



Licenciatura em Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Isabel Souza | Lia Sfoggia
Thiago Santos de Assis

Módulo de Optativas I

MÓDULO DE OPTATIVAS I

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

MÓDULO DE OPTATIVAS I

DANB24 - CONDICIONAMENTO CORPORAL

DANB22 - TÓPICOS ESPECIAS EM DANÇA

DANB23 - INTRODUÇÃO À PESQUISA ACADÊMICA EM DANÇA

Isabel Souza
Lia Sfoggia
Thiago Santos de Assis

Salvador, 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor:

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor:

Paulo César Miguez de Oliveira

Pró-Reitoria de Extensão Universitária

Pró-Reitora:

Fabiana Dultra Britto

Faculdade de Educação

Diretor: Cleverton Suzart

Superintendência de Educação a Distância
-SEAD Superintendente

Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional Lanara
Souza

Coordenadora Adjunta UAB

Andréa Leitão

Alfabetização e Letramento

Coordenadora: Profa. Fátima Souza

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico

Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Foto de capa: Fábio Bouzas.

Coreografia "Esbarrar no seu Abraço",

Coreógrafo José Antônio Sampaio.

Balé Teatro Castro Alves, Espetáculo

"Tamanho Único", Direção Artística

Antrifo Sanches.

Equipe de Revisão:

Edivalda Araujo; Julio Neves Pereira

Márcio Matos; Simone Bueno Borges

Equipe Design

Supervisão: Alessandro Faria

Editoração / Ilustração:

Ana Paula Ferreira; Marcos do Nascimento;

Moema dos Anjos; Ariana Santana;

Marcone Pereira; Michele Duran de Souza

Ribeiro; Rafael Moreno Pipino de Andrade;

Vitor Sousa

Gerente de AVA: Jose Renato Oliveira

Design de Interfaces:

Raissa Bomtempo; Karen Pereira

Equipe Audiovisual

Direção:

Haenz Gutierrez Quintana

Produção:

Ana Paula Ramos; Daiane Nascimento dos
Santos

Câmera, teleprompter e edição:

Gleyson Públio; Valdinei Matos

Edição:

Deniere Silva; Flávia Braga; Jeferson

Ferreira; Jorge Farias.

Videografismos e Animação:

Bianca Silva; Eduarda Gomes; Roberval

Lacerda; Gean Almeida

Edição de Áudio/trilha sonora:

Cícero Batista Filho; Greice Silva; Mateus

Aragão; Rebecca Gallinari



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFBA

S729 Souza, Isabel.

Módulo optativas I : DANB24 – Condicionamento corporal : DANB22 – Tópicos especiais em dança : DANB23 – Introdução à pesquisa acadêmica em dança / Isabel Souza, Lia Sfoggia, Tiago Santos de Assis. - Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2018.
79 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Dança na modalidade EaD da UFBA/SEAD/UAB.

ISBN: 978-85-8292-234-7

1. Dança - Estudo e ensino (Superior). 2. Cultura na arte. 3. Pesquisa - Metodologia. I. Sfoggia, Lia. II. Assis, Tiago Santos de. III. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. IV. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. V. Título.

CDU: 793.3

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DA DISCIPLINA	7
MINI-CURRÍCULO DOS AUTORES	9
DANB24 - Condicionamento Corporal	11
1. Fundamentos do Condicionamento Corporal: pontos de partida	11
2. Princípios do Treinamento Corporal	14
3. Capacidades Motoras: Componentes do Condicionamento Físico	16
3.1 Capacidades Motoras Condicionais	17
3.2 Capacidades Motoras Coordenativas	24
4. Síntese da Unidade	26
Referências Bibliográficas	27
DANB22 - Tópicos Especiais em Dança	28
Arte e Cultura: um diálogo sobre hierarquização e subalternidade	28
O entendimento de atualidade: aspectos da contemporaneidade em questão	29
A Arte Contemporânea: implicações nos fazeres em dança	31
Considerações sobre cultura: pincelamento de conceitos	34
Arte e Cultura: um diálogo sobre hierarquização e subalternidade	37
A permanência da Capoeira Regional como possibilidade	40
Síntese da Unidade	48
Referências Bibliográficas	49

DANB23 - Introdução à Pesquisa Acadêmica em Dança.	50
Carta Inicial: pontos de partida...	50
Carta 01: Noção de conhecimento e pesquisa acadêmica na contemporaneidade .	55
Carta 02: Projeto de Pesquisa.	61
Elementos de Projeto de Pesquisa.	66
Projeto de Doutorado - Um Olhar no Espelho: a professoralidade. em dança como questão.	67
Carta 03: tipologias da pesquisa acadêmica.	73
Questionário de Avaliação da Disciplina.	76



APRESENTAÇÃO DA DISCIPLINA

Querido Estudante,

Você está recebendo um material didático elaborado por três professores-autores que apresentam aqui os conteúdos das disciplinas optativas oferecidas no sexto semestre de nosso curso. Este livro foi feito com grande empenho e dedicação e esperamos que ele seja mais uma ferramenta de articulação entre a Universidade e as práticas em Dança desenvolvidas por você.

No primeiro capítulo, a Profa. Me. Bel Souza apresenta o componente Condicionamento Corporal, trazendo conceitos e compreensões de alguns termos utilizados na prática da atividade física, como treinamento, aptidão e o próprio condicionamento. Traz também os princípios básicos sobre os quais um programa de treinamento deve ser construído e ainda, as capacidades motoras condicionais e coordenativas. Estas compreensões são abordadas sob um viés interdisciplinar, trazendo referências da Dança e de outros campos que investigam o corpo em movimento, como a Fisioterapia e a Educação física.

No segundo capítulo a Profa. Dra. Lia Sfoggia apresenta o componente Tópicos Especiais em Dança, problematizando o encontro entre Arte e Cultura, através da investigação de aspectos e conceitos da contemporaneidade, em implicação com o fazer da dança. Esta abordagem se dá sob um viés filosófico e político, abordando questões de extrema importância na atualidade como permanência, hierarquização e subalternidade.

No terceiro Capítulo, o Prof. Dr. Thiago Assis apresenta o Componente Introdução à Pesquisa em Dança, trazendo um panorama inicial dos conceitos e procedimentos relacionados à pesquisa acadêmica, a partir do entendimento da Dança como um Campo do Conhecimento. Sendo assim, são apresentadas bases teóricas sobre as quais, noções do conhecimento e da Arte como construtos sociais e filosóficos se alicerçam, além de lançar um olhar sobre o Projeto de Pesquisa e suas configurações.

Estamos muito felizes de poder lhe oferecer este material, possibilitado pela Superintendência de Educação a Distância (SEAD) da UFBA. É muito importante que estejamos conscientes da grande oportunidade que é produzir e estudar com um material

bibliográfico específico, produzido por professores-artistas, que atuam ativamente no campo da Dança, e, portanto, conhecem suas particularidades e necessidades. O material didático de nosso curso vem sendo adotado também pelos cursos presenciais da Escola de Dança, constando como bibliografia básica em seus componentes curriculares, o que atesta sua grande qualidade e aprofundamento. Sendo assim, convido você a utilizar e difundir este e os outros livros produzidos pela Licenciatura em Dança EAD da UFBA, juntando-se a um fluxo de democratização do acesso ao conhecimento, um dos pilares sobre os quais a Universidade pública e gratuita se alicerça.

Um grande Abraço!

Bel Souza, Lia Sfoggia e Thiago Assis.

MINICURRÍCULO DOS AUTORES

Bel Souza

Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Participou da elaboração e implementação do curso de Licenciatura em Dança EAD da UFBA, no qual atua como coordenadora do Colegiado e professora. Mestre (2009) e Licenciada (2004) em Dança pela mesma instituição. Foi professora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - Funceb (2012 - 2015), Universidade do Estado da Bahia - UNEB/Campus de Serrinha (2012- 2013) através do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR/ CAPES e CEFAR- Fundação Clóvis Salgado (2010) Belo Horizonte - M G, além de ter atuado no Ensino Básico, Cursos Livres e como Instrutora de Pilates. Artista, professora, pesquisadora, produtora e gestora de projetos. Desde 2000 desenvolve trabalhos autorais com enfoque nas relações possibilidades de investigação artísticas e pedagógicas que relacionem a dança, outras linguagens artísticas e estudos em Cinesiologia, campo no qual possui dois livros publicados.

Lia Sfoggia

Lia Sfoggia (Lua Branca) possui Graduação em Dança pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (2007) e em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007), Mestrado em Dança pela Programa de Pós-Graduação em Dança (UFBA) e Doutorado na Linha de Pesquisa Cultura e Arte do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA), com tese sobre processos criativos em Dança a partir de uma vivência de campo no âmbito da complexa rede de saberes da Capoeira Regional. Atuou como professora substituta na Universidade Federal da Bahia entre 2009 e 2011, lecionando principalmente nos seguintes temas: dança, ensino, composição coreográfica, performance, vídeo, Sistem a Laban/Bartenieff de Análise do Movimento, notação e música e em sua atuação na Escola de Dança da FUNCEB (entre 2012 e 2014) acrescentou as temáticas de ensino componentes específicos de Dança Moderna e Improvisação. Em 2010 recebeu o Prêmio Yanka Rudzka de Montagem de Espetáculo de Dança e, em 2011, o prêmio C.A.R.L. Residency (Califórnia, EUA) onde, em conjunto com outros três artistas desenvolveu “Performance as process: an interdisciplinary collaboration” no Culver Center of Arts, University of California, Riverside. Em 2012 recebeu o Prêmio VIVADANÇA através do qual produziu “mbolumbümba: entre o corpo e o berimbau” juntamente com o compositor Guilherme Bertissolo, e com esse trabalho já viajou pelo Brasil, Estados Unidos e Europa. Em 2013 teve trabalhos selecionados para o “Dança em Foco”. Seus últimos trabalhos advêm da

pesquisa de doutorado e são Balance (de 2017, apresentada em Riverside/Califórnia e em Salvador), Base (de 2017, estreada em Riverside/Califórnia) e Converse (de 2018, estreada na Reitoria da UFBA). Atualmente é colaboradora da OCA (Oficina de Composição Agora), integra a direção da Fundação Mestre Bimba e é professora colaboradora do curso de Licenciatura em Dança na modalidade EAD da Universidade Federal da Bahia.

Thiago Assis

Professor de Dedicção Exclusiva da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, ex-professor do Departamento de Ciências Humanas e Letras (DCHL), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB / 2013 a 2019), onde atuou na Área de Metodologia, Práticas Pedagógicas e Estágios Supervisionados (AMPE), lecionando nos cursos de graduação em Dança e Pedagogia (Licenciaturas). Foi Professor Colaborador do Plano Nacional de Formação de Professores - PARFOR de Artes - UESB. Doutor na Linha de Processos Educacionais do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC-UFBA. Graduado em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia. É Especialista em Psicopedagogia Clínica, Institucional e Hospitalar pela Fundação Visconde de Cayru. Mestre em Dança pela UFBA. Atuou como professor do Centro de Formação em Artes da Bahia - Escola de Dança da FUNCEB. É pesquisador do GESTAR - GRUPO DE ESTUDOS EM TERRITORIALIDADES DA INFÂNCIA E FORMAÇÃO DOCENTE, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Educação da UESB, onde coordena a Linha de Pesquisa NUPED - Núcleo de Processos Educacionais em Dança. Foi Coordenador de Área no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID-UESB), no Subprojeto Dança. Foi o consultor responsável pelo capítulo de Arte na Elaboração das Orientações Curriculares para o Ensino Médio do Estado da Bahia (2014). Foi o Consultor Pedagógico responsável pela reformulação curricular do Componente Curricular Arte no Município de Dias D'ávila (BA). Coordenou a construção da Proposta Curricular para as Linguagens Artísticas da Rede Municipal de Salvador, por meio do Projeto Arte no Currículo, uma iniciativa de Convênio de Cooperação Técnica entre a UFBA e Secretaria Municipal de Educação. Pesquisador Associado da ANDA - Associação Nacional de Dança.



DISCIPLINA DANB24 -CONDICIONAMENTO CORPORAL

Autora: Bel Souza

DANB24-Condicionamento Corporal

Seja bem-vindo (a) ao componente Condicionamento Corporal! Que bom que você optou por estar aqui conosco! Vamos estudar alguns conceitos e procedimentos relativos à preparação do corpo para/na dança, de modo a garantir a manutenção da saúde de nossos estudantes e a identificar e trabalhar potencialidades e dificuldades!

