

**DANÇAS CIRCULARES: A ARTE DE DANÇAR-NARRAR-  
RESSIGNIFICAR A HISTÓRIA DE VIDA E CRIATIVIDADE DA  
PESSOA COM COMPROMETIMENTO INTELECTUAL.**

**DANCE CIRCULAIRE: L'ART DE LA DANSE-RACONTER-  
RECADRER L'HISTOIRE DE VIE ET CRÉATIVITÉ DE LA  
PERSONNE AVEC ENGAGEMENT INTELLECTUEL**

Ana Paula de Oliveira Pires<sup>12</sup>

**RESUMO:** A *educação-formação-reabilitação* dos indivíduos categorizados deficientes intelectuais estabelece-se na unilateralidade das trocas e na artificialidade das interações. Tempo e esforços são investidos na dimensão do "*corpo-meu*", em detrimento da atenção aos aspectos do mundo interno e da construção da subjetividade desse indivíduo. A ausência de uma linguagem sensível, capaz de ultrapassar as especificidades impostas pelo comprometimento intelectual e estabelecer comunicação autêntica, perpetua um fazer identificado com a deficiência, negando as possibilidades de alteridade, prazer e criação de sentido a partir de suas potencialidades. Nesse sentido, surge a dança circular em seu aspecto narrativo arquetípico, permitindo a reconexão ao narrador exilado na *psique*. Por meio do olhar retrospectivo, o dançarino-narrador abre-se a novos significados e opções no presente e no futuro.

**Palavras-chave:** dança circular; comprometimento intelectual; narração; comunicação sensível, criatividade.

**TEXTOS, CONTEXTOS E PRETEXTOS**

O exercício de lançar-me na busca de respostas aproximativas para situações-problema vivenciadas implica no re-questionamento daquilo que inicialmente foi identificado como tal, a partir de uma atitude auto-reflexiva de pesquisadora, no sentido de colocar-me numa relação de – observador/observação/observado, pois, por vezes, o que se identifica como problema revela tão somente um aspecto pessoal do observador ou sua lente inapropriada. Buscar respostas, então, pressupõe indagação factual da realidade e a interpelação da subjetividade de quem a observa e, não menos importante, num caminho em que no percurso caminhado temos de abandonar as certezas absolutas, como bem observam Maturana e Varela (2011, p. 22), pois

---

<sup>12</sup> Mestranda em Educação (UFSC), linha: Educação e Comunicação. Formada em Arteterapia pelo Instituto Incorporar-te/RJ e em Dança Circular Sagrada pela Fundação Findhorn, Escócia. Membro da ACAT - 00041/0611. Arteterapeuta na Marinha do Brasil e focalizadora do curso de pós-graduação *lato-sensu* em Arteterapia pelo ICEP/USJ.

(...) toda a certeza cognitiva inclui aquele que conhece de um modo pessoal, enraizado em sua estrutura biológica, motivo pelo qual toda experiência de certeza é um fenômeno individual cego em relação ao ato cognitivo do outro, numa solidão que [...] só é transcendida no mundo que criamos junto com ele.

Partir em busca de repostas é estar disposto a investigar os universos interno e externo, aplicando em aproximações provisórias os achados, observando sua re-organização, redefinição e insistência. No ininterrupto processo de fluir e refluir das descobertas, tão maior será o sucesso na investigação, quanto maior for o desconforto instalado na *psique* ou na vida do pesquisador. Em outras palavras, quanto maior a mobilização de energia psíquica em busca de respostas, maior serão as chances de ressignificação da situação inicial e as possibilidades de transformação da relação simbiótica entre o pesquisador/pesquisado/pesquisa.

O incomodo instalado nesta pesquisadora diz respeito à dificuldade de comunicação autêntica entre os indivíduos com comprometimento intelectual e o entorno não-deficiente. Em doze anos de vivência diária e experiência com indivíduos categorizados deficientes intelectuais, poucas foram as situações de trocas comunicativas genuínas, mesmo quando estes estavam em tenra idade e em fase de aquisição de linguagem. Grande parte das trocas estabelecidas tem sempre uma segunda (às vezes, primeira) intenção cognitiva, de estimulação neuropsicomotora. As trocas não são feitas porque há um interlocutor interessado, antes, porque há que criar-se artificialmente uma possibilidade de aprendizagem. Esses indivíduos são olhados como se pouco pudessem ou tivessem a dizer. Frustração, invisibilidade e negação. Negação das emoções, capacidades, alteridade e de uma existência que assim se manifestou. Se é verdade que há um intelecto comprometido, "há um espírito encarnado com o qual podemos entrar em contato" (MERLEAU-PONTY, 1990, p.288). "*Encarnado*", em um corpo que sente, pensa, se reconhece e se expressa.

Superioridade, dominação, normatização da deficiência e unilateralidade nas trocas, ignorando outras formas de ser no mundo e a possibilidade de que, talvez, também tenhamos a aprender com eles. Diante dos meus vividos, afirmo que urge a criação de um espaço de comunicação onde o indivíduo com comprometimento intelectual tenha voz legítima para expressar suas histórias de vida, verdades, sentimentos, emoções, medos, angústias e talentos por meio de uma escuta sensível e zelosa baseada na alteridade. Acompanhar os meandros da história contada por eles foi o que me trouxe até aqui. A história do *diferente*.

A história do vencido e não do vencedor contada, desta vez, pela voz da Educação. "Contar a história do ponto de vista dos vencidos significa, portanto, paralisar o tempo, *explodir o continuum da história*. Só o presente paralisado pode perceber seu conteúdo

pretérito, e por isso *nadar contra a corrente*" (VAZ, 2000, p.74-75, grifo do autor). Deixar contar a história de *vida e criatividade* desses indivíduos e não a história da deficiência é, sem dúvida, nadar contra a corrente. Despertar a consciência do não-deficiente para o fato de que, qualquer que seja a situação que se apresente, há um poder criativo maior que pode transcendê-la. Neste sentido, colaborou Merleau-Ponty, apontando para um propósito metafísico das doenças, já que estas podem se transformar em possibilidades diante da vida. Se há dúvidas de que a obra explica a vida, sabe-se que foi preciso aquela vida para criar aquela obra (MERLEAU- PONTY, op.cit., p.312).

