

Coletânea Consolida Prodan

Programa de Pós-Graduação

Profissional em Dança

LIVRO 4

Beth Rangel
Lucas Valentim Rocha
Organização

Coletânea Consolida Prodan
Programa de Pós-Graduação
Profissional em Dança

Livro 4



UNIVERSIDADE FEDERAL
DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho



ESCOLA DE DANÇA DA UFBA

Direção

Antrifo Sanches Neto

Vice-Direção

Gilsamara Moura



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROFISSIONAL EM DANÇA
DA UFBA - PRODAN

Coordenação

Beatriz Adeodato de Souza

Vice-Coordenação

Maria Sofia Vilas Boas Guimarães

Coordenação do Projeto

Consolida PRODAN 2023/2024

(Edital 013/2023 -PRPPG/
UFBA – Pró-Consolidar)

*Ana Elisabeth Simões Brandão
(Beth Rangel)*

Organização

Beth Rangel

Lucas Valentim Rocha

Coletânea Consolida Prodan

Programa de Pós-Graduação

Profissional em Dança

Livro 4

Beth Rangel

Lucas Valentim Rocha

Organização

Salvador

UFBA

2025

2025, autores.

Direitos para esta edição cedidos à UFBA.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e projeto gráfico
Vânia Vidal

Revisão
Daiane Santos

Imagen da capa
Vânia Vidal / Freepik

Normalização
Lívia Souza de Jesus

Diagramação
Zeta Studio

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

Coletânea Consolida PRODAN – Livro 4 [recurso eletrônico] /
Beth Rangel e Lucas Valentim Rocha, organizadores. –
Salvador: EDUFBA, 2025.
1 recurso eletrônico (144 p.)

Publicação digital (e-book) no formato PDF.
Modo e acesso: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/43243>
ISBN: 978-65-5631-171-5

1. Programa de Pós-Graduação em Dança - PRODAN. 2.
Universidade Federal da Bahia (Brasil). 3. Escola de Dança -
Universidade Federal da Bahia - Estudo e Ensino. 4. Escola de
Dança - Universidade Federal da Bahia - Mestrado Profissional.
I. Rangel, Beth. II. Rocha, Lucas Valentim.

CDU: 792.8

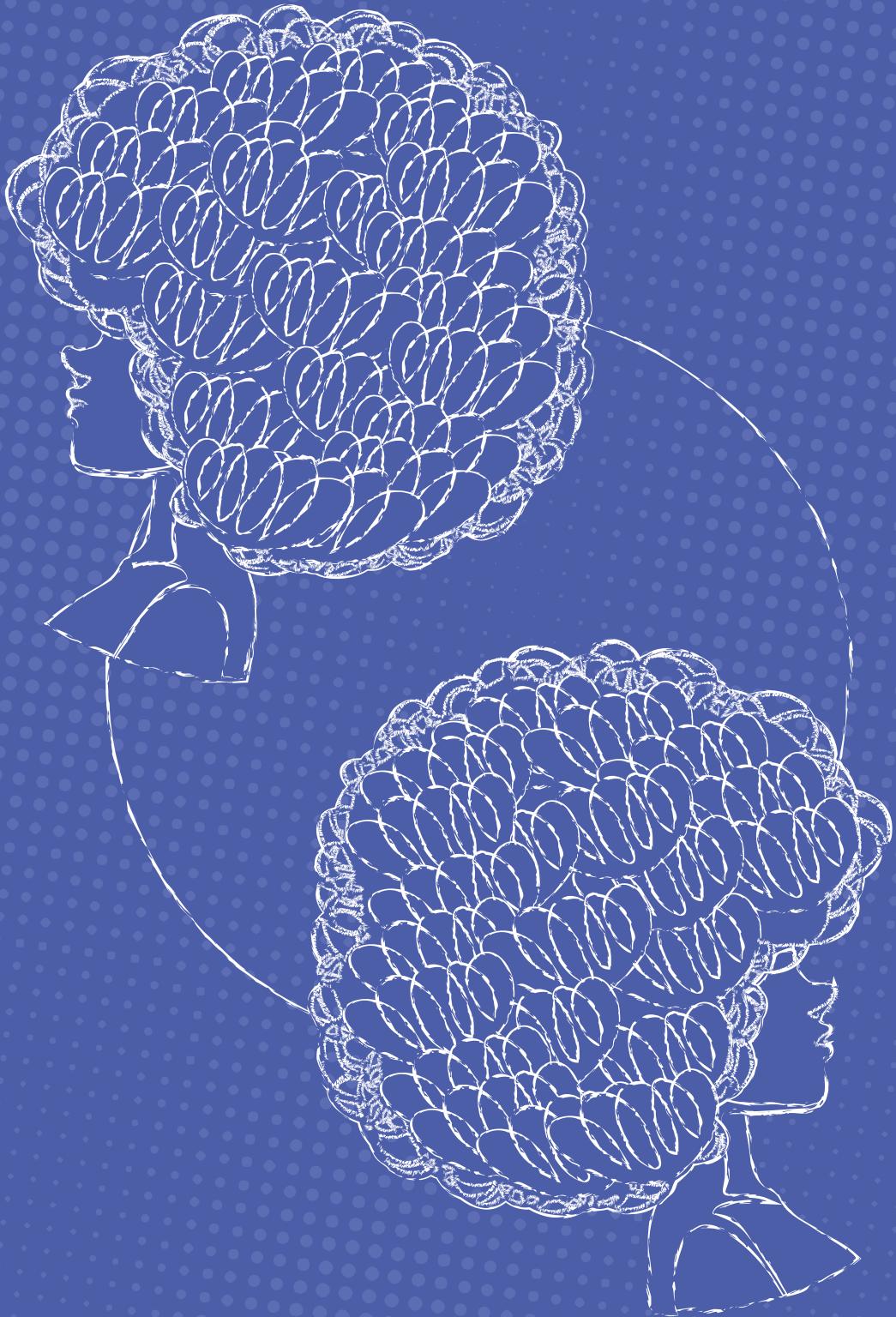
Elaborada por Elaborada por Renata Oliveira de Souza CRB-5: BA - 1716

Universidade Federal da Bahia
Rua Dr. Augusto Viana, s/nº - Canela,
Salvador - BA, 40110-100

Escola de Dança da UFBA
Av. Milton Santos, s/nº - Ondina,
Salvador - BA, 40170-110

SUMÁRIO

- 7 APRESENTAÇÃO
Socialização de produções das pesquisas implicadas de egressos do Prodan/UFBA
Beth Rangel
- 11 CAPÍTULO 1
Aprendendo com a experiência: princípios artedidativos a partir dos ensinamentos de Carlos Moraes
Raimundo Simões Santana
- 71 CAPÍTULO 2
Caderno de vivências artísticas e educativas: artes do corpo e suas interfaces entre janelas virtuais
Rodrigo Eloi Leão do Norte
- 103 CAPÍTULO 3
Entre mandingas e patuá: a construção do corpo cênico
Rose Bárbara
- 143 AUTORIA



Apresentação

Socialização de produções das pesquisas implicadas de egressos do Prodan/UFBA

Os avanços decorrentes da implementação do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança na Universidade Federal da Bahia (Prodan/UFBA), o primeiro Mestrado Profissional em Dança no país, desde 2019, vêm oferecendo pistas para uma reflexão crítica e aprofundada acerca da noção de pesquisa realizada neste curso *stricto sensu*, com comprometimento, em resultados, a partir de uma produção intelectual implicada socialmente.

Nessa direção, estamos trabalhando com a hipótese de alargamento da noção de pesquisa, procurando especificar uma pesquisa implicada, como pressuposto político-social de produção de conhecimento, tecido em acordo com demandas sociais, além da visão de mercado de trabalho. Como forma de tecermos esse discurso de maneira fundamentada, fomos a campo identificar pessoas interlocutoras que apoiassem o estabelecimento de diálogos multirreferenciais, corroborando a compreensão de que “[...] a centralidade da pesquisa se realiza tomando a implicação como um modo de criação de saberes” (Macedo; Sá, 2018, p. 207).

Desde 2019, o Mestrado Profissional em Dança da UFBA vem desenvolvendo uma atuação dialógica entre formação, produção e disseminação de conhecimentos, investindo em processos e

experiências artísticas e pedagógicas, criando um repertório e um instrumental teórico-prático apropriados às especificidades dos campos da dança/arte, da educação e suas interfaces e às demandas da sociedade contemporânea, com vista à promoção de impactos culturais, educacionais, sociais e econômicos.

O programa tem como área de concentração Inovações Artísticas e Pedagógicas em Dança, visando abranger a dança em suas mais diversas formas de produção estética, acolhendo as suas interfaces, a partir de estudos autorais de criação, assim como as pesquisas de inovação, tanto em processos artísticos, como nos de ensino-aprendizagens, a partir das suas linhas: Experiências Artísticas, Produção e Gestão em Dança e Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança.

Nesses cinco anos, o corpo docente do Prodan tem estado tanto atento aos processos como aos resultados alcançados pelos mestrando e egressos, buscando compreender a natureza das formas de conhecimentos produzidos, investigando parâmetros que possibilitem uma revisão de paradigmas e de propósitos. Nesse cenário, nos referenciamos em paradigmas da teoria crítica pós-moderna, constituídos sob a noção de conhecimento científico-social. Tal inclinação epistemológica entende a transformação social em uma perspectiva emancipatória. O primeiro quinquênio, que foi completado no final do ano de 2023, foi o tempo em que o projeto de curso ganhou corpo, virou carne, e começa, de forma nítida, a apresentar resultados, a partir de produções artísticas, técnica-tecnológicas e textuais.

Acrescentamos ainda que o programa tem gerado resultados significativos no sentido da elaboração de um diagnóstico do perfil dos estudantes, por meio de um acompanhamento próximo dos discentes, e da oferta de componentes obrigatórios, mantendo um olhar crítico às ementas, às abordagens metodológicas, bem como aos conteúdos indicados no plano de curso.

Considerada como ponto forte a natureza de mestrado profissional, seu impacto e o caráter inovador de sua produção intelectual, em especial, os trabalhos de conclusão de curso – produções artísticas e produções técnico-tecnológicas, a exemplo de materiais didáticos, acompanhadas de produções textuais referenciadas –, identifica-se, por outro lado, a necessidade de garantir, aos respectivos contextos profissionais, o acesso a essas produções. Entendemos assim a importância de investir na oferta de maior visibilidade e distribuição destas, sendo esse um ponto de fragilidade a ser endereçado no sentido de investir na consolidação do impacto e do caráter inovador da produção intelectual do Prodan.

Atenta, a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) vem dar um aceno positivo, abrindo novas perspectivas, diante de dificuldades e de incertezas, quanto à política de fomento da pós-graduação profissional, lançando o Edital Pro-Consolidar. Assim, o elaboramos tendo como metas a visibilidade de pesquisas implicadas socialmente e os resultados expressos em produções intelectuais, que impactam tanto as pessoas profissionais como os contextos em que se inserem no mundo do trabalho e na sociedade.

Desse modo, apresentamos, como fruto da inscrição no Edital Pro-Consolidar PRPPG/UFBA, marcando a conclusão do primeiro quinquênio do Prodan, a publicação de quatro *e-books* com propostas didáticas-metodológicas. Estes são apresentados como produções técnico-tecnológicas, no trabalho de conclusão de curso do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, de pessoas egressas da linha Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança do programa.

Beth Rangel
Coordenação do Prodan,
2020 a 2023

Referência

MACEDO, R. S.; SÁ, S. M. M. de. A etnografia crítica como aprendizagem e criação de saberes e a etnopesquisa implicada: entretecimentos. *Curriculum sem Fronteiras*, Braga, v. 18, n. 1, p. 324-336, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.curriculosemfronteiras.org/vol18iss1articles/macedo-sa.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2023.

Capítulo 1

Aprendendo com a experiência

**Princípios artedidativos a partir dos
ensinamentos de Carlos Moraes¹**

RAIMUNDO SIMÕES SANTANA

Referências para a criação dos princípios artedidativos

O eixo condutor deste trabalho é o entendimento da efetiva contribuição de Carlos Moraes, a partir da dança/*ballet* clássico, na perspectiva social, ou seja, procuro refletir sobre como o seu trabalho colaborou e colabora com a inserção de jovens negros – em muitos casos, em vulnerabilidade social – na arte. Desse modo, procurei identificar e analisar a presença da metodologia de Carlos Moraes na minha prática profissional e em meu trabalho em contextos de educação não formal em dança, assim como procurei incorporar as perspectivas sobre educação e teorias decoloniais estudadas durante o mestrado.

¹ Pesquisa orientada pela Profa. Dra. Beth Rangel.



Figura 1 – Carlos Moraes

Fonte: *Figuras da Dança* (Moraes, 2010).

Para começar, retomo, dando ênfase, dois ensinamentos obtidos na convivência com o mestre Carlos Moraes, tomados como orientações basilares que influenciam o meu fazer artedidativo. O primeiro é a premissa do respeito pelas pessoas, pelos sujeitos com quem trabalhava e, consequentemente, com seus alunos; e o segundo é a importância da valorização da cultura, das danças de matrizes populares e africanas, mais especificamente, a capoeira e a dança afro-brasileira. Essas referências, dentre outras, fazem parte do meu processo de ensino e de aprendizagem como arte-educador e da minha construção como ser humano.

A partir do respeito às pessoas e da valorização da cultura, sintetizo estes ensinamentos em objetivos amplos pela complexidade de possibilidades: (1) identificação e contribuição dos estudos

das técnicas de *ballet* clássico e dos estudos da capoeira tanto na formação de habilidades como nas estratégias dos processos de criação; (2) identificação e sistematização dos princípios arteducativos, de natureza emancipatória, mapeados na vivência formativa e criativa com o mestre Carlos Moraes. Proponho, com isso, que os resultados produzidos agreguem, além do artístico e do educativo, o campo da formação cidadã do Projeto Axé e que garantam a dança como linguagem colaborativa e inclusiva de jovens negros na cena social e cultural da cidade de Salvador.

Os adolescentes e jovens negros de periferia do Projeto Axé, com a formação do corpo que dança, exercitam a constituição de uma dupla apropriação: de si mesmo, como sujeito individual, nas suas diferentes dimensões – bio-fisio-socio-cultural –, e como sujeito social, no que diz respeito à apropriação do ambiente e do seu entorno (Brandão, 2014).

Os ensinamentos de Carlos Moraes sintetizam a compreensão e a valorização do corpo-sujeito e da cultura, sendo transmitidos de forma subliminar e crescente pelo ensino, fortalecem o fazer-pensar-sentir a dança que trabalho, seja no campo da arte ou na interface com o educativo.

Ensinamentos de Carlos Moraes e os processos de aprendizagem

Como mestre de *ballet*, Carlos Moraes valorizava a cultura local e as danças de matrizes africanas, possibilitando a inclusão de jovens negros capoeiristas para fazer parte da Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (Ebateca), assim como para fazer aulas em academias e companhias de dança. Moraes reconhecia a importância da capoeira para a dança e a potência que é a junção da capoeira com a técnica do *ballet* clássico. Ia além, numa postura transgressora e emancipatória, propiciava a participação de outros corpos-sujeitos, mais

especificamente de jovens negros de periferia em contextos de *ballet* clássico, tradicionalmente associado à classe média alta de Salvador.

Carlos Moraes, dentro de uma turma com pessoas das mais variadas experiências, sempre se mostrava atento ao potencial individual de cada aluno. Sua aula contemplava a todos, falava sobre cada passo do *ballet* correlacionando com energias e fenômenos da natureza. Inspirado em Brandão (2014), entendemos que, nós, corpos-sujeitos, evoluímos e desenvolvemos-nos a partir da capacidade de nos relacionar com a natureza e a cultura.



Figura 2 – Carlos Moraes entre alunos do Advanced Ballet

Fonte: *Figuras da Dança* (Moraes, 2010).

O tempo de trabalho com Carlos Moraes me proporcionou uma série de aprendizados que utilizo até hoje. Aqui cabe lembrar que muito de seu pensamento foi sistematizado na obra *Carlos Moraes – Coleção destaque cultural dança*, lançado em 2004 pelo Governo do Estado da Bahia e organizado por Nice Melo e Eliana Pedroso.

Uma das contribuições mais efetivas de Carlos Moraes para a dança na Bahia foi, sem dúvida, promover encontros entre a tradição europeia do *ballet* e as tradições de danças baseadas na cultura afro-baiana e na cultura afro-brasileira. Assim:

[...] no olhar de Carlos Moraes, a dança afro, que é de origem religiosa como toda dança, nasceu de maneira silenciosa

e da necessidade mais uma vez, de a criatura se comunicar com o criador. Católico praticante, quando criança, por influência da mãe e da família, Moraes precisou de respostas que o catolicismo não dispunha. Esta necessidade o leva a ter os primeiros contatos com a cultura milenar africana. Eclético, ao mesmo tempo lia livros sobre iôga, sobre a cultura hindu, jogava o I Ching. Mas foi no Candomblé que encontrou o que precisava. E reproduz em seus espetáculos a cultura africana com a visão endógena de quem conhece a verdade da tradição (Melo; Pedroso, 2004, p. 99).

É importante salientar que Carlos Moraes mergulhou na cultura afro-brasileira e teve inserção sacerdotal. Filho de Omolu, além do olhar de artista, buscava as africanidades como modelo de vida.

Esse aspecto da vida de Carlos Moraes, bem como sua relação com os referenciais africanos, apresentava uma intersecção com o pensamento de Eduardo Oliveira (2012), quando aborda a cosmopercepção e a ancestralidade em termos mais contemporâneos. Assim:

[...] alojada no útero da ancestralidade está a cosmovisão africana, isto é, sua epistemologia própria que, por ser absolutamente singular e absolutamente contemporânea, partilha seus regimes de signos com todo o mundo, enviesando sistemas totalitários, contorcendo esquemas lineares, tumultuando imaginários de pureza, afirmado multiplicidade dentro da identidade. Fruto do agora, a ancestralidade ressignifica o tempo do ontem.

Experiência do passado ela atualiza o presente e desdenha do futuro, pois não há futuro no mundo da experiência. A cosmovisão africana é, então, a epistemologia dessa ontologia que é a ancestralidade. De uma epistemologia marcadamente antirracista para uma ontologia da diversidade. De uma epistemologia da inclusão para uma ontologia

da heterogeneidade. De uma forma cultural abrangente para um regime de signos específico. De uma semiótica abrangente para uma forma cultural de organizar experiências singulares (Oliveira, 2012, p. 40).

A relação de Carlos Moraes com a cosmovisão africana foi se desenhando tanto na vida pessoal como na vida profissional. Ele se inscreveu e colaborou para a inscrição da dança como um elemento afro-referenciado na Bahia, unindo sua inserção espiritual ao seu trabalho artístico e educativo, a partir da perspectiva afrocentrada.



Figura 3 – Alegria e glória de um povo, 1979, de Carlos Moraes, Ballet Brasileiro da Bahia

Fonte: *Figuras da Dança* (Moraes, 2010).

Nesse sentido, podemos observar processos de ressignificação e de socialização no grupo social do qual faço parte – bailarino, negro, de origem pobre – e ressignificações e traduções como formas de socialização em meu trabalho como arte-educador, sobretudo com os educandos no Projeto Axé.

Memórias de Moraes como princípios arted educativos para o ensino da dança

Na experiência com Carlos Moraes, algumas de suas falas e expressões marcaram minha formação, ressignificando meu entendimento sobre a dança, a arte em geral e o mundo. Alguns destes ensinamentos, transmitidos em aulas e ensaios, eu transcrevo, comento e uso para propor *princípios arted educativos* para o ensino da dança. Estes princípios se alinham às noções atuais da busca pela compreensão do corpo complexo do sujeito, para uma educação integral por intermédio da dança.

Para essa construção, ampliei os estudos sobre a educação (Brandão, 2014; Freire, 1967, 2019; Morin, 1998; Noguera; Barreto, 2018); sobre a dança, a partir de conceitos da educação somática (Rosário, 2012; Souza; Auharek, 2017); sobre o corpo na capoeira (Silva, 2008), a capoeira e os processos criativos em arte (Sfoggia, 2019); e sobre a filosofia africana (Oliveira, 2016). Dessa maneira, faço um cruzamento entre pensamentos ocidentais e africanos. O objetivo é fundamentar os princípios arted educativos propostos pelo diálogo entre culturas.

Apresento a seguir os princípios arted educativos de dança, organizados em categorias, para que possam agir em complementaridade de significados, e orientações para as práticas pedagógicas e criativas no ensino da dança.

- Inicialmente, juntando as potências da arte-educação em processos de formação pessoal e de transformação social;
- em seguida, pensando o encontro entre dança e fundamentos da ciência, oferecidos pela fisioterapia, cinesiologia e, de maneira mais abrangente, pela educação somática;
- por fim, mas sem pretender esgotar, apresento a dança a partir de cruzamentos com princípios da capoeira.

Assim, os *princípios para o ensino de dança* são organizados, elencados e fundamentados a partir da compreensão *arteducativa*, acrescidos de fundamentos da capoeira e de conceitos somáticos, todos com inspiração e com interfaces com as memórias de Moraes.

Nesse processo de memórias autobiográficas, proponho a utilização de imagens e visualidades corporais para produzir articulações que abordem noções sobre as complexidades do corpo. Os princípios, portanto, partem do entendimento do corpo como expressão de natureza e de cultura, possibilitando, com isso, trabalhar a consciência corporal e o esquema corporal, pensando o corpo em interação com o ambiente e tendo como base as matrizes afro-brasileiras e a filosofia africana. Outras ignições para o movimento da dança são possíveis a partir de metáforas com livre-associação, criadas por esses princípios, assim como outras ideias para uma educação libertadora e emancipatória.

Os princípios arteducativos podem ser utilizados individualmente, de forma complementar ou em grupo, como motivadores ou como estímulo à execução e à interpretação de movimentos em aulas técnicas, ou como motivadores de pesquisa de movimento em processos de criação.

Dando forma às falas-guias e às visualidades-incorporadas a partir da convivência e da influência de Carlos Moraes na minha trajetória profissional e de vida, traduzo a seguir.

Princípios arteducativos para a dança

- “A dança é uma senhora ciumenta, precisamos alimentar e cuidar como se fosse orixá”

Início pedindo licença para trazer Moraes nessa referência que demonstra o respeito à ancestralidade no trato com a dança, especialmente ao relacioná-la a um orixá. Uma fala que concebe a dança

para além do alimento e do corpo físico, trazendo a dimensão espiritual. Para Moraes, a dança transcende. Essa fala, transformada em princípio, remete a um debate muito atual sobre cosmopercepção (Oyéwùmí, 2002). A cosmopercepção amplia o pensamento sobre os princípios no que diz respeito ao ensino da dança, saindo de uma esfera meramente técnica e direcionando-se a um modo mais amplo de encarar essa arte. A relação que Carlos Moraes estabelecia com as culturas afro-brasileiras, inclusive como sacerdote, fazia com que este trouxesse para aulas e espetáculos muitos elementos não pertencentes à cultura ocidental. É possível compreender essa perspectiva tendo como base a dedicação à dança a partir de culturas mais afeitas ao sentir e que leem o mundo para além da ideia de “visão”. Assim, para Oyéwùmí (2002, p. 3)

O termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais.

“Alimentar e cuidar como se fosse Orixá” é perceber a dança e o(s) corpo(s) que dançam na dimensão do sagrado, abrindo espaço para rationalidades mais inclusivas, e menos dualistas na experiência e na percepção do corpo. O sagrado é lugar de reverência, respeito, escuta, transcendência e é nesse lugar que Carlos via o corpo dançante.

- “A respiração é muito importante para o corpo que dança”

Essa orientação de Moraes, traduzida em princípio, alerta-nos para a importância do uso correto do ato de respirar, no sentido de facilitar a execução do movimento, tornando-o harmonioso. Com referência à anatomia da dança, a respiração integra o movimento tanto como a dança (Haas, 2010).

Lembrando que, ao ministrar uma aula, deve-se incluir exercícios de respiração. Alguns cuidados devem ser adotados em relação à respiração: o controle do seu processo, reduzindo a tensão da parte superior do corpo; a atenção às fases – inspiração, quando o oxigênio flui para o interior dos pulmões, e expiração, quando o gás carbônico sai dos pulmões –; o aumento do fluxo de oxigênio para os músculos, que acionará os músculos do core, contribuindo para a qualidade do movimento.

- “Na dança, os pés precisam estar agarrados ao chão. Não é a sapatilha a responsável pelo sucesso do movimento”

Aqui, uma quebra total com um objeto: a sapatilha. A sapatilha que é colocada, geralmente, num lugar de demasiada importância, na concepção de Carlos, não pode ser determinante em relação à arte da dança. Apesar de Moraes fazer referência às sapatilhas, notava-se, na experiência, uma ligação direta com a importância basilar dos pés no fazer da dança afro e da capoeira. Há estudos muito importantes realizados sobre os pés e sua relação com o chão. Embora, no âmbito do *ballet*, Carlos Moraes tenha trazido em sua fala um chamado à consciência dos pés fincados no chão, o que este queria dizer referia-se tanto ao sentido físico quanto ao sentido ancestral, de raiz, de base de sustentação. Desse modo, os “pés no chão” nos levam também a entender a complexidade e a busca por percepções não hegemônicas sobre o mundo. O princípio a seguir continua na mesma linha de pensamento, que apresenta uma reconexão do bailarino com a terra e com sua ancestralidade.