1.Fundamentos do Condicionamento Corporal: pontos de partida

Quando pensamos em condicionamento corporal podem surgir algumas perguntas: o que é condicionamento corporal? Qual o papel do condicionamento na formação em dança? Qual o papel do professor de dança na avaliação e prescrição de exercícios? Quais são os melhores procedimentos e metodologias relacionadas a este tema na/para a modalidade de dança que ensino/pratico? Estes são alguns exemplos das muitas questões relacionadas ao que chamamos de condicionamento corporal. Não temos a intenção de respondê-las neste componente, por que o conhecimento é dinâmico e multifacetado, e possui muitas verdades, não uma verdade absoluta. Mas podemos apontar caminhos para que você busque as suas próprias respostas!

Vamos do início então. As ciências do movimento frequentemente utilizam o termo condicionamento corporal como sinônimo de condicionamento físico. Há questões epistemológicas a serem consideradas quando utilizamos o termo corporal ou o termo físico, mas não vamos nos debruçar sobre elas neste componente, já que não teríamos nem tempo nem possibilidades de aprofundá-las ok? Então, para nosso estudo vamos utilizar os termos como sinônimos.

Segundo o dicionário Michaelis a expressão condicionamento físico está relacionada ao esporte e significa: “melhora ou recuperação das condições musculares e fisiológicas mediante exercícios; preparo físico”. No entanto entende-se que esta definição não é suficiente para compreender a complexidade do termo, e as muitas questões a ele relacionadas.

A partir da década de 1950, o desenvolvimento esportivo passou a ser objeto de interesse das ciências (REIS, 2009). Desde então inúmeras pesquisas vêm sendo realizadas neste campo e estudiosos de diversas áreas como a educação física e a fisioterapia, por exemplo, vêm propondo procedimentos e conceituações de/para, dentre outros temas relacionados, o condicionamento corporal. No entanto, vemos que não há um consenso quanto a estas definições na literatura.

Muitos autores definirão o condicionamento corporal como um estado, no qual o corpo se encontra apto a realizar tarefas determinadas com saúde e segurança. Em 1999, a ACSM¹ propunha que:

“condicionamento físico relacionado à saúde se refere à capacidade orgânica de resistir às tarefas diárias e ocasionais, assim como a desafios físicos inesperados, com mínimo de cansaço e desconforto, possuindo reservas de energia suficientes para realizar aquilo que se deseja” (Ibidem, p.11).

Mais recentemente a mesma instituição utiliza o termo aptidão física como “um conjunto de atributos ou características que um indivíduo tem ou alcança, e que se relaciona com sua habilidade de realizar uma atividade física. (2014, p. 19)

Se observarmos a proposição para a definição *aptidão física* de Bohme (1993) veremos que ela está em consonância com a definição da ACSM, mesmo sendo propostas em períodos diferentes.

A aptidão física está relacionada diretamente com a aptidão fisiológica, e é composta por aspectos relacionados com a saúde (a saber: força e resistência musculares, flexibilidade, resistência cardiorrespiratória e composição corporal), e por aspectos relacionados com as destrezas e ou habilidades esportivas (a saber: velocidade, agilidade, equilíbrio, potência, tempo de reação). (apud Santos, 2014 p.11)

Isso poderia nos levar a diferenciar condicionamento físico como um estado mais amplo, relacionado à saúde total e aptidão física como relacionada especificamente à prática de atividades. No entanto vemos que alguns autores utilizarão o termo condicionamento também como relacionado especificamente à atividade física, como nos apresenta Reis (2009) :

¹ American College of Sports Medicine

De forma abrangente, Bauer (1990, p.65), apud Weineck (2004, p.15), conceitua condicionamento físico como “um conjunto de todos os fatores de performance: psíquicos, físicos, técnico-táticos, cognitivos e sociais. Pode-se considerar que essa definição, extremamente ampla, dificulta uma ação educativa mais objetiva. Nesse sentido, Weineck (Idem), ao focar esse tipo de ação mais objetiva, argumenta que: “as características do condicionamento físico limitam-se, principalmente, aos fatores físicos da performance: resistência aeróbica e anaeróbica, força, velocidade e flexibilidade”. (p.23)

Também os estudiosos da dança vêm se debruçando sobre esta questão. Um deles é o ex-bailarino, professor e pesquisador suíço Eric Franklin, que por sua vez, não define claramente o conceito de condicionamento físico, utilizando-o tanto para a descrição do estado sobre o qual falamos acima (aptidão física) quanto para o processo que visa a obtenção deste estado.

Condicionar o dançarino como um atleta e como um artista é um exercício mente-corpo- força, equilíbrio, flexibilidade, postura e treinamento da imagem corporal precisam estar juntos como um todo equilibrado.(2012,p.2)

Para este segundo sentido, que traz o condicionamento como um processo para o desenvolvimento das capacidades e habilidades motoras também vemos a utilização do termo treinamento. Conforme define Tubino e Bastos (2003) sobre o treinamento esportivo:

Em geral e mais recentemente, contudo, o treinamento esportivo passou a visar à melhoria de uma determinada qualidade física (força, resistência, etc.) para fins de forma física (*fitness*)², como também saiu da perspectiva única do rendimento para uma abrangência mais ampla, de acesso ao lazer e à saúde e de pleno direito a cidadania. (apud Perez, 2018, p,60)

Já Perez (2018), propõe o termo preparação física para o “ processo que possibilita que a pessoa desempenhe sua atividade corporal com as melhores condições cardiovasculares e neuromusculares possíveis para a execução de uma determinada tarefa atual e em longo prazo (...) (p. 138)

Neste momento você pode estar pensando: sim, mas e aí? O que cada um destes termos significa afinal? Bom, mais importante que defini-los é compreender que todos eles estão relacionados à saúde do corpo em movimento, e apontam que há alguns componentes e princípios que devem ser observados para a sua promoção. Vemos também que há uma tendência a considerar perspectivas globais e holísticas, considerando as múltiplas dimensões relacionadas ao indivíduo em atividade e não se focando apenas na questão quantitativa da performance. Este entendimento é fundamental quando tratamos de

² O termo *fitness* pode ser traduzido também como aptidão física. (Bohme, 1993)

condicionamento corporal na dança, já que, por sua própria especificidade, envolve a compreensão de múltiplos fatores, promovendo intersecções entre a arte, as ciências da saúde e a educação física; torna-se necessária uma proposta de treinamento que promova a articulação entre estas áreas, de modo a se alcançar melhores resultados.

2. Princípios do Treinamento Corporal

Como vimos na seção anterior, não há uma definição única para o condicionamento físico e termos a ele relacionados. No entanto ao longo dos anos, com aumento do volume de pesquisas nesta área, foi possível chegar a algumas convenções em relação ao tema. Uma destas convenções pressupõe princípios específicos para o treinamento corporal, através dos quais torna-se possível promover no corpo as adaptações biológicas necessárias aos objetivos aos quais determinado programa se destina.

O primeiro princípio é o da **especificidade**. Ele estabelece que as adaptações promovidas pelo treinamento dependerão do tipo de atividade realizada.(Franklin 2012). Sendo assim, se você pretende se tornar mais flexível, por exemplo, de nada adiantará fazer séries de exercícios de fortalecimento abdominal. Será necessário um programa de mobilização e alongamento que promova o aumento da mobilidade articular e da capacidade das fibras musculares e fásia, de promoverem as modificações necessárias a esta mobilidade. O princípio da especificidade também se relaciona com o condicionamento das estruturas específicas, e ainda com os procedimentos adequados para o melhoramento da técnica. Assim, para que um programa de treinamento seja eficaz para a dança, ele deverá não apenas ter como alvo, por exemplo, os músculos específicos que serão utilizados no dançar, mas também a realização correta dos movimentos aos quais estes músculos estão relacionados. Portanto, trata-se não apenas de desenvolver capacidades físicas, mas, de como elas atuam no aprimoramento de habilidades.

O segundo princípio é o da **individualidade biológica**³. Ele estabelece que diferentes indivíduos responderão ao treinamento de maneira singular, já que cada organismo é único. Sendo assim, diferentes organismos, em suas constantes trocas de informação com o ambiente, se adaptarão de maneira distinta aos mais diversos fatores genéticos, socioculturais, econômicos, ambientais, nutricionais, etc. O princípio da individualidade biológica é extremamente importante para o professor de dança, pois você notará em suas aulas, que vários estudantes realizando os mesmos exercícios mostrarão resultados muito diferentes entre si. Sendo assim, é preciso analisar as potencialidades de cada aluno individualmente, de modo a indicar programas de treinamento e/ou exercícios complementares às aulas coletivas, que favoreçam os estudantes em sua singularidade.

³ Ou Variabilidade Interindividual (Heyward, 2012)

O terceiro princípio é o da **sobrecarga**, que atesta que, para conseguirmos que o corpo realize modificações adaptativas, é necessário trabalhar progressivamente com cargas além das quais ele está acostumado. Isso pode significar um aumento na resistência (peso) a ser levantada, por exemplo, ou o aumento do número de aulas semanais, repetições, amplitude, velocidade, intensidade, etc. Tudo vai depender do objetivo do programa em questão. Um bom exemplo deste princípio é o treinamento para realizar giros sobre seu próprio eixo: se seu objetivo é dar três giros, você terá que treinar... três giros! Não vai adiantar você treinar repetidamente um giro. Se quiser girar três, terá que aumentar o grau de dificuldade do movimento, de modo que consiga gerar mais impulso, balizar o equilíbrio, ajustar a posição dos braços e cabeça, etc.

O quarto princípio é o da **reversibilidade**. Você já deve ter reparado que todas as vezes em que para de dançar por um período mais prolongado, como férias ou a recuperação de uma lesão, você sente certa dificuldade quando retorna à sua rotina de aulas; sua técnica não é mais a mesma, movimentos bem fáceis se tornam um pouco mais difíceis, você sente dor muscular tardia no dia seguinte às primeiras aulas... Isso acontece devido ao princípio da reversibilidade, no qual há uma perda rápida em componentes do condicionamento quando o treinamento é descontinuado, o que nos leva ao próximo princípio intimamente ligado a este.

O princípio da **continuidade** nos mostra que, para obter os resultados almejados é necessário que o treinamento seja contínuo e periódico, de modo que o corpo possa, progressivamente, se adaptar às novas condições, ao mesmo tempo que, não há perdas devido à interrupção. É através dele que compreendemos também a necessidade de persistimos no treinamento e aprendizagem de habilidades motoras, que levam tempo (às vezes anos) para serem dominadas. Sendo assim, como profissionais de dança, faz-se necessário que persistamos em nossos programas de treinamento, encontrando sempre estratégias de motivação e mantendo nossa atividade continuada mesmo em períodos de descanso como férias. Um programa de exercícios leves durante este período minimiza as perdas às quais o princípio da reversibilidade e da continuidade se refere.

Por fim temos dois princípios que são complementares, o dos **valores iniciais** e o dos **rendimentos decrescentes**. O primeiro nos mostra que “indivíduos com níveis iniciais de aptidão física baixa mostram ganhos relativos (%) maiores e em ritmo mais rápido de melhora em resposta ao treinamento físico que comparados a indivíduos com níveis de aptidão médios ou altos.” (Heyward, 2013 p.68) O princípio dos rendimentos decrescentes nos ajuda justamente a entender o anterior. Você se lembra que, quando falamos da individualidade biológica exemplificamos diversos fatores que influenciam na resposta ao treinamento? Pois bem, um destes fatores é o limite genético, único para cada

indivíduo, que indicará a capacidade máxima de resposta ao treinamento. Quanto mais perto deste limite está o indivíduo, mais lento será seu ritmo de melhora até, finalmente, estabilizar-se, ou seja indivíduos menos treinados apresentarão melhora relativa mais rápida, mas, a medida em que progredem rumo ao seu limite genético esta melhora se torna mais lenta.

Visto o que estudamos até agora, podemos resumir a relação entre o programa de treinamento e os princípios da seguinte forma: para que nosso estudante alcance os resultados almejados faz-se necessário um programa de treinamento individualizado, contínuo e periodizado, de modo a aumentar progressivamente as demandas adaptativas que promoverão o desenvolvimento das capacidades e habilidades motoras que são alvo deste programa.

Agora pode vir a dúvida: como eu, que sou um(a) só, darei conta de desenvolver um programa de treinamento individualizado para 25 alunos, que ainda por cima abarque todos os princípios do condicionamento? Aí é que entra a necessidade de abordagens sempre multi e interdisciplinares quando falamos em condicionamento físico para a dança. Você não precisa, sozinho, desenvolver programas de condicionamento para todos os seus alunos, mas você pode e deve, através da identificação de potencialidades e dificuldades, indicar programas complementares. Você pode também identificar componentes gerais, necessários à prática da modalidade de dança que está ensinando e buscar estratégias para desenvolvê-los e, a partir daí, identificar a necessidade de programas individualizados para o desenvolvimento de determinadas capacidades.