O desafio que se impõe, então, diz respeito à escolha da linguagem capaz de transcender as limitações ou *especificidades* implicadas pelo comprometimento intelectual, uma linguagem sensível que vá além do mental, ao mesmo tempo que valorize os demais recursos disponíveis. O movimento. Linguagem acessível a todos, o movimento foi desde sempre utilizado pelo homem como uma forma de garantir aquilo que lhe era extrínseco (LABAN, 1991, p.13, apud ALMEIDA, 2009). Além disto, foi por meio do movimento que o homem desenvolveu uma das formas mais antigas de *comunicação criativa*, a dança, (ALMEIDA, 2009, p.15), com representações que datam de 14.000 a.C. Surgindo da "necessidade primordial do homem de identificar-se com o movimento das forças da natureza e também de harmonizar-se com seu grupo social (p.34), a dança faz parte do inconsciente da humanidade. Segundo Kathryn Mihelick (2011, p.58)<sup>13</sup>

O movimento é talvez a forma mais antiga de comunicação. É provável que os seres humanos tenham se conectado uns aos outros através do movimento antes do desenvolvimento da fala. Expressão corporal é parte da nossa realidade viva. O movimento é universalmente compreendido.[...] A comunicação não-verbal através do movimento atinge as profundezas da psique e, ao fazer isto, ultrapassa as fronteiras das culturas e nações.

Se a humanidade se comunicou inicialmente por meio do movimento, antes mesmo do desenvolvimento da fala, o movimento assume papel de linguagem arquetípica capaz de

---

<sup>13</sup>Texto original: Movement is perhaps the oldest form of communication. It is probable that humans connected with each other through movement, gesture, and possibly dance before the development of spoken language. Bodily expression is part of our lived reality. Movement is universally understood. [...] Non-verbal communication through body movement reaches to depths of our psyches and in doing so, forms connections universally understood beyond boundaries of culture and nations.

atingir as camadas mais profundas da *psique* e ir além das fronteiras estabelecidas: nacionais, culturais e/ou *individuais* estabelecidas pela deficiência intelectual.

Resgatando a capacidade de harmonização com o grupo social e de comunicação sensível, surge a Dança Circular dos Povos ou Dança Circular Sagrada como esta linguagem facilitadora e mediadora desse espaço de comunicação autêntica. Recuperando as danças realizadas de mãos dadas em roda, pelos vários povos ao longo da história da humanidade, a dança circular abre espaço para a diversidade de expressão e para o encontro com o outro: cultura, *o diferente*, ou o *si-mesmo*. Enquanto dança introvertida, seu objetivo é a celebração, opondo-se às danças de apresentação ou de entretenimento, cujo propósito é a performance. Na dança circular não importam o certo e o errado ou a exatidão do movimento. Certo e errado são ressaltados como partes intrínsecas do processo que é *viver*, e por isto mesmo, são respeitados e acolhidos no processo de auto-conscientização e auto-transformação. Não se trata de corrigir o outro, mas de aceitar "o erro do outro" ou "a diferença do outro" como uma real possibilidade.

A proposição da dança circular em Educação, principalmente na formação de professores encontra no trabalho de Ostetto (2005; 2006; 2007; 2009; 2010) um de seus precursores e expoentes.

O primeiro trabalho acadêmico sobre as danças circulares sagradas, é realizado por BERNI (2002), o segundo é realizado por SABELLA (2004), ambos como dissertação de mestrado. A nossa pesquisa de doutorado é o terceiro trabalho acadêmico a este respeito. Temos conhecimento de um quarto trabalho, em andamento, enfocando as danças circulares sagradas e a formação de professores, da Prof.<sup>a</sup>. Luciana Esmeralda Ostetto, Professora do Centro de Educação/UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) e Doutoranda em Educação/FE-UNICAMP (Faculdade de Educação na Universidade Estadual de Campinas) em Campinas/SP, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Angélica. (ALMEIDA, 2005, p. 129-130).

A partir de 2005, várias outras iniciativas surgiram nas áreas da: Educação Física (BARDINI; BARDINI; DIEZ, 2009; BORBA, 2009; TEIXEIRA; SOUZA, 2010), Educação Infantil (POYARES, 2006) Educação Ambiental (VOLTOLINI; MORALES, 2007), Enfermagem (LEONARDI, 2007), Ciências Médicas (ALMEIDA, 2005), Tecnologia e Novas Mídias (LEÃO, 2007), sendo a mais recente uma pesquisa de mestrado em Educação sobre a Pedagogia do Sensível (BARCELLOS, 2012). Entretanto, nenhum trabalho de pesquisa ou artigo científico relacionando dança circular e comprometimento intelectual pôde ser

encontrado em consultas aos vários bancos de dados: Scielo, Scopus, Periódicos Capes e Acadêmico.com.

