidiam a discussão da formação dos sentidos estéticos para o desenvolvimento pessoal.

Por isso é necessário reafirmar a necessidade ontológica da arte para o desenvolvimento humano, pois as obras de arte são objetivações humanas essenciais, que tem o poder de mediação entre a história do gênero humano e o desenvolvimento individual.

Nesse sentido, pretende-se aqui discutir as possibilidades do ser humano interagir com o mundo que o cerca de forma criativa e crítica a partir dos conhecimentos da arte, discutir as potencialidades e limites desta compreensão e quais as implicações da educação estética e artística para o desenvolvimento pessoal.

Os seres humanos põem em movimento os recursos disponíveis para transformar a realidade. Isso desencadeia novos processos a partir de novas circunstâncias e que estabelecem novas necessidades, novos objetivos e desafios, para cujo enfrentamento os seres humanos constroem novos planos e assim por diante, num processo que não tem fim enquanto existir a humanidade.

Em tudo isso o objetivo primeiro é transformar a realidade para satisfazer as necessidades humanas e como consequência é alcançado também outro resultado, a transformação dos próprios seres humanos. À medida que o ser humano se faz senhor de sua existência aproxima-se da verdadeira essência humana, essência criada pelo ser humano e para o ser humano.

O ser humano, além das necessidades físicas primeiras, possui necessidades mais elevadas e mais complexas, de modo que o indivíduo que não está inserido em

múltiplas e ricas relações não é, portanto, um ser humano com potencial de desenvolver suas máximas potencialidades.

Assim, Ferreira e Duarte (2011. p .118) apontam que

no conjunto das necessidades historicamente desenvolvidas que ultrapassam o limite da simples sobrevivência, na seara das riquezas da sensibilidade humana, o conhecimento científico, a arte e a filosofia fazem parte do processo histórico de construção do humano pela própria humanidade.

Graças à sua atividade prática, material, o homem criou novos objetos, descobrindo novas propriedades, e assim ampliou consideravelmente, o horizonte dos sentidos e enriqueceu e elevou a consciência do sensível até o ponto de converter-se em expressão das forças essenciais do ser humano (Salome,s.d).

A sensibilidade estética, assim, é uma forma específica de sensibilidade humana, é uma conquista da humanidade que se dá a partir do refinamento das necessidades e dos sentidos humanos. Ao passo que o conhecimento inteligível trata de como o mundo é representado em nossa mente, através de signos racionais, o saber sensível trata de como o nosso corpo sabe o mundo, anteriormente ao pensamento, uma forma de saborear o mundo através de nossos sentidos.

Marx (2006), em seus Manuscritos Econômico-filosóficos já discutia acerca da sensibilidade e da formação dos sentidos estéticos. Inicialmente ele afirma que “a formação dos cinco sentidos é obra de toda a história anterior” (p.144) o que mais uma vez vem ratificar o que já vimos afirmando ao longo do texto, o caráter social do homem, que vai se desenvolvendo a partir da sua atividade vital.

E nesse contexto, a obra de arte é uma maneira elevada de expressão objetiva da subjetividade humana. Assim, a sensibilidade estética é resultado de um longo e dialético processo histórico de humanização e formação dos cinco sentidos. “O olho tornou-se um olho humano, no momento em que o seu objeto se transformou em objeto humano, social, criado pelo homem para o homem. Por consequência, os sentidos tornaram-se diretamente teóricos na sua prática” (idem, p.142).

Sendo assim o trabalho é o fundamento da própria sensibilidade humana. Os sentidos humanos, por exemplo, pressupõem uma base biológica e natural, porém não se limitam a essa estrutura orgânica, isto é, deixam de ser tão somente

biológicos e passam a ser essencialmente sociais. Os sentidos são humanizados e, portanto, se desenvolvem e se constituem no decorrer do processo histórico-social.

Uma das finalidades da arte é contribuir para o apuramento da sensibilidade e desenvolver a criatividade dos indivíduos. A gênese da criatividade é cultural, e desse modo, é inteiramente dependente da apropriação da cultura existente. Esta finalidade é uma dimensão amplamente reconhecida e considerada uma importante ferramenta de formação do indivíduo, ampliando as possibilidades cognitivas, afetivas e expressivas.

[...] o sentido musical do homem só é ancorado pela música. A mais bela música nada significa para o ouvido completamente não musical, não constitui nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a ratificação de uma das minhas capacidades. Assim, só pode existir para mim na medida em que a minha capacidade existe para ele como habilidade subjetiva, porque para mim o significado de um objeto só vai até onde chega o seu sentido (só tem significado para um sentido que lhe corresponde). Consequentemente, os sentidos do homem social são diferentes dos do homem não social. Só por meio da riqueza objetivamente desenvolvida do ser humano é que em parte se cultiva e em parte se cria a riqueza da sensibilidade subjetiva humana (o ouvido musical, o olho para a beleza das formas), em resumo, os sentidos capazes de satisfação humana e que se confirmam como capacidades humanas. (MARX, 2006, p143)

Tal afirmativa deixa evidente que a sensibilidade humana, como por exemplo, o ouvido musical ou o olho que aprecia a beleza de uma obra de arte, não são sentidos formados tão somente por propriedades biológicas e herdados geneticamente, mas dependem de condições sócio-históricas e da educação. A subjetividade que se objetiva e é apropriada por outrem, se enriquece e se desenvolve historicamente. Destarte, é preciso criar na subjetividade de cada um aquilo que já foi criado pela humanidade.

A arte possibilita desenvolvermos uma forma própria de sentir e pensar. Salomé (s.d.) entende que no modo de significar o mundo e despertar a consciência, mental ou corporal, a arte possibilita uma autoconsciência humana, pois podemos nos tornar conhecedores de nós mesmos e bem como conhecer a realidade que nos cerca. Nesse sentido a percepção estética surge como elemento para identificar e constituir uma teia de significados entre o mundo do sujeito e o mundo da arte.

Vários estudos experimentais vêm demonstrando a possibilidade de desenvolvimento das capacidades para compreender diferentes gêneros de arte

com a ajuda de métodos especiais, elaborados com base nas características de atividade dos processos de percepção e compreensão artísticas.

Mas Leontiev (2000) afirma que é bastante difícil definir o que se espera aprender numa educação estética e faz uma ressalva destacando que é bastante difícil definir qual o plano dessa formação de sentidos estéticos, mas certamente, define que não se trata apenas do conhecimento da história e Teoria da Arte, pois a reduziria a um conhecimento, ou informação que passa pelo processo de apreensão como outra qualquer área de conhecimento.

É por isso que ele vai além e afirma que o contato com a arte, adequadamente vivido e assimilado, tem algo a ver com o processo de desenvolvimento pessoal e da personalidade. Nesse sentido, “a educação estética é a capacidade de perceber e entender a arte e a beleza em geral” (LEONTIEV, 2000, p.128).

Mas a sensibilidade estética não é percebida de forma igual entre os diferentes indivíduos. A percepção estética é uma atividade interna complexa, em que o primeiro contato visual com uma obra, o ato de ouvir uma sinfonia, ou contemplar uma encenação de dança ou teatro é apenas o primeiro passo, e será recebida pelos indivíduos de formas diversas.

