



# **A sensibilidade de María Fux no exercício da pedagogia da dança**

**Déborah Maia de Lima**



**A sensibilidade de María Fux no exercício da pedagogia  
da dança**

**The sensitivity of María Fux in the exercise of dance  
pedagogy**

Déborah Maia de Lima<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda na McGill University. Doutora em *Études et pratiques des arts*-UQAM e em Artes Cênicas - UFBA. Mestre em Psicologia Clínica e Cultura-UNB. E-mail: [deborah.maiadelima@mail.mcgill.ca](mailto:deborah.maiadelima@mail.mcgill.ca). ORCID no. 0000-0001-8815-8555.

## Resumo:

Apesar da notoriedade de María Fux na Argentina, assim como em diversos países da América do Sul e da Europa, sua prática de ensino da dança - conhecida como *Danzaterapia, metodo María Fux* - continua sendo pouco estudada. Com o objetivo de aprofundar os fundamentos e as práticas constituintes no ensino da dança desta artista-pedagoga, foi realizada uma pesquisa de doutorado tendo como participantes a própria María Fux como sujeito principal e quinze participantes secundários. A partir dos resultados obtidos, foi possível identificar seis recursos pedagógicos utilizados por María Fux referentes a: o uso do humor; o uso do imaginário; as consignas imperativas; a modelagem; a organização do espaço; e a música. Como artista-pedagoga, María Fux traz para a sala de aula valores que lhe são próprios, e transpõe para sua pedagogia vivências artísticas, estimulando os alunos a viverem uma aula-espetáculo. O estímulo ao movimento, na visão de um corpo-sujeito e de uma oferta de qualidades de movimento, auxilia seus alunos a buscarem em suas próprias improvisações formas de se conectarem com seus corpos. Os recursos pedagógicos utilizados por María em sua prática evidenciam uma contribuição artística peculiar no modo de ensinar a dança.

**Palavras-chave:** María Fux. Ensino da dança. Recursos pedagógicos. *Danzaterapia*.

## Abstract:

Despite the notoriety of María Fux in Argentina as well as in several South American and European countries, her dance teaching practice - known as *Danzaterapia, metodo María Fux* - remains understudied. In order to delve deeper into the foundations and constituent practices of the form of dance teaching from this artist-pedagogue, a doctoral research was conducted having as the main participant María Fux herself. This research also had fifteen secondary participants. The findings of this study allowed us to identify six pedagogical resources used by María Fux: use of humor; use of the imaginary; imperative consignes; modelling; organization of space; and music. As an artist-pedagogue, María Fux brings her own values into the classroom transposing her artistic experiences into her pedagogy. Thus, she stimulates the students to experience a class-performance. The stimulation of movement in the perspective of a body-subject and offering of qualities of movement, she encourages her students to seek their own improvisational means of connecting with

their bodies. The pedagogical resources used by María in her practice show a unique artistic contribution to the teaching of dance.

**Keywords:** María Fux. Dance teaching. Pedagogical resources. Danzaterapia.

## Preâmbulo

Conheci María Fux no ano de 2008, no *Centro Creativo de Danza Contemporanea María Fux*, seu estúdio, localizado no número 289 da avenida Callao, na cidade de Buenos Aires. Na época, María encontrava-se com oitenta e sete anos. Desde nosso primeiro encontro, María deixou uma profunda impressão em mim. Sua presença física inspira respeito, e sua forte personalidade tem uma originalidade que a torna única. A força e a elegância de sua presença dentro da sala de aula tem um efeito poderoso sobre os presentes.

Nascida em 2 de janeiro de 1922, a artista-pedagoga argentina María Fux completou recentemente o seu aniversário de centenário. O termo “artista-pedagoga” é fundamental para entender seu legado. Falamos aqui de uma figura pública associada à própria história da dança argentina. Pessoas próximas de sua geração lembram de seu nome principalmente com referência à bailarina, mas após meados do século XX, María começou a dedicar mais de seu tempo ao ensino da dança, culminando com a criação do que é conhecido hoje como *Danzaterapia, método María Fux*<sup>2</sup>.

María ensinou a dança desde a década de 1940 até 2016. Em seu estúdio, permitia que suas aulas fossem vistas por qualquer pessoa, e eu as visitava com frequência, para observar a forma fascinante com a qual ela inspirava seus alunos e alunas ao movimento. O que eu não percebia era que ao observá-la em ação pedagógica, María também me observava. Em uma de minhas visitas a suas aulas, ela me convidou a não mais apreciar seu ensino como espectadora, mas deixar que essa experiência se corporificasse em mim como participante. Foi a partir daí que iniciei minha trajetória de estudos com essa artista-pedagoga, e também minha formação como *danzaterapeuta*, sob a direção de María Fux.

Desde o início, María e eu desenvolvemos uma estreita relação de afeto e de respeito mútuo. Estar próxima a ela, dentro e fora da sala de aula, me propiciou a constatação de nuances importantes do seu ensino que mereciam uma melhor investigação. Em todos os muitos anos vivenciando suas aulas de dança, sempre me perguntei que tipo de dança María ensinava; o que constituía o escopo de sua prática; ou mesmo qual seria sua prática. À medida em que conhecia melhor a pessoa María e também a artista-pedagoga María Fux, se fortalecia a constatação de lacunas existentes na forma com a qual as pessoas concebem sua pedagogia; melhor dizendo, era cada vez mais claro a existência de importantes distorções sobre o que se entende por sua *Danzaterapia*.

Esse fato tem como uma de suas causas a natureza totalmente experiencial da prática de ensino de María Fux, a mesma com a qual ela forma *danzaterapeutas*, permitindo e até facilitando que seus alunos e alunas interpretem subjetivamente suas aulas. Percebendo a carência de estudos científicos aprofundados<sup>3</sup>

<sup>2</sup> No Brasil, a prática realizada e criada por María Fux é traduzida como “Dançaterapia, método María Fux”, e muitas vezes confundida com a chamada “Dança Movimento Terapia”, prática ligada ao campo das psicoterapias criativas e também comumente denominada pela abreviação “Dançaterapia”. À fim de evitar confusões terminológicas, mantive a prática de María no seu original em espanhol, *Danzaterapia*.