- “A consciência do uso do chão é uma ação básica para quem dança”

Princípio vinculado à ideia anterior, tem nessa orientação uma ligação direta com os princípios da dança afro e da capoeira e com o entendimento do seu uso. Ao estudar o orixá Ossain numa

cosmopercepção poética, Oliveira (2016, p. 71) nos traz uma contribuição valiosa:

Ossain como poética para a dança afro-brasileira busca atuar como um ‘contradispositivo’ a um pensamento hegemônico. Nessa perspectiva, o lugar de poder aparece em duas direções: a que nos interessa, que vem da vida, é criativa e se relaciona na horizontalidade, e na outra, que é a que não nos contempla, pois vem de espaços hierarquizados e se relacionam verticalmente.

Desse modo, os “pés no chão” nos levam também a entender a complexidade e a busca por percepções não hegemônicas sobre o mundo. Os pés no chão que alimentam a relação ancestral – traduzida no orixá Ossain – se apresentam na fala de Moraes sobre a “consciência do chão”. Por outro lado, pés fortes e equilibrados são a base para o corpo. O alinhamento da perna e a força da pelve e do core potencializam o pé e dão a este rapidez e audácia, que são necessários para a dança. Assim, para Greene Haas (2010, p. 145):

Como dançarino é necessário que você tenha um conhecimento básico sobre o alinhamento preciso e a ação muscular para melhorar sua técnica. Existem 26 ossos e 34 articulações em seu pé, criando, portanto, muitas possibilidades de movimento. Ao suportar peso, qualquer movimento articular tem relação direta com outras articulações do pé. Você deve ser capaz de dançar como uma unidade, em que todas as articulações trabalham em harmonia.

Realizei atividades nas quais as(os) educandas(os) do Projeto Axé receberam as falas de Moraes como provocações para a construção de coreografias solos, exercícios a partir dos quais eles fizeram breves comentários acerca do processo. Ao longo das aulas, reiterei várias vezes o quanto as memórias de Moraes estavam presentes na metodologia que utilizo no projeto no meu fazer cotidiano, provocando

reflexões sobre o que havia na metodologia do mestre que ficou em meu corpo e como eles sentiam/percebiam esta em seus corpos. Selecionei as falas que apresentaram mais elementos para análise no contexto do trabalho. Aqui, o primeiro deles:

Eu amei fazer este trabalho, principalmente perto da natureza. Um ambiente diferente, que eu tive contato com a terra. Coloquei meus pés no chão, senti a energia, a consciência do meu corpo sobre os pés e o quanto eles são importantes para dança e para nossa vida. Amei também representar o meu orixá, ele representado pela cobra, ele é o homem da transformação, o verdadeiro homem do ouro. Então, amei representar o vodum Oxumarê nessa pesquisa.

A relação estabelecida entre os pés no chão e a dança para seu orixá chama atenção. A sua fala apresenta a cosmovisão afrocentrada, que se manifesta fortemente no contexto dos(as) educandos(as) do Projeto Axé, mesmo que, atualmente, haja alguma resistência em função de outros credos religiosos que vêm se tornando mais presentes. Vejo potência criativa quando fala do “contato com a terra”. Em outras palavras, o(a) educando(a) retoma o princípio que traz a necessidade da “consciência do uso do chão”.

- “A tomada de consciência de si e a do movimento estão interligadas”

Essa fala me levou a olhar o meu corpo como um sistema único. Esse princípio nos remete a Greiner e Katz (2001, p. 94-95), quando tratam da relação entre a consciência do corpo e do espaço, abordando-as como um movimento que implica em acoplamento entre sistemas de referência que vão mudando gradualmente de moldura.

Numa descrição sobre movimento, um educando do Projeto Axé fala sobre como entendeu esse princípio:

É muito bom ter consciência do seu movimento e sentir ele a cada tempo, cada respiração, cada dificuldade de dar uma pируeta, de dar uma contração, de dançar no chão. Eu preferi fazer sem música para sentir mais a movimentação, sentir minha respiração me concentrar mais. Eu acho até melhor, porque a gente não precisa seguir o ritmo da música, a gente só precisa sentir o nosso próprio ritmo. Eu acho melhor sem música.

Podemos ver o quanto a ideia de consciência do corpo ficou expressa na fala desse educando, sobretudo quando ele diz ter “resolvido” fazer sem música, percebendo a própria movimentação do seu corpo, buscando um grau de concentração mais profundo, sentindo o “próprio ritmo”.

Outras falas de Moraes traziam o cuidado com a consciência do corpo, a exemplo de “não coloca essa bunda para dentro”, referindo-se à retroversão do quadril. Mais um ponto que conecta com o meu – e tantos outros – corpo negro, fazendo-me aceitá-lo, e não buscar o corpo europeu.

É interessante perceber como o *ballet* exige dos corpos das(os) bailarinas(os), em conformidade com essas falas/princípios formulados por Carlos Moraes. Assim, a dança exige muito da região do quadril, a partir da repetição de um movimento incomum em atividades cotidianas. Esse movimento é anatomicamente descrito por Greene Haas (2010, p. 101) da seguinte maneira:

Pense no seguinte: a musculatura do core termina na pelve (inserção inferior) e os músculos do membro inferior começam nela (inserção proximal). Sua pelve é, portanto, a conexão entre o tronco e os membros inferiores.

Esse princípio de Moraes se conecta ao conhecimento sobre a pelve na perspectiva da biomecânica, demonstrando o quanto é importante a compreensão da diversidade dos corpos. Qualquer mudança no padrão anatômico do indivíduo interfere no corpo

como um todo, podendo esse corpo passar por adaptações ou sofrer lesões.

Outra expressão nos chamava atenção para a limitação articular de cada corpo, evitando assim o seu desgaste, como: “*o excesso de en dehors machuca*”. A aquisição e a melhoria do *en dehors* são fatores constantes na prática do bailarino, pois, desde os estágios iniciais, este realiza grande esforço para atingir a rotação ideal. Esse fato despertou interesse em alguns autores para compreender se existem adaptações anatômicas por repetição desse movimento “antinatural”. Moller e Masharawi (2011), em estudo envolvendo meninas de seis a nove anos de idade, ao compararem um grupo de praticantes de *ballet* com não praticantes, constataram que a prática do *ballet* pode estar associada à rotação externa do quadril como uma alteração postural. Dessa forma, é provável que, mesmo na iniciação técnica, o *ballet* já possa interferir na postura no que se refere à rotação externa do quadril na busca da execução do *en dehors*.

No olhar de uma educanda do Projeto Axé, interpretando a questão dos limites do corpo, temos:

O processo de criar ou até mesmo construir algo do seu pensamento é algo muito bom, porque você deixa o seu corpo falar o seu pensamento sobre aquilo. Este princípio me leva a pensar que, além dos seus pensamentos, você pode, sim, deixar a sua mente conduzir o seu corpo. Porque, pra muitos, como eu, tem essa dificuldade de passar o que está sentindo para o corpo. Então, ver que eu consegui chegar ali, ter coragem de criar algo, se esforçar e gravar é uma alegria. E com a contribuição dessas frases: ‘a tomada de consciência de si e do movimento estão interligados’ e ‘o excesso de en dehors machuca’, através delas, consegui ter experiências novas, aprender algo novo, da minha imaginação, do meu sentimento, e isso é algo que fico feliz em descobrir.

Quando ela aponta que a mente pode conduzir o corpo, percebo que há um entendimento a respeito dessa consciência corporal

necessária para a dança, evitando excessos. E ainda, pensando na consciência da posição neutra dos pés, mantendo os arcos, Carlos Moraes sempre nos lembrava: “*os pés não podem cair pra dentro ou pra fora*”.

Hoje, agrego a essa correção de Carlos Moraes uma percepção biomecânica, que podemos ver traduzida em Souza e Auharek (2017, p. 87):

Em muitas danças, das mais variadas matrizes culturais, o corpo se apoia constantemente sobre os pés. Sendo assim, a mobilidade, fortalecimento e alinhamento de tornozelos e pés são fundamentais para todos aqueles que as praticam. É sempre bom lembrar que o movimento dos pés está conectado com todo o corpo. Mudanças posturais e desequilíbrios musculares na coluna e na pelve terão influência nos tornozelos e pés (Franklin, 2012) e lesões estes (como as entorses) também afetarão as pernas e o tronco, comprometendo o alinhamento e mobilidade global otimizada.

O ensinamento estético na dança se apresenta na compreensão biomecânica, produzindo o diálogo que melhora o trabalho do dançarino.

- “A ação dos braços vem das costas e elas são de extrema importância”

Aqui se vê o despertar da relação com o corpo e sua total dimensionalidade. Esta relação entre os braços e as costas vem sendo estudada no âmbito da cinesiologia da dança, sobretudo apontando para a necessidade de entendimento dos grupos musculares que integram os movimentos (Souza; Auharek, 2017). Os membros superiores revelam-se fundamentais para proporcionar equilíbrio, impulso, leveza, beleza e potência para os movimentos na dança. A articulação do ombro, do cotovelo e do punho se conectam para

promover fluidez nos movimentos a partir da parte superior do corpo. O fortalecimento dos músculos que controlam o ombro colabora na movimentação do core. Esse controle é necessário para que os dançarinos executem levantamentos e as dançarinas coordenem melhor os movimentos, conforme se vê em Greene Haas (2010).

- “Um dos princípios da aterrissagem é que o bailarino pode se imaginar como uma águia que, ao voltar da caça para trazer alimentos para os filhotes, diminui a velocidade de suas asas, evitando, assim, o impacto com seus filhotes”

A metáfora faz com que se perceba – pela imaginação – a viabilidade de o movimento humano ter a qualidade da movimentação do animal. Assim, Carlos Moraes despertava outras possibilidades com olhares sobre outros seres. Ao pensar a chegada ao chão durante o salto, o foco está no amortecimento da aterrissagem. O tronco é o lugar de onde se originam os movimentos na dança. A estabilidade da coluna vertebral revela uma base que sustenta o dançar, bem como proporciona passos mais desafiadores e com naturalidade. Esse movimento é descrito anatomicamente por Greene Haas (2010, p. 51):

Quando a coreografia exige que seu tronco se desestabilize, a força do core impede o colapso da coluna vertebral. Durante a extensão da coluna vertebral em um salto, a musculatura do core deve protegê-la, fixando como uma cinta. Todos os aspectos da dança podem interferir na posição da coluna vertebral. Quando você se prepara para movimentar-se, a ativação do core lhe proporciona maior controle de seus movimentos.

- “A técnica do *ballet* não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade”

Isso significa que deve haver liberdade para poder e saber usar a técnica como recurso, sem que isso defina, de forma restritiva, o

lugar do artista e da pessoa. Um dos educandos do Projeto Axé registra sua experiência com esse princípio:

Com base nas frases ‘a técnica do ballet não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade’ e ‘não é a sapatilha que te faz dançar’ iniciei esse trabalho pensando em um pássaro, aprisionado por uma ‘gaiola’, que seria a técnica clássica, porém, conquista sua tão sonhada liberdade ao retirar a sapatilha e adquirir a liberdade, quis também, trazer referência às águas de Oxum que sempre seguem seu fluxo até a imensidão do mar e aos ventos de Oyá.

O entendimento dos movimentos simples permite chegar à complexidade sem que se pulem etapas. Esse princípio encontra eco em Morin (1998), ao tratar da complexidade. Para o autor:

O pensamento complexo tenta ter em linha de conta aquilo de que se desembaraçam, excluindo os tipos mutiladores de pensamento a que chamo simplificadores e, portanto, ele luta não contra o incompleto, mas sim contra a mutilação (Morin, 1998, p. 138).

Com isso, percebe-se que Carlos Moraes confere uma atenção especial à arte e ao ser na arte. Ele se preocupava profundamente com o fazer artístico para além das técnicas, que via como aprisionamentos.

- “Na dança, em qualquer papel desempenhado, deve haver uma ligação energética e/ou pessoal do indivíduo”

Moraes evocava, nessa expressão, o corpo somático como abertura para a espiritualidade. A citação remete a um tema importante para Carlos Moraes: sua trajetória e sua relação com a cultura afro-brasileira, bem como com as manifestações de origem africana. A

esse respeito, trago as palavras de Lia Robatto (Robatto *apud* Melo; Pedroso, 2004, p. 18):

Outro aspecto de Carlinhos que muito influenciou seu trabalho foi o conhecimento da cultura popular – ainda no Rio de Janeiro ele já nutria interesse pelas manifestações de origem africana, frequentando candomblés das mais variadas nações. Aqui na Bahia Carlos Moraes aprofundou seu conhecimento sobre a dança dos Orixás. Essa relação com as manifestações populares da Bahia aproximou Carlinhos do ‘povo de santo’ e da capoeira onde descobriu jovens com grande talento para a dança. Sua dedicação, através de um trabalho voluntário, intenso, constante e isolado formou muitos bailarinos negros que de outra forma não teriam acesso a dança, rapazes portadores de uma cultura do movimento, que alivavam toda a dinâmica fluente e vital das danças de origem africana e do jogo da capoeira com a técnica corporal requintada do balé clássico.

Esse aspecto dos ensinamentos de Carlos Moraes ressoa em mim – como profissional –, trazendo-me a dimensão afro-referenciada que caracteriza minha busca na dança, aspecto que também constitui identidades e promove reconhecimento de si, sobretudo nas atividades e propostas artedidativas que venho realizando ao longo dos anos no Projeto Axé.

Concluo a apresentação deste repertório de princípios artedidativos para o ensino da dança com uma referência que demonstra o afeto de Carlos Moraes com os seus(suas) educandos(as). O mestre Carlos explicava “a posição da cabeça quando o corpo está em *croisé*”, fazendo referência à inclinação da cabeça para receber para um beijo no rosto. A metáfora contida no cumprimento com um beijo, que mimetiza uma posição do *ballet*, sintetiza o afeto envolvido no ato de ensinar e aprender de maneira implicada no exercício profissional. Por outro lado, essa metáfora também

buscava evitar que o ato do *croisé* fosse mecânico e automatizado, para que tivesse organicidade.

Agora, parto para alguns princípios artedidativos presentes na capoeira a partir da apreciação do trabalho de Mestre Pavão, uma referência importante no ensino da capoeira na Bahia. Aqui, pretende-se estabelecer relações produtivas entre dança, educação e capoeira, seguindo o fluxo deste trabalho.

Cruzos dos princípios artedidativos com a capoeira

No percurso desta pesquisa, e sabendo o quanto a dança e a capoeira se colocam como linguagens na proposta artedidativa no Projeto Axé, resolvi dedicar um momento para perceber como a capoeira produz possibilidades, que são concretas, no trabalho que é realizado nessa instituição.

Para maior aprofundamento da capoeira estudei as produções bibliográficas de Eusébio Lôbo da Silva, conhecido como Mestre Pavão, professor doutor de dança da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e da professora de dança Lia Sfoggia. Na linha dos princípios da capoeira, é fundamental agregar a contribuição de Eusébio Lôbo da Silva – Mestre Pavão – (2008) para entender como os atos e as intenções da capoeira são significativos. Para o autor, a capoeira pode ser considerada uma interpretação poética. Ao mesmo tempo que tem conceitos básicos, é qualificada pela interpretação individual de cada um.

Segundo Silva (2008), o estudo da capoeira parte da observação e da análise de elementos espaciais e cinéticos do movimento do corpo. O autor vai estabelecendo padrões pela identificação de fundamentos entendidos como princípios e conceitos básicos do jogo corporal na capoeira. Existe um número de movimentos básicos e cada grupo de movimentos básicos tem possibilidade de criação e de desdobramento em outros. Assim, demonstra-nos que a capoeira

permite um processo de construção e desconstrução inesgotável no jogo de corpo, assim como na prática da dança.

Como arte-educador, não só na concepção de estudos técnicos de movimentos, mas com grande atenção às possibilidades de processos de criação, vejo nesses ensinamentos do Mestre Pavão princípios que inspiram não só o processo compositivo da dança, mas também a perspectiva interpretativa. Destaco a atenção dada aos movimentos básicos e suas possibilidades de variação e de experimentação.

O mestre de capoeira é um facilitador dessas descobertas. Os movimentos se complementam e um gera o outro. Aqui se opera a compreensão de uma unidade psicofísica. O estudante, mesmo sozinho, tem a imaginação como forma de projetar a presença do mestre e assim fazer o trabalho. É necessário reconhecer a evolução que vem da prática. Esse é o ponto de partida para quem quer praticar artes marciais – a capoeira é considerada também uma arte marcial. A luta, bem como a dança, não é com o outro. Toda arte marcial ensina a arte de não brigar, do mesmo modo que na dança é preciso estar consigo e na relação com o outro. Estes podem ser princípios que coadunam com o corpo, tanto no que se refere à capoeira quanto à prática e a técnicas de dança, podendo ainda serem adotados em processos de criação coreográfica pelo arte-educador e pelo pesquisador em dança.

Passo agora a esboçar e relacionar princípios elencados por Eusébio Lôbo da Silva (2008), presentes nas práticas arteducativas do Projeto Axé, assim como neste material referencial para o ensino da dança.

Princípios artedidativos, a capoeira e o Projeto Axé



Figura 4 – Capoeira

Fonte: J. Cunha, 2021 (acervo próprio).

Antes de adentrar no terreno da capoeira, não posso deixar de destacar, nesse momento, a imagem acima, do multiartista J. Cunha – bailarino e artista plástico renomado que foi amigo de Carlos Moraes e colega no Balé Brasileiro da Bahia. Também não posso deixar de dizer o quanto me alegra ter obras suas feitas especialmente para esta pesquisa que estou aqui realizando.

Iniciando a análise dos princípios da capoeira que estão sendo trabalhados na prática no Projeto Axé, é possível elencar aqueles descritos por Mestre Pavão, que colocam a capoeira em diálogo com a dança, apropriando-se de alguns elementos desta arte,

principalmente no que se refere a sua presença em processos de educação cidadã do ponto de vista atitudinal. Vejamos a seguir:

Princípio do relaxamento ativo

A atitude de respirar como primeiro procedimento. Oxigenação no corpo. Relaxar não significa desmontar, pois é possível relaxar em atividade. Esse é o tipo de relaxamento da capoeira. O molejo ou flexibilidade nasce do relaxamento, que nasce da respiração. Daí nasce a atenção sem tensão. A tensão desnecessária leva o capoeirista à perda do objetivo.

Realizando atividades com os(as) educandos(as), pude coletar depoimentos deles(as) a respeito dos princípios, os quais comentarei aqui. Sobre o relaxamento ativo, segue uma fala substancial:

O relaxamento é necessário para que o corpo faça o processo de oxigenação, através da respiração que pode ser feita antes, durante ou depois de realizar atividades físicas. A flexibilidade e o molejo são atividades que necessitam do relaxamento para alcançar bons objetivos, por isso a necessidade de praticar o relaxamento nas suas atividades físicas, para que não tenha lesões durante a realização de suas atividades corporais.

Vemos o quanto ela mostrou entendimento do princípio ao perceber a sua importância, inclusive para evitar lesões. Esse princípio possui relação direta com o ensinamento de Carlos Moraes, quando nos alerta para a importância do uso correto do ato de respirar, no sentido de facilitar a execução do movimento, tornando-o harmonioso.

Percebe-se, assim, possibilidades de cruzamentos entre perspectivas que alimentam diálogos inter-teóricos, incluindo o princípio do relaxamento ativo proposto por Lôbo da Silva, com os princípios artedidativos expostos anteriormente, a partir dos ensinamentos

de Moraes: “a respiração é muito importante para o corpo e para o corpo que dança”.

Princípio da simplicidade

A partir dos estudos do corpo na capoeira de Lôbo da Silva (2008), a ideia proposta é não estabelecer previamente tensões desnecessárias. Com isso, entendo que é necessário evitar o uso de tensões, ressignificando-as com o uso de energia. Essa proposta encontra respaldo nos estudos biomecânicos que nos contemplam com a noção de alavanca, como duas forças que agem simultaneamente, apesar de em sentidos opostos. Com base em Brooke (2008): “como é improvável que você seja submetido a duas forças que o tracionem em sentidos opostos, é necessário que crie essa sensação usando a imaginação”.

Uma educanda do Projeto Axé conclui:

Eu entendi que nós devemos ter a simplicidade em nossas vidas, na dança e na capoeira, e não preestabelecer coisas desnecessárias, como usar um movimento sem motivo. Fazer o movimento pelo caminho mais fácil sem o uso excessivo da força. Entendi que quem vê por fora o movimento vai achar fácil, mas, antes disso, nós temos que encontrar o jeito mais fácil de executar o movimento para não esgotar nossas forças, energias e, também, não machucar.

Enquanto ela traz a simplicidade num sentido mais amplo, e até filosófico, apontando para aspectos de particularidade dos corpos, a fala de outro educando é elucidativa:

Pude compreender que a capoeira (assim como a dança) é algo ‘particular’ de cada um que pratica, por mais que sejam movimentos que exigem um padrão, uma cadência, e certa consciência, cada indivíduo possui a sua forma de executar tal arte!.

Mais uma vez, Lôbo da Silva (2008) nos remete a Carlos Moraes, quando o mestre apontava para a simplicidade dos movimentos como geradora da sua própria complexidade, traduzido no princípio arted educativo: “quanto mais simples, mais complexo é o movimento”. Ou seja, isso parece caber bem na maneira como Lôbo da Silva (2008) demonstra entendimento sobre a relação entre a capoeira e a particularidade/diversidade dos corpos, algo também muito caro ao modo de Carlos Moraes tratar a dança e os dançarinos.

A técnica na capoeira é um aspecto do conjunto, mas não suficiente para o jogo

Aqui, nota-se que o mais importante é focar no potencial do estudante em diversos níveis. A capoeira deve buscar o potencial criativo no estudante. A técnica contemplada como meio. Na atividade realizada, uma educanda apontou o quanto a capoeira significa mais que uma prática desvinculada de contexto, sobretudo aquele que se refere ao estudo e à aplicação de técnicas sem entendimento.

Eu entendi que a capoeira não é só um jogo típico internacional, mas, sim, envolve muitos estudos e atenção. Como cada movimento tem seu significado pra um capoeirista, entrar na roda, ele aprendeu a cair, e bota em prática aquilo que estudou. Então, a capoeira vai muito além de um jogo, mas, sim, os estudos e a prática. Estudar não só os movimentos e nem da onde veio, mas, sim, o seu adversário, saber no olhar dele(a) o que pretende na roda.

Sabendo que o jogo é também estrutura, experiência, fluxo e consciência, e que esses saberes estão ainda em construção na fala da educanda, esse princípio nos leva diretamente ao que Carlos

Moraes tratava ao dizer que “*a técnica do ballet não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade*”, conforme apresentado mais acima. Melo e Pedroso (2004, p. 96) assim se referem:

Carlos achava engraçado ter que seguir as rígidas anotações que a técnica da Royal Academy of Dance exigia, sobretudo porque esta não era sua vivência. Ele não tivera que cumprir etapas, não precisou esperar até nove anos (tempo médio de conclusão dos cursos tradicionais) de aulas para poder subir no palco e dançar. Era do tipo que mal aprendia o passo, era incluído no espetáculo. O que à primeira análise pode parecer despreparo técnico ou inexistência de perfeição dos movimentos, ele esclarece e ensina: qualidade é uma meta que se persegue e se aprimora a vida toda.

Aqui, também cabe trazer o quanto a *Pedagogia da autonomia*, de Freire (2019), fornece elementos de uma teoria que respalda práticas arted educativas. Para o educador, os sujeitos vão se tornando autônomos e, literalmente, “sujeitos de si” escrevendo os seus projetos de vida durante a vida.

O conceito de resolução

Enunciado por Lôbo da Silva (2008), pode ser identificado tanto na prática da capoeira como da dança, no momento do deslocamento do corpo do eixo, quando o capoeirista se projeta para fora, buscando o retorno à estabilidade e a neutralização do golpe recebido. Significa aproveitar o ataque do companheiro para neutralizar o problema, iniciando outro ataque. A capoeira prepara o capoeirista para descobrir resoluções para os possíveis problemas. A capoeira não indica verdade definitiva, apenas circunstancial, possível. O capoeirista pode se projetar para baixo e para o próprio centro, sendo

uma das formas da negativa. O princípio da resolução está ligado ao princípio da imprevisibilidade, pois permite ao capoeirista inúmeras formas de solução.

Trata-se do que Carlos Moraes apontava como a “tomada de consciência de si e do movimento”, bem como a interligação entre esses fenômenos. A resolução na capoeira traz equivalências ao processo de entendimento da dança corporificada, tal como Moraes comprehendia, e é elaborado como princípio artedidativo para o ensino da dança.

A seguir, duas educandas comentam a pertinência dos movimentos na capoeira, mostrando entender as passagens de um movimento para outro e a importância da improvisação, que ocorre tanto na capoeira quanto na dança:

no meu entendimento, neste pequeno texto, eu entendi que fala sobre a ‘atenção’. Aproveitar o movimento e ir buscar outro que se encaixe para executar o movimento. Mas também não precisa ter movimentos perfeitos, apenas algo que lhe complete naquele momento. Vem também a questão da imprevisibilidade, no caso, usá-la, a improvisação em diversas formas, para finalizar o próprio movimento etc.

O outro olhar:

entendi que a capoeira tem várias soluções, e que a capoeira tem suas preparações, podendo neutralizar e estabilizar os problemas do golpe recebido, além da capoeira ser uma dança, acredito que ela também é uma luta a qual eu admiro muito. Faço capoeira e dança há um tempo, e percebo as passagens que a capoeira tem, ajuda e influencia na dança. A capoeira tem suas passagens. No início, eu tinha muita dificuldade por conta do molejo, gingado e movimentos, porém, com tempo fui aprimorando. Ainda não sou 100%, mas, com a prática, percebi a evolução e hoje consigo diferenciar as passagens que a capoeira tem!