3. Capacidades Motoras: Componentes do Condicionamento Físico

Você deve ter notado que na seção anterior trouxemos expressões como capacidades e habilidades motoras e componentes do condicionamento. Pois bem, capacidades motoras são também chamadas de qualidades físicas, de acordo com a abordagem teórica escolhida. Vamos adotar aqui a expressão capacidades motoras, por entender que capacidade indica “uma medida de potencial, tornando-se por isso, de valor amplamente modelável ou treinável. (autor, data, página dissertação capacidades), ao passo que a palavra qualidade pode trazer um sentido de valoração.

As capacidades motoras se referem a componentes inatos, que todos possuímos, e que são fundamentais para a execução do movimento. Elas são pressupostos para que aprendamos e realizemos ações motoras. Assim, segundo Perez, “todas as atividades corporais estão necessariamente relacionadas com as respostas biológicas pertinentes

aos estímulos, e esses podem ser traduzidos em qualidades físicas, que não são diferentes entre os atletas e os não atletas.” (2018, p. 138).

As capacidades motoras evidenciam predisposições, ou seja, são indicadores de maior ou menor facilidade potencial em determinada atividade. No entanto elas não são determinantes, uma vez que o desenvolvimento de habilidades motoras envolve muitos fatores, inclusive dedicação e constância. Portanto, estudantes de dança que não possuem capacidades acima do normal podem alcançar níveis de desempenho tão altos ou até maiores que aqueles considerados “talentosos”. O papel do professor é identificar as potencialidades e trabalhar capacidades individualmente quando necessário, para que o aluno se desenvolva em sua plenitude.

As capacidades motoras podem ser condicionais ou coordenativas. As condicionais são determinadas, principalmente pelos processos metabólicos dos sistemas orgânicos, ao passo que nas capacidades coordenativas predominam os processos de condução do sistema nervoso central (Grosser, 1983, Zacarias, 2005 apud Santos, 2014.). Sendo assim, elas são fundamentais no desenvolvimento da técnica, constituindo-se na base para o aprendizado e domínio do gesto. (Barbanti, 1996 apud Perez, 2018). Portanto, um programa de treinamento bem estruturado deve levar em conta tanto as capacidades condicionais quanto as coordenativas, trabalhando-as em conjunto uma vez que não se trata de objetos compartimentados no cérebro, mas de processos dinâmicos e interdependentes que se dão em todo o corpo.

3.1 Capacidades Motoras Condicionais

Flexibilidade

Em termos gerais a flexibilidade pode ser definida como a amplitude de movimento máxima (AM) de uma articulação (Alter, 2010). Esta será a definição aqui considerada mas, existem diversas proposições mais específicas e detalhadas para o termo na literatura.

A AM não é uma constante no corpo; diferentes articulações em um mesmo indivíduo podem possuir mais ou menos potencial de flexibilidade; grande AM no quadril não indica necessariamente grande AM no ombro por exemplo (ibidem) . A AM varia também em relação ao movimento; a flexibilidade não é uma constante única, podemos apresentar diferentes graus de flexibilidade dinâmica e estática.

A flexibilidade estática está relacionada à AM da articulação em velocidade zero. Um exemplo é a flexão e extensão concomitante do quadril a 180°, comumente conhecido

como “abertura” ou “escalada”. Já a flexibilidade dinâmica e refere à AM da articulação em movimento, como no caso de transições em ponte na dança contemporânea.

Figura 1 - Praticante de dança contemporânea realizando uma transição em ponte.



Fonte: [ccsearch.creativecommons.org/](https://creativecommons.org/)

Como a mobilidade de um segmento corporal está diretamente relacionada à amplitude articular, a flexibilidade é uma capacidade motora extremamente importante para a dança e, para desenvolvê-la, faz-se necessário um programa de treinamento que compreenda tanto exercícios de alongamento quanto de AM, que não são sinônimos:

Lembrem-se exercícios de alongamento e de AM não são termos sinônimos. O alongamento leva estruturas do tecido mole além do seu comprimento disponível, para aumentar a AM. Os exercícios de AM ficam dentro do limite da extensibilidade dos tecidos para manter o comprimento disponível dos mesmos. (Kisner e Colby, 2002 apud Alter, 2010, p.19).

Muitos são os benefícios do treinamento de desenvolvimento e manutenção da flexibilidade. Podemos destacar:

- Diminuição de dores e desconfortos
- Prevenção de lesões
- Melhora e/ou manutenção da mobilidade muscular e articular
- Melhora na fluência do movimento
- Melhora do alinhamento postural

Estes e outros benefícios podem ser atingidos com um programa bem estruturado, que considere as possibilidades e limitações do praticante e que, principalmente, não se foque em comparações entre indivíduos, mas no desenvolvimento do potencial de cada um. Em relação ao alongamento podemos dividi-lo entre ativo, quando o próprio praticante movimenta o segmento a ser alongado até a AM e passivo, quando outra pessoa ou a força da gravidade são responsáveis por fazê-lo.

Dentre os métodos, podemos destacar:

Alongamento estático: o praticante se mantém imóvel na posição de AM por um determinado período de tempo. Para manutenção da AM 15 a 20 segundos são suficientes. Para o aumento recomenda-se de 20 a 40 segundos.

Figura 2 - Exercício de alongamento ativo e estático



Fonte: [ccsearch.creativecommons.org](https://creativecommons.org)

Alongamento dinâmico: o praticante realiza movimentos rápidos que levam o segmento repetidamente à AM. Quando estes movimentos são ricocheteantes ou pendulares, é chamado de alongamento balístico.

Facilitação Neuromuscular Proprioceptiva (FNP) – utilizam-se técnicas variadas, como alternância entre contração e relaxamento gradual do músculo, tração e contato manual para se atingir a amplitude máxima.

Devo me alongar antes da aula?

É muito comum ver praticantes de dança se alongando antes do início das aulas ou o alongamento como parte dos exercícios de aquecimento propostos. Conforme nos mostra Alter (2010), o alongamento NÃO é um procedimento de aquecimento. O aquecimento tem por objetivo a transição gradual entre o estado de repouso e a atividade. Ele pode aumentar a temperatura corporal a ponto de causar algum suor, mas não deve nunca tender à fadiga. Os exercícios de aquecimento podem ser formais, quando são executados movimentos da atividade fim ou geral, quando se realizam movimentos diferentes da atividade fim. Os exercícios de alongamento podem COMPLEMENTAR o aquecimento, mas nunca substituí-lo. Eles podem também participar do processo de resfriamento do corpo ao final da aula ou sessão de treinamento, que é tão importante quanto o aquecimento. Já que ele evita que o sangue se acumule nos membros, os sistemas corporais reduzam o ritmo rápido demais e resíduos metabólicos se acumulem nos músculos, gerando dores, fadiga e menos resistência no dia seguinte.

Força e Resistência Muscular

A força é a capacidade que permite a um músculo ou grupo muscular de desenvolver força contrátil máxima contra uma resistência também máxima (Heyward, 2013). É ela que nos permite realizar desde tarefas funcionais como erguer um membro, tracionar, empurrar e etc até movimentos de dança complexos e precisos.

A resistência muscular “é a capacidade de um grupo muscular exercer força submáxima por períodos prolongados.” (Heyward, 2013,149). Na prática, é este componente que entra em ação quando, por exemplo, mantemos uma das pernas elevada no ar em um movimento de fondué.

Figura 3 - Praticante de balé realizando o movimento de *fondue*.



Fonte: ccsearch.creativecommons.org

Força e resistência muscular podem ser avaliadas em contrações musculares estáticas (isométricas) ou dinâmicas (concêntricas e excêntricas). Sendo assim, o treinamento de força pode ser realizado tanto com exercícios de isometria, quando se mantém uma posição em contração estática contra uma resistência (como a gravidade, por exemplo) quanto em exercícios de força dinâmica, quando são realizadas ações musculares contra uma resistência (como o levantamento de pesos na musculação). Na dança temos inúmeros exemplos de movimentos que requerem o desenvolvimento da força e/ou resistência: chutes altos e intensos com retorno controlado à posição inicial como o *grand battement*, manutenção prolongada da abdução do quadril com flexão do joelho como na dança afro-brasileira e muitos outros. Lembrando que estes componentes não atuam apenas em movimentos fortes e amplos. Pequenos movimentos precisos também estão necessitam de seu desenvolvimento.

Quando pensamos em predisposições genéticas, veremos que alunos mais longilíneos e flexíveis tendem a possuir maior capacidade de resistência muscular, enquanto os mais compactos e musculosos costumam ser mais fortes. Esta tendência está relacionada ao tipo de fibras musculares mais abundantes e desenvolvidas nestes biótipos, mas só pode ser realmente mensurada com testes científicos apropriados. No entanto, a partir da facilidade ou não do estudante de dança de realizar certos movimentos, você pode identificar qual dos dois componentes precisa ser mais desenvolvido no aluno, ou ainda se os dois estão equilibrados.

Para trabalhar força e resistência é necessário estruturar o treinamento de modo que sejam observados repetições, volume, frequência e ordem dos exercícios. O número ideal de repetições varia em torno de 2 a 4 séries, de 12 a 15 repetições para praticantes novatos ou intermediários, sendo aplicado, em linhas gerais o pressuposto mais carga e menos repetições para o desenvolvimento da força e mais repetições e menos carga para o desenvolvimento da resistência muscular. Este esquema pode progredir com a variação da carga e volume do exercício, observando-se uma frequência média de três vezes na semana. É importante também estar atento à ordem dos exercícios, para que todos os grupos musculares sejam trabalhados, evitando desequilíbrios que podem levar a compensações no movimento e lesões.

Resistência Cardiorrespiratória

A resistência cardiorrespiratória é a capacidade de realizar movimentos que envolvem grandes grupos musculares, por períodos prolongados em intensidade alta ou moderada. (Heyward, 2013) Ela está relacionada tanto ao metabolismo celular quanto ao volume de oxigênio máximo (VO₂max). O VO₂ max. é a taxa de consumo de O₂ durante o exercício e reflete a capacidade do coração, dos pulmões e do sangue de transportar o oxigênio para os músculos em atividade. (ibidem)

A resistência cardiorrespiratória está associada principalmente ao sistema de metabolismo aeróbio. Ele utiliza o oxigênio como principal estímulo para a geração de energia, tendo como combustíveis, principalmente, os carboidratos e lipídeos. Conforme pontua Perez (2018):

O corpo humano sempre dará prioridade ao metabolismo aeróbico, pois é um sistema de alta produção de energia, que se aproveita dos grandes estoques de lipídios corporais, utilizando o oxigênio que está em abundância no ar e facilmente transportado pelo sistema respiratório (...) (p.148)

Modalidades de dança que apresentam um grande volume de movimentos globais por um período dilatado de tempo em suas aulas, como é o caso da dança afro-brasileira, são

mais eficientes que outras (como o balé clássico, que utiliza exercícios de alta intensidade por períodos curtos de tempo) no desenvolvimento da resistência cardiorrespiratória, justamente pela necessidade de utilização do sistema aeróbio para geração de energia. No entanto que durante períodos de ensaio, quando rotinas coreográficas são repetidas seguidamente e o praticante se mantém em movimento por mais tempo, a resistência cardiorrespiratória é bastante demandada. Sendo assim, a depender da modalidade praticada, faz-se necessário um programa complementar de desenvolvimento desta capacidade, já que:

O treinamento aeróbico aumenta o tamanho do coração, e assim, permite bombear maior volume de sangue para o corpo. O condicionamento cardiorrespiratório possibilita um melhor transporte de oxigênio e um aumento dos níveis de resistência. Alta resistência cardiorrespiratória reduz as fadigas física e mental, que também podem causar lesão. (Haas, 2011,10)

Velocidade

A velocidade é a capacidade motora que permite a realização de movimentos mais ou menos rápidos em um dado intervalo de tempo. Assim como a resistência cardiorrespiratória ela está relacionada ao metabolismo, só que desta vez ao sistema anaeróbio. Este utiliza como principal combustível o glicogênio, e atua nos movimentos intensos e rápidos.

A velocidade é uma capacidade bastante complexa, já que depende, além do preparo físico, do preparo técnico e psicológico do praticante. Isso porque sendo uma capacidade perceptivo-cinética ela dependerá “dos engramas motores⁴ guardados na área motora do cérebro e disponíveis de acordo com a interpretação do executante, ou seja, a tomada de decisão para desencadear o estímulo ou não.” (Perez, 2018, p 190).