As consultas aos anais do IX Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul, 2012, e do X Encontro de Pesquisa em Educação da Região Sudeste, 2011, parecem justificar o quanto ainda se encontra por fazer. Não há nenhum registro sobre o tema: *dança circular* e mesmo quando expandimos a busca para *dança*, encontramos principalmente a preocupação com o currículo ou com as questões que envolvem cultura e filosofia. Se articularmos este dado ao resultado da pesquisa sobre *comprometimento intelectual ou deficiência intelectual* realizadas nos mesmos anais, evidencia-se uma situação que convida à reflexão. Nos anais da ANPED SUL 2012, apenas um artigo foi encontrado sobre infância e deficiência intelectual, enquanto na edição de 2011, dez foram os artigos localizados. Estariam esgotados os temas de pesquisa em Educação sobre comprometimento intelectual? Já teríamos encontrado todas as respostas para os desafios que a Educação encontra na integração/inclusão de portadores com comprometimento intelectual no ensino regular, como prevê o artigo sétimo, da Resolução Nº 2, de 11 de setembro de 2001, da Câmara de Educação Básica do Conselho Nacional de Educação que estabelece que "o atendimento aos alunos com necessidades educacionais especiais deve ser realizado em classes comuns do ensino regular, em qualquer etapa ou modalidade da Educação Básica"? Ou a escassa produção em pesquisa estaria em consonância com o espaço autorizado a esses indivíduos tanto na sociedade quanto na Educação? Questões que opto por deixar em suspenso.

Nesse sentido, aventuro-me daqui por diante a mergulhar no imbrincamento entre a Dança Circular dos Povos e a arte de comunicar histórias, assumindo que a reconexão ao narrador exilado nos recônditos da *psique*, por meio do movimento da dança circular dos diferentes povos, estimule a escuta sensível e atenta, rememorando um tempo em que a experiência não estava em baixa, a arte, constituída de sua aura, estava a serviço de um ritual (BENJAMIN, 2012) e a relação dos seres humanos com a natureza, consigo mesmo e com o outro, não era "propriamente de domínio e tirania" (VAZ, op.cit., p.72). Ao dançar, redescobrir o dom de " poder contar sua vida; e [que] sua dignidade é contá-la *inteira*" (BENJAMIN, 1936/2012, p. 240, grifo do autor). Não sei onde este caminho me levará. Entro no silêncio e abro-me ao universo de todos os possíveis, ciente de que "não há o discurso pronto; quando se inicia a fala ou a escrita, progressivamente, como um rastilho de pólvora, as palavras vão surgindo na sequência do encantamento" (CARMO, 2002, p.106). E assim rendo-me ao poder criativo das palavras e ao processo de autoria que se inicia.

## DANÇA CIRCULAR DOS POVOS: O FIO DA MEADA

O histórico do movimento das Danças Circulares dos Povos ou Danças Circulares Sagradas confunde-se com a própria história do bailarino clássico alemão, Bernhard Wosien, e com a história da comunidade do norte da Escócia, Findhorn. Se Bernhard Wosien é considerado o pai das Danças Circulares, Findhorn pode ser considerada a mãe, a fonte geradora e difusora desse movimento como acontece hoje no Brasil.

Bernhard Wosien (1908-1986), nascido em Passenheim, Prússia Oriental, foi, além de bailarino clássico e coreógrafo do Teatro Estadual de Stuttgart, um artista no sentido amplo da palavra. Artista plástico, pintor, pedagogo e pesquisador das danças, Bernhard tinha a alma sensível à "beleza e a força das danças dos povos, que resistiam como expressão cultural nas aldeias e nos povoados distantes dos centros urbanos" (OSTETTO, 2005, p.75).

É o próprio Wosien quem nos conta que, dez anos antes de se despedir dos palcos, foi capturado pela magia da dança em roda, ao assistir a apresentação do grupo folclórico iugoslavo *Kolo*. O sabor da espontaneidade da dança popular, de celebração e re-ligação ao grupo, a si mesmo e a *Fonte*, fez com que o bailarino clássico *reaprendesse* a dançar.

Ali estavam, primeiro, o balançar-se e o saltar entusiasmados, ligados um ao outro em círculos e correntes, o ímpeto arrebatador e a alegria vital das seqüências rítmicas dos passos, e também as melodias delicadas e íntimas das canções de amor dos pastores dos Bálcãs. O que eu vivenciei foi a força da roda. (WOSIEN, 2000, p.106).

Em seu livro "*Dança: um caminho para a totalidade*", publicado em 2000, no Brasil, Bernhard Wosien afirma que as danças dos povos refletem modelos de relacionamento em comunidade e para consigo mesmo.

A formação harmônica da personalidade exige também uma relação positiva para com a comunidade. Um jovem que ainda não se encontrou, ainda trabalha as pré-condições que o tornarão capaz de viver em comunidade. Por outro lado, a capacidade de viver em comunidade manifesta-se de novo na harmonia interior de cada um e a influencia num sentido. Para encontrar-de-si-mesmo, bem como para o encontrar-da-comunidade, a dança se oferece como meio pedagógico ideal. (WOSIEN, 2000, p.64).

A harmonia mencionada constrói-se na possibilidade de estabelecer comunicação com o outro para além do domínio das palavras, permitindo identificação e diferenciação a um só tempo. A cada passo da roda, perceber-se deixando o seu lugar e ocupando o lugar que outrora era de seu companheiro de dança e assim sucessivamente, até completar os 360° do círculo. A cada passo, uma nova visão do centro e da totalidade da roda é oferecida. A cada movimento: no sentido horário, anti-horário, para o centro ou para fora, a dança convida simbolicamente a visitar o passado ou o futuro, a resgatar a força do *centro* ou construir no mundo, mas, invariavelmente, ressalta o poder do agora. Exteriorizando, experimentando, expressando, eliminando, abrindo espaço.

E foi justamente a constatação do poder transformador da dança *viva* no seio das comunidades, que fez com que Bernhard Wosien fosse convidado a levar as danças circulares para a comunidade de Findhorn em 1976. O seu repertório inicial de doze danças, gravadas em fita K7, acabaria por tecer uma rede de meditação pela dança na Fundação Findhorn que posteriormente se estenderia pelo mundo como um trabalho de educação e de cura. "Dançando juntos, curamos a nós mesmos e ao nosso planeta e descobrimos que podemos fazer o mesmo na nossa vida diária" (BARTON, 1995, p. 05). Educação e cura revelam sua indissociabilidade na dança circular, fazendo com que a acepção primitiva da palavra "cura", e não o termo médico na qual ela se transformou, retome o seu significado. Poder-se-ia, inclusive, afirmar que curar é um aspecto intrínseco e inerente ao ato de educar, pois é impossível conceber uma educação sem atenção, cuidado ou zelo.