Por fim, o corpo como dimensão polissêmica aproxima ainda mais princípios que orientam atividades artedidativas em dança aos princípios da capoeira.

Corpo polissêmico

A ideia de corpo polissêmico nos remete aos vários sentidos e às várias dimensões do corpo. Corpo-luta, corpo-histórico, corpo-esporte, corpo-dança. O capoeirista explora seus movimentos e descobre na prática a harmonia e a beleza na arte da capoeira, seja com sentido de dança, luta, terapia ou qualquer outro. A capoeira é polissêmica e por isso permite essas possibilidades. Quando o(a) educando(a) comenta o lugar da capoeira em espaços diversos, me parece que esse aprendizado valida o próprio princípio. Um educando assim se expressa:

nossa corpo é um corpo cheio de possibilidade, por isso entendo que a capoeira ela pode se dividir, repartir, somar, diminuir, aumentar... E se fazer presente em qualquer lugar tanto, na luta quanto na dança, tanto na vida, quanto na esperança.

Essa ideia de corpo polissêmico atravessa a concepção de Carlos Moraes sobre o corpo, já que, aqui na Bahia, reconhece os corpos e suas histórias na integralidade, identificando-se como agente capaz de colaborar na mobilização desses corpos no cenário da dança. Eu, por outro lado, trago na minha história uma relação profunda com a arte e, dentro dela, amplio as minhas percepções sobre o meu corpo e os corpos negros, percebendo os corpos diversos e polissêmicos como arte-educador.

Somados a esses princípios apontados anteriormente, Lôbo da Silva (2008) ainda nos leva a perceber o princípio dos movimentos da ginga como semelhantes à rotação e à translação da

terra. Movimentos em torno de seu próprio raio de ação ou de alcance: “corcurinha”, “rola”, “volta ao mundo”. Ela reproduz a roda e a representação da mãe natureza e dos corpos celestiais. O autor aponta para uma percepção africana ancestral sobre a natureza na perspectiva dos capoeiristas de seus próprios corpos. Nesse momento, muitas falas dos(as) educandos(as) dialogaram com as cosmovisões apresentadas na maneira de o Mestre Pavão entender a arte da capoeira.

Ainda na linha dos princípios da capoeira, é importante lembrar que, na contribuição de Mestre Pavão (Silva, 2008), podemos pensar a capoeira como um processo que permite a construção e a desconstrução de maneira inesgotável, assim como é a dança em sua dimensão artedidativa no trabalho que realizo com os(as) educandos(as).

A autoestima também é um processo que alavanca o potencial de cada educando(a), pois é aceitando a sua estética corporal e seu lugar de origem que a sua dança se fortalece. Assim, tudo aquilo que, para eles ou para elas, só era possível no corpo do outro, torna-se concreto e real em seu corpo.

A capoeira – segundo Mestre Pavão – é uma interação entre opostos ou o jogo dessas interações. Está associada ao entendimento de equilíbrio e de desequilíbrio, podendo criar diálogos não verbais. A natureza de todas as ações da capoeira está pautada no recolhimento e na expansão. Para o autor, a capoeira não segue uma direção, mas sim constrói as direções.

Caminhemos!

Material didático configurado a partir de princípios artedidáticos para o ensino da dança

- Eko Lati Iriri: jogo de memória com ilustrações que indicam princípios artedidáticos para o ensino da dança a partir de memórias de Moraes².

A partir desse instrumento artístico-pedagógico, cada educador, juntamente com seus(suas) educandos(as), definem e investigam possibilidades para as regras do jogo. Trata-se de um jogo pensado para ser utilizado por docentes com educandos(as) em dança, considerando-se os princípios organizados a partir das memórias que trago de Carlos Moraes e da interação com os princípios da capoeira construídos por Mestre Pavão.

Eko Lati Iriri é uma tradução para o iorubá da expressão “aprendendo com a experiência”. Aproveito para agradecer ao professor Eduardo Pereira Odùdúwa pela consultoria gentilmente prestada para o nome do material didático em iorubá.

Torno a trazer aqui a fundamental contribuição do mestre J. Cunha na elaboração das figuras correlacionadas aos princípios. É notório o caráter propositivo das fichas/ilustrações que podem vir a ser associadas a sugestões de roteiros improvisacionais/dramatúrgicos em processos de criação/educação. A relação de J. Cunha com a história de Carlos Moraes, desde o Balé Brasileiro da Bahia, assim como o notável trabalho deste como artista plástico – reconhecido amplamente –, provocaram o desejo de pedir a presença de sua arte nesta pesquisa.

Nesse sentido, as figuras de J. Cunha – cuja relação com as culturas afro-brasileiras é nítida – são de fundamental importância para tornar mais explícita a combinação que define o jogo Eko Lati Iriri; entre os cruzos dos princípios de Mestre Pavão e de Carlos

² Uma demonstração da imagética do jogo se encontra disponível, como matriz para posterior confecção em larga escala, em vídeo no seguinte *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=Fm6HNKu1VR4>.

Moraes. Essa combinação indica possíveis tarefas improvisacionais que se conectam com dimensões poéticas, políticas e corporais muito próprias das estéticas diáspóricas, cujas quais se localizam no meu fazer artedutivo ao longo da trajetória que venho realizando.



Figura 5 – Capa do jogo

Fonte: J. Cunha (ilustração) e Josi Oliveira (diagramação)³.

³ As figuras 5 a 28 compõem o jogo integrante da dissertação de mestrado *Aprendendo com a experiência: princípios artedutivos para o ensino da dança entre Carlos Moraes e o Projeto Axé*, de Raimundo Simões de Santana (Santana, 2021).

In Memoriam
Maître de Ballet Carlos Moraes

Ficha Técnica

Concepção: Raimundo Simões Santana

Orientação: Beth Rangel

Ilustrações: J. Cunha

Diagramação: Josi Oliveira

Salvador, 2021

Figura 6 – Ficha técnica do jogo

Fonte: Josi Oliveira⁴.

⁴ (Santana, 2021).



INSTRUMENTO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO

EKO LATI IRIRI

Jogo de Memória

Jogo de princípios arted educativos, desenvolvido a partir das Memórias de Moraes, com ilustrações de J. Cunha, concebido por Raimundo Santana, educador do Projeto Axé

Com esse material arted educativo, cada educador, juntamente com seus educandos, define e investiga as possibilidades para as regras do jogo.

Figura 7 – Contracapa do jogo

Fonte: Raimundo Santana⁵.

5 (Santana, 2021).



Figura 8 – O mestre

Fonte: J. Cunha⁶.

⁶ (Santana, 2021).

Carlos Moraes, gaúcho da cidade de Caçapava do Sul, nascido em 1936, chegou a Salvador em 1971. Atuou como Maître de Ballet em Cias de Dança, academias de Ballet, junto a grupos folclóricos e de capoeira. Mantinha um vínculo especial com a religião do Candomblé, movendo-se para a promoção de diálogos entre o Ballet, as danças e a cultura da Bahia. Com muitas ações, incentivava a presença de jovens negros nos espaços privilegiados da Dança em Salvador.

Figura 9 – Sobre Carlos Moraes

Fonte: Raimundo Santana⁷.

⁷ (Santana, 2021).

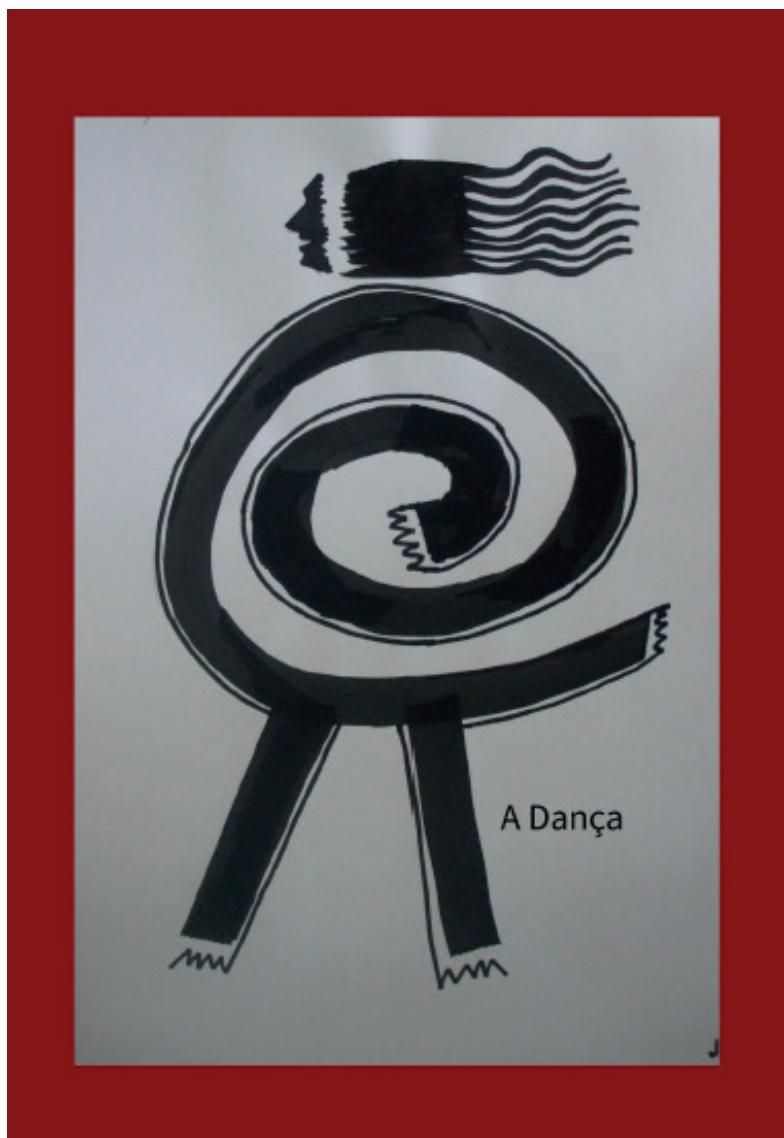
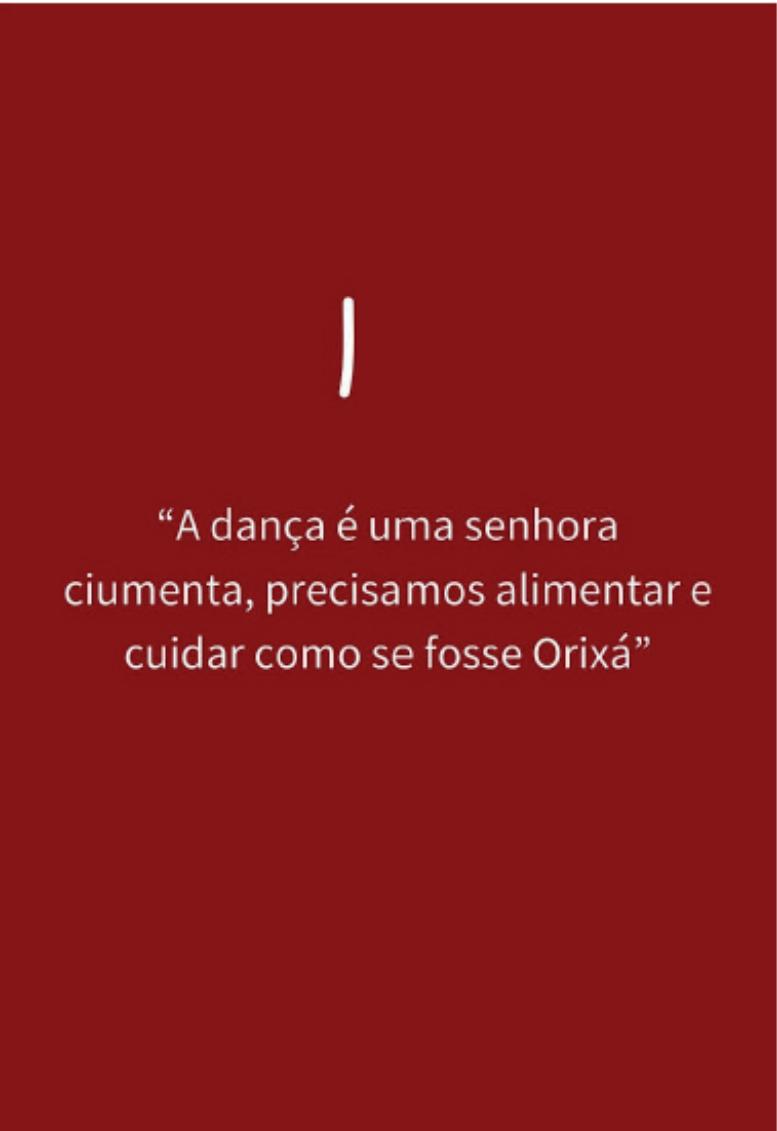


Figura 10 – A dança

Fonte: J. Cunha⁸.

8 (Santana, 2021).



|

“A dança é uma senhora ciumenta, precisamos alimentar e cuidar como se fosse Orixá”

Figura 11 – Carta explicação I

Fonte: Raimundo Santana⁹.

⁹ (Santana, 2021).



Figura 12 – O ar

Fonte: J. Cunha¹⁰.

10 (Santana, 2021).

2

"A respiração é muito
importante para o corpo e
para corpo que dança"

Figura 13 – Carta explicação II
Fonte: Raimundo Santana.¹¹

11 (Santana, 2021).



Figura 14 – O chão/os pés

Fonte: J. Cunha¹².

12 (Santana, 2021).

3

“Na dança, os pés precisam estar agarrados ao chão. Não é a sapatilha a responsável pelo sucesso do movimento”

Figura 15 – Carta explicação III

Fonte: Raimundo Santana¹³.

13 (Santana, 2021).



A Consciência

Figura 16 – A consciência

Fonte: J. Cunha¹⁴.

14 (Santana, 2021).

4

“A consciência do uso do chão
é uma ação básica para quem
dança”

Figura 17 – Carta explicação IV

Fonte: Raimundo Santana¹⁵.

15 (Santana, 2021).

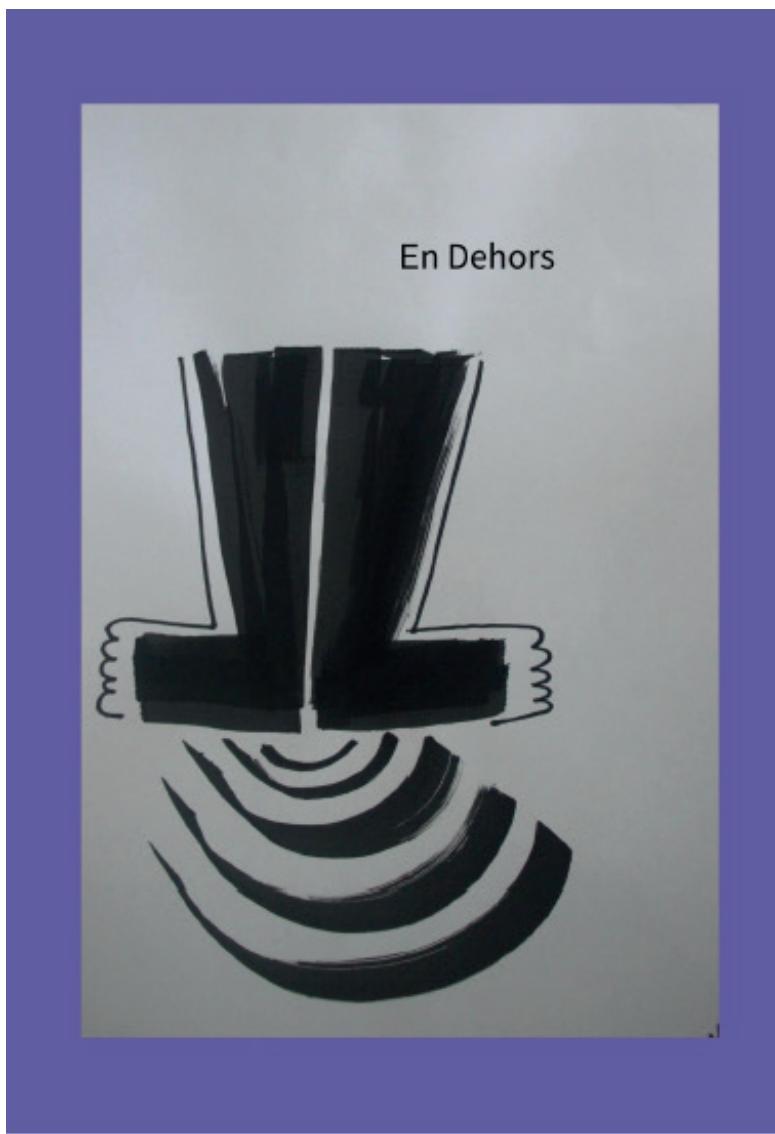


Figura 18 –*En dehors*

Fonte: J. Cunha¹⁶.

16 (Santana, 2021).

5

“A tomada de consciência de si e
a do movimento estão
interligadas”

Figura 19 – Carta explicação V
Fonte: Raimundo Santana¹⁷.

17 (Santana, 2021).

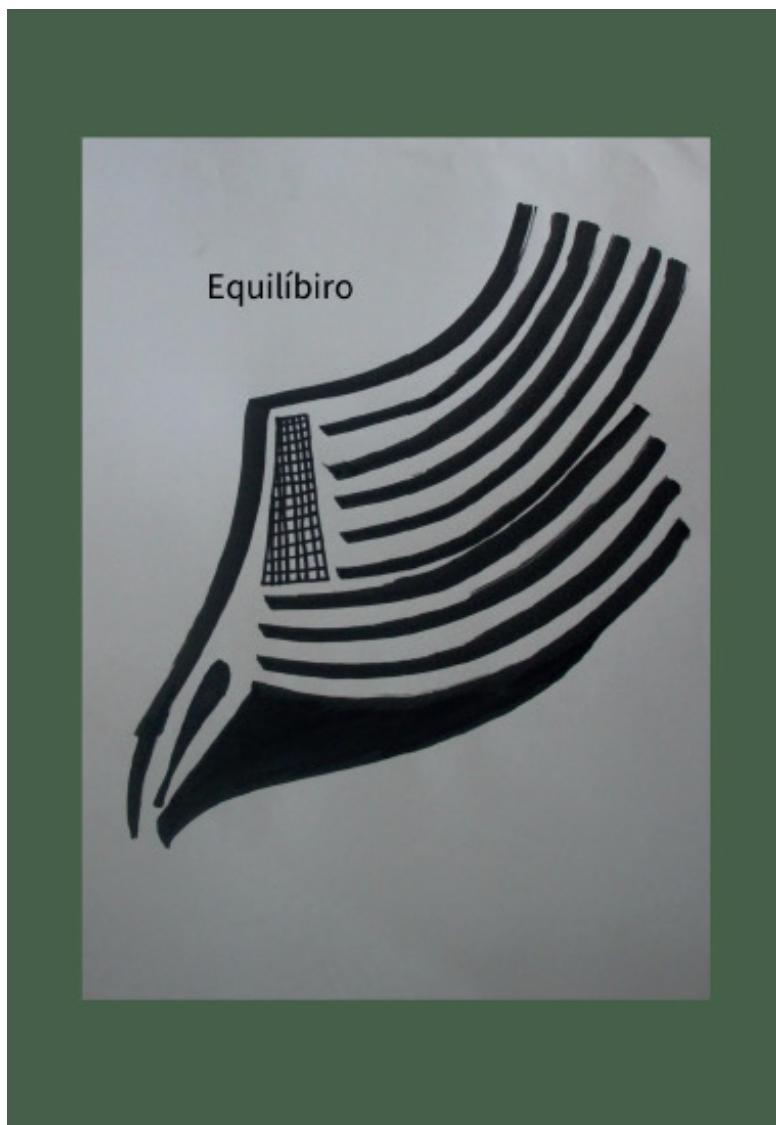
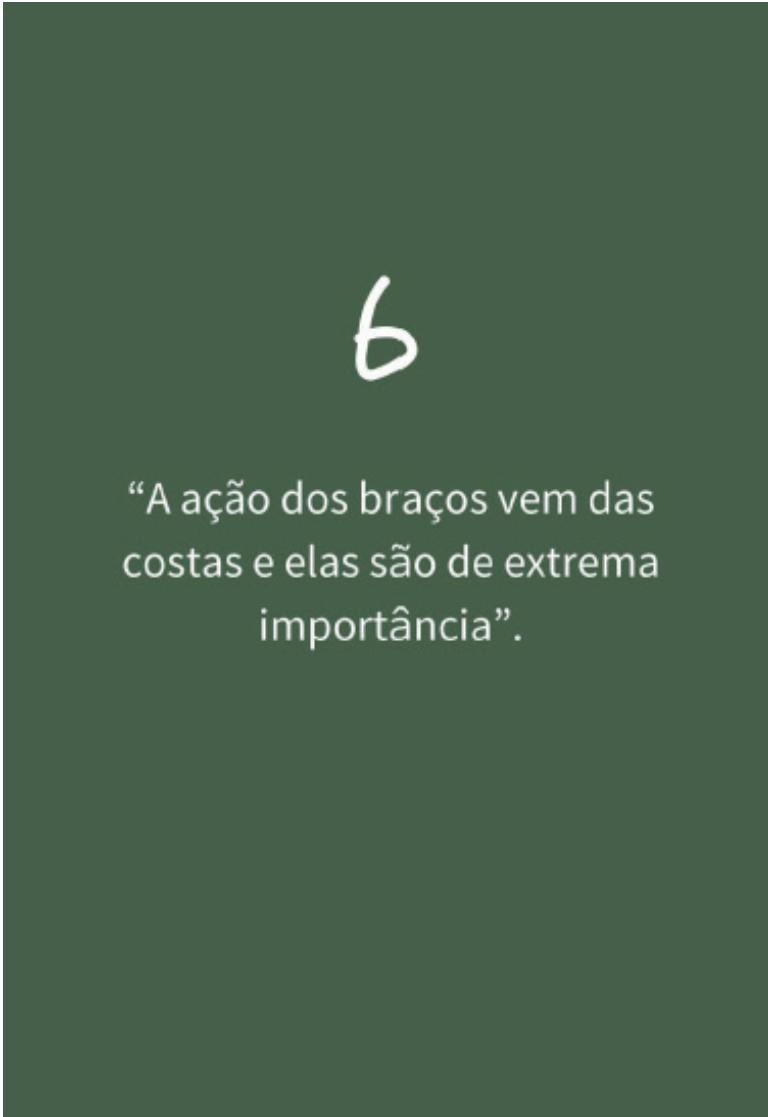


Figura 20 – Equilíbrio

Fonte: J. Cunha¹⁸.

18 (Santana, 2021).



6

“A ação dos braços vem das costas e elas são de extrema importância”.

Figura 21 – Carta explicação VI

Fonte: Raimundo Santana¹⁹.

¹⁹ (Santana, 2021).



Figura 22 – O chão e a dança

Fonte: J. Cunha²⁰.

20 (Santana, 2021).

7

“Um dos princípios da aterrissagem é que o bailarino pode se imaginar como uma águia que, ao voltar da caça para trazer alimentos para os filhotes, diminui a velocidade de suas asas, evitando, assim, o impacto com seus filhotes.”

Figura 23 – Carta explicação VII

Fonte: Raimundo Santana²¹.

²¹ (Santana, 2021).

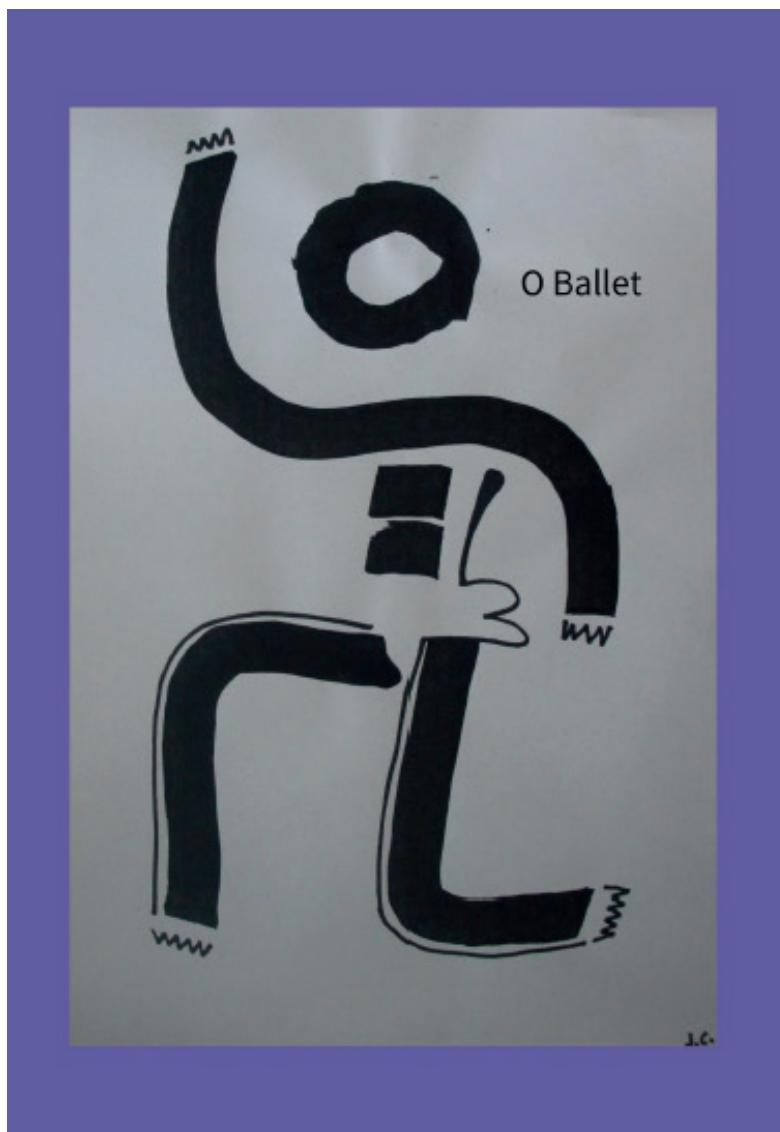


Figura 24 – O ballet

Fonte: J. Cunha²².