Nem todos os receptores conseguem que todas as obras de arte lhes falem. É necessário uma chave especial em cada caso, para cada gênero artístico, um conjunto de atributos que permitem a sua devida percepção. Leontiev (2000) atribuiu a esta chave nome de competência estética, que implica

a capacidade do leitor, espectador, ouvinte para extrair conteúdos de significado de diferentes níveis de profundidade da textura estética de uma produção artística esta variável reflete o nível geral do desenvolvimento estético de uma pessoa, a sua experiência de encontros com a arte (p. 133).

Existem alguns fatores essenciais que irão determinar de forma crucial o processo e os resultados provenientes da mediação entre indivíduo e a arte. A competência estética é um desses fatores. Dois outros fatores são o mundo interior do indivíduo, ou seja, a estrutura de sentido da personalidade e as necessidades dominantes que definem substancialmente a opção individual pelos gêneros artísticos existentes.

Com base nas obras teóricas e experimentais existentes, Leontiev (2000, p. 133) destaca pelo menos, três aspectos interligados da competência estética.

O primeiro aspecto é a complexidade cognitiva da visão do mundo que um indivíduo tem a capacidade pessoal de compreender a ambiguidade e de ver as possibilidades que as coisas têm de mudar, de ser diferentes. O segundo aspecto é o domínio que uma pessoa tem das linguagens especiais de diferentes tipos, gêneros e estilos de arte, que requer um conjunto de códigos culturais (lotman), que torna possível decodificar a informação contida no texto artístico de modo a traduzir a estrutura de sinais de uma produção artística na língua materna das emoções e significados humanos. O terceiro aspecto da competência estética, oriundo das características de atividade da percepção artística, é o grau de mestria das competências e aptidões operacionais que define a capacidade pessoal para desempenhar a atividade de objetivação de textos relevante para um determinado texto.

Percebe-se com isso que a competência estética não é algo simples e inerente aos homens. É resultado de um longo processo de apropriação das objetivações humanas e da superação das fragmentações numa perspectiva que almeja a totalidade humana. É preciso que os sentidos sejam desenvolvidos e humanizados gradativamente. É preciso de bases sociais concretas para desenvolver o olhar crítico sobre os reflexos culturais de um determinado modo de produção, assim como ações condizentes com este olhar.

Por isso, é importante retomar Leontiev (2000) e citar aqui algumas funções psicológicas que a arte assume de acordo com o principal efeito que é suposto resultar do encontro com os indivíduos: recreação, socialização e desenvolvimento pessoal.

A função da recreação está associada às necessidades psicológicas básicas, sendo a recreação necessária a todos os seres humanos. A maior parte dos tipos, gêneros e estilos de arte contém uma componente recreativa mais ou menos evidente, porque a arte sempre pertenceu à esfera da livre atividade, independentemente de quaisquer deveres sociais ou profissionais. Especialmente bem sucedida em cumprir esta função recreativa é, todavia, a quase-arte industrial, porque prossegue apenas este objetivo através do caminho mais curto possível. A cultura de massa de hoje em dia tem assim tendência para acentuar demasiadamente os aspectos recreativos da arte, os que transformam os objetos de arte em êxitos com um elevado valor de mercado, excluindo todos os outros gêneros de esforços mentais. A função recreativa da arte é muito mais procurada do que qualquer outro tipo e está disponível para todos. A abordagem da arte como um instrumento recreativo não requer, pois, qualquer educação, porque o mundo dos objetos quase-arte recreativos adapta-se perfeitamente ao nível mais baixo (zero) de educação e de competência estética. (LEONTIEV, 2000, p.143)

Essa forma de arte é facilmente ilustrada pela música e dança amplamente difundidas na atualidade. São danças que emergem do cotidiano dos indivíduos e não tem pretensão que os indivíduos transcendam essa realidade imediata. O que essas danças proporcionam é o prazer e a emoção momentânea. São músicas com letras simples e de fácil assimilação que não exigem esforço psíquico. As coreografias são prontas e que pouco desenvolvem a criatividade.

Leontiev (2000) afirma que as características do público para esse tipo de arte são: a prontidão para reconhecer o que já é bem conhecido e a rejeição do novo, o desinteresse pela arte que exija qualquer atividade mental mais elaborado, ou seja, a procura do prazer sem esforço. Além disso, é comum reproduzir o discurso, as opiniões e juízos que as massas partilham.

A arte de orientação socializante fornece informação sobre o mundo, sobre os valores culturais e normas, sobre padrões de comportamento e modelos de identidade pessoal. As tarefas de socialização são compatíveis tanto com a cultura de massas com a arte superior. Há anos designava-se a Literatura por o livro escolar da vida, mas atualmente as pessoas obtêm mais conhecimento sobre a vida a partir de histórias de detetives e filmes de ação do que da arte superior, não obstante as artes visuais se poderem chamar oficinas da maneira como ver. Uma vez que esta função não pressupõe um elevado nível de competência, tem naturalmente menos procura. A maior parte das pessoas prefere aprender de outras fontes. Esta função não é específica da arte; os jornais são mais eficazes para atingir este objetivo. A educação relevante para esta função é a educação geral tradicional em vez da educação estética. (p.143, 144)

Aqui podemos situar algumas danças que atendem o divertimento, mas que conseguem transmitir algum tipo de significado. Promovem a socialização e a medida que se aprende, aproxima-se de determinada cultura.

A arte orientada para o desenvolvimento pessoal, pelo contrario, quebra normas e clichês, confere novos significados e novas maneiras de ver e de avaliar a realidade. A arte orientada para o desenvolvimento pressupõe e exige frequentemente um elevado nível de competência estética, assim como motivação para fazer determinado trabalho mental no decorrer da interação com a arte. Exige muito e promete muito ao mesmo tempo. As recompensas que se recebem de profundos encontros com a verdadeira arte jamais se podem alcançar de outro modo. Todavia, apenas a minoria de um publico potencial consegue compreender e apreciar esta promessa – a promessa do significado. É aqui que reside o objetivo mais importante da educação estética. No entanto, para nos tornarmos conscientes deste objetivo e aceita-lo, temos primeiro de perceber as diferenças entre os efeitos da arte e da quase-arte a níveis diferentes de encontros que temos com elas. Na medida em que a educação

visa o desenvolvimento pessoal, torna-se antagónica da cultura comercial de massas na luta pela dimensão humana nos seres humanos. (Idem, P.144)

É essa função artística que devemos entender discutir a formação do indivíduo. Devemos buscar tocar no âmago da verdadeira arte que é o sentido pessoal. Leontiev (2000, p.132) declara que

O que deveríamos ensinar é a atitude dialógica para com a arte, a capacidade não apenas de ver o mundo significativo que transcende os meios expressivos, mas também de nos relacionarmos pessoalmente com este mundo, de nos abirmos a ele e de nos enriquecermos pessoalmente com este mundo, de nos abirmos a ele e de nos enriquecermos com os significados aí descobertos.

Por isso que a interação dialógica com uma obra de arte nos dá a oportunidade de ampliar nossa visão de mundo enriquecendo as experiências da vida real. O contato com a arte possibilita viver várias vidas em vez de uma, por isso nos obriga a lutar para além da nossa vida em direção a tudo que a transcende, buscando a totalidade das relações e objetivações humanas.

Uma obra de arte é uma janela para o mundo do artista, que está aberta apenas para uma visão de um ponto de vista único, ou seja, o do autor, por isso, para a obra de arte se revelar, uma pessoa tem de renunciar, temporariamente, à sua posição pessoal, que é uma posição parcial no mundo, assim como renunciar ao seu ponto de vista exclusivo e aceitar a posição do artista.