Existem três tipos de velocidade: de reação, de membros e de deslocamento. A velocidade de reação é bastante solicitada em processos de dança que privilegiam a improvisação, com tomadas rápidas de decisão frente a acontecimentos imprevisíveis. Para desenvolvê-la é necessário que o estímulo à reação seja o mesmo da situação em que ela será solicitada (princípio da especificidade), ou seja, se pretendemos que o dançarino tenha um momento de mudança frente à ação de um parceiro, por exemplo, não adianta treiná-la com uma “marca” na música. A velocidade de membros se relaciona à rapidez com que os segmentos corporais serão movimentados e a de deslocamento à rapidez com que o praticante consegue ir de um ponto ao outro no espaço.

Para desenvolver a velocidade podem ser utilizados exercícios intervalados, em circuito e treinos de repetição. Sobre estes últimos, conforme aponta Perez (2018) é importante

⁴ Engramas motores são sequências neuromusculares formadas a partir da experiência de movimento que o automatizam. É como se a experiência fosse “gravada” pelo sistema nervoso

privilegiar não o ato de repetir, mas a execução técnica porque “se o movimento deve permitir a melhoria do gesto motor para que ele seja mais rápido, repeti-lo significa manter o mesmo rendimento” (p.196), gerando novos engramas, ainda mais eficientes que os anteriores.

3.2 Capacidades Motoras Coordenativas

Equilíbrio

Com o passar dos anos, vários autores propuseram classificações para as capacidades coordenativas, sendo o equilíbrio a que reúne o maior consenso. Esta capacidade é muito importante na dança e está intimamente ligada ao alinhamento das estruturas osteoarticulares e musculares, bem como a órgãos de equilíbrio no ouvido interno e nos olhos (Franklin, 2012). Estes elementos atuam de forma integrada e inseparável, fazendo com que a maneira mais eficiente de trabalhar o equilíbrio na dança seja através da percepção orientada do movimento, de modo a corrigir compensações estruturais equivocadas. Sendo assim, ao planejar atividades de desenvolvimento do equilíbrio, o professor deve ajudar o estudante a perceber e desconstruir padrões cristalizados de desalinhamento, estimulando a reorganização sensorio-motora.

No desenvolvimento do equilíbrio, algumas estruturas corporais devem receber atenção especial, lembrando que tanto o equilíbrio estático, quanto o equilíbrio dinâmico (em movimento) devem ser trabalhados. Os pés apresentam dois tipos de reflexo de grande importância para esta capacidade. O reflexo de preensão plantar faz com que a planta do pé seja estimulada quando um objeto é agarrado com os pés. O de afastamento dos dedos faz com que os dedos se espalhem sobre o chão. Estes dois reflexos são fundamentais para que consigamos nos manter de pé e caminhar, e exercícios de estimulação com bolas são muito eficientes para a percepção de que, quando estimulados eles aumentam o tônus dos músculos do tronco, promovendo o alinhamento cabeça-coluna-cinturas.

Os músculos do pescoço também atuam fortemente na manutenção do equilíbrio, já que são responsáveis por, juntamente com os órgãos internos do equilíbrio (ouvido interno e olhos), informar e corrigir a posição da cabeça. Sendo assim, um trabalho de desenvolvimento do equilíbrio deve dar atenção à percepção e relaxamento destes músculos, corrigindo os desalinhamentos existentes.

Finalmente, a manutenção das curvas naturais da coluna e o alinhamento entre a cintura escapular e a cintura pélvica e, conseqüentemente entre a coluna e os membros devem ser estimulados, já que criarão um sistema de peso e contrapeso que possibilitará movimentos complexos de correção e manutenção do equilíbrio.

Agilidade

A agilidade está intimamente ligada à velocidade de deslocamento, referindo-se a mudanças rápidas de direção e/ou sentido ao se deslocar. O princípio da especificidade deve ser bastante observado ao se treinar a agilidade, promovendo mudanças rápidas na execução dos gestos e ações específicos objetivados. Deve-se estar atento também à execução técnica do gesto, para que a rapidez do movimento não leve a padrões motores equivocados que promovam desalinhamentos e desequilíbrios musculares. A introdução de padrões espaciais multirreferenciados em células de movimento, com mudanças em velocidade variada, é um exemplo de como a agilidade pode ser treinada em aulas de dança. Treinamentos em circuito, com diferentes estações de trabalho a serem percorridas em um dado intervalo de tempo, também são bastante eficientes.

Coordenação

A coordenação é a capacidade que rege as relações inter e intramusculares, bem como os processos de apreensão e processamento dos estímulos sensório-motores. Ela é a capacidade que possibilita ao corpo a gestão dos diversos fatores necessários ao movimento, levando a uma otimização do consumo energético. É fácil percebermos que movimentos descoordenados “cansam” mais; a coordenação é uma das grandes estratégias evolutivas do corpo para evitar a fadiga e a sobrecarga metabólica, já que movimentos descoordenados exigirão maior mobilização de energia, além de se dificultar a execução. Sendo assim, ela deve ser observada no treinamento de todas as outras capacidades motoras, e, mesmo que não haja um único método específico para trabalhá-la, devemos estimulá-la em todas as idades.

Ritmo

O ritmo pode ser definido como a capacidade de se movimentar de maneira fluida e regular em determinados intervalos de tempo, regulando os processos de tensão e repouso, “enfim uma variação regular de repetições periódicas”. (Tubino; Garrido, 2007 apud Perez, 2018). Sendo assim, diferente do que encontramos no senso comum ele não está necessariamente ligado à música (ainda que seja um de seus elementos) mas à própria cadência da vida, variando conforme os acontecimentos diários. Trabalhar o ritmo significa, portanto, trabalhar a relação do corpo em movimento com o tempo, em propostas integradas que irão solicitar outras capacidades motoras concomitantemente. O professor de dança tem à mão um grande número de proposições e atividades para trabalhá-lo que variam de acordo com a modalidade, podendo dispor de exercícios contínuos ou intervalados, de acordo com o objetivo em questão.

4. Síntese da Unidade

Vimos neste capítulo um panorama geral do condicionamento corporal e dos elementos que o compõem. O estudo dos conceitos de condicionamento, seus princípios e componentes é muito importante para o professor de dança, já que esta linguagem artística já traz em sua estrutura uma natureza interdisciplinar, agrupando procedimentos e princípios relativos tanto às dimensões criativas e técnico-expressivas quanto às biológicas. No entanto o estudo de cada um dos componentes, estratégias e conceitos apresentados aqui deve ser aprofundado e objeto de estudo constante por parte do professor de dança.

Conforme salientamos no início do texto esperamos que este material seja um ponto de partida para que você vá em busca de suas próprias respostas que, por sua vez lhe trarão questionamentos, alimentando esta espiral infinita e maravilhosa do conhecimento!

Referências Bibliográficas

ADLER S et all. **PNF: facilitação neuromuscular proprioceptiva: um guia ilustrado** / S. S. Adler, D. Beckers, M. Buck; tradução Mômica de Barros Ribeiro Cilento.- 2.ed. ver. – Barueri, SP: Manole, 2007.

ALTER, Michael J. **Ciência da Flexibilidade.** / Michael J. Alter; tradução Denise Regina de Sales; consultoria, supervisão e revisão técnica Flavia Meyer. – 3.ed.- Porto Alegre: Artmed, 2010.

BOHME, Maria Tereza S. **Aptidão Física – Aspectos Teóricos.** Rev. Paul. Educ. Fis., São Paulo, v. 7 n. 2. p. 52-65, jul./dez. 1993

Diretrizes do ACSM para os testes de esforço e sua prescrição / American College of Sports Medicine; tradução Dilza Balteiro Pereira de Campos. – 9. ed. – Rio de Janeiro: Guanabara, 2014.

FRANKLIN, ERIC. **Condicionamento físico para a dança; técnicas para otimização do desempenho em todos os estilos** / Eric Franklin; [Tradução Orlando Laitano].--Barueri,SP: Manole, 2012.

HAAS, JACQUI GREENE; **Anatomia da Dança.** SP.: Manole, 2011.

HAYWARD, H. VIVIAN. **Avaliação física e prescrição de exercício: técnicas avançadas/** Vivian H. Hayward; tradução: Márcia dos Santos Dornelles; revisão técnica: Carlos Ugrinowitsch. – 6 ed. – Porto Alegre: Artmed, 2013.

KOUTEDAKIS, Y. JAMURTAS, A. **The Dancer as a Performing Athlete: Physiological Considerations.** Sports Med. Andover, v.34, n.10, p. 651-661, 2004.

MAGALHÃES, FRANKLIN. **Treinamento de força para esportes de combate** / Franklin Magalhães; coordenação editorial Alexandre F. Machado. São Paulo: Ícone, 2011.

Condicionamento. In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/condicionamento/>. Último acesso em Julho de 2019.

PERES, A. J. **Treinamento Corporal Humano: fundamentos para a prática de exercícios e esportes.** Curitiba: Appris, 2018.

REIS, J.L. **Representações Sociais de Profissionais da Saúde a respeito de Condicionamento Físico** / Jorge Luís Reis. – Rio de Janeiro, 2009. 89 f. Orientador: Rita de Cássia Pereira Lima. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estácio de Sá. Programa de Pós-Graduação em Educação.

SANTOS, ANA CAROLINA B. **Caracterização funcional, fisiológica e antropométrica de jogadores de futsal no escalão Sub 12** / Ana Carolina Branco dos Santos. – Coimbra, 2014. 82 f. Orientadores: Amândio Manuel Cupido Santos e António José Barata Figueiredo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Coimbra.



DISCIPLINA DANB22 - TÓPICOS ESPECIAIS EM DANÇA

Autora: Lia Gunther Sfoggia

Arte e Cultura: um diálogo sobre hierarquização e subalternidade

Queridxs, olá! Esse é o material didático que abre as portas do nosso tempo juntos, discutindo sobre Arte e Cultura! Aqui, apresento um recorte (através do qual venho desenvolvendo minha pesquisa) dessa discussão para que possamos trilhar um percurso de estudo nas semanas que passaremos juntos – ainda que à distância! Esse capítulo não deve ser encarado como um conteúdo a ser diretamente assimilado, e sim, um apanhado de pressupostos que nortearão nosso trabalho juntos! Desejo que vocês possam se aproximar dos autores que trago aqui para conhecer e que, no futuro – próximo ou distante – retornem pra esse texto da maneira que lhes convir! Vamos seguir juntos, através do componente de Tópicos Especiais em Dança – TED, e espero que cheguemos no final, motivados e instigados pelas inúmeras possibilidades de diálogo nesse contexto!

Arte e Cultura geram encontros muito frequentes, no entanto, o modo como esse diálogo ocorre pode variar enormemente. Tratar sobre Arte hoje é tão delicado quanto a tentativa de delimitar o entendimento de Cultura. Ambas noções desafiam os diálogos e fazeres na contemporaneidade e trazem para o cotidiano o desafio de rever nossas perspectivas com as lentes da atualidade. Na busca por uma fricção de saberes que envolvem a Arte sob o viés da Dança e a Cultura sob quaisquer uma de suas expressões, faremos aqui uma introdução sobre os seguintes aspectos:

- O entendimento de atualidade: aspectos da contemporaneidade em questão;
- A Arte Contemporânea: implicações nos fazeres em dança;
- Considerações sobre cultura: pincelamento de conceitos
- Arte e Cultura: um diálogo sobre hierarquização e subalternidade;
- A permanência da Capoeira Regional como possibilidade.

O entendimento de atualidade: aspectos da contemporaneidade em questão

A obra de Agamben (2009) abrange uma gama ampla de questões filosóficas e políticas perpassando pela discussão da contemporaneidade. Há um famoso texto intitulado “O que é contemporâneo”, onde o autor tenta delimitar uma perspectiva sobre seu entendimento na atualidade. Partindo desse material que vamos buscar traçar aspectos que possam concretizar um entendimento de contemporaneidade.



Sabendo um pouco mais

Giorgio Agamben é um filósofo italiano nascido 1942 que se formou em Direito. Já lecionou em Paris, Londres, Itália, Estados Unidos e na Alemanha. Publicou a edição italiana da obra completa de Walter Benjamin, foi aluno de Martin Heidegger e trabalhou com Deleuze. Seu trabalho circula pelas teorias literárias e filosofia, sendo um importante autor no âmbito da biopolítica.

Agamben (2009) salienta a importância de se reconhecer no espaço-tempo vivido, avivando um estado de observação e questionamento. A ideia de se homogeneizar a sociedade opõe-se à contemporaneidade, no sentido em que permite um estado de acomodação que não favorece a dissociação necessária, o distanciamento desejado e a criticidade almejada. Na tentativa de delimitar o que seria um agente contemporâneo, Agamben (2009) perpassa por possíveis indicativos de características presentes na postura dos indivíduos que indicariam tal possibilidade.