22 (Santana, 2021).

8

“A técnica do Ballet não deve aprisionar, mas proporcionar liberdade”

Figura 25 – Carta explicação VIII

Fonte: Raimundo Santana²³.

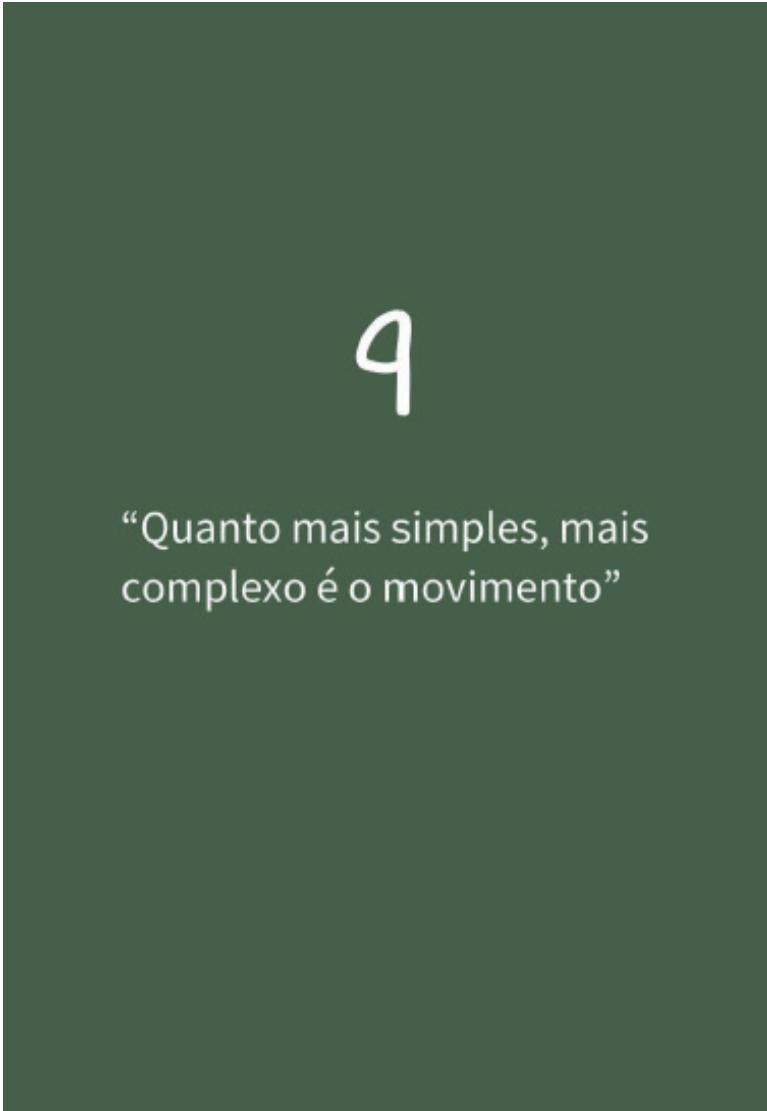
²³ (Santana, 2021).



Figura 26 – Fundamento clássico

Fonte: J. Cunha²⁴.

²⁴ (Santana, 2021).



9

“Quanto mais simples, mais complexo é o movimento”

Figura 27 – Carta explicação IX

Fonte: Raimundo Santana²⁵.

25 (Santana, 2021).

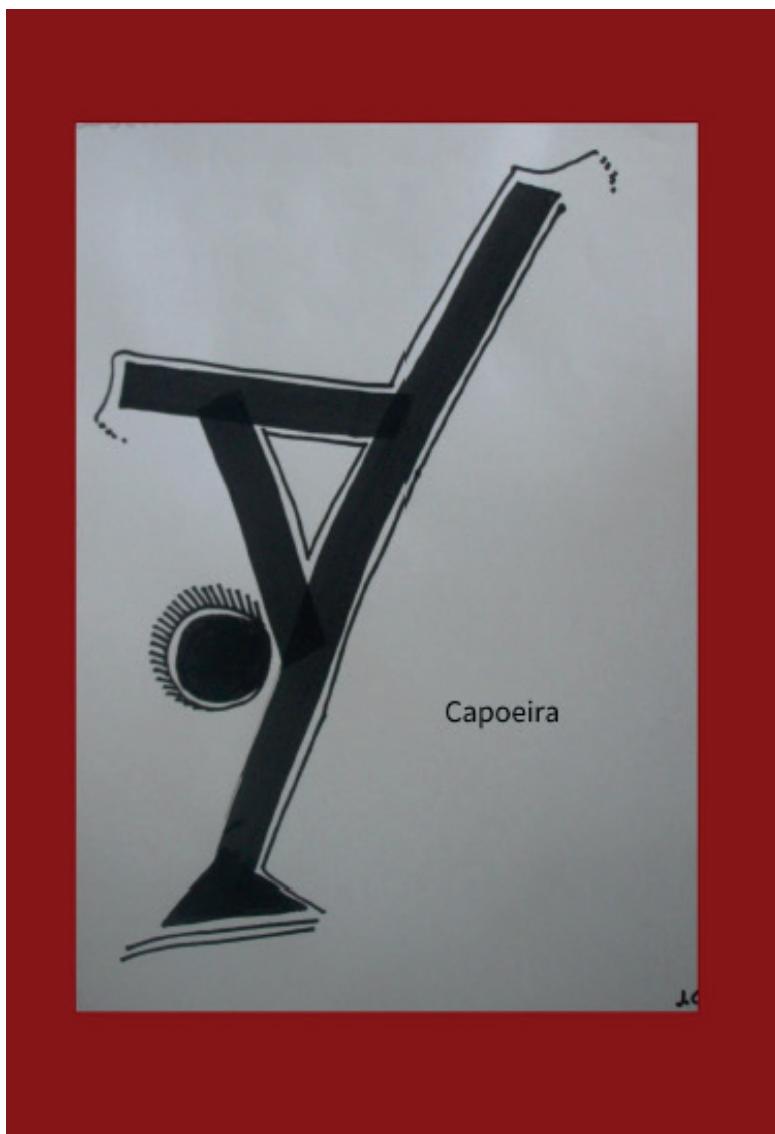


Figura 28 – Capoeira

Fonte: J. Cunha²⁶.

26 (Santana, 2021).

10

“Na Dança, em qualquer papel desempenhado, deve haver uma ligação energética e ou pessoal do indivíduo”

Figura 29 – Carta explicação X

Fonte: Raimundo Santana²⁷.

²⁷ (Santana, 2021).

Referências

- ASANTE, K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, E. L. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira, v. 4).
- BIANCHI, A. (org.). *Plantando Axé: uma proposta pedagógica*. São Paulo: Cortez, 2000.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- BRANDÃO, A. E. S. *A Arte como tecnologia Educacional*. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BROOKE, S. *O corpo Pilates: um guia para o fortalecimento, alongamento e tonificação sem uso de máquinas*. Tradução: Angela Santos. São Paulo: Summus, 2008.
- CARVALHO, J. de O.; CARVALHO, L. R. S. O. A educação social no Brasil: contribuições para o debate. CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- CARVALHO, M. A. C. O Desejo na Pedagogia do Desejo. In: BIANCHI, A. M. (org.). *Plantando Axé: uma proposta pedagógica*. São Paulo: Cortez, 2000. p. 99-126.
- D'ÁVILA, C.; FERREIRA, L. G. Concepções pedagógicas na Educação Superior: abordagens de ontem e de hoje. In: D'ÁVILA, C.; MADEIRA, A. V. (org.). *Ateliê didático: uma abordagem criativa na formação continuada de docentes universitários*. Salvador: Edufba, 2018. p. 21-46.
- FIGUEIREDO, M. X. B. Corpo [Verbete]. In: STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (org.). *Dicionário de Paulo Freire*. São Paulo: Autêntica, 2008. p. 92-93.

FIGURAS da Dança 2010 I Carlos Moraes. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal São Paulo Companhia de Dança. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fSjz2FSO6eQ>. Acesso: 1 out. 2021.

FREIRE, P. *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. Tradução: Kátia de Mello e Silva. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREIRE, P. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, P. Freire e Axé ensinam crianças a sonhar. Entrevistador: Fernando Rossetti. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/13/cotidiano/30.html>. Acesso em: 20 set. 2021.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia*. 58. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, P.; FAUNDEZ, A. *Por uma pedagogia da pergunta*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. Salvador, [2025]. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=10520>. Acesso em: 30 ago. 2021.

GONZAGA, L. Corpo(s) Consciente(s) [Verbete]. In: STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (org.). *Dicionário de Paulo Freire*. São Paulo: Autêntica, 2008. p. 94-95.

GREINER, C.; KATZ, H. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, S.; PEREIRA, R. (org.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 77-102.

HAAS, J. G. *Anatomia da Dança*. Barueri: Manole, 2010.

LA ROCCA, C. Freire e Axé ensinam crianças a sonhar. Entrevistador: Fernando Rossetti. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 1996.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/13/cotidiano/30.html>. Acesso em: 20 set. 2021.

MELO, N.; PEDROSO, E. *Carlos Moraes Dança*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004.

MOLLER, A.; MASHARAWI, Y. The effect of first ballet classes in the community on various postural parameters in young girls. *Physical Therapy in Sport*, [Reino Unido], v. 12, n. 4, p. 188-193, 2011.

MORAES, C. Figuras da Dança. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança, 2010.

MORAES DE OLIVEIRA, V. M. *Alterações posturais em adolescentes praticantes de balé clássico*. 2017. Dissertação (Mestrado em Saúde da Criança e Adolescente) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

MOREIRA, C. E. Criticidade [Verbete]. In: STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (org.). *Dicionário de Paulo Freire*. São Paulo: Autêntica, 2008. p. 97.

MORIN, E. *Ciência com Consciência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Berhand, 1998.

MOURA, M. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades no carnaval de Salvador*. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2001.

NOGUERA, R.; BARRETO, M. Infancialização, Ubuntu e Teko Porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. *Childhood & Philosophy*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, p 625-644, set./dez. 2018.

OLIVEIRA DA SILVA, M. *Ossain como poética para uma Dança Afro-Brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

OLIVEIRA, E. D. de. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, Brasília, DF, n. 18, p. 28-47, 2012.

OYĚWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (ed.). *The African Philosophy Reader*. Nova York: Routledge, 2002. p. 391-415.

PROJETO AXÉ. Salvador, [2017]. Disponível em: <http://www.projetoaxe.org/brasil/>. Acesso em: 1 out. 2021.

RANGEL, B.; AQUINO, R. F.; ROCHA, L. V. Confabulando com pesquisas implicadas em Dança. In: CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6., 2021, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Anda, 2021. p. 666-678.

RENGEL, L. P. *Corporeatividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na Educação*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

ROBATTO, L. *A Dança como via privilegiada de Educação*. Salvador. Edufba, 2012.

ROBATTO, L. [Entrevista cedida a] Lara Bastos. *Edufba*, Salvador, 2013. Disponível em: <https://edufba.ufba.br/dialogos/lia-robatto> Acesso em: 1 out. 2021.

ROSÁRIO, R. L. Dança e educação somática: uma experiência com o método GYROKINESIS®. In: CONGRESSO DA ABRACE, 7., 2012, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Abrace, 2012.

SANTANA, R. S. *Aprendendo com a experiência: princípios arteducativos para o ensino da dança entre Carlos Moraes e o Projeto Axé*. 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

SANTANA, J. Régua, compasso e inquietação. [S. l.: s. n.], [2012]. Disponível em: <http://www.festivalvivadanca.com.br/2017/regua-compasso-e-inquietacao/>. Acesso em: 18 ago. 2021.

SANTOS, B. de S. *Introdução a uma Ciência Pós-moderna*. Portugal: Afrontamento, 1989.

SANTOS, B. de S. Para uma pedagogia do conflito. In: FREITAS, A. L.; MORAES, S. C. (org.). *Contra o desperdício da experiência: a pedagogia do conflito revisitada*. Porto Alegre: Redes, 2009. p. 15-40.

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SFOGGIA, L. G. *Corpos que são: a Capoeira Regional reverberada em processos criativos em Arte*. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SILVA, E. L. da. *O corpo na capoeira*. Campinas: Unicamp, 2008.

SOUZA, B.; AUHAREK, C. *Laboratório de Cinesiologia na Dança II*. Salvador: UFBA, 2017.

SUNG, J. M. Liberdade [Verbete]. In: STRECK, D. R.; REDIN, E.; ZITKOSKI, J. J. (org.). *Dicionário de Paulo Freire*. São Paulo: Autêntica, 2008.



Capítulo 2

Caderno de vivências artísticas e educativas

**artes do corpo e suas interfaces
entre janelas virtuais¹**

RODRIGO ELOI LEÃO DO NORTE



Figura 1 – Crianças brincando na caverna

Fonte: William Gomes/Yluztra².

1 Pesquisa orientada pela Profa. Dra. Beth Rangel.

2 Criada pelo ilustrador William Gomes para a pesquisa.

No corpo o tempo bailarina.

Em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade.

Dos gestos primevos é que respira a voz, inspirando nos seres o sopro divino, o hábito originário que circunscreve em torno de si e em si mesmo o sagrado.

Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos.

O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias (Martins, 2021, p. 21).

Práxis/traços da pesquisa

Realizada integralmente de forma remota, considerando a pandemia e o distanciamento social que vivenciamos a partir de abril de 2020, a pesquisa teve como finalidade articular redes de conhecimentos em processos de mediação educacional e processos de criação no ambiente virtual³. Esse processo contou com a participação de estudantes do curso de Licenciatura em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) na sua maioria, e com artistas profissionais e amadores da dança e do teatro, além de artistas visuais, músicos, professores e cientistas sociais⁴.

3 De abril a junho de 2020, o projeto passou por variadas reformulações. O que antes estava previsto para acontecer de modo presencial, teve que ser totalmente adaptado para o formato digital.

4 Os estudantes e profissionais que participaram da pesquisa e que não fazem parte do corpo discente da Escola de Dança da UFBA são pessoas que participaram de outros cursos ministrados por mim entre os anos de 2011 e 2019, nas cidades de São Paulo (SP), Extrema (MG) e Salvador (BA).

O coletivo Artes do Corpo em Rede 2020 e 2021 configurou-se como uma comunidade de estudantes e de profissionais participantes nas residências “Tempo quebrado” e “Aspectos filosóficos da ancestralidade”. Foram realizados encontros mensais e quinzenais pela plataforma Google Meet a partir de comunicações e de compartilhamentos de materiais de estudo – vídeos e textos relacionados à temática das criações artísticas em processos educativos – via grupo de WhatsApp. Na imersão realizada em janeiro de 2021, a pesquisa passa por uma transição, situada no meio do processo formativo, entre residências, refletindo o itinerário de estudos com fim de preparar, revisar e planejar a segunda fase da pesquisa no primeiro semestre de 2021.

A proposta foi investigar os processos de ensino-aprendizagem em encontros síncronos e assíncronos⁵, relacionando um conjunto de ações artísticas e educativas, a partir de estudos teórico-práticos das artes do corpo. O objetivo foi tecer estudos multirreferenciais em afroperspectiva, articulando educação somática, improvisação em dança, criações de obras artísticas e de videodanças, pesquisas da *performance* como linguagem e práticas xamânicas em diálogo com outras áreas do conhecimento, como as ciências sociais e a filosofia.

Tramas artísticas e educativas

O estudo da arte como tecnologia educacional⁶, defendido pela professora Beth Rangel, foi uma abordagem que contribuiu para

5 Nesses encontros, a proposta foi promover o compartilhamento de conhecimentos e de experiências da pesquisa e fora dela. Nos encontros síncronos – reuniões coletivas *on-line* –, houve rodadas de conversa sobre o processo de criação e de ensino-aprendizagem, procedimentos para investigação do processo criativo e vivências. Para os encontros assíncronos – atividades realizadas no tempo de cada pessoa –, cada participante estudava individualmente os materiais de criação, com orientações – semanais e quinzenais – e proposições mediadas por mim.

6 Tese defendida por Beth Rangel, em 2014, na Faculdade de Educação (Faced) da UFBA, que aborda o conceito de tecnologia educacional na arte como princípio

identificar relações entre as pessoas participantes e seus contextos, em suas várias dimensões, trazendo noções sistêmicas e concepções pedagógicas emancipatórias. O diálogo da pesquisa de Beth Rangel foi articulado com a pedagogia da autonomia, do professor Paulo Freire, e com a pesquisa de culturas de rede, de Valverde (2016). Com essas abordagens, buscou-se desenvolver estudos no contexto pandêmico na primeira fase da pesquisa, na residência “Tempo quebrado”.

Na residência “Aspectos filosóficos da ancestralidade”, trago questões discutidas na atualidade e em outros tempos, que, simultaneamente, se atualizam e trazem uma ampliação de significados. Nesse sentido, a abordagem de memórias e de tempos do corpo no contexto pandêmico visou estabelecer referências da investigação com a professora Leda M. Martins (2021), refletindo sobremaneira os processos de criação neste momento da pesquisa.

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa vida cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã (Martins, 2021, p. 162).

Alargando o embasamento conceitual neste estudo, propus releituras invocando diálogos com os professores Ailton Krenak, Conceição Evaristo e Renato Nogueira a partir de abordagens filosóficas, educativas e sociais no processo de criação e de ensino-aprendizagem nesta residência. Foram abordadas escrevências,

organizador do fazer/sentir/pensar o ato pedagógico e a estratégia metodológica de processos artísticos educativos, abordando a complexidade e as questões sociais nas dimensões artísticas e educacionais.

no sentido de adiar o fim do mundo, articulando processos artísticos em afroperspectiva.

Em linhas bem gerais, uma abordagem filosófica afro-perspectivista é pluralista, reconhece diversos territórios epistêmicos, é empenhada em avaliar perspectivas e analisar métodos distintos. Tem uma preocupação especial para a reabilitação e o incentivo de trabalhos africanos e afrodiáspóricos em prol da desconstrução do racismo epistêmico antinegro e da ampliação de alternativas para uma sociedade intercultural e não hierarquizada (Noguera, 2014, p. 68).

Nas duas residências, inspirei-me em alguns dos procedimentos de treinamentos psicofísicos expostos na tese de doutorado *Metodologias cri-ativas em artes: experiências em aulas de performance na PUC/SP* – defendida no ano de 2020 –, da professora Samira de Souza Brandão, na intenção de promover um diálogo mais estreito com a abordagem somático performativa da professora Ciane Fernandes, de modo a conectar pesquisas em artes, educação – somática – e vivências xamânicas.

Num contexto contemporâneo de simultaneidades e conexões, a Abordagem Somático Performativa vem integrar vertentes cujas origens foram próximas, porém seus desenvolvimentos apartados já não se mostram produtivos aos próprios performers-pesquisadores. Cabe a nós, performers-aprendizes, criar uma estética ética e ecológica, baseada na performatividade do corpo inteiro – compreendido e vivido como físico, emocional, cognitivo, social, cultural, espiritual. Consiste, assim, em uma proposta atual que, juntamente com diversas abordagens, vêm transformando uma prolongada e insistente história de dicotomia entre prática e teoria, fazer e pensar, criar e refletir, cena e escrita, arte e ciência (Fernandes, 2013, p. 82).

Ressalto ainda as contribuições trazidas, em especial, para o campo da dança e da música. As conversas com as pesquisadoras convidadas Marilza Oliveira e Dandara Baldez, por meio do compartilhamento de reflexões e de procedimentos utilizados em suas pesquisas, contribuíram bastante para o processo de criação e de ensino-aprendizagem, tanto para as pessoas participantes na pesquisa quanto para mim. O diálogo com os músicos convidados, Jorge Peña (*in memoriam*) e Marcos Santos, para o processo de criação nas residências, ajudou a tecer conhecimentos artísticos que fizeram parte da criação das obras artísticas para o audiovisual, trazendo elementos sonoros de muita sensibilidade e beleza. Importante destacar as contribuições das pesquisas dessas pessoas artistas porque são referenciais no campo da dança e da música e abordam aspectos relacionados a afroperspectividade em seus fazeres.

Refletindo saberes e fazeres

O processo didático-metodológico em relação às temáticas abordadas para as criações audiovisuais foram planejadas para fomentar rodas de conversas e discussões dos conteúdos da pesquisa – estudos de africanidades e de perspectivas indígenas, ancestralidades, estudos dos povos originários, diásporas africanas, quilombismo. Esses estudos estiveram intimamente relacionados a práticas de respiração, abordagens somáticas e performativas, vivências e práticas de autocuidado, estudos filosóficos, processos de criação das artes do corpo, atividades envolvendo técnicas de vídeo, dança, musicalização e criações de obras artísticas para o audiovisual.

Articulando metodologias, temas, proposições, sequências didáticas, diálogos, este caderno tem a proposta de estar em processo de formação, pelo inacabamento, reconhecendo a importância do planejamento. Dessa maneira, objetiva-se que este sirva como inspiração para estudantes de Licenciatura em Artes e professores com

interesse na pesquisa e na investigação de perspectivas contra-hegemônicas. Tecendo considerações em relação às dimensões atitudinais, procedimentais e conceituais, tivemos momentos de apreciação artística no que tange ao reconhecimento da diversidade e das culturas identitárias, na dimensão do próprio fazer, em contato com técnicas no processo criativo e reflexões acerca de conceitos abordados na pesquisa, articulados com as ações propostas.

No intento de promover impactos significativos no processo de cada pessoa participante, os resultados adquiridos forneceram pistas de como tocar o outro de maneira sensível, pela arte, pela educação, a partir do cabo de conexão dos dispositivos eletrônicos e das telas que projetam outras possibilidades de corpos e de existências.



Figura 2 – Entre artefatos e inscrições

Fonte: William Gomes/Yluztra.



Figura 3 – Cosmopercepções de quatro elementos
Fonte: William Gomes/Yluztra.

“Tempo quebrado” – Residência artístico-pedagógica digital 2020

Ementa: nesta residência artístico-pedagógica digital, a proposta foi investigar procedimentos e metodologias de processos de criação em dança e artes do corpo para o audiovisual. Troca e compartilhamento de conhecimentos aconteceram por sistema remoto, assim como a avaliação deste sistema de aprendizagem com o coletivo Artes do Corpo em Rede 2020, composto por estudantes do curso de Licenciatura em Dança da UFBA, do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGD/UFBA) e a comunidade externa.

Houve discussões relacionando dança e culturas de rede, arte como tecnologia educacional, estudos filosóficos e saberes ancestrais, bem como exercícios coletivos relacionados ao *tzolkin*⁷ e treinamentos psico-físicos para criação. Orientou-se a montagem de um vídeo-espétáculo utilizando a colagem dos “selos”⁸ como estrutura dramatúrgica.

Procedimentos: reuniões mensais com o coletivo Artes do Corpo em Rede 2020 – último sábado de cada mês, de julho a outubro – pelo Google Meet. Comunicação por meio do grupo e compartilhamento de materiais para estudo via WhatsApp durante todo o processo.

7 O *tzolkin* é uma das representações do calendário sagrado dos maias, uma matriz conhecida como a tabela periódica do tempo. “Tzolkín” significa contagem dos dias, orientado pelas fases da Lua, com um ciclo de 260 dias que é o resultado da multiplicação de 13 tons por 20 selos solares. A combinação dos 20 selos solares com os 13 tons gera as 260 unidades do *tzolkin*, conhecidas como assinaturas galácticas ou “kins”. Cada dia na contagem das 13 Luas é também um *kin*. Para esse processo, utilizei a simbologia do *kin* – arquétipo/selo – para cada participante se inspirar na criação de células de movimento e dança para o audiovisual, na intenção de promover uma conversa entre outras perspectivas de contagem do tempo, aspecto atravessado pela quarentena. Utilizamos como uma das referências iniciais para estudo do *tzolkin* os sites: <https://www.sincronariodapaz.org/> e <https://www.pan-portugal.com/>.

8 Também reconhecido como *kin*, é a assinatura galáctica do calendário que carrega simbologias arquetípicas. São 20: Dragão, Vento, Noite, Semente, Serpente, Morte, Mão, Estrela, Lua, Cachorro, Macaco, Humano, Caminhante do Céu, Mago, Águia, Guerreiro, Terra, Espelho, Tormenta, Sol.

Participantes (Artes do Corpo em Rede 2020): Álvar’us Loki, Amanda Moreira, Ariadne Ramos, Diego Gonçalves, Dhara Teixeira, Gio Andrade, Ivaalive, Maria Lang, Mavi Cavalcante, Levi Rangel – estudantes do curso de Licenciatura em Dança da UFBA –, e William Gomes – estudante do PPGD/UFBA. Membros da comunidade externa também se fizeram presentes: Jê (musicista e professora), Jefferson Skorupski (*performer*), Julia Guadagnucci, Letícia Navarro (professora de dança), Olga O MT (*performer*), Silvana Muniz (antropóloga), Renata Munis (professora), Rita Miranda (atriz, diretora e gestora), Thais Sposito (atriz).