Para conseguir penetrar para além do texto, para além do quadro e conseguir entrar em contato com os significados vivos da obra de arte, devemos aprender a olhar o mundo através dos olhos do artista. Por essa razão que Leontiev (2000) afirma que assumir uma atitude estética é essencialmente uma adotar uma atitude de diálogo, a atitude de uma aceitação imparcial e sem vínculos emocionais.

O paradoxo da percepção estética reside no fato de que só renunciando à percepção pessoal de uma obra de arte através do prisma dos próprios significados pessoais, é que o observador consegue compreender a obra em toda plenitude do seu significado e, nesta interação, enriquecer o seu próprio mundo interior. O primeiro passo neste processo – ver uma imagem do mundo de determinada pessoa por detrás da representação do mundo e assumir, em relação a ela, uma atitude empática de diálogo – permite ir mais longe, ou seja, da imagem do mundo para o mundo em si. Nesta fase, os significados contidos na obra interagem com as estruturas de sentido da personalidade do receptor. Este processo conduz à absorção dos nossos conteúdos e aspectos nas estruturas de significado individuais, se não houver contradição entre elas, ou no efeito da catarse, se houver contradição entre os significados

contidos na obra de arte e os que são inerentes à percepção do mundo dos indivíduos. Isto promove o colapso dos estereótipos de sentido pessoais, acrescido de um relevo enriquecido de uma percepção do mundo e do desenvolvimento da capacidade de ver objetos e eventos simultaneamente de muitos pontos de vista, em muitos contextos e significados potenciais (LEONTIEV 2000, p130 e 131).

Uma verdadeira obra de arte tem um conteúdo objetivo profundo, independentemente das eventuais impressões do receptor. O contato com a arte, adequadamente vivido e assimilado contribui de forma significativa com o processo mais íntimo do desenvolvimento do psiquismo. Uma vez que a imagem artística complexa produz inevitavelmente variações individuais na sua compreensão e avaliação da arte.

Baseado em Vigotski (1999a) é possível afirmar que um aspecto da reação estética é de que ela não é apenas uma descarga no vazio, um tiro de festim, mas uma reação à obra de arte de um estimulante novo e fortíssimo para posteriores atitudes. A arte exige resposta, motiva certos atos e atitudes. A arte é antes uma organização do nosso comportamento visando o futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida que está por trás dela.

Daqui, entretanto, não se conclui que o efeito da arte tenha nada de misterioso, sobrenatural e místico, respaldada pela teoria dos talentos inatos, ou que sua explicação exija quaisquer novos conceitos e leis além daqueles estabelecidos pelas explicações psicológicas ao analisar o comportamento humano.

As obras de arte não tem uma função social definida tão somente pela busca de prazer, vão muito além disso; as objetivações artísticas estão vinculadas, de modo geral, ao processo de desenvolvimento do gênero humano, e de maneira particular, ao desenvolvimento do indivíduo singular.

Para Vigotski (1999a) a arte pode provocar alterações no psiquismo dos indivíduos. Ao se produzir arte e ao dela se apropriar, funções psicológicas dos sujeitos também são formadas e desenvolvidas.

Explorando alguns trechos da obra de Vigotski acerca da arte no processo de formação humana, chamamos a atenção a uma exposição desse autor que usa de uma forma bastante inusitada, narrativas bíblicas para ilustrar a sua compreensão

sobre a importância, ou mesmo, no seu entendimento, do milagre da arte como algo para além da vida cotidiana:

o milagre da arte lembraria o desolador milagre do Evangelho, em que cinco ou seis pães e uma dúzia de peixes alimentam mil pessoas, todas comem até saciar a fome e os ossos restantes são recolhidos em doze cestas. Aqui o milagre é apenas quantitativo: mil pessoas que se saciaram, mas cada uma comeu apenas peixe e pão, pão e peixe. Não seria isto o mesmo que cada uma delas comia cada dia em sua casa e sem qualquer milagre? (IDEM, 1999, p.307)

A outra lenda bíblica é a do primeiro milagre que Jesus teria transformado água em vinho. No primeiro milagre houve apenas uma multiplicação daquilo que as pessoas já comiam todos os dias, não houve sim a síntese de algo novo. Na outra situação houve uma transformação qualitativa. No caso da transformação da água em vinho foi produzido algo novo e superior.

Daí Vigotski desdobra que (1999, p.307, 308)

A arte está para a vida como o vinho para a uva disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material.

A partir dessa estreita relação da arte com a vida, podemos concebê-la como uma produção elevada da atividade humana. A arte desencadeia uma transformação nas emoções e que, tomando o psiquismo como uma unidade, podemos concluir que a arte irá transformar toda a estrutura psíquica do indivíduo.

Baseado em Martins (2013) podemos afirmar que a arte, como objetivação resultado do trabalho humano, intervém decisivamente na formação das propriedades humanas. É um traço marcante e decisivo nesse processo é a assimilação dos resultados da experiência de toda a humanidade. As ações e habilidades humanas resultam das apropriações do legado construído histórico-socialmente.

Destarte, pode-se afirmar a partir disso, que as possibilidades e os limites de que cada indivíduo dispõe não são resultados de sua experiência individual, resultam das assimilações da experiência das gerações passadas acumuladas em forma de conhecimentos.

Assim se torna essencial que os sentidos sejam desenvolvidos e humanizados gradativamente. É preciso de bases sociais concretas para desenvolver o olhar crítico sobre os reflexos culturais de um determinado modo de

produção, assim como ações condizentes com este olhar. O que só pode ser plenamente alcançado numa sociedade que tenha superado a divisão em classes sociais, a divisão social do trabalho e a propriedade privada dos meios. Considerando-se que ainda vivemos na sociedade capitalista, ou seja, vivemos sob relações sociais alienadas e alienantes, esse processo de desenvolvimento apresenta certos limites que merecem ser discutidos e superados.

Até o momento discutimos que a arte tem a característica de possibilitar ao homem o contato com as diferentes esferas da sua produção, se reconhecendo como produtor e criação, ele se reencontra com as objetivações humanas através da arte.

Reitero que o desenvolvimento do indivíduo é resultado da síntese de inúmeras relações sociais e precisa ser concebido como um processo situado no interior de outro, o do desenvolvimento histórico do ser humano como um ser social.

A partir desses pressupostos entendemos também que a relação entre os processos de objetivação e apropriação constitui a dinâmica fundamental do processo de formação do indivíduo como um ser histórico e social, pelo qual o ser humano se autoconstrói ao longo da história.

Essas ideias são imprescindíveis para pensarmos algumas questões. Em condições ideais de vida, o indivíduo encerra possibilidades para desenvolver-se plenamente ou, como já apontamos anteriormente, tem potencial para a formação de aptidões especificamente humanas e desenvolvidas. Mas por que de fato isso não ocorre?

Essa discussão permeia pela discussão do capitalismo e da sociedade dividida em classe que aprisiona as capacidades humanas nas teias da alienação. É preciso ter claro que o ser humano se humaniza na base das relações sociais de produção. Em claras palavras, Martins (2013) sintetiza que o modo de produção não produz apenas coisas, mas também pessoas, subjetividades, psiquismos.

Segundo Duarte (2013) a formação do gênero humano vem efetivando ao longo da história, num processo de criação de possibilidades de que a atividade objetivamente, social e consciente, se torne cada vez mais livre e universal. Essas possibilidades, entretanto, têm sido criadas e desenvolvidas tendo-se como contrapartida a alienação dos indivíduos.