No processo de enraizamento e expansão das Danças Circulares, foi imprescindível a dedicação, força e amorosidade de Anna Barton, que liderou o trabalho das danças por mais de vinte anos. Atualmente, a Fundação Findhorn tem à sua frente Peter Vallance e anualmente, no mês de julho, acontece há vinte e dois anos, o "*Festival of Sacred Dance, Music and Song*", reunindo, por uma semana, pessoas, músicos, e dançarinos de todas as partes do mundo, com o intuito de dançar as velhas e novas danças e reafirmar o propósito de manter as mãos dadas na *roda da vida*.

No Brasil, as danças circulares chegaram pelo Centro de Vivências Nazaré em Nazaré Paulista, no interior de São Paulo, através de Sarah Marriot, ex-moradora da comunidade de Findhorn, que havia sido convidada para iniciar um trabalho de educação holística baseado nos moldes da fundação escocesa. Sarah realizou este trabalho entre 1983 e 1999. Presentemente, este centro atua como uma universidade, UniLuz, voltada para a concretização

dos novos conceitos de educação e de transdisciplinaridade, oferecendo cursos com a regulamentação do MEC.

Contudo, foi após 1992, com o início da participação de Renata Ramos pela editora Triom, em São Paulo, e 1995, com a I Clínica de Jogos Cooperativos organizada por Fábio Brotto no CEPEUSP, na Universidade de São Paulo, que as Danças Circulares Sagradas verdadeiramente se espalharam pelo país. Um dos eventos que corrobora a expansão das danças é o Encontro Brasileiro de Danças Circulares que se realiza tradicionalmente no feriado de Corpus Christi em Embu das Artes, São Paulo, e que está em sua 12ª edição.

### A ARTE DE CONTAR E DANÇAR HISTÓRIAS

O "ser da poesia" (OSTETTO, 2006) em mim foi tocado por "*O Narrador*" de Walter Benjamin. A fissura presente entre o que o autor intencionava dizer e o pensamento desta pesquisadora desacomodou o terreno das experiências vividas, trazendo à superfície lembranças de um tempo arquetípico: o tempo das "*waulking dances*" nas Terras Altas e nas Western Isles, na Escócia, um tempo em que a dança estava a serviço do trabalho artesanal, da arte de confeccionar o "*tweed*", tecido de lã típico dessa cultura.

Foi em setembro de 2011, durante o curso de formação de professores de Danças Circulares dos Povos na Fundação Findhorn, com Peter Vallance e Judith Bone, que pela primeira vez entrei em contato com algumas das danças que acompanhavam o trabalho das fiandeiras e suas histórias. O reviver desta tradição veio por intermédio da pesquisa de Jamie Mac Donald Reid que realizou o trabalho de reconstrução da coreografia através de conversas com os moradores das ilhas. Suas pesquisas afirmam que essas danças ainda eram dançadas naquela região, há até um século atrás.

The idea of dancing to the waulking songs was revived by Jamie MacDonald Reid of the Drumalban Ensemble [...]who maintains that songs of this style were danced to in the Western Isles of Scotland up until a hundred years ago. By talking to the islanders he has reconstructed the dance, the simple three step dance referred as the Faeroes Islands Step<sup>14</sup>. (VALLANCE, 2011).

---

<sup>14</sup> Material impresso produzido por Peter Vallance e Judith Bone para o curso de Formação de Focalizadores em Dança Circular Sagrada realizado em setembro de 2011, na fundação Findhorn em Cluny Hills, Forres, Escócia.

"*Faeroes Islands*", "*Four seasons*" e "*Highland Lilt*" são algumas das músicas que acompanhavam o trabalho de confecção do tecido, trabalho eminentemente feminino apesar do grande esforço físico envolvido. De acordo com a tradição, um grupo de mulheres costumava sentar-se à mesa, com o "*tweed*" ainda bruto e com batidas ritmadas das mãos sobre o tecido, este era aberto e socado, tornando-se, ao final do processo, um tecido de lã compacto e macio, em um processo que se assemelha ao sovar o pão. O tecido circulava na roda de mulheres, sempre para a esquerda, pois era considerado "má sorte" progredir no sentido anti-horário. A mulher mais experiente do grupo improvisava as cantigas que eram longas e não repetiam seus versos. As demais cantavam o refrão. A música estabelecia, assim, o ritmo do trabalho. Fatos da vida cotidiana, bem como amores e tragédias, serviam de inspiração para as canções. Enquanto teciam e cantavam, abandonavam-se ao trabalho repetitivo, encontrando, as histórias cantadas, a condição ideal para serem registradas na memória.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo[...]Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. (BENJAMIN, 1936/2012, p.221).

As "*waulking dances*"<sup>15</sup>, como são chamadas as danças que acompanhavam esse trabalho, são danças simples, de três passos, realizadas sempre no sentido horário, em que as mulheres utilizavam a força dos pés para compactar o tecido. O processo incluía ainda: mergulhar o tecido em urina e batê-lo contra uma prancha. Ao final da produção, a comunidade reunia-se para dançar e celebrar o trabalho terminado. Apenas então, os homens poderiam entrar na sala de confecção. Infelizmente, a partir de 1945, pouco ou quase nenhum *tweed* autêntico tem sido produzido, porém as músicas permanecem.

Fulling or waulking (luadh in Gaelic) is carried out by pounding tweed material, which would have been previously soaked in urine, against a board whilst singing a rhythmic accompaniment. This work was exclusively done by women and the songs, composed and improvised by the women, are essentially lyrical songs with strong erotic and tragic strains. Men were not allowed in the room at all while the waulking was done. Little or no genuine waulking has been done since 1945 but the songs still survive. [...] Many Gaelic CDs will contain at least one waulking song. (VALLANCE, 2011).