Músico convidado: Jorge Peña (*in memoriam*). Artista uruguai radicado no Brasil há mais de três décadas. Músico, compositor, experimentador e inventivo, realizou encontros e oficinas de percussão com suas criações, texturas sonoras e sons sagrados, no Brasil e no exterior, além de trabalhos artísticos como músico e sonoplasta com grandes nomes da música, da dança e do teatro.

• Primeiro encontro

Proposição: promover um encontro inicial entre os participantes e apresentar a proposta e o cronograma da residência, distribuindo os materiais de criação.

Procedimentos: compartilhamento sobre a pesquisa de mestrado, apresentando relações com questões filosóficas e artísticas, processos de criação em dança, *performance* como linguagem, artes do corpo, educação somática e xamanismo; conversas sobre os processos de criação em formato remoto; falas compartilhadas com apresentações pessoais e exposição da percepção alterada do tempo devido a quarentena da covid-19; breve apresentação do Sincronário da Paz e das versões do calendário maia e distribuição dos selos/*kins* para cada participante. Além disso, houve enfoque nos processos de criação, pensando na sua metodologia, ou seja, em como vão se dar estes processos e na sua conexão inicial – criação de ritual pessoal para

criar o vídeo –, orientando-se a elaboração de vídeos de um minuto a serem enviados semanalmente. Nesse contexto, faz-se necessário se atentar para a relação entre a dança e o figurino – qualidade dos *kins* e proposições a partir das qualidades de movimento das danças –, a relação entre o espaço e a luz – cuidar da ambientação, se atentar à poluição visual –, a relação entre luz, som e movimento, a relação com a música – escolha individual das texturas sonoras e paisagens sonoras. O que é uma música pronta? O que é textura sonora? O que é paisagem sonora? Exemplos: folhas, jornais, galho, pingo d'água, sons diversos.

Reflexões: nesse primeiro momento cada pessoa recebeu o material de criação – distribuição dos *kins*/selos por sistema de sorteio. Conversamos sobre possibilidades de criação artística e registros pelo celular e sistema *on-line*. Falamos sobre os desafios do novo sistema de aprendizagem e da proposta de criação articulada, que foi novidade para todos os participantes.

• Segundo encontro

Proposição: refletir sobre como foi o processo de criação do primeiro mês, apontando as conquistas e os desafios do processo; momento de distanciamento do *kin* – releitura do arquétipo – sem estímulos musicais; compartilhamento e proposição da realização do treinamento psicofísico.

Procedimentos: compartilhamento das experiências de cada participante ocorridas no primeiro mês. Nesta fase da pesquisa, a proposta foi exercitar um distanciamento do *kin* para evitar uma representação dele. A proposta não era reproduzir o arquétipo do selo e sim fazer uma releitura, apresentando a própria dança de modo que houvesse um entendimento da diferença entre personagem – representação – e persona arquetípica – a partir dos elementos atribuídos ao selo e das indicações da devolutiva para cada participante para criar a própria dança.

Exercitar o silêncio para as próximas criações – sem estímulos de músicas prontas – na criação para o recebimento da textura sonora de Jorge Peña para o próximo encontro.

Distribuição de perguntas para auxiliar no processo de criação: exercício dos 13 dias – perguntar, responder escrevendo, dançar e nomear a qualidade de movimento da dança. Quem pergunta? Quem responde? Você, o *kin* ou que está entre vocês?

2 de setembro de 2020 – Qual é meu propósito?

3 de setembro de 2020 – Qual é meu desafio?

4 de setembro de 2020 – Como posso melhor servir?

5 de setembro de 2020 – Qual é a forma de ação?

6 de setembro de 2020 – Qual é a melhor forma de me potencializar?

7 de setembro de 2020 – Como posso organizar-me rumo a igualdade?

8 de setembro de 2020 – Como canalizo meus serviços aos outros?

9 de setembro de 2020 – Eu vivo aquilo que acredito?

10 de setembro de 2020 – Como atingir meu propósito?

11 de setembro de 2020 – Como aperfeiçoar o que faço?

12 de setembro de 2020 – Como liberar e deixar ir?

13 de setembro de 2020 – Como dedicar-me a tudo o que tem vida?

14 de setembro de 2020 – Como aumentar minha alegria e minha presença?

Essas perguntas foram retiradas do estudo dos 13 tons que se relacionam com os selos/*kins* para formarem o *tzolkin* no site do Sincronário da Paz.

Com a indicação de treinamentos psicofísicos para criação em dança *performance*, a metodologia cri-ativa em artes orienta que cada pessoa escolha um treinamento específico: 24 horas sem falar, seis horas sem ver, 24 horas sem dormir, caminhar sem parar por quatro horas ou consumir comida colorida durante seis dias –

dois dias se alimentando com comidas verdes, dois dias com comidas amarelas/alaranjadas, dois dias com comidas vermelhas/roxas, acompanhadas de arroz integral.

Reflexões: os materiais criados no primeiro mês deram uma perspectiva nova para o processo de criação. Os retornos de cada pessoa contribuíram para problematizar e possibilitar a indicação do distanciamento do *kin*. As pessoas participantes tiveram como desafio “não ficarem carimbadas pelo selo” para terem a liberdade de tecer outras possibilidades de criação, o que gerou certo conflito, pois acabou acontecendo uma identificação com o arquétipo trabalhado.

• Terceiro encontro

Proposição: apresentar a textura sonora “Teotihuacan” e definir os materiais para a criação da obra artística “Um minuto para cada sê-lo ou 20 tempos para outros espaços”.

Procedimentos: neste encontro, conversamos sobre o desenvolvimento das criações, o exercício das perguntas e o treinamento psicofísico. Ademais, propôs-se a vivência com a textura sonora “Teotihuacan”, de Jorge Peña. Nessa vivência, o exercício de escuta foi voltado para deixar a sonoridade permear todo o corpo e, dessa forma, perceber imagens e sensações a partir do contato com a textura sonora.

Reflexões: muitas impressões e questões surgidas a partir do exercício das perguntas e do treinamento psicofísico contribuíram para o processo de criação – como os questionamentos sobre o ato de distanciar-se do *kin*, que foi o primeiro estímulo para o processo de criação, e as dificuldades ligadas ao processo de aprendizagem e à relação com a câmera e as telas. Nesse momento, algumas pessoas já tinham o material mais definido, enquanto outras estavam numa fase de descoberta e experimentação. A partir da vivência com a trilha – textura sonora –, alguns apontamentos foram traçados para a definição dos materiais.

- **Quarto encontro**

Proposição: apreciar a conclusão provisória da obra com a edição da primeira versão (*looping*)⁹; devolutiva das impressões de cada participante; conclusão da residência.

Procedimentos: no primeiro momento, tivemos uma conversa sobre o processo de criação e de aprendizagem pelo sistema remoto – encontros síncronos e assíncronos –, além de apontamentos sobre a relação com a residência e com os materiais produzidos. Em seguida, tivemos a apreciação da obra artística e as impressões de cada pessoa diante do resultado.

Reflexões: em relação às análises após todos assistirem ao vídeo, as impressões foram variadas. A opinião de cada pessoa indicou a possibilidade de criar uma nova versão, uma outra possibilidade de edição do vídeo. Como cada participante vivenciou o processo de criação sem ter contato com a criação das outras pessoas, o momento foi de surpresas e de encontros. Percebemos a sincronicidade das criações, as semelhanças e as diferenças. Também avaliamos o formato de residência *on-line*: o que funcionou, o que foi possível realizar e as dificuldades na relação com o contexto de confinamento e de isolamento social.

⁹ Ver em: <https://youtu.be/g0RicIyvEbw>.

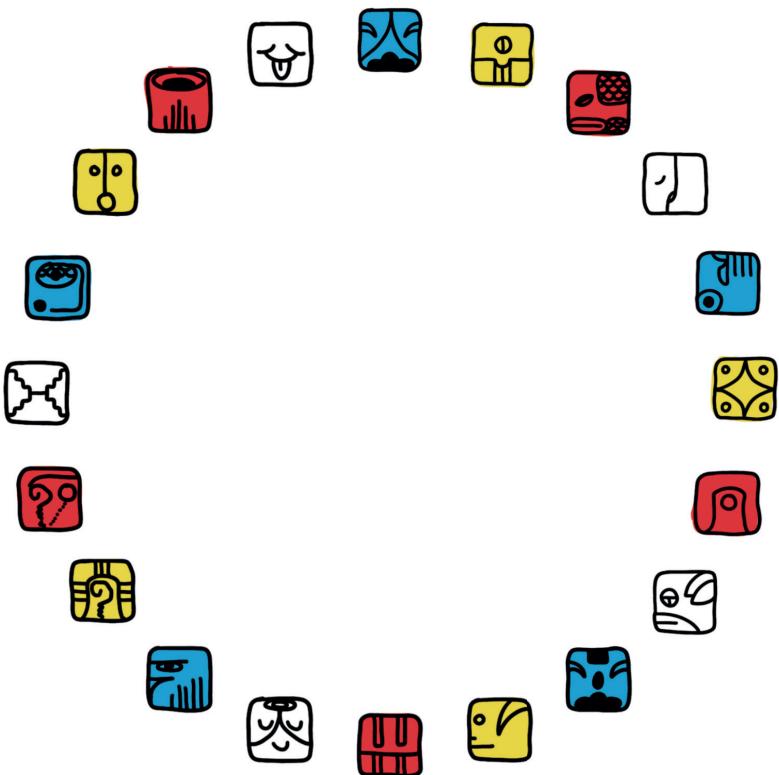


Figura 4 – Roda de *kins*
Fonte: William Gomes/Yluztra.

“Um minuto para cada sê-lo ou 20 tempos para outros espaços”

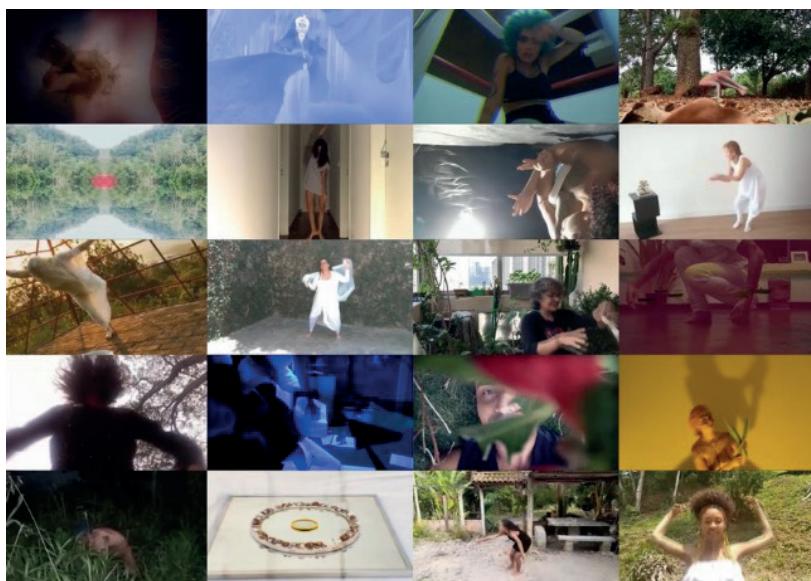


Figura 5 – Print dos trabalhos¹⁰

Fonte: arquivo pessoal.

Sinopse: tempo estrangeiro, tempos de dança, (mu)dança, outros tempos, t(e) = arte, videodança tempo, um minuto de tempo para 20 solos/selos do tempo = arte, 20 danças de um minuto, arte = tempo, tempo pandêmico, de dança, (mu)dança, uma cosmovisão do tempo, percepção de múltiplos tempos, sincronário do tempo que dança, desejo de tempo, faz tempo que deseja (mu)dança do tempo. Quando? Qual tempo? Quanto tempo? Que tempos/danças são esses(as)?

Imersão artístico-pedagógica digital janeiro de 2021

Ementa: pesquisa de criação de danças em interação com dispositivos tecnológicos. Estudos dos processos somáticos na interação

10 Link para o trabalho: https://www.youtube.com/watch?v=j8bxVJM5_Gc&t=213s.

corpo-tela, abordando alguns conceitos em relação ao tempo, à ancestralidade e seus aspectos filosóficos e aos processos artísticos em contextos de educação não formal. Seleção de participantes para residência artístico-pedagógica digital 2021.

- **Encontros realizados nos dias 21, 22 e 23 de janeiro de 2021**

Proposição: apresentar a proposta da imersão em perspectiva teórico-prática com exercícios de educação somática e criações de dança na tela. Exercícios relacionando memória, ancestralidade e abordagens da pesquisa de 2020. Relacionar as propostas desenvolvidas nos encontros de forma que possilita criações de danças para o audiovisual.

Procedimentos: contextualização por meio da pergunta “o que tem acontecido com o corpo na quarentena?” – possibilidades de respostas pelo viés da somática e por meio da criação de danças –, exercícios de respiração – respiração com o corpo todo –, criação de movimentos a partir da imagem do oito e da forma espiral – variações entre a necessidade de mover, se acomodar e de pausar –, estabelecer outras possibilidades de relação com as telas – relação da visão com os processos de criação a partir das abordagens somáticas. Conversas sobre o que foi produzido até então na pesquisa, relação com a residência anterior – “Tempo quebrado” – e a obra resultante desta. Reflexões acerca de modos de criação em dança para tela – identidade, memória, imagem corporal, tempo e ancestralidade. Exercícios de respiração, de movimentação e a fita de Moebius; exercícios de proposição de danças – observação, realizador e testemunha –; exercícios de respiração em conexão com os sistemas corporais ósseo, muscular, miofascial, nervoso, digestório e circulatório. Estudos de formas, estrutura e função dos sistemas. Relacionar o exercício da fita de Moebius com a forma espiral e o DNA.

Reflexões: nesses encontros, realizamos os exercícios propostos com possibilidades de conexão entre novos participantes em interação com abordagens da pesquisa. Relatamos sobre as dificuldades

e os desafios da relação corpo-tela e os modos de criação no contexto do confinamento. Muitas reflexões foram feitas em relação ao corpo que fica conformado na configuração da tela – como o corpo se relaciona com os movimentos criados não podendo se mostrar na sua totalidade. As devolutivas das pessoas participantes foram sobre a possibilidade de dançar a partir das células, investigando relações com os sistemas corporais, os aspectos da liberdade, o se tocar e se reconhecer enquanto corpo somático e criativo.

Finalizando essa imersão, a seleção dos participantes para a residência foi feita de acordo com o interesse e a disponibilidade de cada pessoa em participar dos encontros a partir do cronograma apresentado.



Figura 6 – Réstias digitais
Fonte: William Gomes/Yluztra.

Aspectos filosóficos da ancestralidade: residência artístico-pedagógica digital 2021

Ementa: essa residência teve como objetivo articular a afroperspectividade, a abordagem somático performativa e a metodologia cri-ativa em artes em processos de criação de dança e em *performances* para o audiovisual. Foi formado o coletivo Artes do Corpo em Rede 2021, composto por estudantes de graduação e de pós-graduação da Escola de Dança da UFBA, estudantes de pós-graduação de outras áreas – dança, ciências sociais, letras – da UFBA e comunidade externa – estudantes oriundos da imersão realizada em janeiro de 2021 e artistas convidados. As professoras Marilza Oliveira e Dandara Baldez foram convidadas e colaboraram com suas pesquisas para o processo de criação.

Procedimentos: encontros síncronos quinzenais de fevereiro a junho de 2021 pela plataforma Google Meet e atividades assíncronas com vídeos, músicas e textos para auxiliar na criação de vídeos – gravados pelo celular – que conceberam a obra artística audiovisual.

Participantes (coletivo Artes do Corpo em Rede 2021): Alex Lago, Álvar’us Loki, Amanda Moreira, Ariadne Ramos, Dhara Teixeira, Gio Andrade, Irys Oliveira, Ivaalive, Luisa Matias, Paty Silva – estudantes do curso de Licenciatura em Dança da UFBA – e Rafael Alves, aluno do Prodan/UFBA, Ana Rizek, estudante do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da UFBA, e Letícia Rodrigues, atriz e arte-educadora de Brasília/DF.

Dançante convidada: Andréia Alves, do coletivo Ilú Oba de Min/SP.

Músico convidado: Marcos Santos, doutor em Etnomusicologia e mestre em Musicologia Histórica pela UFBA, instituição pela qual também é licenciado em Música. Tem experiência em projetos educacionais que buscam discutir e refletir os processos culturais da diáspora negra no Brasil e na África Central.

• Primeiro encontro

Proposição: apresentação da proposta e do cronograma da residência; relação da imersão 2021 com a residência 2020 e apresentação de cada participante, contando a própria história de vida e as expectativas para o processo.

Procedimentos: exercício de falas compartilhadas e escuta acolhedora; apresentação oral de cada participante, seguida da criação de movimentos relacionados com as falas; apresentação dos cinco elementos da filosofia dagara retirado do livro *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*, de Renato Nogueira; criação de células de movimento a partir da música “Brasis”, interpretada por Elza Soares¹¹; e apreciação do vídeo “Eu sou pindorama, eu nasci Pindorama”, por Daniel Munduruku¹².

Instruções para as atividades assíncronas: o vídeo poderá ter duração de 20 a 60 segundos, e a entrega fica estabelecida para o próximo encontro – este deve ser inspirado nos vídeos compartilhados, “Brasis” e “Eu sou pindorama, eu nasci Pindorama”. Em relação ao livro *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*, de Renato Nogueira, ver na página 17 a tabela de elementos-chave da psicologia dagara e observar o elemento que mais se afina, escolher um e trabalhar no sentido e função do elemento. Dispositivos para auxílio na criação: questões de identidade, ancestralidade e a própria dança acontecendo prioritariamente.

Reflexões: a partir da apresentação da proposta da residência e de cada pessoa participante, demos início ao processo de criação e de relação com os referenciais de estudo apresentados. O exercício da escuta foi muito importante para o conhecimento mútuo de todas as pessoas e o entendimento da proposta da residência.

11 Ver em: <https://youtu.be/cQJ9qx4s434>.

12 Ver em: <https://youtu.be/tISGrHAntvY>.

- **Segundo encontro**

Proposição: refletir sobre o primeiro encontro e as contribuições; primeira ignição para o processo de criação; rodas de conversa abordando alguns referenciais teóricos da pesquisa – Ailton Krenak, Conceição Evaristo, Leda Martins, Paulo Freire e Renato Nogueira.

Procedimentos: a reunião teve como foco estabelecer diálogos com as pessoas participantes. Primeiramente, a conversa se deu com um momento de partilha do que havia ocorrido no encontro anterior a este. Alguns apontamentos dos primeiros vídeos criados foram importantes para refletir sobre as próximas criações e questionamentos foram levantados de modo a compreender o processo de criação. Em seguida, o diálogo aconteceu com o compartilhamento de alguns dos referenciais da pesquisa e os procedimentos adotados na residência de 2020.

O segundo momento foi a discussão da mesa “Negríndios”, ocorrida no Congresso Virtual UFBA 2021, composta por Ciane Fernandes, Ricardo Biriba e Wagner Lacerda. Na semana que antecedeu a reunião, compartilhei no grupo de WhatsApp o *link* para assistirem e trazerem questões.

Nessa discussão, pudemos debater muitos assuntos interessantes, como africanidades, povos originários, *performance*, política, colonialismo, racismo, processos de criação das artes do corpo e artes visuais. Tudo o que foi abordado contribuiu para a pesquisa, o processo de criação em dança para o audiovisual e o processo de ensino-aprendizagem.

Finalizamos o encontro com exercícios de respiração e de relaxamento.

Indicações de estudos para as atividades assíncronas: assistir conversa¹³ do artista indígena Jaider Esbell com Ailton Krenak no programa Diálogos, da UnBTV; assistir a palestra

13 Ver em: https://youtu.be/qFZki_sr6ws.

“Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza”, com Renato Nogueira¹⁴; assistir o vídeo “Conceição Evaristo | Escrevivência”¹⁵.

Reflexões: como tudo que foi abordado contribui para a pesquisa, para os processos de criação em dança para o audiovisual e para o processo de ensino-aprendizagem?

Refletimos sobre a expectativa de cada participante no momento do compartilhamento das falas, podendo assim alinhar os temas abordados na pesquisa com os interesses de pesquisa de cada pessoa.

Os assuntos levantados – africanidades, perspectivas indígenas, estudos da *performance*, relações sociopolíticas vigentes e resistência ao desmonte institucional – foram tecidos para que pudessem servir como dispositivos nos processos de criação e na pesquisa das artes do corpo no contexto pandêmico.

• Terceiro encontro

Proposição: conversas sobre os estudos – pesquisa de criação, bibliográfica e audiovisual – realizados no mês e sobre a relação com o processo de criação em artes, sobre o trabalho autobiográfico e sobre aspectos da ancestralidade; compartilhamento da metodologia a ser desenvolvida, abordagem somático performativa, da professora Ciane Fernandes, explorada no livro *Dança cristal: da arte do movimento à abordagem somático performativa*.

O segundo momento foi destinado ao laboratório de criação com música ao vivo. O intuito foi criar células de movimento a partir das sonoridades propostas pelo músico Marcos Santos. Essa vivência durou uma hora e contribuiu para a pesquisa de criação de cada pessoa participante.

Procedimentos: compartilhamento de falas sobre o momento da pesquisa e breve apresentação das pessoas participantes – muitos

14 Ver em: <https://youtu.be/uhj6DzaVAv0>.

15 Ver em: <https://youtu.be/QXopKuvxevY>.

dados de cada participante foram levantados e relacionados –; instruções para a criação dos vídeos.

Indicação para atividades assíncronas: leitura do “Manifesto pela pesquisa performativa”, de Brad Haseman¹⁶; leitura do texto “Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística”, de Ciane Fernandes¹⁷; assistir palestra performática de Ciane Fernandes no Lab Corpo Palavra¹⁸.

Reflexões: esse encontro com o músico convidado, Marcos Santos, foi de suma importância para a pesquisa. Houve muitos relatos das pessoas participantes no que se refere à conexão da temática da residência com a proposta teórico-prática abordada. A conexão dos corpos no *on-line*, os sons e as músicas produzidas na vivência, articulados com a criação de células de movimento e com o suporte teórico-metodológico da abordagem somático performática, contribuíram para que os elementos constitutivos da pesquisa se relacionassem.

• Quarto encontro

Proposição: compartilhamento de procedimentos relacionados à educação somática e aos processos de criações de danças. Qual/ onde é o centro do corpo? Qual tempo se apresenta no presente? A partir dessas e de outras perguntas possíveis de serem articuladas, a proposta foi criar dispositivos para o processo de criação.

Procedimentos: espreguiçar – pesquisar movimentos a partir do esticar e do dobrar; respiração como conexão com o momento presente; desdobramentos da respiração; exercício para visualizar a imagem do oito – desenho com o quadril do pequeno para o grande –

16 Ver em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf.

17 Ver em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>.

18 Ver em: <https://www.youtube.com/live/6uSLeNq-DhA?feature=share>.

desenvolvimento de espirais e de movimentos circulares, querendo chegar à roda; trabalhando o iliopsoas – explorando mudanças de posições para ativar a presença do músculo; improvisação para conectar e dançar a partir da fáscia; conversas sobre educação e ancestralidade; relacionar os arquétipos criança-adulta(o)-an-ciã(o) aos processos de criação na pesquisa; assistir ao vídeo¹⁹ “Tradição e valores morais – Culturas indígenas (2018)”, com Daniel Munduruku, Fabiane Medina, Darlene Taukane, Graciela Guarani, Marcos Terena, Severiá Idiorie e Graciliana Wakanã – que discutem a importância do papel da criança e do papel dos mais velhos em suas comunidades, além das memórias passadas por meio da oralidade pelos avós para as crianças e o respeito ao momento presente –, os depoimentos foram gravados durante o evento Mekukradjá – Círculo de saberes de escritores e realizadores indígenas, em agosto de 2018, em São Paulo/SP.

Reflexões: a partir das abordagens somáticas e dos estudos indicados no encontro anterior, relacionando com as práticas realizadas, percebi que os ganhos foram significativos no que se refere ao processo de criação de cada solo das pessoas participantes e da imersão realizada neste momento da pesquisa.

Como as questões surgidas podem apontar novos caminhos para a criação? Como estar em contato com várias referências e selecionar o que é mais pertinente para o momento? Como relacionar as referências apresentadas? O que faz sentido? Quais aspectos são importantes de serem trabalhados que favorecem o mergulho no processo?

Diante dessas questões que foram levantadas para avaliar a forma de conduzir a pesquisa, o processo de criação foi ganhando contorno e apontando para refletir sobre formas de educação, valores morais e fases da vida nas perspectivas indígenas.

Na roda de conversa, também fizemos reflexões sobre a abordagem somático performativa, da professora pesquisadora Ciane

19 Ver em: <https://youtu.be/UaCEY4gnyYO>.

Fernandes e trouxe a minha experiência no componente Laboratório de Performance no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) (2021.1). Refletimos também sobre os princípios que foram abordados no sentido de trabalhar o tecido miofascial e a imagem do oito na relação com a criação de movimentos, além das respirações dançadas e outras contribuições para mergulhar no processo de criação.

• Quinto encontro

Proposição: articular a pesquisa da professora Marilza Oliveira com o processo da residência.

Procedimentos: roda de conversa sobre a pesquisa da professora convidada referente aos estudos do corpo, com ênfase na poética do orixá Obaluaiê, no processo de criação em dança. Atividade direcionada pela convidada: Opanijé com palmas.