Ser contemporâneo seria referente àquele que entrevê as situações, pondera e percebe o escuro como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo. Não seria um distanciamento, mas uma participação ativa e atenta aos detalhes. O sujeito contemporâneo reconhece que provém de seu tempo, mas não num sentido de simples resultado e sim uma construção ativa. É perceber a luz que nos alcança e ao mesmo tempo se distanciar dela. É ter consciência e percepção do que nos rodeia mas não se manter inerte e sim atento e receptivo ao seu entorno. Essa ideia tem relação com o modo como nos posicionamos frente aos processos da vida.

Nesse sentido, há uma relação com o arcaico, com o vivido, mas num sentido de voltar a um presente que jamais estivemos, de tentar vivenciar algo impossível de ser experienciado. Não é uma negação do tempo cronológico, apenas uma ponderação:

como se relacionar com o agora? Nesse sentido, “o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma” (AGAMBEN, 2009, p. 65); é um entorno do processo; um processo particular de cada indivíduo dentro de suas experiências no mundo.

Nesse sentido proponho que as ideias de Agamben (2009) convergem e alimentam uma visão sistêmica da contemporaneidade, no sentido de que propõem aspectos que se relacionam com perspectivas da complexidade proposta por Edgar Morin (2006). Ao abordar o conceito de sistemas, Morin problematiza o entendimento do sistema aberto propondo a noção de sistema auto-eco-organizador que:

Ao mesmo tempo que o sistema auto-organizador se destaca no meio ambiente e dele se distingue por sua autonomia e sua individualidade, ele se liga ainda mais a este pelo aumento da abertura e da troca que acompanham todo o progresso de complexidade: ele é auto-eco-organizador. [...] tem sua própria individualidade ligada a relações com o meio ambiente muito ricas, portanto dependentes. Mais autônomo, ele está menos isolado (MORIN, 2006, p. 33).

Nesse sentido, uma visão sistêmica de contemporaneidade acolhe fluidez e continuidade como aspectos que viabilizam a dependência dessas trocas entre sujeitos e seus ambientes. É através dessas características que o sistema auto-eco-organizador se concretiza como pertinente e permanece no tempo. **A garantia da manutenção do sistema é delimitada sob nuances como, por exemplo, atenção ao processo e autonomia.**



Reflexão

Para aprofundar o que aqui está apresentado, grife ou anote palavras e busque novas referências! Sugiro, por exemplo, ler mais sobre contemporaneidade, sistemas abertos, espaço-tempo; mas tu podes escolher outras que chame tua atenção!

Partindo desses dois pontos (que não devem ser encarados como propostas únicas e inquestionáveis e sim parâmetros identificados durante o estudo e leitura desse material), desenha-se um modo de ver a atualidade sob aspectos da complexidade. No que se refere à atenção ao processo, é onde há a troca contínua com o ambiente onde cada indivíduo se insere. É ao perceber o instante do acontecimento dessa inserção, que se viabiliza o distanciamento e a dissociação, sob uma visão crítica que Agamben (2009) salienta, da

mesma forma em que é nesse ínterim que o sistema auto-eco-organizador de Morin (2006) se concretiza. A autonomia, por sua vez, emerge dessa percepção processual, pois, a despeito do olhar, o agora se concretiza nesse emaranhado de relações que passa a acontecer de um modo simbiótico. Enfim, essa é uma discussão densa e efervescente que poderia ser um encaminhamento para todas as atividades do decorrer desse componente curricular, no entanto destaco, a partir desse pincelamento baseado no trabalho do dois autores citados, a emergência desses dois aspectos da contemporaneidade: atenção ao processo e autonomia que se apresentam como possibilidade de manutenção de alguma coisa no tempo.

A Arte Contemporânea: implicações nos fazeres em dança

Assim, considerando os encaminhamentos propostos acima, reverberam questionamentos sobre o que seria a Arte Contemporânea e como esse entendimento reflete nos fazeres específicos da Dança, como uma arte do movimento. De que forma a atenção ao processo e autonomia são aspectos que podem garantir a manutenção da arte com o passar do tempo e quais implicações dessas variantes no modo de criar danças? Não pretendo traçar aqui definições sobre arte e dança, porém, ainda que nesse terreno movediço sem definições, podemos ir pensando sobre os reflexos da contemporaneidade nos fazeres criativos.

A Arte Contemporânea é, ainda hoje, fato de estranhamento. De tempos em tempos algum acontecimento sobre obras reverbera na sociedade, causando inúmeras discussões sobre o que seria ou não arte, o que indica que as reflexões de Agamben (2009) sobre uma homogeneização da sociedade são ainda pertinentes e relevantes. Se o autor propõe que a contemporaneidade se opõe à acomodação através da dissociação e de um distanciamento crítico, o estranhamento torna-se recorrente. Isso porque tudo que destoa do costumeiro coloca em xeque nossa sensação de ser/estar, pois o que agrega segurança é o reconhecível.



Reflexão

Aproveite para buscar na internet sobre alguns trabalhos que tenham, de alguma forma, causado impacto na sociedade nos últimos tempos. Sugiro, por exemplo, ler sobre “Macaquinhos” de Mavi Veloso, Caio Cesar e Yang Dallas e/ou “Exposição nº 1” de Habacuc e/ou “La Bête” de Wagner Schwartz e/ou o trabalho de Sterlac, Orlan, entre tantos outros trabalhos.

O ato de se relacionar com a contemporaneidade se opõe à ideia de segurança, pois propõe justamente se relacionar com o que Agamben (2009) chama de escuridão. É abordar o que não está claro e dito, e que se concretiza na problematização do que não é geral e sim específico. É aí que se consolidam as premissas de processualidade e autonomia, pois, do modo como venho propondo aqui, a contemporaneidade do fazer artístico se fortalece justamente ao permitir que o processo aconteça de acordo com suas emergências, viabilizando assim a autonomia do processo criativo. Pensando a criação em dança, a processualidade e autonomia vêm se destacando como premissas da contemporaneidade, trazendo questionamentos sobre, por exemplo, os papéis do criador e do intérprete de dança, além de colocar em destaque a problematização sobre a noção de corpo sob esse modo de entendimento.

Hoje as discussões acerca do entendimento de corpo entre os estudiosos da dança são efervescentes. Por exemplo, para Katz (2005, p. 05), o corpo é um estado a reatar suas coleções de informações. Já Greiner (2005, p. 122) afirma que o corpo muda de estado a cada vez que percebe o mundo. Setenta (2008) delimita como um corpo-mídia que está em relação dinâmica no espaço-tempo, declarando-se como processo e produto histórico, resultante de conquistas evolutivas e conexões efetuadas através da memória e novas trocas comunicacionais, geradores de novas linguagens que intervêm e transformam sua trajetória (ibidem, p. 38). Já Miranda destaca que:

como o corpo está em permanente fluxo de mutações em sua interação com o meio ambiente, o movimento, o corpo e o espaço estão permanentemente imersos em mútuas relações de transformação. Decorre desta visão uma multidirecionalidade, linhas de ação que podem ser seguidas em qualquer direção, permitindo idas e vindas, circularidades e circunscrições ilimitadas (MIRANDA, 2008, p. 24-25).

Independente do modo de abordar, todas essas acepções reúnem em seu entendimento a permeabilidade e a continuidade. O corpo abandonou a ideia dicotômica de que é um objeto, como uma ferramenta; para se colocar em protagonismo através de suas experiências no específico tempo-espaço em que acontece. Somos seres encharcados de experiências e memórias, e capazes de mudar o mundo que encontramos e percebemos, seja como educadores ou educandos, no contexto da dança.

Essa emergência de entender nossos corpos através das experiências previamente vivenciadas se afirma partindo de estudos em cognição, onde podemos perceber a concretização do que experienciamos através de projeções metafóricas (LAKOFF e JOHNSON, 2002) ou considerando a memória motora implícita (SNYDER, 2000), que carrega a capacidade de plasmar contextos, partindo da premissa que podemos viabilizar a criação de movimentos impulsionados por vivências prévias. A memória implícita diz

respeito a particularidades do vivido que podem se expressar através da ação motora do corpo e não possuem, necessariamente, relação com o processamento verbal das memórias. A memória implícita não é algo que se conta, como pode ser sugerido numa análise mais rasa, quando por exemplo, falamos da transmissão oral da cultura; e sim, o que se percebe na convivência, na experiência corporal no contexto. O estudo (leitura, pesquisa, análise e discussão) é também um modo de experienciar a dança fomentando o corpo no espaço-tempo em questão.



Sabendo um pouco mais

Para aprofundar o estudo sobre artes em relação aos autores aqui apresentados, sugiro visitar sites como o Google Scholar ou o próprio repositório institucional da UFBA, e lançar combinações de nomes e autores, por exemplo: dança + SETENTA; música + SNYDER, etc.

Assim, há uma espontaneidade na forma como o corpo se relaciona com suas vivências e isso interfere no modo de entender os fazeres em arte. Dançar é mover memórias, independente do contexto onde ocorra. Assim como na arte, nosso corpo é reflexo de seu tempo. Na verdade somos nosso espaço ao mesmo tempo em que construímos esse contexto. É uma troca contínua e permeável. Uma fricção de experiências, memórias e reverberações. Por esse viés que emerge a necessidade de buscar novos modos de abordar a dança evidenciando e favorecendo essas permeabilidades complexas. Hoje podemos compreender a razão pela qual somos nossas experiências e assim, através do mover, que mediamos o mundo em que (con)vivemos. É no decorrer do processo que essa mediação acontece (processualidade), e é ao considerarmos que nossas memórias não se expressam apenas de modo consciente, que emerge a autonomia, pois é durante o fazer que a obra vai indicando os caminhos a seguir, de acordo com a expressão dos movimentos/memórias. Essas ponderações refletem diretamente na dança na medida em que é uma arte que acontece através do movimento do corpo.

Dessa forma, ao trazermos as considerações sobre contemporaneidade para dentro do contexto da dança, encontramos aspectos que questionam o modo como entendemos nosso corpo. Isso acontece porque é nele que as experiências vividas refletem-e-são-refletidas em movimento ao nos confrontarmos com o processo de criação de danças. É ao propor o olhar para as brechas e suturas (Agamben, 2009) que o processo criativo vai

indicando caminhos que partem das expressões de quem o faz, explicitando assim um afloramento de autonomia que acaba por viabilizar uma independência (total ou não) do que se desejava previamente e que ocorre no decorrer do processo.

Considerações sobre cultura: pincelamento de conceitos

São muitos os autores que se dedicam atualmente a falar sobre cultura. Esse conceito vem sendo cunhado baseado no modo de compreender essa ideia com o passar dos anos. Terry Eagleton (2005) é um desses estudiosos que se dedica aos estudos culturais e que constrói sua visão sempre baseado na premissa de que esse entendimento é complexo, pois pode abarcar um mundo de possibilidades. O autor cita Raymond Williams (1992) para delimitar os três sentidos modernos da cultura que se subdividem em três vertentes:

- Cultura como civilidade ou civilização
- Cultura como modo de vida
- Cultura como especialização às artes.

De forma bastante geral, enquanto a primeira acepção remonta à noção francesa da moral e bons costumes do final do século XIX – num processo de “civilizar as civilizações” –, a segunda possibilidade surge em contraposição, indicando uma romantização da cultura popular, destacando características específicas de determinados modos de vida. Nessa gangorra de entendimentos entre a civilidade e uma visão mais populista, há um investimento na pluralização do conceito (início do século XX) que nos encaminha para a especialização às artes. A questão que reside – e incomoda muitos artistas e estudiosos – nessa vertente seria a sacralização da arte que, desse modo, coloca a cultura como algo quase canônico e de alcance muito limitado para uma fatia pequena de pessoas. Essas três possibilidades vigoram ainda hoje, no entanto, o esforço dos estudiosos é de ampliar as possibilidades, esquivando-se de enraizar o conceito em um ou outro lado. Cada dia mais se entende a cultura sob um olhar complexo o que nos remete a noção de contemporaneidade já citada.



Sabendo um pouco mais

Terry Eagleton é um britânico marxista nascido em 1943. Foi aluno de Raymond Williams (1921 - 1988) – importante estudioso marxista que investiu sua carreira

no estudo e pesquisa sobre política, cultura e literatura – e atualmente tua como filósofo e crítico literário.

Roger Chartier (1945) é um historiador francês famoso pela proposição do conceito de representação que viabiliza analisar fatos partindo da História Cultural do Social.

Zygmunt Bauman foi um sociólogo e filósofo polonês, recentemente falecido (1925-2017) reconhecido por suas teorias acerca do sujeito pós-moderno. Teve uma vasta produção bibliográfica e tornou-se famoso pelo seu conceito de líquidos através do qual escreveu livros como “Amor líquido”; “Medo líquido”, entre outros.