---

<sup>15</sup> "*waulking*" ou "*fulling*" é a arte da confecção do "*tweed*", tecido de lã.

O imbrincamento entre dança, música e narrativa não compõe um fato singular na Escócia gaélica (FOWLIS, 2009) e pode ser identificado em outra dança muito conhecida do repertório das danças circulares: "*Shetland Reel*", uma dança de pares das ilhas Shetland. Em visita recente às ilhas, Peter Vallance (2011) pôde resgatar sua história completa com alguns dançarinos nativos. Reza a lenda que, no século XVII, um navio teria afundado na costa de Yell e marinheiros noruegueses teriam permanecido na vila de Cullivoe, introduzindo um número de danças que permanecem vivas até hoje. Uma delas é a dança de palmas, "*Norwegian Clap Dance*", ainda realizada na Noruega, muito semelhante a "*Shetland Reel*".

Susan Self (2002), em seu estudo sobre as Danças Escocesas, dentro da perspectiva tipológico-histórica, afirma que as danças denominadas "*reel*", consideradas danças sociais, evoluíram das danças com armas e das danças comunitárias e que nelas o rastro narrativo permaneceria.

Those in the ring remained stationary while a leader chanted the narrative line of a song, and then all danced round while responding in unison with the chorus. The vocal solo and response form may derive from the communal work song. Some of the historical ballads from the Scottish Border hills and the north-east have this dance-form structure, such as the ballad Binnorie, which weaver Norman Kennedy has used as a waulking song in modern times. (SELF, 2002, p. 4).

Há outros inúmeros exemplos de danças-narrativas de diferentes culturas. Dentre as favoritas dos grupos de dança circular, há "*Nigun Atik*", dança tradicional de Israel em que os noivos são abençoados no centro da roda, ou ainda, a dança grega de *Cós*, que as famílias dançariam na praia para que seus homens: pais, filhos, maridos e irmãos pescadores, voltassem à terra sãos e salvos.<sup>16</sup> Há outros indícios de que esta mesma dança também fosse realizada pelos cavaleiros templários durante as Cruzadas. Os braços cruzados simbolizariam a espiral, denotando força, unidade e eternidade<sup>17</sup>.

Aceitar o chamado do movimento em qualquer uma dessas danças, significa deixar-se ser tocado pelas experiências narradas pelos povos que algum legado nos deixaram, mesmo que só alcançado pela comunicação inconsciente. Apesar de uma experiência transcultural, a dança-narrativa “não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo

---

<sup>16</sup> Comunicação oral transmitida pela Dra. Luciana Ostetto, durante os encontros do grupo de Dança Circular Sagrada do Centro de Educação da UFSC, no ano de 2008. O grupo faz parte de um projeto de extensão para professores da rede pública e continua até hoje, conduzido pela Dra Terezinha Maria Cardoso.

<sup>17</sup> Informações presentes no material do curso de Formação de Professores em Dança Circular Sagrada da Fundação Findhorn, 2011.

ainda é capaz de desdobramentos” (BENJAMIN, 1936/2012, p.220). Cada dançarino-narrador mergulha na história dançada, toma-a para si, mobiliza em si conteúdos psíquicos e devolve-a à roda e à vida, à sua maneira, imprimindo sua expressão e reconstituindo a imagem espiritual dessa "forma artesanal de comunicação" (BENJAMIN, Op.cit., p.221). Rememora em si, pelo movimento da dança, um tempo em que o homem se encontrava identificado com a natureza, seu tempo era a eternidade e a morte fazia parte da vida. Um tempo em que a natureza não havia sido dessacralizada pelos homens da ciências (ELIADE, 2010, p.136) e o homem não tinha se tornado objeto de si mesmo (HORKHEIMER, 2000 apud BASSANI; VAZ, 2011).

A dança circular reinsere o dançarino no ritual: dança-se para celebrar, abençoar, para relembrar no corpo os ritmos da natureza, agradecer pela colheita, semear o futuro, dizer adeus, enterrar os mortos, preparar-se para a guerra e tantas quantas forem as possibilidades que a *vida* nos ofereça. Dança-se para "religar o consciente com certos fatores poderosos do inconsciente a fim de que sejam tomados em atenta consideração" (SILVEIRA, 2011, p.126), ativando uma função natural, inerente a psique, o *homo religiosus*. "Para aqueles que tem uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania<sup>18</sup>" (ELIADE, 2010, p.18).

Dançando as histórias de vários povos, descortina-se o sagrado e cria-se a possibilidade da experiência humana "ser transfigurada, vivida num outro plano, o trans-humano" (p.140). Cada corpo, cada respiração, cada oportunidade, cada experiência torna-se sagrada, assim como o *outro* torna-se sagrado para mim. O outro semelhante e o outro diferente; o conhecido e o desconhecido, deixam de ser temidos, reprimidos ou negados porque passam a ser vistos como fios, de diferentes cores e texturas, que tramam o tecido único da *vida*.

O corpo também reassume seu aspecto *sagrado* na dança circular, tornando-se um instrumento de oração que "entoa, canta, respira, ou dança palavras de poder de escritos sagrados, descarregando a energia psíquica e mental, devolvendo-a à Terra, através do corpo" (LORTHIOIS, 2002, p.29).

Na tradição Tupinambá e Tupy-guarani, a dança é uma forma de afinar o corpo físico com a mente e o espírito. Por isso fez-se o Jeroki, a dança, com o fim de afinar todos os espíritos pequenos do ser. Para que cante sua

---

<sup>18</sup> Algo de sagrado se nos revela.

música no ritmo do coração da Mãe Terra, que dança no ritmo do coração do Pai Sol, que, por sua vez, dança no ritmo do Mboray, o Amor Incondicional, abençoando todas as estrelas. Dessa maneira, cada um pode expressar através de seu corpo a harmonia, entrando em sintonia com Tupã Papa Tenondé, o Grande Espírito que Abraça a Criação. (JECUPÉ, 1998, p.25).