O ser humano cria possibilidades de uma vida plena de sentidos e dignidade, repleta de conteúdo e desenvolvimento. Mas devida as condições sociais que a

própria humanidade se encontra, essas possibilidades pouco ou nada se concretizam na vida da maior parte das pessoas. O ser humano vê-se dominado, explorado e humilhado pelas relações sociais criadas pela própria humanidade.

O fato de existir esse leque de possibilidades objetivas de vida verdadeiramente humana não assegura que essas possibilidades realmente se realizem.

Ele ainda afirma que a origem da alienação na vida dos indivíduos reside, portanto, no fato de que os seres humanos não dominam coletivamente as relações sociais e a elas se submetem como se fosse poderes estranhos e superiores. Dessa forma, a superação da alienação na vida dos indivíduos não é independente da transformação coletiva das relações sociais.

A sociedade marcada pela divisão de classes e o distanciamento do homem com as objetivações humanas coloca lacunas nessa formação. O processo de alienação social impede a emancipação dos sentidos. Por isso Frederico (2013) destaca que Marx também pleiteia a emancipação dos sentidos das malhas da alienação social e destaca a importância da humanização dos sentidos estéticos.

Os sentidos humanos alienados não podem revelar diretamente a verdade, a essência humana.

A contradição entre o ser do homem e a sua essência, engendrada pela alienação, bloqueia a própria possibilidade de desenvolvimento dos sentidos, fazendo com que o homem necessitado permaneça insensível perante o mais belo espetáculo, e que o comerciante, prisioneiro da visão utilitarista, não veja a beleza mineral, pois perdeu toda sensibilidade para isso. (FREDERICO, 2013, p.47)

Os bloqueios sociais impõem-se ao homem e atrofiam os sentidos e nos abre a possibilidade par uma discussão que defronta a humanização versus a alienação. Com isso, faz-se necessário discutir algumas categorias para elucidar questões pertinentes ao nosso objeto da pesquisa.

Num entendimento inicial, alienação é a expressão do afastamento do indivíduo do acesso aos bens materiais e culturais produzidos pela humanidade na particularidade das relações sociais. Deste modo, a alienação não é algo que tem sua origem na consciência, mas nas formas como o trabalho e a vida social são organizados impedindo, deste modo, que os indivíduos singulares se apropriem da riqueza humana produzida coletivamente.

A alienação é um fenômeno social, um processo em que as relações sociais impedem, ou ao menos limitam, a concretização das máximas possibilidades da vida humana na vida de cada indivíduo. Constitui-se alienação o fato de relações sociais dominarem os seres humanos em vez de serem por eles dominadas.

Iasi (2011) afirma que as relações sociais aprisionadas no capitalismo geram as condições para que a atividade humana aliene em vez de humanizar e produzem uma alienação em três níveis: no primeiro o ser humano aliena-se da sua própria relação com a natureza, num segundo momento o ser humano aliena-se de sua própria atividade o que leva ao terceiro aspecto, onde o ser humano alienando-se de si próprio como ser humano.

A alienação é o distanciamento entre o progresso histórico da humanidade e o desenvolvimento de cada indivíduo. Na alienação, o ser humano não reconhece o universo das objetivações sociais como sua produção. Os aspectos formativos e criativos da atividade humana se manifestam apenas no contexto mais amplo, da sociedade como um todo, mas não estão presentes no próprio indivíduo, visto que esse patrimônio é apropriado privadamente por outros seres humanos.

A função da arte, numa sociedade marcada pela luta de classes, por exemplo, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. As circunstâncias impostas por uma sociedade capitalista nos direcionam para o fato de que tanto a objetivação quanto a apropriação do que foi produzido pela atividade vital humana são marcadas pela contradição entre humanização e alienação.

Por isso Fischer (1973) salienta que o capitalismo não é uma força social propícia à arte, disposta a socializar com a ampla sociedade as produções artísticas da humanidade. Na medida em que o capitalismo necessita da arte de algum modo, precisa dela como embelezamento de sua privada ou como um bom investimento. Sem falar da possibilidade de mascarar a realidade e as contradições de classe, com arte para consumo, para divertimento, em suas formas menos elaboradas.

Essa reflexão deve ser feita para a construção de uma concepção da formação da individualidade humana a partir dessa relação entre humanização e alienação almejando a superação e buscando autoconsciência humana.

Duarte (2013) afirma que a forma capitalista de apropriação dos resultados do trabalho faz com que tanto a apropriação quanto a objetivação, em vez de humanizarem a vida do indivíduo, o alienem da riqueza material e não material que de alguma forma ele o ajudou a produzir. A alienação é um fenômeno estritamente

humano, já que só pode alienar-se das forças essenciais humanas porque são resultados da atividade humana coletiva, ou seja, o ser humano só pode alienar-se de algo que ele mesmo tenha criado.

As relações sociais capitalistas fazem com que aqueles que constroem a realidade objetiva humana não possam dela se apropriar. São arrancados dos indivíduos a sua possibilidade de humanização. A alienação foi gerada pela divisão da sociedade em classes.

Vázquez (2010) afirma que quanto mais aliena seu ser, mais estranho é para o homem o mundo que ele próprio criou com seu trabalho, tão mais poderoso e rico se torna esse mundo exterior e tão mais impotente e pobre se torna seu mundo interior. Em virtude da alienação, o que deveria humanizar e contribuir para a formação de um ser consciente e livre, retira do trabalhador a sua essência humana.

O autor ainda sublinha que a alienação inverte o sentido da criação artística, ou seja, no trabalho artístico alienado, essa atividade humana deixa de ser atividade na qual o homem afirma seu ser, se expressa e reconhece a si mesmo, para se manter presa, principalmente à sua utilidade material.

É importante destacar ainda que uma arte alienada é a própria negação da arte. Então, o artista deve driblar a alienação, buscando responder a uma necessidade interior e potencializar a sua livre criação. Só assim, o artista poderá encaminhar sua atividade para a verdadeira finalidade da arte: afirmar a essência humana num objeto concreto –sensível.

Para que a arte, em suas formas mais ricas, se incorpore à vida cotidiana de todas as pessoas é necessário também que ela deixe de ser mercadoria, que o valor de uma obra não seja determinado pelo mercado, que o acesso à arte não passe pela mediação do dinheiro.

Segundo Marx (2008, p.51) “à primeira vista, a riqueza da sociedade burguesa aparece como imensa acumulação de mercadorias, sendo a mercadoria isolada a forma elementar dessa riqueza”. A mercadoria é uma coisa externa ou um objeto que de acordo com suas propriedades satisfazem as necessidades humanas, no caso das artes, as que acabam assumindo as características de mercadoria satisfazem necessidades não tão refinadas como a verdadeira arte.

Além disso, quando a arte passa a ser vista como mercadoria nega todo o trabalho social empregado, ou seja, desaparece a individualidade dos artistas. Nega a memória de um grupo de sujeitos e de um gênero artístico.

A mercadoria tem o poder de promover uma inversão nas relações, nos valores sociais. As relações sociais, relações entre homens, aparecem como relações entre coisas. As relações entre os produtores mostram-se como relações entre mercadorias. Essa forma de poder autônomo que as mercadorias parecem exercer sobre seus produtores foi chamada por Marx (2012) de fetichismo da mercadoria.