<sup>3</sup> Para maiores informações sobre as lacunas observadas em estudos científicos existentes sobre María Fux e sobre a *Danzaterapia* que incitaram esta investigação, recomendo uma leitura do ca-

sobre a prática pedagógica de María Fux, realizei uma pesquisa doutoral intitulada “*L’Enseignement de la danse de María Fux: Fondements et pratiques*”<sup>4</sup>, desenvolvida entre 2014 e 2020, na Université du Québec à Montréal, em conjunto com a Universidade Federal da Bahia. Mais precisamente, a pesquisa teve como intuito responder à seguinte questão principal: “Quais são os fundamentos e as práticas de ensino da dança de María Fux?”, contendo quatro perguntas complementares: 1) Quais são as concepções que estão subjacentes ao ensino da dança de María Fux? 2) Como essas concepções se manifestam em seu ensino da dança? 3) Quais são os conteúdos que estruturam o ensino da dança de María Fux? 4) Se princípios somáticos emergem do ensino de dança de María Fux, quais são eles?. Faz-se importante salientar que a tese objetivou o estudo da prática pedagógica de María Fux, e não da *Danzaterapia* como prática institucionalizada. As nuances entre o entendimento sobre o que se entende por *Danzaterapia* e o ensino da dança de María Fux serão melhor desenvolvidos em trabalhos futuros.

Autorizada e apoiada por María, esta pesquisa teve o intuito de responder à necessidade de um estudo intelectualmente preciso e rigoroso sobre o ensino de dança de María Fux. A pesquisa teve a participação de dezesseis sujeitos, tendo como sujeito principal a própria María Fux. Em adição, quinze outros participantes se juntaram ao estudo: suas três assistentes mais próximas, seis de seus alunos, duas mães de alunos, dois integrantes do ambiente artístico e dois integrantes da área da saúde de Buenos Aires. A produção de dados da pesquisa deu-se por meio de entrevistas semiestruturadas com os sujeitos, análise documental e análise e decodificação de aulas de María Fux.

Essa pesquisa qualitativa permitiu dar voz à própria María e àqueles que viveram suas aulas com fins de descrever, compreender e documentar criticamente a maneira como María Fux ensinava a dança. Os dados empíricos observados permitiram realizar um estudo aprofundado das ações pedagógicas de María, e também lançar luz sobre os fundamentos de sua prática. Para isso, foram ressaltados a forma como María Fux estrutura a pedagogia de suas aulas, e o que condiciona suas escolhas artísticas e de ensino, tendendo a refletir sua visão da dança e sua forma singular de transmiti-la a um grande número de pessoas, independentemente de suas condições de vida (situação social, dificuldades físicas ou características neurológicas, idade, etc).

Faz-se igualmente importante salientar que as afirmações a respeito do pensamento de María Fux que serão encontradas no decorrer deste texto, com ou sem citações literais, são produtos da análise metódica dos dados acima citados, e das próprias falas de María Fux nas entrevistas. Da mesma forma, os autores apresentados no presente trabalho auxiliaram nas buscas de decodificação e compreensão da prática de ensino de María Fux durante o processo das reflexões desta investigação e no suporte teórico necessários a um trabalho acadêmico. Porém, estes autores não fazem parte das fontes utilizadas por María em sua pedagogia, pois em sua prática, María Fux tem como referência sua própria

---

pítulo I da tese *L’Enseignement de la danse de María Fux: Fondements et pratiques*. Mais precisamente, no que tange à “*contextualisation du problème de recherche*”.

4 Deixo aqui meus profundos agradecimentos às diretoras desta pesquisa, Caroline Raymond (UQAM) e Eloisa Domenici (UFBA/UFESB) pelo enorme carinho, suporte e engajamento nesse intenso mergulho na prática de ensino de dança de María Fux.

vida e sua arte.

O presente artigo faz parte de uma série de escritos sobre a prática pedagógica no ensino da dança de María Fux. Mais especificamente, traremos para estas páginas a presença dos recursos pedagógicos que formam a base predominante na construção de seu ensino da dança.

### Artista-pedagoga

María é uma educadora, mas acima de tudo uma aprendiz e resiste à ideia de ser a detentora do conhecimento. Embora afirme que não ensina, mas que é uma artista que atua em sala de aula, é possível observar em sua prática uma abordagem pedagógica singular. María Fux traz uma rica e complexa gama de valores e de conhecimentos de seu percurso como artista para a sua pedagogia de ensino da dança. Ela mescla em sala de aula valores que lhe são próprios, e transpõe para sua pedagogia suas vivências artísticas, mas não de maneira individualizada. Suas aulas não são uma reprodução de seus espetáculos, mas estes lhe serviram de instrumento para seu estímulo criativo. Em sua concepção pedagógica, o que os alunos e alunas recebem é o produto da criação de um professor (facilitador de movimento), e só um artista pode realizar esta criação. Em suas falas, María nos deixa saber que, para ela, um artista não se traduz por alguém que faz performance no sentido estrito do termo, mas em um agente criativo; e que traz sua ação criadora para a sala de aula. Para María, cada aula é um ato de criação, e é como facilitadora de movimento que, através de estímulos criativos, ativa o processo de construção pessoal pelo aluno e pela aluna de seu próprio movimento, também criativo e original. Em suas aulas, é María quem dá os estímulos ao movimento e cria o contexto de aula; seja na construção de uma história solicitando a imaginação dos alunos, seja modelando a qualidade de movimento (LABAN, 1994; PINARD, 2016, RENGEL *et al.*, 2017) que ela deseja que seus alunos e alunas tenham, ou mesmo dando instruções verbais diretas.

Encontramos na prática pedagógica de María Fux uma estreita sintonia com alguns autores já conhecidos do campo das artes. Por exemplo, María proporciona aos alunos e alunas uma experiência estética que, no sentido de Dewey (2008), tem uma qualidade imediata e não-discursiva. As ideias de María dialogam também com Guellouz (2007), segundo o qual a dança “[...] deixa de lado toda a narração [...]. É um evento, uma experiência, um julgamento [...]” (GELLOUZ, 2007, p. 9). Segundo esta artista-pedagoga, “experiência” é tudo o que se sente, se aprende e se acumula na vida. Na sua prática pedagógica, essa experiência encarnada atua como gerenciadora da condução que dará aos seus alunos e alunas em sala de aula. Para María, é a vida que forma as pessoas, e esse aprendizado vem através do corpo, não através de sua intelectualização. O movimento é, por si só, uma atividade educativa que permite que as pessoas se transformem. Sua perspectiva pedagógica, assim, não está focada em um conteúdo específico de dança a ser transmitido, mas no conhecimento experimental à maneira de Dewey (2008) e Freire (2002), no *aprender fazendo*.