Nesse sentido, da mesma forma que em dança – na contemporaneidade – podemos pensar na emergência do corpo como ponto de vista. Chartier (1991), por exemplo, trata da compreensão da leitura afirmando que ela depende de quem está propondo o fazer. É a ideia de considerar o quem nas ações e não mais a informação como um dado enclausurado e fixo. O autor trata de duas razões contraditórias: a primeira afirma que dispositivos formais inscrevem em suas próprias estruturas as expectativas e as competências do público a que visam; e que as obras produzem sua área social de recepção. Já que esses dispositivos inscrevem em suas próprias estruturas o que o público espera e as obras produzem a sua área social de recepção, está intrínseco que esse processo de troca depende de quem propõe/recebe a obra. A troca entre o público e a obra determina os dispositivos, pois somos o resultado desses processos.

Ao pensarmos sobre o ordenamento de corpos tratado por Bauman (2012), podemos discutir sobre a necessidade de padronização que observamos na sociedade – e que influencia diretamente como entendemos a arte, especialmente no que se refere ao movimento. As diversas danças que percebemos hoje foram sendo praticadas e na maioria das vezes sofreram uma espécie de padronização, tanto em relação ao seu repertório quanto no que se refere aos tipos de corpos que podem ou não praticá-las. Esses enclausuramentos de entendimento se opõem, por exemplo, à teoria do corpomídia (SETENTA, 2008), no sentido de que toda e qualquer regra que possa surgir, segundo essa teoria, deve emergir da relação entre corpo e ambiente. Se cada pessoa é uma e é um conjunto de relações em constante estado de mutação, torna-se sem sentido impor ao corpo contemporâneo delimitações que são pré-determinadas, ignorando sua capacidade de gerar informação através da experiência. As barreiras e imposições foram quebradas e a sociedade que se organiza hoje apresenta uma “recém adquirida fluidez, [que] encontra-se em contínuas transformações, nas quais sujeito, espaço e objeto se confundem e se encharcam” (MIRANDA, 2008, p. 11-12).

Sobre a relação entre liberdade e restrição: o que pode ou não ser cultura? O que pode ou não ser arte? O que pode ou não ser considerado dança?



Vamos praticar!

Considerando a leitura desse material e as tuas pesquisas e experiências pessoais, prepare um material que verse sobre teu entendimento de cultura! Pode ser algo escrito, em vídeo e/ou imagens desde que apresente o modo como tu te relacionas com esse conceito.

Aqui reside uma ambivalência entre a criatividade e a normatividade. Em relação à sociedade “a ordem construída pelo homem é inimaginável sem a liberdade humana de escolher, a capacidade humana de se erguer acima da realidade pela imaginação, de suportar e devolver suas pressões” (BAUMAN, 2012, p. 18), um processo contínuo e colaborativo que é realidade na cultura e pode reverberar na arte. Encontramos a mesma ambivalência na arte, onde transitamos entre os aspectos normativos (técnicas de pintura, métodos de composição, etc.) e a criação. O ato de organizar criativamente o que é estudado e treinado encaminha os fazeres artísticos a uma obra de arte. Nem só a criatividade basta, nem só a exímia execução. Assim podemos ler tanto arte como cultura onde o autor menciona que:

A cultura, como tende a ser vista agora, é tanto um agente da desordem quanto um instrumento de ordem; um fator tanto de envelhecimento e obsolescência quanto de atemporalidade. O trabalho da cultura não consiste tanto em sua autopropetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças. Ou melhor, a cultura se ‘autopropetua’ na medida em que não o padrão, mas o impulso de modificá-lo, de alterá-lo e substituí-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo. O paradoxo da cultura pode ser assim reformulado: o que quer que sirva para a preservação de um padrão também enfraquece seu poder (BAUMAN, 2012, p. 28).

Assim, para Bauman, a cultura – e a arte – não pode ser reduzida à ideia subordinação à liberdade e à manutenção do padrão, fortalecendo fronteiras e oposições: dentro-fora, certeza-incerteza, autoconfiança-hesitação, etc. Esses paralelos sugerem que: “estar ‘fora’ significa atrair e temer problemas [e] estar ‘dentro’, por outro lado, significa o não problemático, hábitos adquiridos sem dor e desfrutados quase inconscientemente, habilidades que exigem pouca reflexão” (BAUMAN, 2012, p. 33-34). Em meio a este

conflito, busca-se um diálogo entre a estrutura e criação, onde o que emerge dessa relação passa a fazer sentido no pensamento em arte. Novamente, é a questão da processualidade – no sentido de perceber o que/como/quando se desenrola o processo desses diálogos – que viabiliza a autonomia.

Em confluência com esse modo de pensar, com essa necessidade de permitir que as fronteiras se mantenham maleáveis e permeáveis para que a mudança seja possível, emerge a capacidade de mudar que torna tanto arte como cultura algo atualizado e necessário. Deixamos de buscar ambas num sentido de perpetuação e permitimos que sejam **expressão de um tempo**. Nesse mesmo sentido que Bauman discorre sobre cultura, a arte não deve ser entendida como um sistema fechado. Na verdade, hoje se considera a impossibilidade de tratar nesse sentido, até mesmo porque se percebe que, ao se fechar, o sistema não consegue ter permanência no tempo-espço. Atualmente não faz mais sentido manter uma barreira entre certezas e incertezas, pois elas dependem, pelo menos no que diz respeito ao entendimento de arte-dança, do diálogo de quem a faz e quem a vê.

As discussões sobre a vida contemporânea, que salientam a variedade cultural (e não de culturas), ressaltam a impossibilidade de aceitar ou rejeitar formas culturais (num sentido estruturado e inegociável). Em arte, hoje se busca a coerência nas obras e isso vai além da percepção dos elementos da obra como entidades estanques. Em ambas instâncias, não se trata de poder ser uma coisa ou outra, mas de permitir que emergja das suas pertinências. Isso é o necessário para arte e cultura acontecerem na contemporaneidade. São menos determinações e mais possibilidades. E é partindo desse emaranhado que vamos lançar um olhar crítico sobre relações de hierarquização e subalternidade.

Arte e Cultura: um diálogo sobre hierarquização e subalternidade

Num processo de decorrência desse pensamento de contemporaneidade e como isso afeta o entendimento de cultura e arte, há esse afloramento da autonomia, onde ambas se colocam a partir de suas emergências. Partindo dessas premissas que sugiro, como possibilidade, um olhar crítico que questiona parâmetros de hierarquia e subalternidade. Isso porque, como uma consequência de uma das variantes propostas por Williams (apud EAGLETON, 2005) e percebidas no decorrer da história, existe ainda um entendimento de arte como um modo de adquirir cultura e o qual apenas uma pequena parte da população, tem acesso.

Sobre esse modo de entender arte-cultura (que não reflete as premissas da contemporaneidade que analisamos até aqui), a arte é vista como algo etéreo e de difícil acesso e, nesse sentido, as poucas pessoas agraciadas com esse privilégio, possuem cultura.

Esse entendimento conflita com as acepções de arte e cultura na contemporaneidade, pois isola a arte num pedestal onde se inviabiliza a manutenção e permanência de ambas. É necessário um entrelaçamento para viabilizar arte e cultura e nesse sentido que emerge o questionamento de hierarquização. Bauman (2012, p. 62) sugere a imagem de um redemoinho, destacando a capacidade de mudança em detrimento à capacidade de se apegar a formas e conteúdos.

Nesse emaranhado percebemos pontos comuns de discussão como, por exemplo, quando Chartier (1991) propõe a interconexão de objetividade e subjetividade. Novamente tratamos do desligamento das ideias comuns/tradicionais por uma busca por fazeres próprios e coerentes com quem e quando o fazem. Assim, a operação de construção de sentido proposta pelo autor em relação à leitura se aplica perfeitamente à arte (e à cultura), pois afirma justamente que significações múltiplas e móveis de um texto/obra dependem das formas por meios das quais os leitores/expectadores recebem tal material. “É preciso considerar também que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços, hábitos” (CHARTIER, 1991, p. 178). Traçando um paralelo, pode-se igualmente afirmar, modulando o foco para a nossa problemática, que o ato de criar em arte se inscreve no cruzamento de uma “história das práticas, social e historicamente diferenciadas, e de uma história das representações inscritas nos textos ou produzidas pelos indivíduos” (CHARTIER, 1991, p. 179).

É advindo dessas premissas que evidenciam emaranhados, redemoinhos, trocas, processos, autonomia, entre tantas características, que proponho um olhar específico para os diálogos entre arte e cultura. No caso da minha pesquisa pessoal, busco essa fricção entre artes de movimento (dança e videodança na maior parte das vezes) e Capoeira Regional, mas é possível lançar um olhar mais complexo para essa relação com tantas outras manifestações da cultura popular. Essa proposta supera a ideia de “uso da cultura” como inspiração, atribuindo um espaço de proposição ao modo de operar das manifestações culturais.

Veja, o leitor pode estar se perguntando sobre qual seria o problema de se inspirar em uma manifestação cultural para fazer dança: nenhum. Inclusive isso gera um movimento em torno desses diálogos que pode favorecer as discussões, porém, proponho olharmos essa relação de um outro modo, que não tem sido exercido com frequência, mas que se revela necessário e condizente com o pensamento que estamos nos propondo a entender. Estamos, desde o início desse capítulo, tratando sobre parâmetros importantes, tanto na arte como na cultura, para viabilizar a manutenção e permanência de ambos, correto? Nós, como artistas, buscamos também entender como, onde e/ou porque nosso fazer se torna pertinente no hoje, pois qual seria o sentido de investir tanta energia em algo que

não perdurará no tempo, correto? Então, as manifestações populares resistem no tempo há muitos anos e são concretizações desses artifícios de permanência e manutenção dos quais estamos tratando. Enquanto em arte investimos energia nessa busca por entender a contemporaneidade e tentar, de alguma forma, buscar fazeres que consigam fazer sentido nesse contexto, isso é condição.

As manifestações culturais que podemos vivenciar hoje só perduram no tempo pelo fato de se permitir flexibilizar, tal qual as mudanças citadas por Bauman (2012), a interconexão de Chartier (1991) ou a ênfase na pluralidade defendida por Eagleton (2005). Esse modo complexo (MORIN, 2006) pelo qual percebemos hoje a cultura só consegue acontecer devido processos que se desenvolvem como a atenção às brechas que Agamben (2009) salienta. Isso nos leva ao reconhecimento da processualidade e autonomia desses processos que evidenciam a emergência do corpo (GREINER, 2005, SETENTA, 2008 e MIRANDA, 2008). Ou seja, **as manifestações culturais são os caminhos pelos quais a arte intenta se concretizar**. Foi ao pesquisar a Capoeira Regional em diálogo com a Dança, que essa assertiva se desvelou para mim. Na intenção de me aproximar da capoeira (que é a minha experiência prioritária em relação às manifestações da cultura popular brasileira), fui percebendo no entendimento atual de cultura que, nesse contexto, o que eu me esforçava para concretizar em meus processos criativos, é o modo da cultura acontecer.

Figura 4 - A Cultura Popular é um cruzamento de mundos.



Foto: Lia Sfoggia

Foi assim que, para mim, essa hierarquização da arte em relação à cultura foi se tornando cada dia mais sem sentido. O que eu vinha há anos estudando para colocar em prática no meu fazer artístico é algo que “simplesmente” ocorre na capoeira – e aí coloco grandes aspas porque se eu me surpreendi com isso, foi pelo meu modo de ver as manifestações populares. Foi nessa busca pela dança que percebi que a capoeira – que eu tanto me relacionava como se fosse apenas algo que eu praticava – era o caminho que eu buscava para meus processos de criação. A capoeira, assim, me indica o modo de operar em arte, para que eu consiga criar arte sob os aspectos da contemporaneidade.

A permanência da Capoeira Regional como possibilidade

Bom, é importante começar essa última parte desse capítulo destacando veementemente que essa aqui não é uma receita de bolo e, portanto, não apresento aqui a minha pesquisa na intenção de que vocês tentem reproduzir isso de alguma forma. O objetivo aqui é que, baseado em todos conceitos e proposições que trouxe até aqui e, considerando a afetividade e experiência pessoal de cada um, vocês possam realizar propostas únicas e relevantes dentro do contexto específico de cada um. Assim, apresentarei a Capoeira Regional muito brevemente, destacando os pontos que fortaleceram minha segurança nessa escolha e, em seguida, explicarei de modo bem pontual, como fui permitindo que o modo de operar dela, fosse indicando caminhos para meu trabalho como artista.