Quando a produção mercantil está desenvolvida, para produzir as mercadorias é necessária uma ampla divisão do trabalho. Nesse caso, a arte passa a ser reproduzida para o valor de mercado, ou seja, seu valor, sua capacidade de satisfazer uma necessidade humana específica mediante suas qualidades estéticas, já não se funda nela mesma, mas em sua capacidade de produzir lucro.

Além disso, nem sempre os produtos, obras e valores oriundos do trabalho permitem aos homens se reconhecerem como autoprodutores e criativos. Netto (2011) afirma que a práxis pode produzir objetivações que se apresentam aos homens não como obras suas, como sua criação, mas ao contrário, com algo que lhes é estranho e opressivo. Deixam de se mostrar como objetivações que expressam a humanidade dos homens e aparecem como algo que escapa do seu controle passa a controlá-los como um poder que lhes é superior.

Essa inversão caracteriza o fenômeno histórico social da alienação. Nesse caso, essa dissociação entre o significado do que é produzido e o sentido das ações humanas se reflete em toda sociedade e atinge níveis absolutamente destrutivos para o desenvolvimento do ser humano.

Com tudo isso, Salomé (s.d.) sintetiza que convertida em mercadoria, a obra de arte perde sua significação humana, sua qualidade, sua relação com o homem. A arte que visa ao lucro empobrece na sua essência a linguagem expressiva de um pensamento, ideia ou significação e passa a desempenhar uma função utilitária com finalidade econômica lucrativa.

O sistema capitalista resignifica as manifestações culturais e artísticas, como por exemplo a dança, para as suas finalidades comerciais. Desta maneira, as práticas culturais são transformadas em uma gama de produtos específicos direcionados ao público em geral.

O capitalismo não respeita as tradições culturais. Quando alguma forma histórica de dança começa a ser produzida para grande público com o objetivo mercadológico, perde-se na sua qualidade, empobrecendo a sua essência.

Cabe ressaltar que nesse contexto, a valorização e preservação de muitas manifestações culturais ficam atreladas à sua capacidade de conquistar os interesses capitalistas. Em certos casos acaba sendo uma estratégia de sobrevivência. Reconfigurar as linguagens artísticas, se render ao mercado e se manter atuante no presente.

O valor específico da arte contido nas qualidades criadas pelo artista no objeto é extirpado quando esta passa ao status de mercadoria. E nessa visão mercantilizada os valores humanos são deixados de lado em troca dos interesses econômicos.

A arte nesse contexto mercadológico é regida pela indústria da cultura de massas. Aqui a competência estética permanecerá num nível muito primitivo. Pois o que é produzido de arte para atingir as grandes massas não exige muito do sujeito, o que torna a grande parte do público de todos os gêneros de arte em um nível inferior da competência estética.

4.4 A DANÇA ENQUANTO FORMA ESPECÍFICA DE MEMÓRIA E OS DESAFIOS DA HUMANIZAÇÃO NUMA SOCIEDADE MARCADA PELA ALIENAÇÃO

A proposta desta pesquisa foi discutir algumas reflexões acerca da relação memória e dança tendo por suporte a teoria sócio-histórica formulada pela Escola de Vigotski. Desse modo, abordamos a produção social das diversas expressões da memória articulada aos modos de produção da existência humana e entendemos a dança enquanto expressão da cultura corporal que enquanto forma de memória e registro das experiências humanas contribui no acúmulo do patrimônio artístico pertencente à humanidade.

IncurSIONAR pelas manifestações corporais materializadas e tematizadas pelas diferentes formas de dança não é atentar apenas para sua gestualidade técnica e expressiva. Significa considerar seu contexto que transcende a temporalidade do gesto dada sua dimensão histórica, artística, valorativa e de construção de sentidos e significados, os quais tomam forma por meio da ação humana.

Agora, a proposta é discutir de que forma a dança, enquanto memória escrita no ar, pode ajudar na luta pela superação da alienação.

Como se sabe, a dança está presente em diferentes espaços da nossa sociedade, marcando presença e programas televisivos, nas escolas de dança, nas

academias de ginástica, em espaços urbanos de lazer, em festas e shows de artistas da música, etc., porém, não são marcadas pelo sentido de fruição artística, mas impregnada pela indústria da diversão.

As danças da moda são disseminadas em festas, eventos e espaços destinados ao entretenimento. Esses espaços compreendidos como os locais onde algumas pessoas se reúnem para dançar e desenvolver outras atividades de lazer, contam também, com os meios de comunicação, como a televisão e rádio para a sua veiculação.

A dança, portanto, passa a se configurar como produto de consumo. E seu consumo acaba se submetendo às músicas de sucesso, que estão expostas como mercadoria. Os sujeitos ao consumirem um bem cultural, como dançar uma música, por exemplo, o fazem com os sentidos viciados para alimentar o que é angustiante e alienante, vivendo uma alegria momentânea.

Criam desejos e falsas necessidades, e acabam incorporando padrões de comportamento, ideias, formando juízos de valor, mecanizando os sujeitos que se calam perante às imposições do mercado do entretenimento, privando-se da livre expressão artística.

Essa condição de fruição e prazer está distante de ser uma experiência estética. Sua prática, porém, não está atrelada ao fazer artístico e transformador e, sim, a um processo de consumo alienado, em que os sujeitos apenas dançam as músicas da moda, sendo por elas influenciados em comportamentos e gestualidades.

Não estou desconsiderando a prática da dança enquanto forma de divertimento e lazer, ou seja, o sujeito é livre para dançar o que ele quiser e consumir os bens culturais que lhe convém. O problema reside no que ele tem acesso e no como tem acesso ao que lhe é oferecido, pois geralmente suas escolhas são limitadas.

O que está em discussão aqui são os limites desse tipo de dança para o desenvolvimento da competência estética, da criatividade e de outros elementos imprescindíveis para a formação do indivíduo. A dança alicerçada nesses valores da sociedade de consumo transforma-se em fonte alienadora ao invés de meio transformador da vida do ser humano.

Estas danças vêm sendo utilizadas de maneira bastante descontextualizada por muitos indivíduos. Ao público que consome essas danças não é dada a

oportunidade de pensar em criar, o qual só quer reproduzi-las com o intuito de se entreter.

Ao consumirem e reproduzirem sem participar do processo de criação observa-se um profundo esvaziamento da criatividade e da imaginação, perdem-se na espontaneidade, expressão, personalidade e identidade dos indivíduos e acaba por atrofiar a capacidade reflexiva do indivíduo.

Leontiev (2000) afirma que a vontade que muitos indivíduos possuem em se libertarem de esforços mentais leva a busca aos estratos mais simples de arte, o que resulta na reflexão: se os públicos massivos de leitores ou espectadores só precisam de um enredo excitante e de fortes emoções, todo o resto é inútil.

Por isso, por conta das contradições e da própria organização da vida no modo de produção capitalista, só uma minoria prefere e aprecia a complexidade das obras de arte. Enquanto uma obra da verdadeira arte é criada intencionalmente para romper com os automatismos da percepção estética atingindo sua força máxima, a cultura industrial de massa baseia-se no princípio do reconhecimento, na ampliação de estereótipos automáticos da percepção, não tem qualquer outro conteúdo e significado, exceto o que é diretamente dito ou representado.

Já que os esquemas primitivos de percepção reduzem o esforço exigido, indo buscar os extratos estéticos mais simples, Leontiev (2000) afirma que essa “quase arte” não exerce qualquer efeito na personalidade, a não ser agradar ou chocar as emoções pessoais e define a distinção entre quase-arte e verdadeira arte em termos da seguinte dicotomia: arte para emoções versus arte para personalidade.