Um outro ponto de congruência entre as posturas de ensino de María

Fux com esses dois autores encontra-se na visão da dimensão pedagógica como algo nunca solitário. Há sempre uma troca, um vai e vem entre o facilitador de movimento e seus alunos, entre aqueles que *por ensinar aprendem e aqueles que por aprenderem, ensinam*. Aceitar e aprender com o novo é fundamental para alimentar sua criatividade.

Aproximando-se de seu discurso e de sua prática, observa-se que María Fux dá à dança um poder de comunicação, mas não a vê tanto como uma forma de linguagem. É interessante notar que, segundo Gil (2010), quando entendemos a arte como uma linguagem, associamos o propósito desta à expressão e exteriorização de si mesmo, por meio de algo que possui uma estrutura. Por outro lado, quando a arte é vista como uma forma de conhecimento, ela é concebida como uma maneira de conhecer/entender, ou seja, como uma forma de pensar e de existir no mundo, concepção esta compartilhada por María Fux. Acrescentaria aqui que, para María, a dança não é algo a ser aprendido no sentido estrito do termo, mas ela deve atravessar os sentidos para ser expressa. Por isso, sua prática não engloba passos de dança codificados, mas é pautada prioritariamente na improvisação do movimento<sup>5</sup>, onde o aluno e a aluna se movem segundo suas condições (físicas, mentais e espirituais) no momento da aula. Segundo essa artista-pedagoga: “O movimento é sempre bom, mas quando o movimento se codifica, ou seja, dois e dois fazem quatro, no está certo! Não se ajusta ao mundo interno de cada um. Nós nos mostramos como uma pequena marionete” (LIMA, 2020, p. 190). Assim, María concebe a dança como um ato possível para todos os tipos de pessoas e de condições corporais: não necessariamente a habilidade com o movimento está ligada a um corpo perfeito ou à ausência de limites ou de alguma deficiência. Para ela, não existe um corpo ideal para dançar.

## Dança, um estado criativo de presença no mundo

Ao longo de nossas muitas conversas, María Fux me disse sobre o seu entendimento a respeito da dança. Para ela, a dança não se limita à prática do movimento, e nem tem como fim uma construção performática. Segundo ela, “A dança é a vida. A dança não é um estúdio de dança (Lima, 2020, p. 153)<sup>6</sup>”. Nas várias definições de dança que recebi dela no decorrer dos anos, um ponto era comum a todas: para María, a dança é um “estado”, um “estado criativo”. A fim de buscar uma compreensão mais aprofundada de suas palavras e de sua própria cultura, fui buscar na *Real Academia Española* a compreensão da palavra ‘estado’ em espanhol (língua materna de María Fux), entendida como “clase ou condición à qual a vida de alguém está sujeita” (Lima, 2020, p. 290)<sup>7</sup>. María Fux expressa abertamente que, em sua vida, a dança sempre foi e continua sendo o componente mais importante. Para ela, dançar é tão necessário e valioso quanto falar, comer ou caminhar. Essa concepção de María sobre a importância da dança

5 A ideia de improvisação de María Fux parece ir ao encontro de Guerrero (2008) para quem improvisação na dança pode ser classificada como improvisação *sem acordos prévios*, ou seja, livre, ou improvisação *com acordos prévios* quando há uma elaboração de movimentos já preparados ou estudados durante um processo de improvisação. Em suas aulas, María privilegia a primeira forma, a improvisação *sem acordos prévios*.

6 No original: “¡La danza es la vida! ¡La danza no es un estudio de danza!”

7 No original: “Clase o condición a la cual está sujeta la vida de cada uno”.



na vida é também reconhecida pelos alunos e alunas em sua forma de ensinar a dança. A oportunidade de ver esta arte como parte integrante de suas vidas fez com que muitos de seus alunos entrevistados manifestassem o sentimento de serem dançarinos. Estes alunos e alunas testemunharam ter aprendido com María que a dança é uma forma de vida, e que é a vida que deve ser vivida de forma artística. Segundo Susana<sup>8</sup>, uma de suas alunas:

A arte está em tudo o que ela propõe porque ela tem [...] sem dúvida, um olho para o que o movimento estético está dizendo, para o uso deste espaço, desta cena... notamos que ela sempre coloca esta semente de arte para que ela germine nas pessoas [...] (LIMA, 2020, p. 213)<sup>9</sup>.

Encontramos, assim, novamente, uma ressonância nas filosofias de John Dewey (2008), Herbert Read (2015) e Paulo Freire (2002), para quem o valor da arte não está em seus produtos (performances coreográficas, exposições de obras, objetos de cultura, etc.), mas na relação que esta propõe com a vida inserida em um contexto humano. O estado criativo compreendido por María implica em viver com a dança como uma forma de ocupar o mundo em uma perspectiva de criatividade, de movimento e de um processo contínuo de formação do ser.

### Abordagem de movimento em um corpo sujeito

Não seria exagerado dizer que ainda é comum basear o ensino da dança na imitação e no esforço muscular, com formas de movimentos externos que reforçam a imagem do corpo como um objeto. Um trabalho de dança focado em resultados ou em desempenho exige que o aluno e a aluna sejam orientados mais para os objetivos do que para o processo de aprendizagem. A prática de María difere desta ideia, pois em sua concepção, cada ser humano é uma singularidade, e o conteúdo da dança é experimentado por um corpo sujeito.

De forma simplificada, a ideia do corpo do sujeito coloca o corpo como o centro da visão pessoal do mundo. As coisas estão relacionadas ao corpo, que, como sujeito corpóreo, é um sujeito perspicaz. Esta perspectiva mostra o corpo visto de dentro para fora, abraçando sensações de sinais internos, consciência das funções corporais, sentimentos e movimentos desencadeando um papel individual em relação ao ambiente (HANNA, 1986; FORTIN; VIEIRA; TREMBLAY, 2010).