A Capoeira Regional é uma metodologia específica desenvolvida pelo Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado – 1899/1974) a partir de 1918 que, como toda manifestação cultural, sobrevive prioritariamente da tradição oral. Considerando isso, torna-se evidente que o que é apreendido por cada praticante de capoeira depende de o que/ quando/ como/ onde cada mestre vivenciou seu conhecimento. Muitas são as percepções e versões que fundamentam a história da Capoeira Regional, bem como a motivação de Bimba em criar seu próprio trabalho. A Regional (como é frequentemente citada) reúne elementos da capoeira tradicional que era praticada na época com elementos do batuque, além de ter lançado um olhar especial para a musicalidade que envolve a capoeira, criando toques de berimbau e cantos. Muniz Sodré (2002, p. 17) coloca a capoeira como uma “cultura irônica do corpo”, suscitando a relação do negro na Bahia e da Bahia no negro. A experiência corporal que reverberava através da capoeira (não se sabe se conscientemente ou não) é, até hoje, expressão de uma cultura que sobrevive da consciência individual e coletiva de jogos de corpo. Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, deu suas primeiras pernadas por volta dos doze anos de idade com Nozinho Bento (SODRÉ, 2002, p. 35).

Mestre Bimba trabalhou como doqueiro, trapicheiro, carpinteiro, entre tantas outras atividades (MESTRE NENEL, 2018, p. 25), mas foi se dedicando à capoeira que ficou reconhecido. Bimba teve algumas companheiras e o fruto desses relacionamentos são seus filhos, dos quais destaco Mestre Nenel – meu Mestre na aprendizagem da capoeira regional – e Dona Nalvinha – com quem sigo aprendendo sobre o Samba de Roda – pelo trabalho de preservação da Capoeira Regional junto à Fundação Mestre Bimba (FUMEB). Das memórias de Nenel e Nalvinha, fica evidente o carinho e respeito pelo pai nos mais diversos âmbitos de convivência. Bimba foi um homem de presença relevante por onde passava, para além da criação da Capoeira Regional, era uma liderança de bairro. Sua vida e seu trabalho primaram sempre pela retidão de princípios que, embora para alguns pudessem parecer rígidos, um olhar mais apurado revela sua real intenção.

Figura 5 - Mestre Nenel em um dos eventos periódicos da Filhos de Bimba Escola de Capoeira.



Foto: Lia Sfoggia

Frequentemente Mestre Nenel é interpelado sobre a “abertura” da Capoeira Regional, no sentido fragilização da cultura da capoeira. Referindo a necessidade da atualização que Bauman (2012) reforça como determinante para manutenção da cultura no tempo, Mestre Nenel defende que para Bimba não importava de onde o movimento se originava desde que respeitasse a metodologia criada pelo seu pai. Nesse sentido, ser ou não Regional, relaciona-se com uma conjuntura de aspectos, não é nada exato e específico e, justamente, esse é um dos fatos pelos quais acredito que a Capoeira Regional se mantém tão pertinente e efetiva na contemporaneidade:

Essa flexibilidade no modo de encarar o que pode ou não fazer parte da Regional é um desafio muito mais da atualidade do que dos antigos capoeiristas. Não há um manual de quais movimentos podem ser feitos na capoeira (ou se há, isso não diz respeito à Capoeira Regional). Na vivência com os mestres no contexto da FBEC/FUMEB nunca presenciei algum movimento ser tolhido por não ser da Regional, no entanto, muitos movimentos são questionados em relação à sua pertinência no que diz respeito ao método: objetividade, esquiva, ginga, base no solo, ritmo, respeito e integridade do oponente. Não é o que e sim o como. Essa atenção ao processo chama minha atenção no que diz respeito à complexidade através da qual evidencio a capoeira nessa tese. O que chama minha atenção no modo de operar da capoeira é essa capacidade de auto-eco-organização que evidencia o contexto para além de determinações. É baseada nessa capacidade de se esgueirar dos fatos e se basear no processo que torna a rede complexa de saberes da capoeira algo tão perene no tempo e relevante para minha pesquisa (SF0GGIA, 2019, p. 56-57).

Adentrando resumidamente minha experiência pessoal na capoeira, tenho mais de 10 anos de prática que foram coroadas com a organização do livro escrito por Mestre Nene: “Bimba: um século da Capoeira Regional” (MESTRE NENE, 2018). Ainda na graduação, onde eu havia praticado capoeira na minha cidade natal, já vinha identificando reflexos desse fazer na minha dança (abordei isso nos meus TCCs). Essa percepção foi se condensando até a pesquisa de doutorado, num decorrer de tempo de mais de 20 anos (mesmo que com idas e vindas) de interesse e relação com o contexto da capoeira. Essa pesquisa foi a coroação de uma longa dedicação à capoeira que se, ao propor meu projeto de pesquisa me senti audaciosa por adentrar esse mundo da cultura popular, com o reconhecimento do Mestre Nene e no decorrer da organização do livro, fui sentindo a segurança sobre minha experiência nesse contexto. Assim, segura da minha vivência no âmbito em questão e ciente dos aspectos artísticos-culturais os quais eu acreditava como pressuposto teórico, fui construindo um processo de criação baseado no modo de operar da Capoeira Regional.

Para desenvolver essa pesquisa, inferi no contexto da capoeira, três conceitos: o Equilíbrio Dinâmico, a Economia de Meios e o Estado de Prontidão, sendo que todos esses são expressão de observações que experienciei. Para chegar nessas três possibilidades, realizei laboratórios de imagem e de movimento até que, refletindo sobre minha trajetória e analisando os materiais que eu havia coletado, bem como tudo que eu já havia vivenciado, os conceitos foram se desvelando e, partindo daí, fui exercitando um processo de compreensão e identificação de aspectos dentro da metodologia da Regional e, posteriormente, fui criando oportunidades de propor experimentações artísticas que fossem desdobramentos de toda essa reflexão. Foi assim que cheguei nas obras: Balance, Base e Converse.

De modo geral, o Equilíbrio Dinâmico perpassa pela noção de continuidade e constância; numa forma contínua e constante pela qual o corpo se move na capoeira, desafiando e estabelecendo o equilíbrio; assim como a relação dos capoeiristas dentro e fora da roda, onde a dinamicidade reside na troca de experiências e histórias. Já o conceito de Economia de Meios se consolida na premissa defendida por Mestre Bimba, que afirma que o capoeirista nunca deve mostrar toda a sua capacidade de jogo sem que isso seja necessário, assim todo movimento deve ter um objetivo,

evitando assim que o capoeirista se exponha, oferecendo ao oponente todo seu repertório de movimento, sem necessidade, tornando seu jogo mais previsível. Por fim, o Estado de Prontidão,

que se refere à necessidade do capoeira manter-se alerta e disponível, e como esse comportamento influencia no modo de se mover, diz respeito à ideia de imprevisibilidade em relação ao futuro, o fato de nunca sabermos o que pode acontecer no instante seguinte, a possibilidade de sofrer uma ataque a qualquer momento, a desconfiança.

Balance foi a primeira das obras a ser criada partindo do conceito de Equilíbrio Dinâmico onde a ideia inicial se referia a uma videodança colaborativa com o compositor Guilherme Bertissolo, mas acabou resultando numa instalação composta por quatro vídeos e uma projeção sonora quadrifônica. Os vídeos se subdividem em três categorias: duas videodanças que foram pensadas para ocorrerem juntas à música, um vídeo de abertura que roda em *loop* e uma captação e projeção de vídeo ao vivo. Nesse processo, o conceito se desvela trazendo intensamente o desafio e recuperação do equilíbrio em processos constantes e contínuos que se apresentam na obra, por exemplo, no trabalho de exploração de movimento que foi desenvolvido com sessões de improvisação guiadas, baseada na ideia de transferências de peso e iniciação e sequenciamento, assim como no jogo de manutenção da continuidade do movimento por meio de desafios de alteração de tempo e pequenas regras, como a impossibilidade de encostar o quadril no chão. Durante a pesquisa dessa obra, foram vivenciadas as sessões de exploração de movimento que alimentaram a obra, apresentando as minhas tendências pessoais de movimento. A capoeira como forma de vida, característica também atribuída ao entendimento do Equilíbrio Dinâmico, apresenta-se em diferentes esferas do trabalho, mas especialmente na negociação dos *storyboards* dos vídeos, onde houve um jogo entre as decisões que eu e Guilherme precisávamos firmar durante o processo de composição do trabalho, de forma que chegamos em dois vídeos que se baseiam na mesma música e possuem relação intrínseca entre si, como um bom jogo de capoeira.

Figura 6: Frame de um dos vídeos que compõe Balance.



Foto: Lia Sfoggia

Base é uma videodança acompanhada por performance em piano ao vivo e música eletrônica, baseada no lendário filme *Metrópolis* e desenvolvida por mim e Guilherme, a partir do conceito de Economia de Meios. Nesse trabalho, buscamos juntos traçar parâmetros entre o filme e nosso processo de criação. A definição do vídeo em preto e branco nutre a ideia de objetividade no tocante que, se o filme original não trabalha cores, não achamos a necessidade de alterar essa estética para nosso vídeo. Da mesma forma, fomos discutindo nossas percepções em relação ao filme, criando relações com as cenas a serem desenvolvidas. A cena dos pontos remete aos trabalhadores que foram representados pelos pontos pretos acumulados na imagem. Foi esse o modo mais objetivo e sem rodeios que encontramos para apresentar essa ideia de soma de pessoas todas iguais (sem suas individualidades consideradas). No decorrer do processo, as outras cenas foram surgindo como desdobramentos das nossas discussões, em cruzamento com entendimento do filme, e procuramos respeitar a ordem das ideias e nos manter focados em não trazer para as imagens mais do que o necessário. Foi exatamente nesse sentido que identificamos a ênfase nos gestos de mãos e escolhemos o corpo feminino (representado pontualmente pelos seios desnudos) para desenvolver a videodança. As cenas que descem e sobem para remeter aos níveis hierárquicos da sociedade foram baseados em refilmagem e edição de cenas do próprio filme e, por fim, o ponto vermelho que foi o modo de identificar o romance que alimenta a trama do filme. O exercício de compor através da Economia de Meios é desafiador, pois mexe com o ego do artista

(assim como do capoeirista) que precisa autocontrole e perspicácia para ser pontual na identificação dos pontos chaves da criação.

Figura 7 - Frame da videodança Base



Foto: Lia Sfoggia

Converse é um trabalho cênico criado em colaboração com outros dois artistas, Guilherme Bertissolo e Luciane Cardassi, no ímpeto criativo de desenvolvimento do Estado de Prontidão. Essa obra se apresenta com performance de movimento e piano em cena, com eletrônica em tempo real e projeção de dois vídeos. Os vídeos são diferenciados no sentido de que, enquanto um capta os movimentos da performance corporal ao vivo e projeta num lado da cena, o outro é resultado de um processamento de imagens sorteado em tempo real. A ideia de manter-se alerta e disponível foi condição para essa peça acontecer, desde seu processo compositivo, que foi acontecendo durante a experiência conjunta e colaborativa, fosse nos ensaios ou nas inúmeras conversas e análises das tarefas e emergências pessoais do processo. Essa imprevisibilidade rege a apresentação que traz variadas possibilidades de interação das diversas dimensões a que se propõe: vídeos, música eletrônica, piano e movimento. A parte mais concreta dessa peça é a partitura musical que ainda assim traz muita abertura à execução. Para além disso, os diálogos com o processamento em tempo real dos vídeos e sons e a performance de movimento e piano colocam à prova a capacidade de resolução de desafios durante a peça. Esse trabalho só acontece no espaço-tempo em que ocorre e cada repetição será sempre algo muito diferente. Embora sejam definidos os recursos utilizados – vídeo, performer de movimento e piano –, o resultado do diálogo entre todos esses parâmetros possui uma capacidade muito grande de variabilidade.

Figura 8 - Frame de um dos vídeos utilizados no processamento em tempo real de *Converse*.



Foto: Lia Sfoggia



Sabendo um pouco mais

Conforme a demanda de cada um, é possível ler na íntegra a descrição de cada um desses trabalhos na minha tese cuja a bibliografia está nas referências desse capítulo e pode ser consultada gratuitamente no site do Repositório Institucional da UFBA. Nesse mesmo site é possível encontrar outras pesquisas que descrevem processos criativos e essas leituras ajudam na busca por encontrar caminhos para as proposições de cada um de vocês!