A arte para as emoções proporciona reconhecimento em vez de cognição, por isso não contém novos significados. O encontro com a quase arte é semelhante a uma aventura passageira de uma noite que proporciona prazer emocional transitório ou outras emoções.

A quase arte conserva uma visão do mundo e mantém inalterada a personalidade em geral. Por isso, é possível afirmar que a arte produzida pela indústria cultural de massa impede a capacidade humana de mudar, de haver desenvolvimento pessoal e adaptação criativa ao mundo em transformação.

Com isso, não pretendo negar a necessidade recreativa inerente a todos os seres humanos. Leontiev (2000) pontua que mesmo intelectuais altamente criativos e esteticamente competentes buscam diferentes formas artísticas para satisfazer esta necessidade do entretenimento. O que é perverso é esse tipo de arte ocupar o

lugar da arte que realmente pode desenvolver as máximas potencialidades do psiquismo humano e que para muitas pessoas, que não conhecem outra forma de arte, acreditam que é a verdadeira arte.

A fácil aceitação às coisas prontas acaba por reduzir a espontaneidade e expressividade de muitos indivíduos. Com isso os indivíduos se limitam ao efêmero, ao fragmentário. Hoje, mais do que nunca, o ato criativo é imprescindível para a humanidade. Pode-se dizer que é nos momentos de criação que se enxerga o que há de genuinamente humano nas pessoas.

A arte é uma forma superior de objetivação humana. Dentro da própria arte e no caso das suas diferentes formas de linguagem, como a dança, existem formas mais elaboradas e que atingiram certo grau de desenvolvimento em detrimento de outras formas de expressões artísticas.

Forma mais desenvolvida não porque seja valorizada pela elite ou pela massa. A difícil questão é: que critérios levantamos para falar em mais desenvolvido? Uma série de dúvidas podem surgir acerca do que é popular e erudito, o que é conhecimento clássico, o mais ou menos elaborado. Por isso é importante aqui tratar da relação entre conhecimento popular e erudito e da especificidade deste último para a formação mais rica dos indivíduos.

Inicialmente é possível afirmar que em termos de arte, trata-se de como o artista consegue captar o "espírito" de uma época, traduzir em forma artística (literatura, dança, música...) os sentimentos, as angústias, lançando mão de formas cotidianas e não-cotidianas de produção da vida.

Outra coisa que se deve levar em consideração é que há formas distintas de tratar um mesmo estilo musical e de dança. Existe uma possibilidade de encontro entre a formação erudita e popular no desenvolvimento de formas cada vez mais ricas de expressão artística.

Isso pode ser ilustrado com o exemplo do samba. Os clássicos do samba deixaram de legado as bases fundamentais de melodias, harmonias e, em termos de dança, de passos que se consagram e que vão sendo atualizados, superados ou relidos.

Assim, esta manifestação complexa e rica que é o samba pode ser produzido enquanto arte de forma mais rica, utilizando-se de todo o conhecimento de música e dança (popular e erudita) para fazer com que esta expressão contribua para o desenvolvimento de formas cada vez mais ricas, variadas para os indivíduos.

Exemplo parecido é trazido por Félix *et al.*(2015) ao analisarem o popular e o erudito nas produções de Luiz Gonzaga. As parcerias que ele teve nas suas composições o ajudaram a traduzir em poesia as melodias e harmonias que pulsavam dentro dele. Devido a seus limites de escolarização e formação literária ele precisaria de parceiros de formação erudita. Para dar corpo a um borbulhar de sensações e sentimentos composto por experiências e memórias de um nordestino que, assim como muitas outras famílias, deixou sua terra para buscar uma melhoria de vida no sudeste.

Portanto, foi primordial o apoio do conhecimento erudito, mais complexo e desenvolvido para expressar de forma mais elaborada as suas canções, de modo que possibilitou tornar-se um clássico.

Contudo, quando lidamos com o mercado do entretenimento, o que se vê é uma apropriação de formas populares da arte e, quando é do interesse econômico, transforma tudo em produto e em negócio. Com isso, amputa o essencial do que fez nascer uma expressão artística.

O processo de mercadorização da arte, na maioria das vezes, simplifica a riqueza da dança e da música, limitando a coreografias apelativas ou reduzindo a estrutura harmônica e melódica das canções em poucos acordes com letras vazias de conteúdos, saturado de alienação e coloquialismo (as músicas que tocam nas rádios, por exemplo).

Muitas vezes esse entendimento é considerado como a valorização de um conhecimento de elite, eurocêntrico, racista e discriminatório. Segundo Felix *et al.* (2015), tem sido comum, nesses tempos de ascensão do pensamento pós-modernista, o entendimento de que o conhecimento erudito é descontextualizado e emana de um ideário estruturado em torno de princípios como os de universalidade, objetividade, imparcialidade, neutralidade, elementos caros ao que muitos chamam de projeto moderno.

Assim, ao tratar da relação entre conhecimento popular e erudito, os autores supracitados não o fazem de forma polarizada, buscando distinguir qual o melhor ou o pior saber. Proceder desta forma é desconsiderar a dinâmica dos processos e suas contradições, além de ser discriminatória e desagregadora. “[...] porque se o povo tem acesso ao saber erudito, o saber erudito não é mais sinal distintivo das elites, quer dizer, ele torna-se popular” (SAVIANI apud Félix et al., 2015, p. 70).

Entender o processo de apropriação da dança como bem cultural que vai além de apenas formas gestuais traz desafios. Além das condições de reprodução devemos olhar para as condições de sua criação. Por isso é preciso que os indivíduos se apropriem dos sentidos e significados das danças e músicas que tentam exprimir os anseios, contradições e características de seu tempo.

Mesmo as formas de dança que são aprisionadas pela indústria cultural e reduzidas a mercadoria de consumo devem nos oferecer leituras de uma realidade marcada pelo esvaziamento cultural, que bem discutidas podem possibilitar uma reflexão mais crítica da sociedade e do que ela produz enquanto arte.

Expressam formas e conteúdos possíveis de experiência humana marcada, por exemplo, por aquilo que é experienciado e transformado em memória evocada e que acabam expressando os limites e as condições possíveis do que pode se produzir em dado contexto. No final das contas elas também acabam sendo a expressão de um tempo e mostra o próprio esvaziamento e angústias dessa realidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta dissertação foi buscar na obra de Vigotski e seus colaboradores elementos para compreender a dança enquanto fenômeno artístico que expressa memórias. Nesse sentido, busquei compreender o objeto de estudo a partir de uma abordagem histórico-cultural (marxista) da memória e suas contribuições para o desenvolvimento do indivíduo e uma formação humana plena. Assim, a dança foi estudada como expressão da memória e como uma manifestação de profundo conteúdo artístico que precisa ser apropriado pelos indivíduos.

Inicialmente foquei a discussão na produção da memória a partir da produção material da vida. Através da Escola de Vigotski foi possível o entendimento da memória, não só como função psíquica, mas também como fenômeno histórico social.

A partir da teoria histórico-cultural busquei também compreender a relação da memória com outras funções psíquicas como a imaginação e a criatividade responsáveis pelo o processo de criação artística. O que permitiu mais uma vez, correlacionar a memória à arte e à dança. A criação artística parte de experiências registradas na memória. Essas experiências, uma vez transformadas em arte, permitem mobilizar outras funções como sensação, percepção e emoção.