A prática de ensino da dança de María Fux possui, inegavelmente, importantes aproximações com princípios da educação somática que, segundo Fortin (2002), trata-se de “[um] termo ‘guarda-chuva’ usado para reunir práticas corporais experienciais que privilegiam a experiência subjetiva” (FORTIN, 2002,

<sup>8</sup> Os participantes da pesquisa autorizaram que seus nomes fossem explicitados na tese. Todos os procedimentos éticos deste estudo seguiram rigorosamente as diretrizes do governo canadense para pesquisa com seres humanos.

<sup>9</sup> No original: “El arte está en todo lo que ella propone porque tiene [...] sin duda, una mirada hacia lo que dice el movimiento estético, hacia el uso de este espacio, de esta escena... vimos que ella siempre pone esta semilla del arte para que germine en la gente”.

p.128, Tradução nossa)<sup>10</sup>. Segundo Pizarro (2020) as práticas somáticas estão conectadas com a atualização do comportamento humano, onde posturas rígidas corporais e em diversos âmbitos da vida são moldados “[...] de acordo com a rigidez ou com a maleabilidade dos pensamentos e vice-versa” (PIZARRO, 2020, p. 181). Essa oportunidade de atualização, em senso amplo, foi inúmeras vezes apontada por alunos e assistentes de María como efeitos sentidos em seus corpos e presentificados em suas vidas cotidianas decorrentes das aulas de María Fux<sup>11</sup>.

### Espaço cênico da sala de aula

Em si mesmo, o estúdio de María Fux já é um espaço que chama a atenção. Primeiramente, porque ele se encontra dentro de seu próprio espaço de vida. O *Centro Creativo de Danza Contemporanea María Fux* está localizado na casa de María, o que já diz tratar-se de um espaço muito especial. Nele, percebemos também a fusão entre a mulher e a artista-pedagoga. A sala de aula (Fig. 1) se assemelha a um palco italiano: um grande espaço retangular, com duas fileiras de cadeiras na entrada para acomodar o público, que poderiam ser visitantes ou pais e familiares de seus alunos e alunas que vinham acompanhar seus filhos e filhas às aulas.

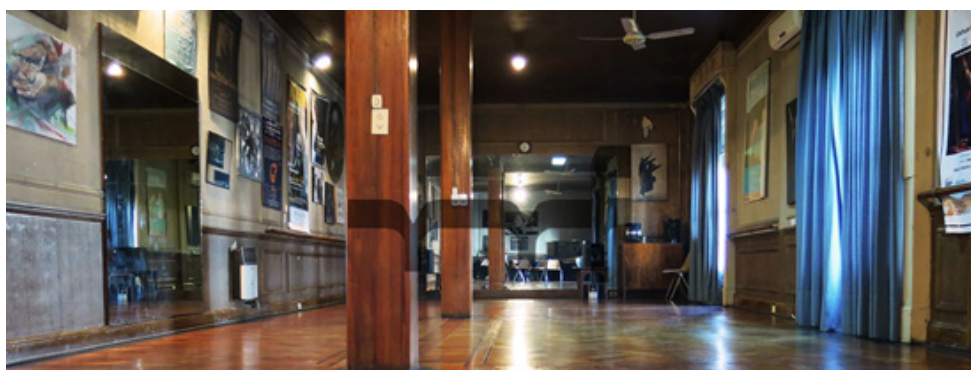


Fig. 1 - Sala de aula do estúdio de María Fux. Imagem de domínio público, disponível na página Facebook *María Fux oficial* : <https://www.facebook.com/MétodoMaríaFux/>.

O estúdio de María Fux nos lembra de que este espaço pertence a uma artista. Nas paredes, encontramos fotos de algumas de suas apresentações; entrevistas dadas a jornais e revistas; cartazes dos muitos seminários de dança que ela já ministrou, tanto na Argentina quanto fora do país, e diversos prêmios recebidos no decorrer da sua longa carreira.

A íntima relação entre a experiência artística de María e seu ensino da dança é um aspecto que seus alunos e alunas reconhecem como altamente presentes

<sup>10</sup> No original: “[an] umbrella term used to assemble experiential bodily practices that privileges subjective experience.”.

<sup>11</sup> Sobre os princípios somáticos encontrados na pedagogia de María Fux, ver o capítulo II e V da tese *“L’Enseignement de la danse de María Fux: Fondements et pratiques”* (2020).

em suas aulas. Segundo relato de Paula, uma aluna:

María sempre nos disse que ela se prepara para uma aula como se estivesse se preparando para uma apresentação, e é exatamente assim que eu vejo [...]. Todos nós fazemos parte desta peça de uma hora de teatro. Na verdade, ela arruma seu cabelo, veste sua maquiagem, faz tudo de uma forma ritual, como se fosse subir ao palco (LIMA, 2020, p. 231).

O universo artístico-pedagógico de María Fux está intimamente ligado também às propostas da vida cotidiana. Ela concebe suas aulas de forma subjetiva e pessoal, a partir de estímulos que podem ser seu humor ao acordar; a percepção de seu corpo no momento da aula; notícias do jornal ou televisão; as nuances da natureza (por exemplo, o clima, as estações do ano), ou sua percepção do mundo, como ela o vive. Uma característica fundamental a ser lembrada é que cada um dos cursos de María Fux é independente dos outros, e cada um tem sua própria dinâmica, com um início, meio e fim específicos.

### Recursos pedagógicos construindo a aula-espetáculo

Como sublinhado, a íntima relação entre o ensino de María Fux e sua experiência como artista transpondo o palco para a sala de aula é observada pela maioria dos participantes da pesquisa. Claudia, sua assistente próxima nos conta que:

Claramente! Ela é sempre uma artista, ela nunca deixa de sê-lo. É por isso que ela pode dar uma aula no palco. Se você assistir a uma aula de María, você pode colocá-la no palco e estará assistindo a um espetáculo (LIMA, 2020, p. 213)<sup>12</sup>.