A abertura ao *sagrado* por meio do corpo e da dança permite a ressignificação da experiência, oferecendo possibilidades ao devir, ou seja, "a possibilidade de dotar o nosso vínculo com o mundo de novos significados faz com que esse mundo nos forneça a perspectiva de alterá-lo, o que está sempre em aberto" (CARMO, 2002, p.133).

A *vida sagrada* talvez gere desconforto para o homem ocidental moderno, governado pela ciência e pelo racionalismo, porém não causa assombro algum para as tradições nativas. Para esses povos, "há um momento para tudo e um tempo para todo propósito debaixo do céu"<sup>19</sup>, cada indivíduo é visto como um remédio para Mãe Terra (SAMS, 2000) e todos os seres apresentam a mesma importância no todo da Criação, mantendo, por meio de relações consensuais de *interdependência*, a integridade e harmonia do Todo.

Mãe Terra, Pai Céu, Avô Sol, Avó Lua, as Quatro Direções, o Povo-em-Pé (árvores), o Povo de Pedra, os seres de asa, os seres de barbatana, os de quatro patas (animais), os rastejantes (insetos), a Grande Nação das Estrelas, os Irmãos e Irmãs do Céu, os povos subterrâneos, os seres do Trovão, os Quatro Espíritos principais (Ar, Terra, Água e Fogo) e todos os seres de Duas Pernas da família humana. (SAMS, 1993, p.59).

Para esse homem, o natural e o sobre-natural, espiritual e material, corpo e mente formam unidades indissolúveis. Sua História e sabedoria são transmitidas oralmente pelos conselhos dos sábios, nas Fogueiras de Conselhos, pelos Cabelos Trançados - contadores de histórias que percorrem as tribos ou nos Pow-Wows, cerimônias de partilha. Nessas culturas contar histórias, dançar e cantar são considerados bálsamos de cura universais, capazes de manter afastados a doença e o sofrimento (ARRIEN, 1997, p.52). Encontrar a fenda em que a ciência e a tradição se interpenetram não é uma necessidade recente. A Declaração de Veneza (1986) estabelece que

O conhecimento científico, devido a seu próprio movimento interno, chegou aos limites onde pode começar o diálogo com outras formas de conhecimento. Neste sentido, reconhecendo as diferenças fundamentais entre a ciência e a tradição, constatamos não sua oposição mas sua

---

<sup>19</sup> Eclesiastes 3.

complementaridade. O encontro inesperado e enriquecedor entre a ciência e as diferentes tradições do mundo permite pensar no aparecimento de uma nova visão da humanidade, até mesmo num novo racionalismo, que poderia levar a uma nova perspectiva metafísica.

Nesse sentido, a Dança Circular dos Povos é capaz de criar não só um espaço de comunicação e troca de experiência, como também a possibilidade de diálogo entre tradição e ciência, corpo e mente, consciente e inconsciente, simbólico e razão, o diferente e o *não-diferente*, integrando as polaridades que o pensamento cartesiano criou.

### **ÚLTIMA LAÇADA: ARREMATANDO O *TE-CIDO***

Na era da convergência, da emergência e urgência das novas tecnologias, o que justificaria um trabalho com dança na linha de pesquisa Educação e Comunicação? O primeiro aspecto desta resposta envolve o paradigma singular-plural, criado por Marie-Christine Josso sobre o qual se alicerça a metodologia do trabalho autobiográfico desenvolvido por ela. Segundo a autora,

Esse paradigma é tão poderoso e fecundo que o desenvolvimento das atividades na Internet evidencia quase quotidianamente, sob novas formas, como esse paradigma não representa apenas uma invenção intelectual, mas constitui uma tomada de consciência nova para apreender, numa mesma coerência conceitual, práticas quotidianas como as páginas pessoais, os blogs, os álbuns de fotos *on line*, os diários íntimos, as produções literárias e visuais diversas, para mencionar apenas alguns exemplos. (2007, p.432, grifo da autora).

Singular, na auto-expressão criativa por meio dos movimentos da dança e na mobilização dos conteúdos do inconsciente pessoal, e plural, no conteúdo coletivo da cultura dos vários povos arquivados no inconsciente coletivo. Dançar-narrar as histórias da humanidade permite ao dançarino-narrador identificar-se e diferenciar-se das histórias passadas. Os olhares plurais abrem espaço para novos significados singulares, num constante processo de descoberta, reinvenção e empoderamento de si mesmo. "Toda narração de vida é uma ficção, certamente baseada em fatos reais, e [...] essa narração ficcional [...] permitirá, se a pessoa for capaz de correr tal risco, a invenção de um si autêntico" (JOSSO, *ibid.*, p.434).

Liberdade e autonomia sonhadas para aqueles a quem a vida contemplou com a redução do funcionamento intelectual<sup>20</sup>.

Os fragmentos de memórias coletivas ou individuais mobilizados corporalmente pela dança circular trazem à consciência a riqueza da linguagem simbólica inspiradora e fertilizadora do imaginário sobre nós mesmos, ampliando as opções de articulações e construções entre o presente e o futuro (JOSSO, 2007). Antes de ser um processo nostálgico de reviver o passado, individual ou coletivo, trata-se de, através do olhar retrospectivo, perceber que cada fato singular inscreve-se em um tecido de referenciais coletivos: familiares, psico-socioculturais ou sócio-históricos e, a partir deles, conferir legitimidade a uma outra dimensão do humano pouco integrada à Educação: o inconsciente.

Na visão de Jung, o inconsciente é uma matriz antiquíssima da qual emerge, no lento curso de um tempo medido em milênios, um produto revolucionariamente novo chamado consciência. E segundo essa mesma concepção, além de pessoal, o inconsciente também se configura num substrato coletivo, anterior e subjacente às diferenças culturais. Quer dizer, essa camada primordial da psique contém estruturas, formas e predisposições que atravessam as épocas e culturas. (GAMBINI, 2000, p.108).