Reflexões: a conversa com a pesquisadora convidada foi sobre a pesquisa que realiza no doutoramento em Difusão do Conhecimento da UFBA e sobre as aulas realizadas na Escola de Dança da UFBA, abordando aspectos da ancestralidade, do colonialismo, do racismo epistêmico e dos processos educacionais de criação em dança. Propôs pensarmos criticamente sobre nossa relação com a dança, que extra-pola a virtuose; pensar no sujeito, na diversidade de corpos; dança afro, configurações que remetem a competição, a virtuose. Como somos atravessados por todas essas abordagens?

Refletimos sobre as simbologias e a história do orixá Obaluaiê – que possui relação com a terra, a cura e a misericórdia – e sobre como pensar isso relacionando com a pandemia, os processos endêmicos e pandêmicos – silêncio e escuta, atotô –, pensar nos lugares que estamos ocupando hoje dialogando com essa simbologia e refletir sobre as doenças físicas, psíquicas, sociais. Pensar o orixá para além da dança que ele executa no espaço sagrado, trazer para a vida, para o cotidiano. Reflexão sobre a palavra “transdução”. Todas essas proposições de Marilza estiveram alinhadas com a proposta da pesquisa, contribuindo para mergulhar ainda mais no processo de criação.

• Sexto encontro

Proposição: articular a pesquisa da professora Dandara Baldez com o processo da residência e apresentar os treinamentos psico-físicos para a criação.

Procedimentos: no início do encontro foi proposto um exercício de respiração e conexão com as mãos e com as memórias de vida. No segundo momento, propôs-se uma vivência com a professora pesquisadora Dandara Baldez, relacionando cantos e rezas com a vela. No terceiro momento, indicou-se treinamentos psicofísicos para a criação em dança *performance* com a metodologia criativa em artes: 24 horas sem falar, seis horas sem ver, 24 horas sem dormir, caminhar sem parar por quatro horas ou consumir comida colorida durante seis dias – dois dias se alimentando com comidas verdes, dois dias com comidas amarelas/alaranjadas, dois dias com comidas vermelhas/roxas, acompanhadas de arroz integral –, cada pessoa escolhe um treinamento.

Reflexões: a pesquisa que a convidada compartilhou, e que está em processo no Doutorado em Dança na Escola de Dança da UFBA, foi sobre como dançar a morte. Trouxe reflexões sobre ritos de passagem nas sociedades indígenas e africanas, articulou ao momento de muitas mortes pela crise sanitária e de inúmeros desmontes ocorridos no Brasil, explanou também aspectos da ancestralidade, como ritos envolvendo tambores, danças e capoeira. Nesse encontro, a contribuição da professora para o processo criativo foi de muita valia, fazendo pensar sobre os problemas do momento crítico da pandemia e (re)existir criando e dançando.

• Sétimo encontro

Proposição: promover uma vivência xamânica de conexão com animais de poder; conversas sobre o processo – cruzamentos e relações da criação em artes do corpo.

Procedimentos: para o início da vivência, foram realizados exercícios de respiração, de concentração e de escuta e uma

breve apresentação da pesquisa de abordagens xamânicas para processos de criação em artes do corpo. Em seguida, a condução foi encaminhada para o exercício de meditação para a abertura das quatro direções – Leste, Sul, Oeste, Norte – e o reconhecimento dos animais guardiões de cada direção. Essa abertura se deu em sequência, relacionando as quatro direções e a visualização de um animal, pesquisando seu significado²⁰. Nas quatro direções, temos como animais e seus respectivos simbolismos²¹: animal do Leste – iluminação –, que conduz em direção aos grandes desafios espirituais e protege seu caminho na busca da iluminação; animal do Sul – criança interior –, que protege a criança interior que existe dentro de você e te alerta para o momento em que se deve confiar, a fim de que o seu lado inocente e infantil permaneça em equilíbrio com a sua personalidade; animal do Oeste – mudança –, que conduz em direção a sua verdade interior e às respostas contidas em seu próprio ser, além de indicar os caminhos que conduzem aos seus objetivos; animal do Norte – sabedoria –, que dá bons conselhos, orienta o momento certo de falar e de escutar, e alerta para a necessidade de ser uma pessoa grata por todas as bençãos recebidas todos os dias.

Reflexões: a proposta de realizar uma vivência relacionando elementos das práticas xamânicas aos processos de criação em artes do corpo para o audiovisual contribuiu para alargar a percepção em relação ao próprio fazer, impactando as criações de cada participante de modo a agregar e complementar com novos conhecimentos.

Refletimos em grupo sobre as proposições das professoras convidadas, Marilza Oliveira e Dandara Baldez, e sobre como relacionar

20 Pesquisamos no site <https://xamanismo.com>.

21 Essas considerações dos simbolismos mencionados são extraídas do livro *Cartas xamânicas: a descoberta do poder através da energia dos animais*, de Jamie Sams e David Carson. Também trago as minhas vivências em práticas xamânicas – pesquisa que realizei desde 2002 – tanto em cruzamentos de processos de criação em artes como em terapias integrativas.

com a abordagem da pesquisa em artes do corpo e perspectivas xamânicas. Identificamos algumas similaridades no que se refere aos aspectos da ancestralidade, à prática ritual e aos simbolismos, assim como relação com elementos da natureza, ciclos de vida-morte-vida, dança e representação. A abordagem xamânica foi novidade para todas as pessoas presentes e a devolutiva de cada participante foi bem positiva para o aproveitamento no processo de criação. Também traçamos algumas considerações a partir do livro *Queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert.

- **Oitavo encontro**

Proposição: apresentar a trilha sonora composta pelo professor Marcos Santos e agregar ao processo de criação dos vídeos.

Procedimentos: a conversa foi direcionada para todos(as) traçarem considerações sobre o processo de criação dos vídeos, compartilharem as impressões que tiveram pela apreciação da trilha sonora e realizarem possíveis articulações com a pesquisa realizada. A apreciação da trilha sonora ocorreu a partir de imersão por momento meditativo, respirando e articulando os movimentos criados pelo som da música.

Reflexões: refletimos sobre como a trilha agrega ao processo de cada participante, respeitando a singularidade da criação de cada pessoa, muitos cruzamentos e conexões se formaram, criando laços e identificações; relacionamos esse momento com a vivência realizada no início da residência, no segundo encontro, e vários aspectos foram trazidos fazendo referência direta a propostas realizadas nos outros encontros; também relacionamos as sonoridades com as formas de existir a partir do ventre – do ventre materno da mulher, mas sobretudo do ventre maior, que é o da terra –; pensamos sobre a dinâmica das relações entre dança e música, a criação audiovisual e os processos vivenciados em todos os encontros anteriores. Sons de respiração e de batidas de coração, rezas indígenas, toques da diáspora africana,

silêncios, cantos, berimbau, flauta e chuva... sons ambientes que permeiam as danças e as criações de cada pessoa envolvida.

• Nono e décimo encontros

O objetivo desses dois últimos encontros foi fazer reflexões sobre todo o processo de criação, as experiências compositivas, os desafios percorridos e as possibilidades de realizar os últimos ajustes nos vídeos em consonância com a trilha sonora para a edição final. Também avaliamos o resultado da obra artística “Sobre(vivências)”, o processo de aprendizagem no ambiente virtual e as criações para o audiovisual. Refletimos sobre todas as discussões realizadas e articuladas com as referências de textos e vídeos sobre ancestralidade, além das abordagens somáticas e das criações artísticas e todas as contribuições para o processo vivido nesta residência.

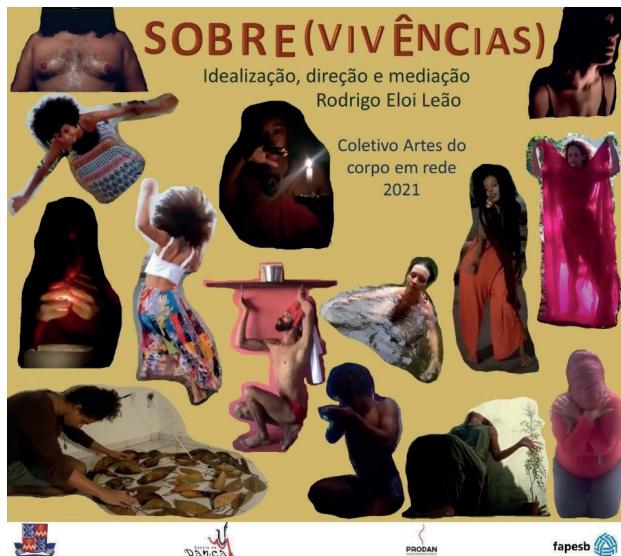


Figura 7 – Card de divulgação²²

Fonte: arquivo pessoal.

22 Link do trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=JayaVWVeLNY&t=617s>.

Sinopse: tempos em que a ancestralidade se faz presente. Vidas velam e revelam danças, imagens, sons, memórias. Investigações entre janelas virtuais. De uma residência artístico-pedagógica digital para criações performativas sobre vivências.

Referências

- BARBOSA, A. M.; CUNHA, F. P. da. (org.). *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.
- BOROVIK, S. S. B. *A KA: A sombra da alma: performance e xamanismo no espetáculo de Renato Cohen*. São Paulo: Annablume, 2014.
- BOROVIK, S. S. B. *Medotologia Cri-Ativa em Artes*. 2020. Tese (Doutorado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.
- BRANDÃO, A. E. S. *A arte como tecnologia educacional*. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- BRANDÃO, A. E. S. Corpo-sujeito e Comunidade de Sentidos no entrelaçamento da Arte, Educação e Cultura. ENECULT, 11., 2015, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: [UFBA], 2015.
- CARVALHO, J. P. A. *A concepção de humano no pensamento maia do período colonial*. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- COHEN, R. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Edusp, 1989.
- FERNANDES, C. *Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Edufba, 2018. (Pesquisa em Artes).

FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

FREIRE, P. *A Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 66. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

KATZ, H. *Um, dois, três: a dança é pensamento do corpo*. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MARIN, A. J. (org.). *et al. Didática: saberes estruturantes e formação de professores*. Salvador: Edufba, 2019.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORIN, E. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NOGUERA, R. *O ensino de filosofia e a lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

NOGUERA, R. *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.

NOGUERA, R.; BARRETO, M. *Infancialização, Ubuntu e Teko Porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas*. *Childhood & philosophy*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, p. 625-644, set./dez. 2018.

PELBART, P. P. *Rizoma Temporal*. São Paulo: Ecidade, 2020.

RENGEL, L. P. *Corponectividade*: Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANTAELLA, L. *Culturas e Artes do pós-humano*: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SILVA, C. R. et al. (org.). *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015.

SILVA, M. O. da. *Ossain como poética para uma dança afro-brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SPILSBURY, A.; BRYNER, M. *O Oráculo Maia*: o retorno para as estrelas. Tradução: Sônia Thereza Bosco. São Paulo: Madras, 2002.

VALVERDE, I. C. *Danças e Culturas de Rede*. Salvador: UFBA, 2016.

VASCONCELLOS, C. *Planejamento*: Projeto de Ensino-Aprendizagem e Projeto Político-Pedagógico: elementos metodológicos para elaboração e realização. 10. ed. São Paulo: Libertad, 2002. (Cadernos pedagógicos do Libertad, v. 1).

Capítulo 3

Entre mandingas e patuá

A construção do corpo cênico¹

ROSE BÁRBARA

A construção do corpo cênico emancipado: um *ethos* político em processos criativos da capoeira e das danças afro-soteropolitanas

A Dança é a arte de toda a nossa ancestralidade; nosso olhar amoroso para dentro de si e de nosso saber fazer. É a partir daí que encontraremos a nossa Dança-Negra (Rose Bárbara).

A pesquisa que foi desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (Prodan/UFBA) estudou a construção de um corpo cênico emancipado a partir de elementos da capoeira e das danças afro-soteropolitanas, em especial, a noção de “mandinga no pé”, compreendida como a movimentação síntese em um processo

¹ Pesquisa orientada pelo professor doutor Fernando Ferraz.

que provoca jogadores de capoeira a dançar, e dançarinos a jogar capoeira. O trabalho se localiza dentro da concepção de pesquisa implicada, na medida em que está comprometido com o âmbito político e social em que a autora se insere.

Nessa perspectiva, propomos uma escuta sensível e crítica em relação à trajetória de cada pessoa, haja vista que objetivamos, a partir dessa proposta artístico-pedagógica, preparar nos profissionais um sentido ético ligado ao fazer arte – que pode ser aferido, por exemplo, na seriedade com que o trabalho nas aulas de dança é abordado e também na preocupação da valorização do cotidiano e das atitudes pessoais dentro dele.

Quanto ao seu contexto, o projeto foi pensado e desenvolvido por uma mulher soteropolitana de corpa² negra e de bairro periférico, dedicada há anos às danças de matrizes afro-brasileiras. A construção de um conhecimento emancipatório, aqui, aconteceu por meio da articulação da linguagem da dança e da capoeira, o que promoveu modificações estruturais em seus campos, especialmente por apresentar resultados criativos e alternativas de adaptação aos novos desafios por meio do estímulo à criatividade. A construção do corpo cênico, dentro dos processos de transformação da comunidade, é pensada, portanto, por meio de uma prática artística que contempla outras perspectivas de leitura para as artes e para a formação pedagógica.

Assim, enquanto pressuposto político de produção de conhecimento no Prodan, a pesquisa implicada é compreendida, para nós, como um *ethos*. Sua possibilidade para o nosso estudo ocorre na medida em que este exerce importante contribuição na construção de profissionais como sujeitos de seu próprio conhecimento, além de apresentar indicativos potentes de desenvolvimento humano, social e econômico.

2 A escolha por flexionar no feminino é política.

Nessa perspectiva, nosso processo artístico-pedagógico, além de colaborar com a formação continuada de profissionais, constitui-se como ferramenta política e de desenvolvimento artístico, pois alinha a formação continuada nesses ambientes à multiplicidade/transversalidade, o que contribui para uma educação emancipadora para além de contextos formais de educação.

É, portanto, uma proposta que vai além do simples ato de dançar, pois transcende o estúdio e a sala de aula para ser vista de forma integrada, como um meio de valorização da cultura de um povo. Assim, quanto maior o poder de abstração e de tomada de consciência das vivências pessoais e sociais, melhores serão as possibilidades criativas e expressivas das pessoas.

O resultado dessa experiência apresenta configurações e organizações corporais que permitem distintos modos de exposição. Assim, estimula-se uma melhor compreensão dos significados simbólicos – que se expandem em conteúdos conscientes – com a história de cada intérprete.

A capoeira e as danças afro-soteropolitanas como possibilidades de (re)pensar os processos artístico-educativos

Prestigiar, no contexto da dança, elementos da cultura afro-soteropolitana é, além de um interesse pessoal e profissional-acadêmico, uma aposta na construção de processos artístico-educativos que privilegiam repertórios de (re)conhecimento, visibilidade e empoderamento. Essa proposta se alinha ao estudo de Isabel Marques (2020), em especial, pela preocupação com o contexto sociopolítico e cultural dos(as) dançarinos(as) estudantes, como foco na organização do conhecimento em danças.

Hodiernamente, (re)pensar o ensino da dança no Brasil, passa, invariavelmente, pela análise não apenas do contexto sociopolítico

e cultural, mas também pandêmico. Uma vez que a crise sanitária acirrou as desigualdades sociais, características deste novo século, revelou importantes questões no que tange à dança e ao seu ensino. As novas experiências digitais promovidas pelo isolamento social dilataram os encadeamentos capitalistas na vida íntima das pessoas ao impulsionar suas rotinas para serviço de um neoliberalismo de caráter excludente.

Como desenvolvido nestas escritas, o ensino da dança, superada sua introdução nos currículos escolares, passa, hoje, por uma questão sensível: a imprescindibilidade de desenvolver processos de criação em detrimento de técnicas codificadas e repertórios prontos nos currículos escolares. Isabel Marques (2020) orienta que a escolarização da dança foi uma alternativa mais fácil para que essa área de conhecimento pudesse estar dentro das instituições de ensino, cujas práticas se apoiam em metanarrativas iluministas e comportamentos universais. Ao problematizar tal cenário, a autora reflete sobre a urgência de propostas de valorização de vozes e corpos de grupos não hegemônicos – não apenas enquanto lugar de denúncia –, que estejam diretamente envolvidos na construção de currículos para a dança, como revitalização de repertórios que corporificam ancestralidades e visibilizam identidades.

Na pesquisa que desenvolvo, relaciona-se o cenário da capoeira e das danças afro-soteropolitanas por meio da noção de “mandinga no pé”, em um olhar que se lança não apenas em uma representação dos movimentos pré-estabelecidos e suas habilidades, mas também em seus aspectos simbólicos e ancestrais. A proposta busca refletir sobre relação subjetiva a partir de vivências pessoais e coletivas que estão disponíveis no seu meio de ação e referências.

A construção do corpo cênico é pensada, na pesquisa, por meio de uma prática artística que contemple outras perspectivas de leitura para as artes e para a formação pedagógica. Este trabalho estimula a valorização de práticas essencialmente ligadas a grupos

historicamente silenciados, com valores, crenças e modos de vida não hegemônicos, superando-se a supremacia da razão patriarcal, colonialista e capitalista.

Nesse aspecto, a partir dos ensinamentos de Paulo Freire, em especial, sobre a necessidade de assunção de uma postura de dever social transformador, fica a reflexão de que é necessário investir na busca de uma pedagogia da dança no Brasil que não seja baseada na hegemonia da dança europeia, mas que adote uma prática artístico-pedagógica de promoção e de estímulo de profissionais e estudantes à compreensão de sua ancestralidade, suas capacidades intelectuais e sua construção como pessoa de seu próprio conhecimento.

Em minhas abordagens e práticas pedagógicas como professora e coreógrafa, busco re(pensar) os modos de ensinar e aprender a dançar sob o viés da pedagogia descolonizadora, desconstruindo a ideia de que, para dançar as expressões afro-brasileiras, deve-se apropriar de um outro referencial técnico que não seja das expressões das danças de matrizes africanas no Brasil.

A prática pedagógica aqui desenvolvida decorre da pesquisa intitulada como *Mandinga no pé: a construção do corpo cênico a partir de elementos da capoeira e das danças afro-soteropolitanas*. Propõe-se estudar as danças da cidade de Salvador, na qual o movimento está incutido no gestual e na influência africano-indígena, componentes que constituem e formam uma identidade. Trata-se de elementos que dialogam com as diversidades e influenciam a cultura brasileira como um todo. Já o corpo é trabalhado enquanto construção cultural, portador de emoções, sensibilidades e de um sentido ético-estético resultante das relações históricas e sociais.

Ressalto que este trabalho é um compilado sistemático da metodologia estético-criativa desenvolvida durante a minha docência e produzida a partir das oficinas de danças afro. Nesse contexto, venho desenvolvendo essa noção a partir de minha vivência e formação como pesquisadora nas aulas de danças afro-brasileiras

dos professores Denilson José³, Nildinha Fonseca⁴ e Vera Passos⁵, bem como movimento estruturado a partir dos códigos da capoeira regional, criada por Mestre Bimba⁶.

Reelaborando existências: por uma narrativa outra do corpo cênico

O processo artístico-educativo que vivenciei em minha trajetória profissional e pessoal me apresentou pistas potentes para o estudo dos métodos estético-criativos da capoeira e das danças afro-brasileiras. Antes de adentrar na análise das danças afro-soteropolitanas, considero importante retomar o pensamento de Luciane Ramos Silva (2017), artista da dança, antropóloga e educadora de formação transdisciplinar, cujo trabalho, que se estrutura entre a antropologia e as artes do corpo, articula importante discussão sobre os padrões hegemônicos da produção de conhecimento em dança,

3 Denilson José Oluwafemi é pai, homem preto, candomblecista e coordenador do Centro Cultural Mario Gusmão (Maguma) e do Núcleo de Estudo Ago. Artista e pesquisador das danças afro-brasileiras, atualmente ministra aulas de Canto e Dança dos Orixás nos Cursos Livres da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), além de ser educador da língua inglesa e yorubá.

4 Mestranda em Dança da UFBA, professora de dança, pesquisadora das danças de matriz africana e folclore brasileiro, coreógrafa, dançarina, assistente de direção e coreografia do Balé Folclórico da Bahia. Coordenadora do curso balé jr. e balé folclórico da Bahia.

5 Mestranda do Prodan/UFBA, licenciada em Dança pela UFBA, artista da dança, diretora do Silvestre Link Salvador, diretora artística associada da Companhia de Dança Viver Brasil em Los Angeles e da Casa de Cultura SoMovimento.

6 Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, nasceu no bairro de Engenho Velho de Brotas, em Salvador, no dia 23 de novembro de 1900. Criador da capoeira regional, foi iniciado na arte aos 12 anos de idade. Ganhou o apelido de “Três pancadas” porque, segundo se dizia, era o máximo que seus adversários aguentavam. Foi um dos capoeiristas mais conceituados de sua época e era muito venerado por seus alunos.

propondo um pensamento artístico contemporâneo de desestruturação dos estigmas coloniais.

Nesse sentido, as reflexões da autora me provocam, enquanto artista comprometida em desenvolver, dentro do mestrado, uma pesquisa que contribua para a criação de possibilidades e de estímulos à formação de profissionais da capoeira e das danças afro-brasileiras, pois oferece importantes perspectivas de investigação sobre os processos de reelaboração das existências e narrativas de corpos negras.

Essa inquietação pessoal/profissional quanto ao meio de ações, de referências e de possibilidade de empreender um conhecimento crítico de seus legados, seus autores, repertórios individuais e coletivos tem como preocupação central a desconstrução dos saberes que sujeitos de corpos negras carregam, o que é essencial para se pensar um outro lugar atribuído a si pelo corpo cênico – emancipado.

Ao questionar os papéis de representação e como estes se vinculam à hierarquização e à subjugação dos corpos negros, tomados como objetos, e não como sujeitos ao longo da história, preocupamo-nos em construir métodos de acesso transversal de aspectos outros que compõem a prática da capoeira e das danças e que podem ser negligenciados:

Apresentamos a seguir uma série de interesses que foram despertados durante a elaboração da pedagogia e que nos comprometemos em elucidar enquanto modelo autoral a partir de observações que tanto geraram um estudo do movimento quando possibilitaram capturar a dança que, enquanto fenômeno expressivo, revela uma multiplicidade de caminhos para o corpo-ator social. Um dos maiores desafios na edificação dos sentidos da prática pedagógica se refere ao fato de que não há um formato ideal que responda a todas as perguntas ou uma perspectiva prática e teórica que seja eficiente e eficaz na sua totalidade. O pensamento

pedagógico se faz e refaz diariamente para que as pessoas que aprendem possam, a cada aula, se apropriarem de seus próprios gestos e, porque não, inaugurar novos. A abordagem da relação corpo-cultura tornou-se profundamente relevante não apenas enquanto perspectiva desejada, dado todo percurso antropológico e que se mantém como espaço teórico de interlocução, mas como desafio evidente a partir das realidades que confrontamos em sala de aula e diversidades de toda sorte – em histórias e dilemas de vida e mesmo em histórias anatômicas. Uma pessoa de ascendência asiática japonesa tem formações espaciais da bacia, por exemplo, distintas de uma afro-americana. Uma pessoa de ascendência andina tem volume toráxico e amplitude de ombros próprios de suas histórias. O dilema que se impunha era, primeiramente, não reproduzir aquilo que diversas técnicas consolidam quando determinam um tipo ideal de resposta motora que, pela especificidade própria de cada ser humano, não será possível para todas as pessoas, exceto se opera-se a desconstrução do ideal, e sem incorrer em outro erro: proporcionar um entendimento mais pluralista e menos impositivo (Silva, 2017, p. 146).

Assim, por estar diretamente envolvida com as danças afro-soteropolitanas, organizei abordagens urgentes e necessárias, compreendendo que a pauta do corpo e seus desdobramentos na contemporaneidade transitam entre estratégias metodológicas de revisão e de atualização das práticas artístico-pedagógicas que encontram sua potencialidade na esfera da reflexão acadêmica e ganham contornos próprios na prática artística desses coletivos enunciados.

Minhas investigações na capoeira como objeto de estudo e reflexão começaram no ano de 1995, quando, ao buscar afirmação no campo da criação artística, optei em mesclar as linguagens da dança e da capoeira. Entretanto, iniciei meus processos formativos na dança ainda aos dez anos de idade. Em 1992, comecei a dançar profissionalmente

no grupo Viver com Arte⁷, no qual conheci o Mestre Zambi⁸. Já em 1995, por intermédio do convite do Mestre Mamudinha⁹ e do contramestre Cacique¹⁰, dei início à minha prática com a capoeira no grupo Arte Negra¹¹. participei do grupo como aluna e, posteriormente, como professora de alongamento e de dança. Mais tarde entrei para o grupo União Internacional de Capoeira Regional (Unicar)¹².