Interessava à pesquisa aqui resumida, a observação de como se dava a construção do processo criativo que inspira alunos e alunas ao movimento, que não parecia acontecer de forma aleatória. Podemos encontrar a presença de seis recursos pedagógicos na pedagogia de María Fux. Estes são: 1) humor; 2) imaginário; 3) consignas imperativas; 4) modelagem do movimento de dança; 5) organização espacial dos alunos na sala de aula; 6) música.

### Humor

O uso do humor tem um efeito indireto na aprendizagem, pois reduz a tensão no desempenho dos alunos e alunas. A forma com a qual María Fux utiliza o recurso do humor em sala nos remete ao conjunto de atividades relacionadas com uma proposta de dança apontado por Harbonnier-Topin (2009) como *fazer como fazer* ou *representar como fazer*. O fazer como fazer se dá quando a proposta de movimento é feita na forma de gestos que mostram a forma de executar o movimento; usa as várias estratégias de exagero; brinca corporalmente com a

12 No original: "Claramente! Ella es siempre una artista, ella nunca lo deja de ser. Por eso que ella puede dar un curso en el escenario. Si miras un curso de María, puedes lo poner en un escenario y vas a estar mirando un espectáculo".

maneira certa/errada de fazer; desacelera ou decompõe o movimento. Também, utiliza-se a gestualidade da manipulação, do tato ou do auto-tato. Estamos na esfera de *representar como fazer*, quando a proposta de movimento é feita por um facilitador sob a forma de explicação ou de atos discursivos.

É inegável que o uso do humor é um componente distintivo das aulas de María Fux muito apreciado por alunos e alunas, que o percebem como uma forma criativa que María utiliza para fazê-los entender suas propostas de movimento. De maneira lúdica, ela brinca e faz gestos exagerados a partir da entoação das palavras e simula conversas com os compositores das músicas que usa, para criar uma atmosfera alegre na sala ou reforçar uma proposta de movimento.

## Universo sonoro

Segundo Robinson (1975), a música pode desempenhar um papel importante em uma aula de dança. Já para María, esse papel é pujante: é a música que a guia no desenho do curso de suas aulas. Em suas palavras: “A música me mostra caminhos [...]” (LIMA, 2020, p. 245). Na verdade, podemos dizer que a música é um componente fundamental de sua pedagogia; ela é sua porta de entrada para a ação corporal, o guia para desenvolver suas ideias de movimento. Além disso, a sonoridade que María aporta em suas aulas vai além da música; pois ela explora também a entoação do som das palavras bem como seu significado.

María utiliza uma ou duas músicas em uma aula, repassando-a repetidas vezes junto a um conjunto de estratégias pedagógicas que estimulam o aluno e a aluna a se relacionar com esse estímulo sonoro de diversas formas. Assim, solicita a atenção do aluno e da aluna aos vários aspectos da música (tais como seu ritmo, os instrumentos utilizados, a tonalidade da voz). A crença de María de que a música deve ser incorporada e encarnada é próxima à de Jacques-Dalcroze<sup>13</sup> (1976), para quem não é apenas o ouvido que ouve, mas todo o corpo. Como menciona Chopin (2015), “[...] no próprio corpo que coopera com os movimentos rítmicos, tudo aquilo que, músculo e nervos, vibra, e relaxa, sob a ação de impulsos naturais” (CHOPIN, 2015, p. 182, Tradução nossa)<sup>14</sup>.

Podemos encontrar uma vasta literatura sobre os efeitos da música no cérebro, que influenciam tanto o corpo (ANGELUCCI *et al.*, 2007; BARTLETT, 1996; GABRIELSSON, 2011; HOUSTON, 2011). De acordo com Sjöwall (apud THEORELL, 2014), a exposição regular e repetida a uma experiência musical [na vida] pode ter efeitos benéfico à saúde, ao modular a intensidade e a frequência da excitação; melhorar a resiliência aos eventos da vida; e mudar o pensamento positivamente. Assim, fisiologicamente, a música pode funcionar como um agente estimulante ou relaxante para as pessoas, por exemplo, modulando o ritmo cardíaco (ANGELUCCI *et al.*, 2007). Bernardi e Sleight (2007) estudaram a relação entre o ritmo da música e a respiração e os resultados mos-

13 Jacques-Dalcroze é um educador-musicista e uma figura muito importante na história da pedagogia da dança. Segundo Jaques-Dalcroze, para se educar musicalmente as pessoas, o ritmo deve estar incarnado.

14 No original: “...dans son corps, coopère aux mouvements rythmés, tout ce qui, muscle et nerfs, vibre, se tend et se détend, sous l'action des impulsions naturelles.”



traram, por exemplo, que a música clássica lenta, um estilo de música que María usa com frequência em suas aulas, suaviza o ritmo cardíaco e respiratório.

Para entender melhor a prática de María, revisitei Rudolf Laban (1990), com quem aprendemos que preferências de movimentos individuais, sejam conscientes ou inconscientes, revelam traços de personalidade. Laban aponta com precisão que as formas de movimento utilizadas na dança são as mesmas utilizadas na vida. Qualquer tipo de atividade humana, incluindo a dança, consiste em uma sucessão de movimentos transmitidos pelo esforço (*effort*) do sujeito que faz o movimento. Cada ação constitui uma combinação dos elementos do *effort*, com base em quatro fatores do movimento: Peso, Tempo, Fluxo e Espaço (CARSILE, 2011, LABAN, 1990, LORD; RAYMOND, 2018, PINARD, 2016). As gradações presentes em cada um destes fatores de movimento é o que Laban chamou de *qualidades de movimento*. Assim, o fator *Peso* tem gradações de leve à forte; o fator *Tempo*, de desacelerado a acelerado; no fator *Fluxo*, de livre a contido; finalmente, o *Espaço*, de movimentos indiretos a diretos.

Observou-se que a pedagogia de ensino da dança de María Fux tem como uma de suas principais formas de incitação ao movimento o recurso às qualidades de movimento. Desta forma, o aporte de Laban neste trabalho nos propiciou algumas pistas sobre as preferências de María Fux quanto à condução de suas aulas. Por exemplo, o som calmo de um violoncelo é sugestivo de um movimento “longo, lento e largo” expresso em consignas claras e simbólicas, apontadas em vários momentos de suas aulas. Com frequência, visando a estimulação da relação de seus alunos e alunas com seus corpos e com o espaço, María fez uso de consignas e modelizações de movimentos contínuos em um tempo desacelerado.