Há muito mais sobre nós mesmos no inconsciente do que no consciente e é ele, o inconsciente, que permite a abertura ou a impossibilidade perante as experiências. Diante dos conteúdos constelados/ativados, favoráveis ou desfavoráveis, cada indivíduo estabelecerá uma qualidade única de resposta. E mais do que isto. O inconsciente guarda em seu funcionamento um poderoso atributo, uma espécie de sabedoria ou capacidade de *autocura*, "que não se origina da reflexão consciente, mas de um impulso instintivo" (SILVEIRA, 1982, p.54) e que conduz a alma para a experiência necessária. Ao negar o inconsciente, a Educação nega uma parte de nós mesmos e agrava os desafios, pois nos torna cegos sobre nossa verdadeira implicação sobre toda e qualquer situação (FURLANETTO, 2002; 2004).

---

<sup>20</sup> Segundo o conceito da Associação Americana de Deficiência Mental (1992), deficiência intelectual ou deficiência mental (DM - como não é mais chamado) é o estado de redução notável do funcionamento intelectual, significativamente abaixo da média, oriundo no período de desenvolvimento (antes dos 18 anos), e associado às limitações de pelo menos dois aspectos do funcionamento adaptativo ou da capacidade do indivíduo em responder adequadamente as demandas da sociedade em comunicação, cuidado pessoais, competências domésticas, habilidades sociais, utilização dos recursos comunitários, autonomia, saúde e segurança, aptidões escolares, lazer e trabalho.

Se nos tornamos cegos para o inconsciente, o corpo rompe com a cegueira e nos revela o que não desejamos ver. Canal natural de expressão do inconsciente, assim com a arte e os sonhos, é no corpo que pagamos os tributos mais altos pelo passado não redimido: as doenças! "Os sintomas corporais são portadores de memórias pessoais e coletivas, arquétipos e instintos dos quais fomos desconectados" (ROTHENBERG, 2004 p. 21). De acordo com Berry (1997, p.41),

A incapacidade de contar a sua própria história, de forma precisa e completa, diminui bastante a capacidade de criar no presente uma vida que proporcione satisfação, estabilidade e segurança. As lembranças esquecidas são, em geral, lembradas, nos recessos de nossas mentes inconscientes e de nossos corpos. Nossos segredos ocultos fazem força para romper as amarras e nos imploram liberdade. [...] Nossos corpos se lembram e tentam revelar a verdade.

Por meio da dança circular, o dançarino-narrador toma consciência da própria história de vida pelos caminhos do corpo, principalmente pela dimensão do *eu-corpo*. Das três dimensões corporais comuns aos seres humanos indistintamente: os registros do que aconteceu com o meu corpo durante a minha vida: doenças, acidentes, terapias, cirurgias, sexualidade; como eu me relaciono com o meu corpo ao perceber os limites do meu corpo: *corpo meu* e, o *eu-corpo*, a interioridade de que passo a ter consciência (JOSSO, 2008, p. 19-20), é na dimensão do *eu-corpo*, que se observa o maior descompromisso em relação àquele que possui deficiência intelectual. Da maneira como se estrutura a *educação-formação-reabilitação* destes indivíduos, pode-se afirmar que a primeira dimensão corporal rouba-lhes o tempo e a oportunidade de conhecer o mundo de sensações dentro de si, porque a Educação tornou-se excessivamente masculina com a evolução do racionalismo. "Nós, humanos ocidentais modernos, estamos imersos na cultura patriarcal européia, [...] que valoriza a guerra, a competição, a luta, as hierarquias, a autoridade, o poder, [...] a justificação racional do controle e da dominação dos outros por meio da apropriação da verdade" (MATURANA, 2009, p.35-37).

A Educação, como a conhecemos, tornou-se unilateral, privilegiando o arquétipo patriarcal, que orienta a aquisição de conhecimento e de formação através do entendimento, da lógica, da discriminação, da análise, do tempo cronológico, do pensamento linear e digital, da vida racional abstrata, da quantificação. O feminino e o arquétipo matriarcal ficaram restritos aos anos iniciais do desenvolvimento infantil e "depositados exclusivamente na mulher junto com sua própria desvalorização" (BYNGTON, s/d, p.13). E apesar de atualmente o estudo das culturas com forte predomínio matriarcal, como as indígenas e

negras, despertar interesse , elas continuam reduzidas ao primitivo. Com isto, o não-verbal, o princípio do prazer, do desejo e da fertilidade, o corpo, a dança, o ritual comunitário, a arte, a lei amadurecida e tradicionalmente criada pelo hábito, a proximidade e o tempo que amadurece naturalmente - Kairós, foram varridos para o inconsciente e na unilateralidade iniciou-se o processo de desertificação na *psique* (BOLEN, 1986, p.155), que mata a criatividade, deixando "a vida sem sentido e emocionalmente monótona". Adoecemos na Educação, na sociedade, no corpo. E os que mais adoecem são os indivíduos com dominância matriarcal na personalidade, que além de compreendidos como imaturos ou infantis" (BYNGTON, op.cit., p.11), são os primeiros a manifestar o processo de desertificação.

Segundo Gambini (2001), a Educação no século XXI deve atender às demandas de um novo ser humano. Um ser humano consciente de sua inteireza e integralidade e que por este motivo não mais aceita a *pseudo*-realidade da cisão dos opostos.

O que estamos buscando são instituições e práticas que formem, além de cidadãos, indivíduos capazes de estabelecer uma conexão mais profunda do que aquela até hoje prevalecente entre a dimensão racional e a não racional, entre pensamento e sentimento, que se lance uma ponte reunindo dois mundos cindidos pela ininterrupta evolução da racionalidade a partir do século XV. Nossa cultura e nossa humanidade, no decorrer da história moderna, acabaram polarizadas: razão e desrazão, consciente e inconsciente, corpo e espírito, normal e anormal... a lista é longa. Há uma cisão porque ainda vivemos esses pólos como entidades antitéticas e portanto separadas. (p.107).