-
- 7 O grupo Viver com Arte surgiu em novembro de 1992, em decorrência de oficinas realizadas como parte de um projeto cultural e artístico, fruto de convênio estabelecido entre a Fundação Cultural do Estado da Bahia e o Serviço Social da Indústria (Sesi). Idealizado e dirigido pelo professor, pesquisador e coreógrafo Denilson José, o grupo se manteve por 21 anos e tinha como ideologia o envolvimento dos estudantes com os processos elaborados e constituídos para a formação técnica e criativa do indivíduo, além de envolver sua família, a comunidade e toda a sociedade. O grupo reuniu, em seu repertório, diferentes tendências da dança, entre outras formas de expressão, buscando uma linguagem própria no cenário da dança afro-baiana contemporânea (2002, p. 220).
 - 8 Marcos Cézar, carinhosamente reconhecido como Mestre Zambi pela comunidade da capoeira e da Pedra Furada, bairro da região do Bonfim, em Salvador, ganhou o título pela sua dedicação com os projetos locais. É mestre em Dança pela UFBA. Como pesquisador da dança, mudou o conceito da capoeira na Cidade Baixa, em Salvador, pois sua dedicação ao ensino da dança e da capoeira aos capoeiristas e dançarinos locais provocou na comunidade um sentimento de união entre os grupos.
 - 9 André Araújo, conhecido como Mestre Mamudinha, é atleta da capoeira desde sua adolescência. Reside há cerca de 20 anos na cidade de Hanôver, Alemanha, onde ministra aulas para praticantes da capoeira em diversos países da Europa. Suas aulas são referências, em especial, pela versatilidade em seu planejamento e pela criatividade das composições musicais.
 - 10 Contramestre Marcelo Cacique vive na cidade de Bourdeaux, na França, há cerca de 18 anos. Na época, mudou-se do Brasil após o primeiro convite para se aprimorar na arte que aprendeu brincando na rua com amigos. Destaca-se na capoeira por suas aulas criativas, pela técnica e pela precisão do seu jogo.
 - 11 O grupo Arte Negra está localizado no bairro Uruguaí, na cidade de Salvador. Sua sede está situada nos fundos da igrejinha de São Jorge. Reconhecido pela criatividade e inovação em seus projetos sociais e eventos artísticos de capoeira regional, o grupo tem como líder o mestre Zé Mario.
 - 12 O grupo Unicar, durante muito tempo, teve a sua sede no bairro da Pedra Furada, no Bonfim. Seu espaço era conhecido como Senzala. Hoje o grupo está instalado no

Desde então, tenho colaborado com a formação profissional continuada de contramestres de capoeira e capoeiristas em algumas cidades da Europa, especificamente na França – grupos Arte Negra, San Cipriano¹³ e Quilombo Vivo¹⁴ –, na Alemanha – grupos Arte Negra e Gingando Sempre¹⁵ – e na Polônia – Gingando Sempre e Biriba Azul¹⁶. Em razão do período pandêmico, o atendimento aos grupos de capoeira das cidades da França passou a acontecer de forma *on-line*. Esta atividade só foi possível graças ao trabalho que desenvolvi na mesma perspectiva nos grupos da comunidade da Pedra Furada, região localizada no bairro soteropolitan Bonfim.

Nos grupos de capoeira regional Unicar, Arte Negra e Gingando Sempre desenvolvi um trabalho artístico-pedagógico que se iniciou com a introdução das danças afro-brasileiras¹⁷ buscando fazer

Instituto Cultural Brasil, Itália, Europa (ICBIE). O Mestre Zambi, juntamente com os contramestres Viviane Oliveira – Princesa – e Sanderson – Avestruz –, celebra os 30 anos de roda no Humaitá fomentando e mantendo a tradição.

- 13 O grupo San Cipriano tem a sua principal sede no Rio de Janeiro, na cidade de Niterói. Coordenado pelos mestres Carlos Leine – Mestre Carlos –, da cidade de Angers, na França, e Crespiniano Bonifacio de Andrade – Mestre Aranha –, do Rio de Janeiro.
- 14 Associação Quilombo Vivo, grupo liderado pelo contramestre GiaGia, Gilsimar Bispo. A associação desenvolve atividade artístico-cultural e tem por objetivo trabalhar, difundir e incentivar a reflexão da prática e da preservação da capoeira, das danças afro e da música brasileira na cidade de Burdeaux, França.
- 15 O Centro Cultural Gingando Sempre (CGGS) tem uma longa trajetória no campo da capoeira como educação e desenvolve um trabalho com crianças, jovens e adultos da comunidade da Pedra Furada, no Bonfim. O grupo é coordenado e mantido pelos seus integrantes juntamente com Francisco Soares Barreto – Mestre Tamarindo. As atividades desenvolvidas oportunizam para a comunidade a continuidade na formação de jovens como capoeiristas, transmitindo experiências, saberes e perpetuando memórias da tradição e da cultura da capoeira.
- 16 Grupo de capoeira que reside no Brasil, na Inglaterra e na Polônia.
- 17 “Pesquisamos por uma estética de dança com matrizes afro-brasileiras, que implique a força crescente das riquezas pluriculturais do país, na articulação dos conhecimentos formais de dança às dramatizações de conteúdo mítico dos movimentos, dos gestos, das palavras, dos cantos e dos ritmos herdados por nossos ancestrais.

compreender suas funções de socialização, expressão artística identitária em diálogo com a estética corporal das(os) educandas(os). Fator preponderante para formação da autoestima e da confiança das pessoas participantes do processo estético e que estabelecessem conexões com a contemporaneidade; passou pela composição, ensaio de coreografias e culminou, por fim, em apresentações artísticas em espaços públicos e privados, com o formato popularmente conhecido como “capoeira show/show folclórico”.

Aos poucos fui estruturando uma abordagem elaborada por movimentações síntese em um processo que provoca jogadores de capoeira a dançar e a dançarinos a jogar. Assim, minha proposta possui entrelaçamento de suas ações, uma vez que a capoeira promove, com a dança, o diálogo; de modo a preservar criativamente os aspectos étnico-africanos inseridos na cultura afro-brasileira.

Meu primeiro contato com a expressão “mandinga no pé”, enunciação do que viria a ser meu objeto de pesquisa acadêmica, ocorreu em Nantes, cidade da Região Oeste da França, por meio do encontro com o professor Beto Pulga¹⁸, que vestia uma camiseta do grupo Origem Negra, cujo nome do projeto era Mandinga no Pé.

Numa tentativa de definir o que vem a ser a expressão “mandinga no pé”, entendo-a como uma mobilização corporal por meio dos entremeios dramáticos que estão apoiados nas nossas vivências corporais; na intuição dos sinais e no transcender a materialidade do movimento, por intermédio do estímulo do querer, fazer e se atrever. Apenas dessa forma é possível trazer à realidade física algo que antes não existia. A criação ocorre por meio da sua sabedoria

Assim, a linguagem artística inova a ancestralidade e expande a tradição, pois há entrelaces construídos com o referencial de acesso ao imaginário, à sensibilidade, e à emoção; peculiaridades nítidas com influência de elementos míticos vivenciados nas comunidades” (Santos, 2015, p. 83).

18 Atualmente, Beto Santos reside na cidade de Bordeaux, na França. O professor Pulga recebeu esse nome de batismo na capoeira por causa da altura dos seus saltos acrobáticos.

interior, que se comunica com a consciência, permitindo passar pelos pés que atinge, por sua funcionalidade: locomoção, equilíbrio, pressão, proximidade com a terra e permitindo expressar o corpo com sagacidade, sutileza, agilidade e estratagemas. Esse momento envolve a percepção de sentimentos e possibilita a abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade.

A proposta mandinga no pé objetiva explorar a movimentação síntese da capoeira e das danças afro-brasileiras, especificamente as danças afro na cidade de Salvador, Bahia – e se constitui como fenômeno ético e estético, e não apenas como a aquisição de habilidades, em um contexto coletivo em que a dança oferece a pessoa uma relação subjetiva a partir de vivências pessoais e coletivas que estão disponíveis no seu meio de ação e de referências. A partir desse processo, são redescobertas as danças esquecidas na sociedade contemporânea e torna-se possível o fortalecimento da aprendizagem dos gestos e movimentos corporais da nossa tradição.

É importante reforçar que há algum tempo diversos artistas e pesquisadores¹⁹ vêm fazendo a junção dessas duas linguagens, dança e capoeira. Ferraz (2012) retoma a história da dança afro-brasileira – e, portanto, dos povos que a constituem – para refletir sobre a linguagem artística dessa manifestação, apontando os saberes

19 A exemplo de artistas que fizeram a junção das linguagens da dança e da capoeira temos Jelon Vieira, coreógrafo, mestre de capoeira e professor brasileiro, nascido em Santo Amaro, em 1953. Em 1975, Jelon Vieira fundou, nos Estados Unidos, a primeira academia artística de danças e capoeira, local em que permanece até hoje como diretor de artes. Participou de diversos festivais, como Spoleto Festival USA, além de lecionar em Kennedy Center e Lincoln Center. No ano de 2000, ganhou reconhecimento pelos seus trabalhos em artes afro-brasileira e capoeira. Outro artista que merece destaque é Armando Pekeno. Nascido em Salvador, na Bahia, foi solista e coreógrafo do Balé Teatro Castro Alves. É fundador da companhia de dança África Poesia. O capoeirista reside na França há mais de 15 anos, onde fundou, com Michelle Brown, sua esposa, a Capoeira Cooperativa Breton, local em que trabalha com projetos culturais com adolescentes.

variados de mestres de capoeira, focando em práticas brasileiras e soteropolitanas, e no reflexo dessas práticas multidisciplinares. Oliveira (2016) também retoma coreógrafos e coreógrafas importantes para a constituição da dança afro-brasileira.

A conexão desses conteúdos é fundamental e deve ser trabalhado pedagogicamente, o que pode levar aos(as) estudantes a conhecerem a si próprios e aos(as) outros(as); a explorar o mundo da emoção, da imaginação e de novas possibilidades corporais, criando movimentos conectados ao corpo físico, concomitantemente aos símbolos cosmológicos, geométricos, sagrados e culturais e trabalhando, assim, a corporeidade em sua totalidade.

Nesse ambiente venho identificando desdobramentos potentes de desenvolvimento humano, social e econômico na articulação das linguagens da dança e da capoeira. Rangel (2018) vai ao encontro de Gomes (2012) à medida que insiste na proposição de pensamentos alternativos e de novas formas de ver e se relacionar a partir da pessoa individual/social; o contexto da cidadania, “como espaço social, ambiente de trocas e ocorrências entre corpos biológicos e culturais” (Rangel, 2018) atravessados por reflexos sociais, entendendo a arte e a educação como meio para a emancipação social.

Capoeira e danças afro-soteropolitanas: um cruzamento por meio da madinga

O pluralismo das danças afro-soteropolitanas, criadas e recriadas pelos afro-brasileiros, se constituem de influências que perpassam diversas formações étnicas do território africano para aqui transladadas e de outras presentes na dinâmica e no contexto da formação em dança, na qual estão presentes na formação oficial das escolas de danças e outras existentes no contexto artístico-cultural e social.

Como alternativa para a construção de um pensamento afro-centrado, adotamos o conceito de “encruzilhada”, tal como pensado por Leda Martins (1997, p. 28), como um lugar de cruzamentos de discursos diversos:

Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. [...] a encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação.

A partir de tais observações, busco na investigação conduzida por Ana Valéria Vicente (2019) em seu doutorado, *Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo* – em um trabalho na imersão no carnaval de passista de frevo em Recife e em Olinda no ano de 2016 –, parte do conceito de encruzilhada para a construção de reflexões sobre ancestralidade²⁰ e para a compreensão

20 “O conceito de ancestralidade, trata de pertencimento e, nesse sentido, combate o conceito de identidade hegeliano. Trata-se de pensarmos em um conceito de ancestralidade que, embora tenha raízes, paradoxalmente, seja capaz de beber e de comer tudo o que está à volta, sem cair em armadilhas como a da mestiçagem. Estou afirmando a possibilidade de identidades étnicas, capazes de transversalizar com tudo aquilo que ela ‘come’ e por tudo que ela é ‘comida’. Não é um conceito fechado, portanto. A ancestralidade, vista sob esta perspectiva, faz com que a gente possa se compreender individualmente e, ao mesmo tempo, coletivamente e em fluxo. A ancestralidade entra aí como uma trajetória aberta, mas com certa direção. Aberta porque dialoga dentro de contextos, com direção porque tem um ví-

de caminhos para uma criação artística contemporânea que esteja aliada ao discurso afrocentrado:

Assim, compreendendo o corpo como encruzilhada, posso compreender este Eu-tecido, como combinações de texturas em que se destacam práticas de dança moderna e contemporânea, provindas de uma matriz euro-estadunidense; abordagens somáticas de mesma origem e direta influência de filosofia e prática oriental; as danças populares que vivencio como lazer e como atividade profissional de dança, cujas matrizes afro e indígenas são fundamentais; o frevo, dança popular urbana desenvolvida entre Recife e Olinda no final do século XIX e ao longo do século XX, ao qual me dedico especialmente há 15 anos (Vicente, 2019, p. 128).

Assim como a proposta da autora em registrar suas experiências com o carnaval e observar os padrões de movimento, a imagem e as memórias surgidas, ao trabalhar a emancipação do corpo cênico por meio de elementos da capoeira e das danças afro na cidade de Salvador, invisto em processos que propõem uma leitura crítica da pessoa, de sua história e da corporeidade no ambiente.

Compreender as danças afro-soteropolitanas é, antes de tudo, saber que elas são constituídas por meio de processos complexos, que envolvem, inclusive, a sacralidade de suas vivências. Essa análise se fundamenta nos fragmentos dos contextos corporais das danças presentes na cidade de Salvador, que traz significados e códigos gestuais que carregam uma série de motrizes²¹ culturais (Ligiero,

culo, neste caso com o continente africano e com a diáspora. A ancestralidade é a nossa identidade coletiva. Diz quem somos, mas não nos traduz. Ela nos discursa. A ancestralidade é o nosso discurso de pertencimento” (Oliveira, 2020, p. 16).

21 O adjetivo “motriz”, do latim *motrice*, de *motore*, que faz mover; é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento. Portanto, quando procuro definir motrizes africanas, estou me referindo não somente a uma força que provoca ação como também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move, neste caso, estou adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é

2011). Suas movimentações carregam fundamentos corporais que agregam sentidos filosóficos, aqui apresentados como princípios do movimento.

Tais fundamentos compreenderiam – mas não se limitariam – o policentrismo²² de energias e de ritmos, o encantamento, a vibração, o corpo ondulatório, percutido, oscilado, a justaposição/complementaridade de elementos, o método acumulativo, os senso africanos de repetição/intensidade/transformação e o improviso. Todas essas características se tornam o fio condutor fundamental para que aconteça as transformações de movimento nas quais o corpo transita.

Já em relação às formas de execuções, estas requerem, no momento da realização, equilíbrio dinâmico, combinações de movimentos que permeiam o corpo inteiro; enquanto outras partes do corpo executam movimentos diferentes simultaneamente, permitindo solturas das articulações. A evolução dos exercícios se assemelha à estruturação de uma coreografia, quando todo o corpo se articula e atinge um grau de intensidade que exige força, energia, tônus muscular e memória. Sua prática solicita uma concentração de modo a permitir gestos e impulsos, imitação e improviso unidos ao pulso sonoro e ao espaço temporal. Um diálogo entre a

o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que a distingue das demais (Ligiero, 2011, p. 4).

22 O policentrismo está relacionado com o impulso que pode ser iniciado de várias partes do corpo como um centro de energia. Esse centro, então, se dilata, se expande, fazendo com que o corpo se locomova em várias direções no espaço, sem, contudo, se preocupar em produzir determinadas linhas estéticas na sua interpretação. O movimento é livre de padrões predeterminados, embora cada coreografia de cada orixá tenha a sua própria composição de movimentos e de ritmos, de acordo com o arquétipo dele. Já Thompson (1974) diz que “em termos de ideais, a Polirritmia na dança promove meios de articular o corpo humano de forma mais complexa do que seria possível numa expressão ordinária” (1974, p. 16). Essa complexidade da polirritmia exige do corpo físico determinadas habilidades que são desenvolvidas ao longo da iniciação do filho de santo, tais como o desenvolvimento da agilidade na coordenação motora, por meio da qual são assimilados movimentos com qualidades antagônicas (Martins, 2008, p. 119).

polirritmia e o policentrismo fazem das aulas de danças afro-soteropolitanas um acontecimento estético; porém, nenhuma aula será igual a outra.

Nessa medida, entende-se que é necessário reconhecer que as danças afro-soteropolitanas são parte integrante do patrimônio cultural de sua cidade, pois são danças que impulsionam o criativo e a transformação, preenchidas de territorialidade, e que têm a resistência como forma de cultura corporal²³.

O que potencializa as nossas práticas são as experimentações, que exigem um intérprete sensível. O fator criatividade tem uma importância grandiosa em abordagens subjetivas e de produção de conhecimento enraizadas na cultura africano-indígena, sobretudo quando pensadas a partir da busca do seu espaço no contexto cultural da dança contemporânea brasileira.

O resultado dessa experiência apresenta configurações e organizações corporais diferenciadas, que permitem distintos modos de exposição. Possibilita-se o tempo de abstração dos significados simbólicos, chegando-se a novas reflexões corporais e à relação com o mito – que se expande.

É possível se deparar com uma quantidade significativa de conteúdos pedagógicos, culturais e artísticos espalhados pela cidade de Salvador. Na interface entre estes aspectos de saberes está a pesquisa como um diferencial que se entende como elemento importante na promoção da construção da identidade²⁴.

23 A relação corpo/cultura foi crucial no trajeto de desenvolvimento da pesquisa, na medida em que a dança aparece como espaço de produção de pensamento privilegiado para nos entendermos enquanto corpos brasileiros cuja experiência se dá a partir do encontro conflituoso, hierarquizado e violento das matrizes africanas, indígenas e europeias (Silva, 2017, p. 94).

24 O conceito de identidade para mim é fundamental. Ora, afirmar uma identidade étnico-racial é essencial para uma população historicamente negada. Isso se torna mais que necessário, uma ação contra a biopolítica, a necropolítica. Contudo, há um problema na categoria “identidade”, pois, conceitualmente falando, ela retoma o pensamento de Hegel, a saber, identidade como uma totalidade sempre igual a si.

Os elementos de pertencimento cultural e artístico podem ser articulados nas práticas educacionais, as quais podem convocar a alacridade presente nos balanceios e rodopios de saias rodadas, com figurinos alegres e de cores vivas do baião; dos movimentos e expressões de luta marcial com bastões que marcam o maculelê; da mistura de elementos das danças, da capoeira e do culto aos orixás do samba de roda, até na mistura de atabaques, tambores, viola eletrônica e guitarra para a construção do samba-reggae e no ritmo marcado pelo maracatu e frevo do axé – homônimo para expressão de boas energias e de saudação no candomblé e na umbanda.

Já no ritual da “puxada de rede”, praticado, em sua maioria, por um grupo de homens, a rede é lançada ao mar no início dos cantos. Logo depois, o mestre dá o sinal para recolher a rede, e se inicia a “puxada da rede”, retirando-a do mar. Suas mulheres os ajudam na beira da praia, onde esperam ansiosas a pescaria cantando e batendo palmas. Os peixes são limpos e a boa pescaria é agradecida e comemorada.

Essas manifestações culturais estruturaram processos que possibilitam caminhos múltiplos e entrecruzamentos de saberes; impulsionam o corpo para a transformação e o despertar de uma identidade local dos participantes. Entender e dançar todas elas é compromisso afirmado; é saber da força do maracatu, dos afoxés, das danças de rua, dos sambas de roda, das puxadas de rede, das marisqueiras, das danças de reis e rainhas, do frevo, da capoeira e das danças rituais. É entender o significado desse legado nas nossas vidas.

Denota-se que, assim como todas essas manifestações, a capoeira se apresenta como um mundo de perspectivas para o entendimento

Ela sempre remeteria a uma totalidade fechada para si. É um tipo de conceito que não gosto de trabalhar, sobretudo quando problematizamos esta categoria numa perspectiva política e social. Ideia mais interessante seria pensarmos em identidades fluidas, porosas, que se estendem como construtos históricos e sociais e que respondam a problemas em um determinado tempo e espaço. Logo, não pode ser uma totalidade fechada em si mesma e nem essencialista (Oliveira, 2020, p. 9).

sobre corpos, e, tomado nesse particular, o corpo cênico da(o) dançarina(o), que carrega, com sua mandinga, a ginga do jogo como estruturação de um corpo que dança na intenção decolonial e na experiencião de outras formas de sensibilidades e de percepção do corpo e do ambiente.

Pedagogia da mandinga no pé: uma investigação acerca das qualidades básicas do movimento corporal

Para a construção de um corpo cênico emancipado, a partir de elementos da capoeira e das danças afro-soteropolitanas, em uma compreensão alternativa dos métodos educativos, incorporaram-se os conceitos ligados às danças afro-soteropolitanas para a reinvenção de processos com capoeirista e vice-versa. Também consideramos que os estudos apresentados por Leda Muhana Iannitelli (1999), a respeito das diferentes possibilidades qualitativas do movimento como elementos centrais na caracterização e na identificação de abordagens coreográficas e, em especial, de tendências individuais de movimento, apresentam um mote importante à pedagogia da dança.

Pensar um corpo cênico emancipado, a partir de elementos da capoeira e das danças afro em Salvador impõe, nessa construção artístico-pedagógica, a análise acerca dessas variáveis que compõem e que influenciam a pessoa em cena. Assim, prioriza-se a troca de experiências para a construção de um espaço que permita (re)pensar o significado dos processos de criação poética na contemporaneidade, transcendendo-os para outros contextos além da sala de aula; afinal, são métodos que surgem, essencialmente, de práticas e vivências sociais. Propõe-se, então, para a compreensão da tradição e das memórias de uma herança cultural, presentes nas matrizes africano-indígenas, um caminho de entrelaçamento entre a tradição herdada, a oralidade, a mitologia, as

danças, os cantos, os gestos e os ritmos, tanto de forma técnica quanto criativa.

Nesse sentido, Inaicyra Falcão traz reflexões que se comprometem com a herança cultural e que também têm uma formação eclética, por meio da troca de ideias com as diversidades que entusiasmam a pessoa da contemporaneidade.

Pretende-se, a princípio, a procura pela essência, no despertar de linhagens que carregamos, como seres humanos, e, num segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições. Momento este que envolve a construção de imagens, a percepção de sentimentos; ao mesmo tempo em que possibilita abertura para um corpo criativo e imaginativo, que entrelace as matrizes corporais vivenciadas, a memória e a sua expressividade. É o momento que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade, na diversidade das culturas (Santos, 2015, p. 81).

Para a autora, o resultado de todo o processo demonstra configurações e organizações corporais diferenciadas, que abrem espaços marcados para novas formas de exposição. Desse modo, cria-se possibilidades para que outras direções atravessem o corpo; novas configurações e conexões inéditas entre as partes do corpo são articuladas; investiga-se outros trajetos de movimentos com a transformação dos códigos adquiridos, que são entendidos, tanto em uma esfera pessoal, referente à história de vida da pessoa, quanto em sua esfera coletiva. São estímulos para a criação coreográfica, referindo-se não apenas à concepção de movimentos, mas também aos ritmos, aos sons e aos cantos ancestrais.

É no momento de vivência *in loco* que o artista da dança deve explorar, em profundidade, a percepção de si mesmo como executor dos gestos dentro de um contexto em que estes fazem sentido e contribuem diretamente na qualidade

de sua execução, nos laboratórios de improvisação. Nestes últimos, ocorre o desdobramento das vivências anteriores, buscando possibilidades de variações estruturais dos movimentos corporais, pensados em termos de espaço, tempo, fluência e peso, ou quais sejam os fatores relevantes para a análise daquela movimentação específica. Nesse momento, é fundamental recorrer às imagens para que os novos movimentos não venham destituídos de sentido (Santos, 2015, p. 82).

Retornando à pedagogia estético-criativa aqui proposta, pode-se dizer que o corpo se organiza e se estrutura a partir de uma base motora – aqui reconhecida como fundamento que se repete, se articula corporalmente e integra vários movimentos. Nesse processo, identifica-se o aparecimento de uma posição de base – pernas fechadas –, a posição de prontidão – pernas abertas paralelas na linha do quadril ou ombros, com os joelhos flexionados – e uma postura, similar à quarta posição do balé, indicativa do alinhamento da ginga – com os pés paralelos um a frente do outro. Todas essas posições se apresentam dinamicamente, com o corpo todo ressoando as pulsações e energias trocadas com o solo e o espaço.

Estimula-se a atenção para o desenvolvimento do controle consciente de todo o corpo; associando uma ou mais qualidades de movimento com os códigos estruturados a partir da capoeira regional e suas combinações; variando a intensidade, o tempo, a reação e a duração e explorando as múltiplas potencialidades de movimento.

Nesse aspecto, Silva (2017, p. 164) traduz em seu estudo a ideia de compreensão e de canalização dessas expressões:

Comunicamos a ideia de ‘não se perder na expressão emocional’, organizando e manejando os ímpetos. Não almejamos o ‘controle’, mas a organização consciente do

gesto, compreendendo os pulsos, fluências, contrações, tônus emocionais do cotidiano, de modo que a dança seja expressão e canalização organizada de energias vitais e que beneficie seus sujeitos, conscientes de que somos uma totalidade constituída por porções físicas, emocionais, materialidade e espiritualidade.

Essa forma de análise e de método de abordagem fomenta a emancipação e fortalece a autonomia dos corpos, pois os estimula a serem mais fortes, potentes e bem coordenados. Assim, caberá à pessoa o desenvolvimento da escuta de suas expressivas histórias corporais e da musicalidade que se expande no corpo soteropolitano, que revela a nossa identidade.

Outra característica marcante é que alguns exercícios partem do centro do corpo – o plexo solar. Aqui é necessária atenção para a respiração dentro do movimento, referente à sua pulsação. Por meio dela é que são acionadas imagens e ações relacionadas ao movimento de oferecer, de alongar, de isolar as partes do corpo, de manhas com balanço, gingado, chicoteado, ondulatório e vibratório: assinaturas que refletem a base dos movimentos.