### Organização espacial na criação da aula

Na composição de sua aula, María Fux trabalha com o espaço de cinco maneiras: 1) subdividindo os alunos em pequenos grupos e solicitando que estes grupos se observem; 2) colocando os alunos e alunas em movimentos alternados entre os níveis alto e baixo; 3) utilizando o meio da sala para que os alunos façam solos; 4) estimulando os alunos e alunas a se moverem no seu espaço de cinesfera; 5) solicitando aos alunos e alunas que ocupem todo o espaço da sala da aula.

A forma com a qual María organiza espacialmente a sala de aula dá-se, muitas vezes, através de consignas que se baseiam em sua própria forma de ver o mundo, estendendo-se às existentes relações sociais. Apesar destas relações não estarem claras em seu discurso, vários de seus alunos e alunas fizeram esta observação. Por exemplo, quando María solicita a eles e elas que se movam alternadamente nos níveis alto ou baixo, a alusão às desigualdades sociais foi apontada por alguns dos participantes da pesquisa, onde os níveis alto e baixo representariam para alguns as relações sócio-econômicas. Além disso, muitos compreendem a oportunidade de observarem seus colegas em movimento como um momento de aprendizagem social.

Em relação à orientação ao espaço, percebe-se que as consignas de Ma-

ria privilegiam o movimento do aluno e da aluna em referência à sua cinesfera. Podemos pensar na cinesfera como o espaço no qual a pessoa está localizada em um ponto fixo, sendo que o movimento de seu centro e de suas extremidades está limitado a esse ponto. María compreende que, em um espaço de dança, é fundamental primeiro ter um encontro consigo mesmo, para depois se explorar o espaço mais amplo da sala.

A maneira como essa artista-pedagoga convida seus alunos e alunas ao encontro com sua própria cinesfera nos incita a pensar em Whitehouse (1999), para quem o sentido cinestésico pode ser estimulado por qualquer tipo de movimento, principalmente quando vem de um impulso interior, subjetivo. María Fux utiliza o imaginário e também as figuras de linguagem para facilitar o contato do e da participante com o seu próprio espaço cinestésico que, segundo Pinar (2016), refina a conexão corporal, auxiliando a fruição do movimento sem muitos impedimentos. Já em relação ao espaço físico da sala da aula, María Fux faz constantes referências ao espaço háptico. De acordo com Bottiglieri (2012) entendemos que:

A percepção haptica envolve uma intencionalidade de exploração dos objetos ou do ambiente: a mão, o órgão háptico por excelência, movendo-se ao longo do objeto, modelando e variando seu aperto, é impulsionada pela busca de um tipo de estímulo que dá uma percepção do que está sendo tocado, sua atividade é, neste sentido, proposicional (BOTTIGLIERI, 2012, p. 114, Tradução nossa)<sup>15</sup>.

De forma simplificada, podemos dizer que o espaço háptico indica uma certa sensibilidade estética proveniente da combinação da visão, do movimento e do tato. Em suas consignas, María Fux sugere que “o espaço se move”, “nós tocamos o espaço”, “eu movo o espaço com música”, conduzindo os alunos e alunas a uma atividade imaginativa. Assim, María os convida a um contato com o espaço de forma diferenciada, que também trabalha a imagem de seu corpo.

## Imaginário

Segundo o *Dicionário Petit Robert* (2013), o imaginário é “[...] a faculdade da mente de representar imagens” (ROBERT, 2013, p. 1277), entretanto, não entendemos aqui apenas de uma coleção de imagens, mas trata-se de “[...] um sistema de organização de imagens que lhes dá profundidade e as conecta umas às outras” (THOMAS, 1998, p. 15 apud PERES; KUREK, 2018). Em geral, falamos do imaginário como abrangendo o universo da imaginação (GINOT *et al.*, 2006), que pode ser entendido como “[...] a possibilidade de evocar ou produzir imagens e sonhos, independentemente da presença do objeto a que se refere”. (PERES; KUREK, 2018, p. 3). Quando nos referimos ao imaginário, estamos nos referindo a uma representação visual de algo (GINOT *et al.*, 2006).

\_\_\_\_\_ O uso do imaginário por María Fux também vem como um apelo

<sup>15</sup> No original: "La perception haptique comporte une intentionnalité de l'exploration des objets ou de l'environnement: la main, organe haptique par excellence, se déplaçant le long de l'objet, modelant et variant sa prise est mue par une recherche d'un type de stimulation qui donne une perception de ce qui est touché, son activité est en ce sens propositionnelle".

aos sistemas de representação dos alunos e alunas. O imaginário faz parte de um campo de representações que, como expressão do pensamento, pode ser manifestado tanto através de imagens quanto também através do discurso (MAKOWIECKY, 2003). O apelo ao imaginário utilizado por María Fux é transmitido também por consignas verbais atravessadas por figuras de linguagem, recurso que torna um discurso ainda mais expressivo e criativo. Entendemos as figuras de linguagem (tais como as metáforas, personificações, metonímias, etc) como dispositivos linguísticos que transmitem maior expressividade porque se afastam da habitual formulação neutra do pensamento. Em outras palavras, uma figura de linguagem dá uma expressividade particular e um caráter figurativo e poético ao que é dito, que pode ser usado como uma estratégia para dar um efeito à fala, embelezando-a.

### Consignas diretas e precisas

Fora do contexto do imaginário, María Fux também faz uso de instruções imperativas para incitar o movimento de seus alunos, como por exemplo, frases diretas utilizando uma forte entonação de voz. Sua atitude no estúdio se assemelha em alguns aspectos a de um maestro que coordena uma orquestra. Essa orquestração do movimento dos alunos e alunas está diretamente ligada à sua forma pessoal de administrar o espaço e de propor suas consignas, que visam basicamente a localização dos alunos e alunas na sala de aula; ativar as partes do corpo a serem mobilizadas no movimento e acionar o imaginário deles e delas, para estimular seus movimentos.

### Modelagem

María incentiva os alunos e alunas a estarem atentos à relação entre os estímulos que ela propõe e o movimento que eles e elas geram. Prestar atenção tem um efeito importante sobre a remodelação e plasticidade dos padrões sensorio motores, o que implica uma percepção mais fina da relação entre espaço e cinesfera (BATSON *et al.*, 2012).