Através do trabalho com a dança circular pode-se iniciar um movimento de restauração do feminino, interrompendo o avanço do deserto na vida dos que possuem *comprometimento intelectual* e de seus familiares. Mais do que qualquer diferença de funcionamento intelectual, o que se evidencia é o desequilíbrio masculino/feminino e matriarcal/patriarcal na *educação-formação-reabilitação* destes indivíduos que naturalmente apresentam forte predomínio matriarcal na personalidade. Além disto, a dança circular como possibilidade de narração de sua própria história permite fazer contato com o *eu-corpo* e, ao ressignificar o passado da deficiência intelectual, reconhecer novas possibilidades de *vida e criatividade* no presente e no futuro, integrando-as e transcendendo.

### REFERÊNCIAS

ALMEIDA, L. H. H. *Danças circulares sagradas: imagem corporal, qualidade de vida e religiosidade segundo uma abordagem junguiana*. Tese (Doutorado)- Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

- ALMEIDA, V. L. P. *Corpo poético: o movimento expressivo em C. G. Jung e R. Laban*. São Paulo: Paulus, 2009.
- ARRIEN, A. *O caminho quádruplo: trilhando os caminhos do guerreiro, do mestre, do curador e do visionário*. São Paulo: Ágora, 1997.
- BARCELLOS, J. T. S. *Danças circulares sagradas: pedagogia da presença, do ritmo, da escuta e do olhar sensíveis*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- BASSANI, J. ; VAZ, A. F. *Mimesis e rememoração da natureza no sujeito em Theodor W. Adorno: para pensar a educação do corpo na escola*. Pro-Posições, Campinas, v. 22, n. 1 (64), p. 151-165, jan./abr. 2011.
- BERRY, C. R. *Memória corporal*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.
- BOLEN, J. S. *O caminho de Avalon: os mistérios femininos e a busca do Santo Graal*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CARMO, P. S. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, 2002.
- CAVALCANTI, R. *O mito de narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- VAZ, A. F. *Da Modernidade em Walter Benjamin: crítica, esporte e escritura histórica das práticas corporais*. Educar, Curitiba, n.16, p.61-79, 2000. Editora da UFPR.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras Escolhidas v.1).
- \_\_\_\_\_. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras Escolhidas v.1).
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras Escolhidas v.1).
- BYNGTON, C. A. B. A interação arquetípica matriarcal e patriarcal em psiquiatria. In: *Um Estudo da Psicopatologia Simbólica*. Revista Junguiana, s/d.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FOWLIS, J. *Uam: from me*. Scotland: Shoeshine, 2009.
- FURLANETTO, E. C. *Formação contínua de professores: aspectos simbólicos*. Psicologia da Educação, São Paulo, 19, 2º sem.2004, pp. 39-53.
- GAMBINI, R. Sonhos na escola. In: SCOZ, B. (Org.). *(Por) uma educação com alma: a objetividade e a subjetividade nos processos ensino/aprendizagem*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 103-157.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: histórias indígenas do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 1998.
- JOSSO, M. C. *A transformação de si a partir da narração das histórias de vida*. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Conversando com Josso*. Cadernos de Educação | FaE/PPGE/UFPel | Pelotas [30]: 15 - 24, janeiro/junho 2008.
- LESEHO, J. & MCMASTER, S.. *Dancing on the earth: women stories of healing through dance*. Forres, Scotland: Findhorn Press, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. A experiência do Outro. In: *Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos: 1949-1952*. Campinas, SP: Papius, 1990.
- MATURANA, H.; VERDEN-ZOLLER, G. *Amar e Brincar: fundamentos esquecidos do humano*. São Paulo: Pallas Athena, 2009
- MATURANA, H. ; VARELA, F. J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Pallas Athena: 2001.

- OSTETTO, L. E. *Educadores na roda da dança: formação-transformação*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Na dança e na educação: o círculo como princípio*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 35, n.1, p. 165-176, jan./abr. 2009.
- \_\_\_\_\_. *Para encantar é preciso encantar-se: danças circulares na formação de professores*. Cad. Cedes, Campinas, vol. 30, n. 80, p. 40-55, jan.-abr. 2010.
- \_\_\_\_\_. *Na jornada de formação: tocar o arquétipo do mestre-aprendiz*. Pro-Posições, v. 18, n. 3 (54) - set./dez. 2007.
- RAMOS, Renata & Outros. *Danças circulares sagradas: uma proposta de educação e cura*. São Paulo: Triom, 2002.
- ROTHENBERG, R. E. *A jóia na ferida*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SAMS, J. *Dançando o sonho: os sete caminhos sagrados da transformação humana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As cartas do caminho sagrado: a descoberta do ser através dos ensinamentos dos índios norte-americanos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cartas Xamânicas: a descoberta do poder através da energia dos animais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SELF, S. Scottish dance: towards a typological-historical approach. In: *Studi Celtici*, Volume I Alessandria, Italy: Edizioni dell'Orso, 2002.
- SILVEIRA, N. da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982.
- VAZ, A. F. *Da Modernidade em Walter Benjamin: crítica, esporte e escritura histórica das práticas corporais*. Educar, n.16, p.61-79, Editora da UFPR: Curitiba, 2000.
- VALLANCE, P. & BONE, J. *Sacred dance teacher training booklet*. Forres, Scotland: Findhorn Foundation, 2011.
- VIEIRA, A. G. *A função da história e da cultura na obra de C. G. Jung*. Aletheia, n.23, p.89-100, jan./jun. 2006.
- WOSIEN, Bernhard. *Dança: um caminho para a totalidade*. São Paulo: Triom, 2006.