Prática pedagógica mandinga no pé

A seguir, apresenta-se um *Guia de aprendizagem*, produto resultante do mestrado em Dança, construído com a orientação e contribuição de Fernando Marques C. Ferraz. O material didático foi elaborado no intuito de contribuir, orientar e mapear o caminho a ser seguido durante a aplicação de uma aula de danças afro-soteropolitanas. É composto por exercícios técnicos que envolvem consciência corporal e estética do movimento.



Figura 1 – Montagem do vídeo parte do resultado do mestrado em Dança, aula em outubro de 2021, grupos de capoeira Gingando Sempre e Unicar
Fonte: arquivo pessoal.

A proposição surgiu da necessidade de dispor um material didático, técnico e criativo que auxilie pessoas interessadas na pesquisa e no aprimoramento de seus saberes. A difusão desta ferramenta educacional será em formato multimídia, contemplando artistas, educadores, capoeiristas, pessoas envolvidas em projetos socioculturais e a comunidade científica.

Na primeira parte do guia serão disponibilizados os exercícios práticos, acessíveis por meio de *QR Codes* e notas explicativas sobre os movimentos. Em seguida, apresentam-se os exercícios técnicos e criativos, sob forma de laboratórios.

Seu corpo, seu território

O modo performático do cotidiano é dança, que é luta, que também é reza e bênção – um apelo de proteção formulado em favor de si e do outro. Daí é que se tem mandinga – na prática habitual do dia dia árduo, que acontece por meio de trejeitos que desmistificam o peso fatigante com que a vida se impõe, componente presente também no corpo daquele que (re)produz dança (Rose Bárbara).

Antes de começar a aula, é essencial respeitar as diferentes situações para o uso do guia, inclusive, obtendo informações prévias acerca dos participantes da aula a fim de evitar improvisos. Depois disso, é necessário organizar o local em que a atividade irá ocorrer. A escolha pela música percussiva nesse contexto é importante, na medida em que esta é o fio condutor fundamental para a criação poética das danças afro-soteropolitanas. Assim, a música percussiva pode ser considerada um fator importante para o processo de ensino-aprendizagem dentro da relação música/corpo. O som dos atabaques entrelaça melodias e ritmos de conexões com a ancestralidade, o que possibilita um processo pedagógico fundado na autoinvestigação da tradição afrodescendente.

Os exercícios técnicos devem ser desenvolvidos de maneira gradual para que as pessoas consigam acompanhar os passos. A cada semana de repetição o corpo estará mais fortalecido para o próximo desafio técnico, adaptando-se, aos poucos, a dançar de forma consciente e expressiva. Portanto, inicialmente, é importante se ater às indicações de cada exercício e somente depois fazer a repetição do movimento. Quanto à respiração, deve-se lembrar de que esta auxilia na qualidade da expressividade dos movimentos, tanto na contração quanto no relaxamento, inspirando e expirando.

Boa aula!

- *Mo dê*²⁵

Neste exercício inicial, deve-se respeitar o limite natural do corpo. Compreendendo as etapas de uma aula, receba os(as) alunos(as); solicite um prévio aquecimento e/ou exercício preparatório de movimentos suaves, de reconhecimento, de concentração e de controle para ativar o corpo.



Figura 2 – QR Code de aquecimento ou exercícios *Mo dê*
Fonte: arquivo pessoal.

- *Oorun*²⁶

Este exercício busca ativar o corpo em sua total potencialidade, mantendo-o em seu eixo e em equilíbrio. Tem a finalidade de ampliar a percepção das articulações do corpo e do alongamento dos músculos, além da observação da postura corporal durante a execução dos movimentos técnicos. Para isso, mentaliza-se uma energia saindo do plexo, expandindo até preencher todo o corpo. Ombros e braços devem estar relaxados e joelhos levemente flexionados. Mantem-se os pés paralelos ao mudar as posições das pernas.

25 Palavra em iorubá que, em português, significa “eu cheguei”.

26 Palavra em iorubá que, em português, significa “Sol”.



Figura 3 – QR Code para o exercício um (*Oorun*)

Fonte: arquivo pessoal.

- **Encruzilhar**

Este exercício nos desafia espacialmente a coordenar nossa movimentação pelas direções e suas encruzilhadas. Um verdadeiro convite para conexão com a ancestralidade e para a nossa relação com o espaço. Na posição de prontidão, os movimentos seguem uma sequência que deve ser feita com foco no reconhecimento do espaço, na circundução e na ativação articular dos ombros.

Os movimentos devem ser suaves, concentrados, conscientes, com ampliação da percepção de si por meio das sensações e dos cruzamentos de todas as partes do corpo.



Figura 4 – QR Code para o exercício dois (encruzilhar)

Fonte: arquivo pessoal.

- *Otá*²⁷

Neste exercício, as pernas devem estar em posição de prontidão. Posicione-se com estabilidade e perceba a relação do tempo para a eficiência do movimento. Faça o circundar de ombros de forma dinâmica e aprofunde as combinações de braços e troncos. Pode-se atingir o máximo de velocidade dos movimentos conforme os limites do seu corpo.

A rapidez na execução do exercício ativa a circulação e acentua uma marcação forte nos pés na realização dos contratempos, o que pode gerar alguma dificuldade no aprendizado dos movimentos mais rápidos, porém, é importante persistir no desafio. Imprescindível que se esteja atento à postura e à posição inicial do movimento, sobretudo na coluna, nos braços, na cabeça, nas pernas e nas extremidades – mãos, joelhos e pés.



Figura 5 – QR Code para o exercício três (*otá*)

Fonte: arquivo pessoal.

27 Os orixás se instalam em certas pedras que são ansiosamente procuradas no leito do rio. Algumas vezes, eles se instalam antes de atingir as margens, no mar, ou no alto de algumas montanhas, onde a energia flui porque a natureza faz isso acontecer naturalmente. Essas pedras são chamada de *otá* ou *otanes* e são consideradas sagradas, porque nelas está o meio ou a conexão pela qual a energia se concentra. São receptoras das forças vivas e latentes de cada um dos elementos da natureza. Segundo o pensamento iorubá, tudo é pedra, tudo é fundamento e nas pedras está a firmeza, a estabilidade e a certeza (Zolrak, 2018, p. 209).

- **Cordão fluido²⁸**

Trata-se de um exercício de conexão do corpo com a mente. Tem como principal mobilização a relação e o entendimento do movimento a partir da posição de ginga e da manutenção do equilíbrio do corpo. Os pés, ao tocarem o chão, conectam-se com a terra.

A consciência corporal é atingida por meio dos movimentos no espaço. A direção direita/esquerda se refere à energia e a suas dimensões complementares, o que faz do corpo um território livre e conectado com os pulsos internos.



Figura 6 – QR Code para o exercício quatro (cordão fluido)

Fonte: arquivo pessoal.

- **Orita²⁹**

Para a execução deste exercício será necessário ampliar as extremidades do corpo para fora em uma soltura de tronco da parte superior e inferior para toda a parte dinâmica do movimento, flexionando os joelhos. Assimilam-se as combinações de pernas e braços opostos ao movimento de pescoço e cabeça, respeitando-se a relação do tempo e a percepção da qualidade do movimento durante a execução do

28 É o elo entre a matéria e o espírito. Para certas correntes espirituais, há uma conexão de espírito-cérebro-mente que é mantida por meio do cordão fluido (Zolrak, 2018, p. 209).

29 *Orita*, em iorubá, significa as partes de um todo. Na mitologia africana, há a divisão em dois mundos: *ayê*, onde moram as coisas vivas e que são concretas, e *orum*, que é o mundo do intangível e das abstrações. Esses dois mundos representam o cosmos e coexistem ao mesmo tempo (Zolrak, 2018, p. 25).

exercício, além da consciência do limite e do cuidado corporal, especialmente quanto à mobilidade do pescoço.



Figura 7 – QR Code para o exercício cinco (*orita*)

Fonte: arquivo pessoal.

- $X\hat{e}^{30}$

Ao longo do desenvolvimento deste exercício se mantém o controle dos membros superiores e inferiores das articulações nas direções esquerda/direita em relação ao corpo. Coordenam-se os braços, as mãos e as pernas com os joelhos flexionados e os pés em meia ponta, cuidando-se do equilíbrio e da sustentação das pernas. Deve-se repetir gradativamente o exercício de forma a atingir a simetria do movimento.



Figura 8 – QR Code para o exercício seis (*xê*)

Fonte: arquivo pessoal.

30 Palavra em iorubá que, em português, significa “fazer”.

- *Èsàñ*³¹

Nesta proposição, deve-se manter o corpo equilibrado enquanto se executa os exercícios de variações de movimentos e de coordenação de braços e pernas. Exploram-se os códigos estruturados a partir da capoeira regional, tais como benção, ponteira, chute e coice, em uma expansão da movimentação com mais graça e maior perfeição. Para este exercício, deve-se manter a atenção e acionar a memória, pois as pernas recebem alta dose de esforço.



Figura 9 – QR Code para o exercício sete (*èsàñ*)

Fonte: arquivo pessoal.

- *Awôô*³²

O segredo para a execução dessa proposição é perceber o espaço ao redor, além do próprio corpo e o seu eixo. Deve-se permitir a fluidez e a força que o exercício sugere. É importante que a sequência seja executada com sagacidade, em uma verdadeira incorporação do sentido da mandinga no pé. Assim, deve-se imaginar uma energia interior que não deixa o corpo cair, pelo contrário, dá agilidade para voltar ao recomeço.

31 Numeral nove em iorubá. Na astrologia, o nove representa a casa de sagitário, planeta Júpiter e elemento fogo e significa a mente superior, a metafísica, a filosofia, a religião, o esoterismo, as estratégias e o planejamento.

32 Palavra em iorubá que, em português, significa “mistério” (Theodoro, 2010, p. 52).



Figura 10 – QR Code para o exercício oito (*awô*)

Fonte: arquivo pessoal.

- **Finalização da aula**

Para a proposta deste guia, as aulas compreenderão quatro etapas: o pré-aquecimento; os exercícios técnicos desenvolvidos em sequências – ambos já apresentados acima –; a realização da parte criativa da dança enquanto expressão e liberação do corpo – a qual vem a seguir demonstrada, segunda parte deste guia –; e termina com exercícios de desaquecimento do corpo. Assim, trazemos como opção para a finalização das aulas a escolha, pela pessoa mediadora, da construção de algum processo criativo envolvendo partes das danças como ignição para a composição e coreografia final.



Figura 11 – QR Code para a finalização da aula

Fonte: arquivo pessoal.

Laboratório de técnica e criação coletiva

No estudo do movimento é importante ter o cuidado de não limitar a pessoa em suas experiências estéticas. Nesse sentido, o *Guia de aprendizagem* propõe exercícios estéticos e criativos que despertem,

aflorem e potencializem a inteligência natural do sujeito corpo³³; afinal o corpo é um corpo de adereços³⁴. Trata-se de uma proposta de sistematização propositiva de caráter artístico-educacional para facilitar o ensino e aprendizagem de pessoas iniciantes na dança e suas interfaces.

Compreende-se a noção desse intérprete-criador iniciante na dança como a do sujeito artista³⁵, consciente da sua própria cultura, que pensa criticamente os seus processos criativos, empreendendo-os para além da mera reprodução de uma gramática do movimento; ou seja, do indivíduo que empresta seu corpo³⁶ à criação e à fruição, absorvendo e exteriorizando diante do que foi provocado.

33 A abordagem que ora propomos para a construção da pedagogia concebe a dança primeiramente enquanto área de produção de conhecimento privilegiada na sua lida constante com o sujeito corpo compreendido como matéria, símbolo e contexto. Dança, portanto, não é apenas a linguagem da arte da cena, mas participa enquanto ciência humana da história, da crítica e da teoria. Importante salientar que no campo de reflexões das ciências humanas a dança sempre ocupou lugar marginalizado, em uma evidente hierarquia de saberes na qual a ideia de um corpo que pensa ainda não é unanimidade, permanecendo a relação pouco horizontal entre as artes e as ciências humanas (Silva, 2017, p. 91).

34 Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um corpo de adereços: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente como lócus e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que dão emergem são tecidos de memória, escrevem história (Martins, 2003, p. 109).

35 Uma proposta técnico-artística busca em cada aprendiz o sujeito social de sua própria cultura, estimulando a expressar seu particular temperamento e a interagir com as diferenças, sempre com uma postura ética prospectiva, configurada numa estética contemporânea, procurando ainda estabelecer uma filosofia artística própria, adequada à formação étnico cultural dos seus integrantes e fortalecendo seus valores como cidadãos da nossa sociedade (Robatto, 2012, p. 121).

36 A ideia de educação do corpo que propomos se movimenta em consonância com a perspectiva de Sodré (2012) quando afirma que a educação deve abrir possibilidades para que o grupo articule os bens que lhes são próprios e mobilize-os de maneira potente. Para tanto, afirma o autor, é preciso escapar ao pensamento único imposto pelas perspectivas europeias e nos descolonizar dos monologismos diver-

Os laboratórios de criação trazidos neste guia foram construídos a partir da introdução do exercício criativo e do estímulo à pessoa na descoberta do vocabulário corporal próprio e do respectivo desenvolvimento de sua sensibilidade. Parte-se para a escolha do tema e, então, para o desenvolvimento de vocabulários de movimento pautados por códigos das danças afro-soteropolitanas, com o intuito de despertar a consciência dos sentidos, considerando que, por meio desses processos, redescobrem-se as danças esquecidas na sociedade contemporânea e se torna possível o fortalecimento da aprendizagem dos gestos e dos movimentos corporais da nossa tradição.

Aborda-se uma metodologia na qual o conhecimento é construído passo a passo, sobre o olhar que fará com que os intérpretes criadores se tornem artistas conscientes do seu corpo. A seguir, apresentamos alguns processos criativos vivenciados³⁷ como coreógrafa³⁸ dos grupos de capoeira e de outros espaços educacionais. Escolheram-se elementos, imagens e propostas significativas de

sificando os modelos a partir de propostas oriundas dos saberes negros e indígenas (Silva, 2017, p. 91).

- 37 As vivências corporais do próprio pesquisador são consideradas como dado etnográfico, uma vez que a aprendizagem em dança – e não somente – se faz por meio do sistema sensório-motor, nas relações entre o olhar, o ouvir, o tocar, o sentir e o mover-se. As pesquisas acerca do sentido do movimento empreendidas por artistas como Bonnie Cohen, a idealizadora do Body-Mind Centering, e filósofos como Alain Berthoz, professor do Collège de France, por meio de experiências e experimentos de pesquisa diferenciados, comprovam que não contamos somente com cinco sentidos, mas alia-se a estes um “sexto sentido”, formado pelos captadores sensoriais do sistema muscular, ósseo, articular e do sistema vestibular (Meyer, 2014, p. 5).
- 38 Considera-se coreógrafo contemporâneo aquele que não só por sua postura intelectual, mas, principalmente, por estar vivo, absorve tudo aquilo que o sensibiliza. A percepção da contemporaneidade é inevitável. Vivemos num mundo onde as informações circulam imediatamente até os mais recônditos, lugares, atingindo qualquer pessoa, indiscriminadamente, e o artista, supostamente, é um dos primeiros a detectar no ar as mudanças que estão se operando, por mais sutis que sejam (Robatto, 2012, p. 32).

fortalecimento do desenvolvimento humano e de restabelecimento de sua integração na coletividade.

Um trabalho estruturado com códigos das danças afro-sotero-politanas e da capoeira é um caminho para descobertas em que se aciona não apenas o corpo e a mente, mas o sujeito no seu ambiente, para que se reconecte com a sua história e se perceba no mundo e também perceba o corpo como um palco aberto (Santos, 2021).

Assim, a escolha das propostas coreográficas para ativar a memória por meio de jogos teatrais provocam descobertas de gestos e imagens que, conforme Falcão, “se apresentam como intertextual e criativo, pois está relacionado com as ações do dia-a-dia do indivíduo, com as histórias do próprio convívio familiar e com o ambiente em que as pessoas estão envolvidas” (2006, p. 81). Ou seja, como aponta Santo (2021, p. 63), “o sujeito implicado naquele local, sua capacidade técnica, dialógica, expressiva e enunciativa”.

Laboratório de composição coreográfica

Os processos criativos, a partir da improvisação guiada, ou semiestruturada, podem ser individuais ou em duplas e trios com incentivo à pesquisa de gestuais e sua expressão em relação ao espaço, ao tempo, ao peso e à fluência, com a exploração dos elementos da dança para a composição. Podem ser direcionados com objetivos determinados pela pessoa mediadora, a exemplo de uma sequência de movimentos, na qual a pessoa criará uma variação, voltando posteriormente para a sequência original, ou então, a transformação de uma sequência em relação ao espaço ou ao próprio movimento em si – fazer o mesmo movimento com outra parte do corpo –, ou a criação na qual a pessoa, a partir de uma temática ou outro recurso, desenvolverá a sua composição, utilizando os elementos da dança e os recursos necessários.

Para esse laboratório, o tema escolhido foi “Ancestralidade e os elementos da natureza”, entendidos como palavras-chave para motivar o percurso criativo. A proposição segue indicações demonstradas a seguir.

- **Terra-estabilidade**

A firmeza e a precisão dos movimentos dependem da estabilidade do corpo, com os pés no chão. É a promessa de que, ao cair, a pessoa irá se levantar. Por meio do contato com a improvisação, o criar, o pensar e o sentir enquanto dança com duas ou três pessoas. Experimentando e sentindo o peso, a pressão e a aceitação do(a) outro(a) e de si na construção de uma dança única, quase um jogo de capoeira. Utilizar ações como: encolher, pular, deslizar e flutuar. Neste laboratório, o objetivo é o levantamento de repertório de movimento corporal para a obra coreográfica “Capoeira do amor”³⁹, propondo a atualização dessa *performance* pensando na mulher da atualidade.

- **Ar – intelecto**

Nesta investigação, experimentamos as noções de técnica corporal e gestuais presentes no cotidiano. Trata-se de um momento de experimentos individuais e de exploração da criatividade. Estudar movimentos de braços e de pés, giros e tronco orientado para manter a pulsação do ritmo, procurando desenvolver a atenção para reconhecer movimentos a partir da memória e da elaboração de células coreográficas.

³⁹ A coreografia faz parte do repertório histórico dos grupos folclóricos afro-brasileiros e se baseia no jogo dançado entre um par amoroso.

• Água – emocional

Neste momento, a pessoa irá reproduzir movimentos apresentados pelo mediador ou pelos colegas, depois expressar elaborações diferentes a partir dos movimentos sugeridos. Busca-se a conexão da dramaturgia⁴⁰ com a expressão corporal, apresentando suas sensações e seus sentimentos. O exercício abre espaço para a discussão de dois assuntos relacionados ao cotidiano: a preservação do meio ambiente e o labor do pescador e da marisqueira, ressaltando aspectos de preservação e de valorização dos temas propostos.

• Fogo – intensidade

O último exercício, baseado no elemento fogo, representa a energia necessária para expressar os movimentos realizados no desenvolvimento da dança do maculelê. Para esse bailado, solicita-se trabalhar exercícios para a voz, repetição de movimentos dançados em duplas, manter a pulsação rítmica sugerida pela música específica da dança, experimentar movimentos sequenciados em círculo, quadrado, triângulos e blocos, permitindo a liberação de movimentos prazerosos e precisos.

A convocação dos elementos da natureza para o trabalho criativo também pode proporcionar aproximações com a experimentação corporal sobre os arquétipos dos orixás, correlacionando

40 Se a dramaturgia é uma espécie de nexo de sentido que atua ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza no tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro – imagens que não se vê, imagens pensamentos – e o fora – imagens implementadas em ações – do corpo, organizando-se como processos latentes de comunicação. Neste caso, não estou me referindo especificamente à dramaturgia teatral, à dramaturgia da dança ou da *performance*. Tudo que discuti até agora pode ser utilizado para estudar o corpo artista, como apresento no final do livro, mas, nesse momento, trata-se do corpo no mundo, no dia a dia, em seus processos comunicacionais (Greiner, 2005, p. 74).

elementos da natureza com energias simbólicas dos arquétipos das danças dos orixás.

Planejamento da apresentação artística

A construção de um espetáculo passa, portanto, pela fase da investigação da pesquisa com a escolha do tema; passando pelos laboratórios – estímulos – com exercícios estéticos-criativos – descoberta das células coreográficas –; criação do roteiro coreográfico com as narrativas das cenas; montagem das coreografias e ensaio para a manutenção dos produtos obtidos, favorecendo a maior eficácia na apresentação pública das coreografias.

Em todo o trabalho desenvolvido para a apresentação, seja no palco italiano, de arena ou na rua, o artista deve estar concentrado e bem-preparado para entrar na cena, pois, seja qual for a interferência externa, nada deve atrapalhar a dramaturgia e a conexão com o personagem. A escolha da trilha sonora deve dialogar com o tema abordado na concepção coreográfica, bem como o figurino, a maquiagem e a luz.

Bom espetáculo!

Referências

FERRAZ, F. M. C. *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Paulista de São Paulo, São Paulo, 2012.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GOMES, M. C. S. *Capoeira Emancipatória no Ensino da Dança: Uma proposta emergente dos saberes de mestres na espacialidade da cinesfera*. 2012. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

IANNITELLI, L. M. Padrões de Excitação Neuromuscular: qualidades básicas do movimento corporal. *Cadernos do JIPE-CIT*, Salvador, n. 7, p. 21-26, 1999.

LIGIERO, Z. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARQUES, I. A dança no contexto e os novos contextos da dança. In: SANTAELLA, L.; MORA, E. (org.). *Dança sob o signo do múltiplo*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2020.

MARTINS, L. M. *Afrografias da Memória*: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

MARTINS, S. A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo. Salvador: EGBA, 2008.

MEYER, S. Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. *Anais* [...]. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014. p. 1-10.

OLIVEIRA, E. Corpo Poética e Ancestralidade: uma entrevista com Eduardo Oliveira *ODEERE*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade, Vitória da Conquista, v. 5, n. 9, p. 7-22, jan./jun. 2020.

OLIVEIRA, V. S. *ARA-ÌTÀN*: A dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

PIMENTEL, M. B. Corpos em retomada: a performance da ancestralidade. *Revista TXAI*, Rio Branco, v. 1, n. 1, p. 122-130, 2021.

RANGEL, B.; AQUINO, R. F. de; ROCHA, L. V. Confabulando com pesquisas implicadas em Dança. CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6., 2021, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: ANDA, 2021. p. 666-678.

RANGEL, B. Corpo-Sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento da arte, educação e cultura. In: ENECULT: ENCONTROS DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 14., 2018, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: UFBA, 2018.

ROBATTO, L. *A dança como via privilegiada de educação*. Salvador: Edufba, 2012.

SANTOS, I. F. dos. Corpo e Ancestralidade: uma engajada configuração estética afro-brasileira. *Repertório*, Salvador, n. 24, p. 79-85, 2015.

SANTOS, M. F. dos. *Quadrilha junina luar do São João – Teresina/Piauí: rastros em trânsito de um fazer quadrilheiro*. 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

SILVA, L. da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. 2017. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2017.

SILVA, L. R. A Dança dos outros: imaginações diáspóricas para interpelar o mundo. *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 91-98, jun./dez. 2019.

THEODORO, H. *Iansâ: Rainha dos ventos e das tempestades*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010. (Orixás, v. 8).

THOMPSON, R. F. African Art and Motion: Icon and Act. *Dance Research Journal*, Reino Unido, v. 7, n. 1, p. 31-33, 1974.

VICENTE, A. V. Ebulação: Aprendizados de uma errância passista. In: DOMENICI, E.; RODRIGUES, É.; MACHADO, L. (org.). *Corpo, Poética e Ancestralidade*. Salvador: UFBA, 2019.1. p. 123-139.

ZOLRAK, D. *O Tarô Sagrado dos Orixás*. São Paulo: Pensamento, 2018.

Autoria

Raimundo Simões Santana

É mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (Prodan/UFBA), fisioterapeuta pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), pós-graduado em Terapia Manual Aplicada à Posturologia e Ortopedia pelo Centro Universitário Social da Bahia (Unisba). Atua como fisioterapeuta nas áreas de neurologia, ortopedia e traumatologia, e fisioterapia desportiva e atendimento a bailarinos. Atuou como arte-educador em dança no Projeto Axé e como coreógrafo e professor de *ballet*, de dança moderna e de dança afro-moderna, entre 2008 e 2024. Integra, desde 2023, a Companhia de Dança Robson Correia como professor de *ballet*, com ênfase na prevenção de lesões.

Rodrigo Eloi Leão do Norte

É artista-educador. Professor substituto na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Dança na Programa de Pós-Graduação em Dança (Prodan/UFBA). Licenciado em Dança pela UFBA. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atua como professor de artes em contextos de ensino não formal para crianças, jovens, adultos e pessoas que atingiram a maturidade desde 2006. Pesquisa educação somática, improvisação em dança, processos criativos, atuação cênica, interculturalidade e artes do corpo, práticas xamânicas e terapias integrativas desde 2002.

Rose Bárbara

É graduada e mestra em Dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), desenvolvendo pesquisas acerca das danças afro-soteropolitanas. Especialista em Metodologia dos Estudos Africanos e Afro-Brasileiros pela Faculdade Olga Metting. Coordenadora do Curso Preparatório da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e colaboradora em diversos grupos de capoeira, dentro e fora do Brasil.

Formato: 160 x 230 mm

Fontes: Source Sans 3 e Crimson Pro

Extensão digital: PDF



PRPPG
Pró-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação



PRODAN
MESTRADO PROFISSIONAL EM DANÇA
PROFESSORADO DE DANÇA E EDUCAÇÃO CULTURAL
DA ESCOLA DE DANÇA DA USP

ISBN 978-65-5631-171-5

9 786556 311715