A modelagem pode ser definida como o estabelecimento de um modelo a ser seguido que pode ser entendido como uma pessoa cujo comportamento é observado por um sujeito que pode ser influenciado por ele. Para Bandura, a modelagem é um efeito de observação que incita o observador a construir “[...] modalidades de comportamento próximas àquelas manifestadas pelo modelo” (CARRÉ, 2004, p. 25).

María não indica o movimento a ser realizado no sentido biomecânico do termo, nem exige uma reprodução fiel do mesmo. O que ela busca nos alu-

nos e alunas, utilizando a modelagem, é chamar a atenção deles e delas para si mesma, a fim de que observem qual é a qualidade do movimento que ela deseja que seja explorado, e as partes do corpo envolvidas nesse movimento. Assim, embora María dê ao aluno e à aluna um ponto de referência para a qualidade do movimento através de sua modelagem, ela também lhes dá permissão para encontrarem sua própria maneira de responder à proposta de dança apresentada.

## Jogo

No campo das artes cênicas, María Fux é uma revolucionária de seu tempo. Seu espírito pioneiro; sua crença de que a dança pertence a todos; sua simplicidade natural e sua popularidade lhe dão um lugar privilegiado na história artística da Argentina. Seu ensino de dança destaca sua personalidade, o que torna sua prática original, baseada em suas próprias concepções, suas características pessoais, suas múltiplas experiências artísticas e sua visão do mundo.

María estabelece uma situação de jogo (HUIZINGA, 2000; JAPIASSU, 2008; VIGOTSKI, 1991), entendendo jogo como uma saída da vida real, que traz alunos e alunas para uma esfera criativa temporária dentro da sala de aula. O universo simbólico tem uma influência importante no padrão biológico de adaptação do organismo humano ao meio ambiente (que caracteriza a vida animal) e que pode modificá-lo (LE BLANC, 2004). De acordo com Huizinga (2000), as figuras de linguagem, amplamente utilizadas por María Fux em suas aulas, já se traduzem como um jogo de palavras. Este autor entende o jogo como uma “[...] atividade ou ocupação voluntária, realizada dentro de certos limites de tempo e espaço, de acordo com regras livremente acordadas, mas absolutamente obrigatórias, com um fim em si, acompanhada de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (HUIZINGA, 2000, p. 24).

Na prática de María, contudo, o que chamamos de ‘jogo’ não se traduz por uma tendência à competitividade ou à performance, mas uma construção ativa do imaginário que envolve a todos, sendo María Fux a grande maestra. Dentro desse jogo, ela utiliza elementos acessíveis e simples, que fazem parte do universo de cada ser humano desde o seu nascimento até sua velhice (por exemplo, as estações do ano, a chuva, o vento). A indução ao movimento está inserida em uma atmosfera lúdica, metafórica e artística, que muitas vezes parece estar relacionada a uma peça dramática infantil (JAPIASSU, 2008; SPOLIN, 2010).

Uma vez que a forma de sentir e de entender o contexto cultural, simbólico, natural e social que María traz para suas aulas como indutores de movimento é altamente subjetiva, sua pedagogia dialoga o tempo todo com o universo representacional de seus alunos e alunas, permitindo que cada um e cada uma vivencie esse jogo simbólico de movimento de forma pessoal.

Ao utilizar a mesma música repetidas vezes, María possibilita que seus alunos e alunas se aprofundem nesse universo sonoro particular, e o apreendam em seus corpos. Utilizando um vocabulário simples, acessível a todos, prioriza



qualidades de movimento, utiliza referências simbólicas e poéticas reconhecidas individual e coletivamente por todos os alunos, María Fux fornece a eles e elas a possibilidade de fazerem conexões emocionais, encontrarem novos caminhos físicos e mentais, expandirem seus repertórios de gestos e movimentos. E como diz María Fux, “cada um vive [suas aulas] a sua maneira”.

## Epílogo

O ensino de dança de María Fux aporta valores humanos e igualitários que acolhem os alunos e alunas, e inclui: uma gama de estímulos sonoros para encorajá-los ao movimento, um trabalho do conteúdo da dança usando o humor, a imaginação e a modelagem como incitadores de movimento, além de trazer também elementos simples do cotidiano para a sala de aula, usando uma verbalização direta e simbólica. María Fux cria, em cada uma de suas aulas, um jogo cênico peculiar. Os seis recursos pedagógicos por ela utilizados e apontados neste trabalho, agem como preenchedores deste espaço cênico que traz igualmente suas características particulares.

Paradoxalmente, a simplicidade com a qual María conduz sua pedagogia aporta uma complexa rede de relações sensíveis com a vida cotidiana, intrinsecamente conectadas com as artes cênicas. Os recursos pedagógicos por ela utilizados perpassam quatro momentos-chaves apresentados de forma diferenciada em suas aulas em uma aula espetáculo, de acordo com a criatividade de María, o conteúdo de dança que ela deseja propor e as características do grupo presente em sala de aula no momento.

A importância do legado de María Fux no cenário da dança da América Latina é inquestionável, mesmo que tenha sido ainda pouco estudado em profundidade. Como um passo em direção a esse estudo, um trabalho sistematizado sobre essa prática de ensino da dança deu-se com a pesquisa *L'Enseignement de la danse de María Fux: Fondements et pratiques* (2020). Podemos entender o presente texto como uma breve introdução à exploração da prática de ensino da dança da artista-pedagoga María Fux, a fim de propiciar um melhor entendimento da dinâmica da sua pedagogia compreendida como uma forma de ensino original portando uma essência própria e funcionando como um sistema. Faz-se igualmente importante a clarificação de estigmas e a revisão de conceitos pré-estabelecidos sobre o ensino de María Fux (notadamente, a *Danzaterapia*). Por se tratar o ensino de María de um tema vasto, o aprofundamento dos conteúdos colocados neste texto será realizado de forma detalhada e sucessiva em trabalhos futuros.