A teoria histórico-cultural também deu subsídios para refletir sobre as contribuições da dança para o desenvolvimento do indivíduo e a formação dos sentidos estéticos. E assim foi de suma importância explorar algumas questões como, sentidos e significados dos gestos buscando construir uma teia de parâmetros para buscar compreender exemplos concretos de diferentes formas culturais de danças.

Por fim, abordei de que forma a dança, enquanto memória escrita no ar, pode ajudar na superação da alienação. Para isso o caminho foi crítica ao modo de produção burguês que impede a apropriação das objetivações humanas e limita o desenvolvimento dos sentidos estéticos, da própria memória mediada, da criatividade e da imaginação.

Espero que as contribuições desta pesquisa possam somar a construção de abordagens críticas da concepção de dança para além das limitadas formas de

aprisionamento dos indivíduos às suas experiências empíricas e imediatas mediadas pelo modo do capital organizar a vida.

A dança enquanto memória escrita no ar é uma forma gestual artística que reproduz e produz signos sociais. É um fenômeno estético cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais. Como expressão de um grupo social ou uma determinada cultura, é também um fenômeno de comunicação inserida em uma rede de relações sociais complexas interligadas por diversos âmbitos da vida.

Por ser uma manifestação artística que se esvai no ar, no tempo e no espaço, ela tem fim em si mesmo. Por isso, para se perpetuar necessita da memória para registrar as experiências e sensações proporcionadas por quem dança e quem assiste. Todavia, a dança, após sua execução deixa traços na memória, como sentimento, como experimentação ou como imagem. Por isso a dança é uma linguagem artística que exige registro e disseminação.

Os estudos sobre a memória acabam desempenhando um papel importante nesse aspecto. Quando nos propomos a discutir a dança enquanto uma forma de memória, estamos selecionando aquilo que deve ser recuperado, valorizado, conservado. Recuperar conhecimentos clássicos (eruditos ou populares) produzidos pela humanidade para serem transmitidos às novas gerações é a base do que defendemos para o desenvolvimento do indivíduo e para a formação humana na atualidade.

Enveredar pela Escola de Vigotski para estudar a dança enquanto uma forma de expressão da memória foi de grande relevância. Vigotski se tornou um autor de vanguarda, pois, um de seus méritos foi a amplitude e a originalidade da produção científica em um período relativamente curto, além do fato dele ter produzido em um período de transformações históricas dramáticas.

Numa época, em que predominava um conhecimento mecanicista, idealista e subjetivista, encontrou uma alternativa dentro do materialismo dialético. Assim, a Escola de Vigotski, tendo como base o aporte filosófico materialista dialético, centra-se na teoria do desenvolvimento do psiquismo e postula o psiquismo humano como unidade material e ideal que se desenvolve socialmente, ou seja, construída por meio da atividade, tendo em vista produzir as condições de sua sobrevivência e de seus descendentes.

Ao defender a natureza social do homem e que os processos psicológicos superiores humanos são mediados pela linguagem e estruturados não em localizações anatômicas fixas no cérebro, mas em sistemas funcionais, dinâmicos e historicamente mutáveis, abriu um novo olhar para relacionar a memória com uma forma de expressão cultural, a dança.

Assim, avalio que o estudo de seus textos foi de fundamental importância para esta pesquisa, pois trouxe uma alternativa interessante para o estudo da dança e permitiu estudar a memória numa perspectiva marxista, colocando-a no movimento histórico da produção da vida.

Colocar a dança na discussão da memória requer situá-la também no universo da arte. A arte compreendida como uma totalidade que se expressa na particularidade com as diferentes formas de linguagens ou expressões artísticas tais como a dança, o teatro, a literatura, as artes visuais, etc.

A arte é considerada uma forma desenvolvida de objetivação humana e reflete o grau de desenvolvimento alcançado pela humanidade e representa a memória do gênero humano. O seu caráter evocativo exige que o artista carregue nos traços essenciais do real, trazendo-os para a superfície do sensível, distanciando-se assim, da imediatez e da mera transcrição da realidade objetiva.

A arte parte da realidade e possibilita o homem compreender esta mesma realidade de forma mais crítica dentro de uma totalidade de mediações. A formação dos sentidos estéticos é de suma importância pra a formação humana. O desenvolvimento do indivíduo se dá através da dialética entre objetivação e apropriação do que a humanidade produziu historicamente de mais elaborado. Se apropriando das objetivações humanas mais desenvolvidas o ser humano tem a possibilidade de se desenvolver nas suas máximas possibilidades.

As formas de objetivações superiores do gênero humano, como a política, a arte, a ciência e a filosofia, partem da vida cotidiana e, em momento posterior, a ela retornam, enriquecendo e elevando a consciência dos seres humanos.

Mas, o modo de produção burguês impede a apropriação das objetivações humanas e limita o desenvolvimento dos sentidos estéticos, da própria memória mediada, da criatividade e da imaginação.

Na dança, o capitalismo aprisiona formas construídas historicamente em produto de consumo. Essas formas de danças vêm sendo utilizadas de maneira bastante descontextualizadas, o que acarreta num profundo esvaziamento das

memórias das experiências humanas, além do esquecimento de conhecimentos artísticos em suas formas mais desenvolvidas.

Apesar de toda a riqueza de conhecimentos acumulados que a dança tem a oferecer, os indivíduos experienciam práticas sociais que, para a maioria das pessoas, se circunscreve a consumir apenas as danças advindas de um mercado do entretenimento onde os modelos de dança que são constantemente mostrados pelas mídias invadem de maneira acrítica o corpo/movimentos de um número bastante significativo de indivíduos.

Entendo que na luta pela superação dessas formas alienadas de dança e aprisionamento cultural da sociedade capitalista, é importante que os indivíduos tenham acesso às formas mais desenvolvidas dos conhecimentos científicos filosóficos e artísticos. O conhecimento mais elaborado, ao ser mediado pelo indivíduo mais desenvolvido, proporciona as conquistas mais concretas em seu desenvolvimento, concedendo a este as condições reais de superação dos saberes cotidianos, dando máximas possibilidades de desenvolvimento do seu psiquismo.