## Referências

- ANGELUCCI, Francesco; RICCI, E; PADUA, Luca; SABINO, Andrea; TONALI, Pietro A. Music exposure differentially alters the levels of brain-derived neurotrophic factor and nerve growth factor in the mouse hypothalamus. *Neuroscience letters*, v. 429, n.1-2, 2007. p. 152-155.
- BARTLETT, David L. Physiological responses to music and sound stimuli: In Hodges, D. A. Hodges (Ed.), *Handbook of music psychology*. San Antonio: IMR Press, 1996. p. 343-385.
- BATSON, Glenna, QUIN Edel; WILSON, Margaret. Integrating somatics and science. *Journal of Dance and Somatic Practices*, v. 1-2, n. 3, 1-2, 2012. p. 183-193. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp/2012/00000003/F0020001/art00015>. Acesso em: 08 mai. 2021.
- BOTTIGLIERI, Carla. Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement. *Chimère*, v. 78, n. 3, 2012. p. 113-128. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-3-page-113.htm> . Acesso em: 10 jan. 2022
- CARRÉ, Philippe. Bandura: une psychologie pour le XXI<sup>e</sup> siècle? *Savoirs*, n. 5, 2004. p. 9-50. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-savoirs-2004-5-page-9.htm>. Acesso em: 06 jan. 2022.
- CHOPIN, Marie-Pierre. *Pédagogues de la danse: Transmission des savoirs et champ chorégraphique*. Paris: Éditions Fabert, 2015.
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- FORTIN, Sylvie; VIEIRA, Adriane; TREMBLAY, Martyne. A experiência de discursos na dança e na educação somática. *Revista Movimento*, v.16, n. 2, p. 71-91, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/10243/8921>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- GABRIELSSON, Alf. *Strong experiences with music-music is much more than just music*. Oxford : Presses de l'Université d'Oxford, 2011.
- GUELLOUZ, Mariem. Danser n'est pas dire. *Chimères*, v. 64, n. 2, p. 03-114, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2007-2-page-103.htm>. Acesso em: 08 out. 2021.
- GIL, José. *A arte como linguagem: "a última lição"*. Lisboa : Relógio d'Água, 2010.

- GINOT, Isabelle; MALLET, Gabrielle; NIOCHE, Julie; ROQUET, Christine. De l'image à l'imaginaire. *Repères, cahier de danse*, v. 17, n. 1, p. 3-8, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-1-page-3.htm>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- HANNA, Thomas. What is somatics? Part I. *Somatics: magazine journal of the bodily arts and sciences*, Novato, CA, v. 5, n. 4, 1986.
- HARBONNIER-TOPIN, Nicole. *Autour de la proposition dansée: regard sur les interactions professeur-élève dans la classe technique de danse contemporaine*. Tese (Doutorado em Artes) - Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris, França, 2009.
- HOUSTON, Sara. The methodological challenges of Research into dance for people with parkinson's. *Danse Research*, v.29, n. 2, p. 329-351, 2011. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/dancresejsocidan.29.329?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/dancresejsocidan.29.329?seq=1#metadata_info_tab_contents). Acesso em: 10 jan. 2022.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- JAQUES-DALCROZE, Emile. *Le rythme, la musique et l'éducation*. New York: Arno Press, 1976.
- JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino do teatro*. Campinas: Papirus, 2008.
- LABAN, Rudolf. *Dança moderna educativa*. São Paulo: Ícone, 1990.
- LE BLANC, Guillaume. Les créations corporelles: Une lecture de Merleau-Ponty. *Methodos*, n. 4, 2004. Disponível em: <https://journals.openedition.org/methodos/129>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- LIMA, Déborah M. *L'enseignement de la danse de María Fux: fondements et pratiques*. Tese (Doutorado em Études et pratiques des arts e Artes Cênicas) - Université du Québec à Montréal e Universidade Federal da Bahia, Montréal, 2020.
- LORD, M.; RAYMOND, Carolyne. Du mouvement à l'art: évolution des conceptions de la danse et de son enseignement à l'école québécoise de 1950 à 1980. In: DUVAL, Hélène, RAYMOND, Carolyne e TURCOTTE, Nicolle. (Ed.). *Faire danser à l'école*. Les Presses de l'Université de Laval, 2018. p. 15-34.
- MAKOWIECKY, Sandra. Representação: A palavra, a ideia, a coisa. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em ciências humanas*, v. 4, n. 57. p. 2-25, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2181>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- PERES, Lucia Maria V.; KUREK, Deonir L. Teias de anima: contribuições dos estudos do imaginário para a educação. *Revista @ambienteeducação*, v. 1, n. 1, 2018. Disponível em: <http://publicacoes.unicid.edu.br/index.php/ambienteeducacao/article/view/574>. Acesso em: 05 out. 2021.

- PINARD, Sylvie. *L'invisible visible: transmission d'outils d'interprétation en danse*. Montreal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2016.
- PIZARRO, Diego. *Anatomia corpoética em (de)composições: três corpos de práxis somática em dança*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- READ, Herbert. *Education through art*. London: Faber and Faber Limited, 2015. Disponível em : <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460970/page/n3>. Acesso em: 03/10/2022
- RENGEL, Lenira; OLIVEIRA, Eduardo; GONÇALVES, Camila C.; LUCENA, Aline; SANTOS, Jadiel. *Elementos do movimento em dança*, 2017. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26148/1/eBook\\_Elementos\\_do\\_movimento\\_na\\_Danca-Licenciatura\\_em\\_Danca\\_UFBA.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/26148/1/eBook_Elementos_do_movimento_na_Danca-Licenciatura_em_Danca_UFBA.pdf). Acesso em: 10 jan. 2022.
- ROBERT, P. *Le Petit Robert: dictionnaire de la langue française*. Paris: LeRobert, 2013.
- ROBINSON, Jacqueline. *Mon enfant et la danse*. Paris: Éditions Universitaires, 1975.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- THEORELL, Töres. *Psychological health effects of musical experiences: Theories, studies and reflections in music health science*. 2014. Disponível na base de dados *SpringerLink*. Disponível em: <http://publicacoes.unicid.edu.br/index.php/ambienteeducacao/article/view/574>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- WHITEHOUSE, Mary. S. Creative expression in physical movement is language without words. In: *Authentic Movement Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Londres: J.K.P, 1999. p. 33-40.

Submetido em: 08/10/2021

Aceito em: 17/01/2022