Daí a necessidade histórica da luta pela socialização coletiva das objetivações do gênero humano.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. R. M.; MAGALHÃES, L. D. R. Relações simbióticas entre Memória, Ideologia, História e Educação. In: LOMBARDI, J. C.; CASIMIRO, A. P. B. S; MAGALHÃES, L. D. R. (Org.). *História, Memória e Educação*. Campinas, SP: Alínea, , v. , p. 99-109, 2011.
- ALMEIDA, S. H. V. *O conceito de memória na obra de Vigotski*. 2004, 140 f. Dissertação de Mestrado em Educação: Psicologia da Educação São Paulo: Pontifícia Universidade Católica PUC/SP, 2004.
- BARROCO, S.M.S. *Vigotski e o estudo da psicologia da arte: contribuições para o desenvolvimento humano*. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), p.22-31. 2014.
- BEPPU, E. A. T. *O desenvolvimento da memória cultural na compreensão da psicologia histórico-cultural: contribuições para os processos de aprendizagem e desenvolvimento*. 2011, 148f.. Dissertação de Mestrado em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá Maringá, 2011.
- CAON, P. M. *Construir corpos, tecer histórias: Educação e cultura corporal em duas comunidades paulistas*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite a Filosofia*. São Paulo – SP: Editora Ática, 2004.
- COSTAS, F. A. T. e FERREIRA, L. S. Sentido, significado e mediação em Vygotsky: Implicações para a constituição do processo de leitura... *Revista Ibero-americana de Educación*. N.º 55. p. 205-223, 2011.
- DAOLIO, D. *Da Cultura do corpo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- DUARTE, N. A escola de Vigotski e a educação escolar: algumas hipóteses para uma leitura pedagógica da psicologia histórico-cultural. *Psicologia USP*, São Paulo, v.7, n.1/2, .p.17-50, 1996.
- _____. *A individualidade para si: contribuição a uma teoria histórico-crítica da formação do indivíduo*. 3. ed. rev. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.
- DUARTE . N et al. O ensino da recepção estético-literária e a formação humana. *Ecos – Rev. Cient.*, São Paulo, n. 28,.p. 31-48, maio/ago. 2012.
- FELIX, C. et al. O popular e o erudito na educação escolar. *Germinal: Marxismo e Educação em Debate*, Salvador, v. 7, n. 1, p. 68-77, jun. 2015.
- FERREIRA, N. B. P. e DUARTE, N. As artes na educação integral: uma apreciação histórico-crítica. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, Araraquara, SP, v. 6, n. 3, 2011.

FIGUEIREDO, V. M. C. Gente em cena: fragmentos e memórias da dança em goiás *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* Janeiro/ Fevereiro/ Março/ Abril de 2010 Vol. 7 Ano VII nº 1 ISSN: 1807-6971 , 2010.

FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores , 1973.

FREDERICO, C. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. 1 ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2013.

FRÓIS, et al. A educação estética e artística na formação ao longo da vida. In: *Educação Estética e Artística: abordagens transdisciplinares*. Org. FRÓIS J. P. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

GÓES, M. C. R. e CRUZ, M.N. Sentido, Significado e conceito: notas sobre as contribuições de Lev Vigotski. *Pro-Posições*, v. 17, n. 2 (50) - maio/ago. 2006

HARVEY, David. O corpo como estratégia de acumulação. In: _____. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, p. 135-160, 2000.

HEROLD JUNIOR, C. Os processos formativos da corporeidade e o marxismo *Revista Brasileira de Educação* v. 13 n. 37 jan./abr. 2008.

HOBSBAWM, E. *Tempos interessantes: uma vida no século XX*. Tradução S. Duarte. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

IASI, M. L. *Ensaio sobre a consciência e emancipação*. – 2. ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2011.

IVIC, I. *Lev Semionovich Vygotsky / Ivan Ivic*; Edgar Pereira Coelho (Org.) – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 140 p.: il. 2010.

KOSIK, K. *A dialética do concreto*, 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

LEONTIEV, A. *O desenvolvimento do psiquismo*, 2. ed. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. Funções da arte e Educação Estética. In: FRÓIS, J.P (Org.) *Educação Estética e Artística: abordagens transdisciplinares*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000

LESSA, S. *Trabalho e proletariado no capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Cortez, 2007.

LUKÁCS, G., 1885-1971 *Para uma ontologia do ser social*, 2 [recurso eletrônico] / György Lukács ; tradução Nélio Schneider, Ivo Tonet , Ronaldo Vielmi Fortes. - 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2013. recurso digital : il.

LURIA, A. R. *Curso de Psicologia Geral: Atenção e Memória* Trad. Paulo Bezerra. Volume III 2º edição. Sociedade Unificada Paulista de Ensino Renovado Obietivo - SUPERO Data 13/01/99 Nº da chamada 159.9- c967c – 2 ed.u.3.e.3 civilização brasileira. 3v

_____. O desenvolvimento da Escrita na Criança. In: VIGOTSKII, L.S.; LURIA, A.R.; LEONTIEV, A.N. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. Tradução de: Maria de Pena Villalobos.- 13ª edição São Paulo: Ícone/EDUSP, 2014.

MARTINS, L. M. *O desenvolvimento do Psiquismo e a Educação Escolar: Contribuições à luz da psicologia histórico-cultural e da pedagogia histórico-crítica*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2004.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*; tradução e introdução de Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *O Capital: crítica da economia política: livro I*; tradução de Reginaldo Sant'Ana – 30. ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARX. K. ENGELS. F. *A Ideologia Alemã: Feuerbach, A contraposição entre as cosmovisões materialista e idealista*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

NEPOMUCENO, M. O corpo na dança: uma reflexão a partir dos olhares da indústria cultural. *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 119, jan./abr. 2010

NETTO, J. P. *Economia Política: uma Introdução crítica*. São Paulo: Cortez, 2011 a.

_____. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011 b.

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

PARREIRA, V. e FOGANHOLI, C. *Danças brasileiras na Educação Física escolar: (re) conhecendo histórias e diferentes linguagens*. PPGE/UFSCar e EF/Unicastelo – Descalvado. P. 44, 2009

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SÁ, C. P. de. Sobre o Campo de Estudo da Memória Social: Uma perspectiva Psicossocial. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 20 (2), 290-295, 2007.

SACCOMANI, M. C.da S. *A criatividade na arte e na educação escolar: uma contribuição à pedagogia histórico-crítica à luz de Georg Lukács e Lev Vigotski*, 2014. 186 f. Dissertação de Mestrado em Educação Escolar – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras: Araraquara, 2014.

SALOMÉ, J. S. *Educação, arte e formação humana: reflexões sobre a educação estética na escola*. Universidade Tuiuti do Paraná – UTP [s.d.]

SÁNCHEZ, L. M. M. *A dramaturgia da memória no teatro-dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010

SANTOS, A. O. Batuques e samba: afirmações da identidade afro-descendente. In: *Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: saberes para os professores, fazeres para os alunos: religiosidade, musicalidade, identidade e artes visuais*. Organização Renata Felinto – Belo Horizonte, MG, 2012.

SBORQUIA, S. P. e NEIRA, M.G. As Danças Folclóricas e Populares no Currículo da Educação Física: possibilidades e desafios. *Motrivivência* Ano XX, Nº 31, P. 79-98 Dez./2008

SIQUEIRA, D. C. O. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas-SP: Autores Associados, 2006.

SMOLKA, A. L. B. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. *Educação & Sociedade*, ano XXI, nº 71, Julho/00

SOARES, C. L. et al. *Metodologia do Ensino de Educação Física*. São Paulo: Cortez, 1992.

TRINDADE, A. L. *A escrita da dança: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica*. Canoas: Ed. ULBRA, 2008.

VÁZQUEZ, A. S. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.

_____. *A tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

_____. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Edição eletrônica: Ed Ridendo Castigat Mores, 2001.

_____. *Psicologia Pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Psicologia Pedagógica*. Porto Alegre: Artmed, 2003a.

_____. *A formação Social da mente* São Paulo: Martins Fontes, 2003b

_____. *A construção do pensamento e da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Imaginação e criatividade na infância*. São Paulo: WMF Martins fontes, 2014.

VIGOTSKII, L.S.; LURIA, *Estudos sobre a história do comportamento: símios, homem primitivo e criança*. Porto Alegre: Artes médicas, 1996.

VIGOTSKII, L.S.; LURIA, A.R.; LEONTIEV, A.N. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. Tradução de: Maria de Pena Villalobos. 13. ed. São Paulo: Ícone/EDUSP, 2014.

YATES, F. A. *A arte da memória*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.