Dessa forma, consegui elaborar diferentes experimentações que se dedicaram a aprofundar noções específicas através de conceitos que indicam parâmetros do modo de operar na capoeira. É importante salientar que, mesmo que num primeiro olhar, cada conceito tenha projetado um trabalho, todos se interrelacionam. Embora *Balance* se refira ao Equilíbrio Dinâmico, é impossível não perceber que a Economia de Meios perpassa a escolha objetiva de trabalhar intensamente com os pés, ou que a captação e projeção de vídeo ao vivo não apresentam parâmetros para o Estado de Prontidão. Da mesma forma, *Base* se relaciona com o Equilíbrio Dinâmico na continuidade e evanescência de cenas do vídeo e certamente traz o Estado de Prontidão para cena ao ser projetada junto com a performance musical de piano ao vivo. E, por fim, *Converse*, que entremeado em tanta imprevisibilidade, resgata os pontos de apoio no solo, tão perceptíveis no Equilíbrio Dinâmico, transpondo-os para o piano através das imagens dos dedos nas teclas e,

remete à Economia de Meios, por exemplo, ao decidir, pontualmente por isolar o corpo, buscando ações do tronco para dialogar com as sombras das performers de movimento e piano:

Através do Equilíbrio Dinâmico cheguei em Balance, aprofundando meu entendimento sobre a Economia de Meios, criei Base, e foi desdobrando colaborativamente o Estado de Prontidão que vi desvelar a obra Converse. São todas experimentações que reverberam da tese em modos diferentes de configuração, apoiando-se em recursos diferenciados e baseadas em trabalhos colaborativos (SFOGGIA, 2019, p. 127).

Após a conclusão dessa pesquisa, acredito que uma importante contribuição se apresenta no “como” propõe a fricção entre arte e cultura, que vai além de uma inspiração: é a Capoeira Regional como protagonista da ação, organizadora da pesquisa, mais especificamente, da pesquisa em artes. No que se refere à minha proposta aqui, espero que a leitura dos caminhos e modos que consegui trilhar possa sugerir outras formas de traçar essa relação, seja qual for a manifestação cultural escolhida. Ou seja, reforçando a ideia que iniciou essa descrição, esta não é uma proposta de reprodução, pois há outras formas de se relacionar com os contextos culturais, mas, considerando o fato de que possa ser a primeira tentativa de exercitar essa relação, observar minhas escolhas pode sugerir possibilidades para que vocês concretizem suas propostas.

Figura 9 - É no experienciar da Cultura Popular que memórias são movidas.



Foto: Lia Sfoggia

Síntese da Unidade

Eu imagino que a leitura até aqui tenha sido densa. São muito teóricos diferentes, com escritas não tão simples. Minha ideia foi oferecer esse primeiro contato, ainda que não se consiga esmiuçar todos os parágrafos, pois acredito que agora, ou quiçá um tempo adiante, todo o que aqui foi escrito vai encontrando sentido. Haverá, no desenvolver das atividades, um momento de colocar dúvidas e tentarei tornar tudo mais acessível que for possível, mas o objetivo central dessa leitura é compreender qual a relevância da **atenção ao processo** e como ocorre a **autonomia** nos contextos de cultura e criação artística. Eu espero que, partindo daqui, vocês se sintam convidados a ampliar seus olhares para as manifestações da cultura popular de modo exercitar esse posicionamento não hierárquico que vai além de trazer golpes/passos/músicas/quaisquer-elementos-dissociados-de-seus-contextos para suas criações, entendendo a pertinência de se relacionar com a cultura com a reverência que ela convida. Isso perpassa pelo reconhecimento de vocês no contexto socio-político-cultural em que vivem e na afirmação do conhecimento advindo da cultura popular como valoroso e válido no contexto acadêmico/criativo/artístico/cultural.

Para além dessas palavras, há o desejo de que possamos, cada vez mais, reconhecer e evidenciar a potência do papel dos Mestres da cultura popular em nossas vidas, da relevância da prática – em suas diversas instâncias: leitura, vivência, análise, etc. – das manifestações culturais como condição de uma formação plural e que preserve nossa história como sujeito brasileiro, nas mais diversas possibilidades de expressão. Esse é o a intenção das atividades e materiais que circundam a experientiação desse componente que deseja, além de problematizar os aspectos do entendimento de cultura, exercitar um olhar sensível e cuidadoso para nossas experiências pessoais através da qual podemos multiplicar arte. Nossas atividades partem dessa leitura, perpassam as aulas (presenciais e online) e culminam na proposição criativa que vocês proporão baseados na vivência do que é aqui proposto. Será um tempo de reflexão e pesquisa pessoal e artística e espero que construamos possibilidades que tenham continuidade além do tempo que estaremos juntos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** In: o que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: argos, 2009. Trad. Vinicius Homesko.
- BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- GREINER, C. **O corpo - pistas para estudos indisciplinados**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, H. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- MESTRE NENEL, M. N. M. **BIMBA: um século da Capoeira Regional**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- MIRANDA, R. **Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2006. Tradução de Eliane Lisboa.
- SETENTA, J. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SFOGGIA, L. G. **Corpos que são: a Capoeira Regional reverberada em processos criativos em arte**. Tese (Doutorado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, 2019.
- SODRÉ, M. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.



DISCIPLINA DANB23 - INTRODUÇÃO À PESQUISA ACADÊMICA EM DANÇA

Autor: Thiago Assis

Figura 10 - Sem título



Fonte: Pixabay

Carta Introdutória: pontos de partida...

Querido (a) estudante,

É com imenso entusiasmo que me inscrevo nestas linhas de agora, dando-lhes as boas vindas para mais um semestre de construção de aprendizagens que tomam a Dança como o seu lastro referencial e a modalidade à distância como condição. Sem dúvida, do

trajeto até se chegar aqui, pressuponho que uma efervescência de questões já devem ter emergido, colocando-lhes diante da tarefa árdua, mas ao mesmo tempo prazerosa, de se compreender sujeito ativo num processo de formação, partindo, sobretudo, de um contexto pouco convencional no tocante a edificação de saberes em Dança. Certamente, a cada semestre, a noção de aprender a distância vai se reconfigurando e desvelando a potência de outros modos de estar juntos sem, necessariamente, perpassar pelo contato diário da fisicalidade dos corpos. Nesse sentido, podemos nos reconhecer na intimidade da abertura de uma relação de ensino-aprendizagem aprendizagem desde esta carta em que, por linhas gerais, vou dando pistas de como se organizará o nosso material didático e, por conseguinte, a trilha de aprendizagem que planifico para vivenciarmos juntos.



Sabendo um pouco mais

Cartas são consideradas o meio de comunicação mais antigo do mundo. Não se sabe ao certo quando elas surgiram, mas os reis do antigo Oriente Médio já escreviam cartas. Por ser também um dos registros mais antigos, alguns estudiosos apontam, inclusive, que a carta é a mãe de todos os gêneros textuais, ao lado dos mitos e contos populares. Já no Egito, mais de 4 mil anos antes da Era Cristã, já existiam os sigmanacis, mensageiros que levavam recados escritos a pé ou montados em cavalos e camelos.

Se desejar pesquisar mais sobre a história das cartas, segue referência: <https://bit.ly/2QFcP4F>

A disciplina que desenvolveremos, neste semestre, é **Introdução a Pesquisa Acadêmica em Dança**, componente curricular que compõe o rol das disciplinas optativas oferecidas pelo nosso curso. Com o objetivo de compreender, em níveis introdutórios, dimensões metodológicas da pesquisa acadêmica, focalizando na sua interseção com o campo de conhecimento da Dança. Nesses termos, como pauta dessa oportunidade que nos une, proponho apontar algumas noções filosóficas que têm direcionado os modos como estamos concebendo o conhecimento e a sua construção social, bem como o papel da Arte na reconstrução acerca do entendimento de pesquisa acadêmica e suas conformações. Ainda, interessa-nos dedicarmos um olhar inicial sobre projeto de pesquisa, de modo que a vivência dessa disciplina possa corroborar com a construção dos projetos de vida

de vocês na medida em que se coadunem com o interesse de trilhar os caminhos da pesquisa acadêmica em nossa área de conhecimento.

Tenho, por meio da experiência como pesquisador, a tendência a pensar que a ação de se fazer-pensar pesquisa acadêmica seja em Arte ou em Humanidades – e recorro para essas duas áreas, pois são os meus espaços de encontros acadêmicos mais frequentes, dado meu interesse por construir conhecimento partindo da interface entre Dança e Educação – perpassa pela pessoalidade do sujeito que o faz e, nesse sentido, a ação de pesquisar se coloca como uma atitude política consciente de interação no mundo, não só para interpretá-lo, mas para agir sobre esse mesmo mundo, propondo modos outros de sentir, perceber. Ou seja, o que intenciono dizer é que fazer pesquisa perpassa por campos de subjetivação do sujeito pesquisador: escolhas, caminhos, inquietações e, sumariamente, desejo. Penso o desejo como mola propulsora da pesquisa. Destarte, o interesse inicial de vocês por este contato que construímos a partir daqui já vem marcado por esse fino traço de um pesquisador: a motivação, o interesse pessoal. Visto que se trata de um componente optativo, logo de uma demanda subjetiva daquele que ao manifestar o seu interesse já anuncia a aparição de sua paisagem pesquisadora.

Ao mesmo tempo, assumo que tenho tido, a partir de minha experiência como pesquisador, o interesse em ratificar o inacabamento como forma. Nesse sentido, por acreditar num movimento espiralado da construção do conhecimento, onde início, meio e fim são instâncias impalpáveis, tenho feito o esforço de escrever academicamente possibilitando continuidades, propondo a quem me ler o exercício da coautoria, a constituição de uma rede que parte do texto, mas não se estanca nos limites dele. Por mais que eu reconheça a urgência de apontar caminhos, compartilhar experiências, amplificar saberes historicamente construídos no entorno da pesquisa acadêmica em Dança, o faço sem desejar com isso ter o bastião da única verdade, sem colocar o texto numa posição vertical em que a minha ausência física intimide o leitor de construir o seu argumento diante do compartilhamento das minhas percepções. Por essa razão, tenho assumido a autoria de textos com contornos móveis, onde se possam somar vozes, criar dissensos.



Análise

Há aqui um convite expresso para que você estudante possa interagir com este texto, encorajando-se a escrever as suas próprias cartas a partir da interação com o tema em questão – pesquisa acadêmica em Dança – e possa compartilhá-las em nosso Ambiente Virtual.

Escrever é se fazer existir para além dos limites de nossa fisicalidade. Pensem nisso!

Não sei se vocês se lembram, fui autor do livro *Seminários Interdisciplinares 1*, em parceria com o colega Lucas Valentim, oportunidade em que fizemos um livro construído em formato de conversa de aplicativo instantâneo de mensagens, àquilo que naquela altura denominamos de “Zap Boons⁵”, numa clara alusão a um aplicativo de bate-papo. Ainda depois daquela experiência, propus um texto em minha tese de doutorado em que troquei cartas com outros pesquisadores e reproduzir na tese a íntegra dessas cartas como forma de assumir essa autoria compartilhada, ainda que sobre ela não se tivesse previsibilidade dos rumos⁶. Assim, é que também quero propor que esse material seja parte desse esforço que tenho empreendido na busca de construir textos acadêmicos mais borrados, sem um acabamento que se pretenda instrucional, no sentido de silenciar àquele que me lê.

Por essa guisa pensei em construir esse nosso material a partir da elaboração de três cartas que se somam a esta introdução e em seu conjunto corresponderão aos eixos estruturantes – discussões centrais – previstas em nosso Plano de Aprendizagem. As cartas compartilharão o meu posicionamento acerca dos temas, posicionamento esse que será reforçado em nossos encontros presenciais ou online. Para além da proposição de uma estilística própria para a construção de um texto acadêmico, a elaboração das cartas visa dinamizar a nossa comunicação por meio do suporte da escrita, uma vez que ao final da leitura de cada carta vocês poderão escrever as cartas de vocês para mim e compartilhá-las comigo na plataforma *Moodle*, o que me permitirá acessar o ponto de vocês acerca das questões que compartilharei. Ademais, nesse período introdutório à pesquisa acadêmica em Dança, penso que esse tipo de escrita confessional, notadamente mais ocupada com o argumento que com a forma, no sentido de uma normatização da escrita, pode ser potência para consolidação de um saber que tem interessado bastante aos pesquisadores do campo das Artes que é justamente o reconhecimento da experiência como materialidade para a construção do conhecimento.



Sabendo um pouco mais

A escrita confessional toma como ponto de partida o sujeito escritor e tudo aquilo que o circunscreve a respeito de sua trajetória. Sob a égide desse modo de escrever está a concepção focaultiana que afirma que nesse tipo de escrita o ato de escrever é também o ato de mostrar-se ao outro.

⁵ ROCHA, Lucas Valentim; ASSIS, Thiago Santos de. *Seminários interdisciplinares*. Salvador, BA: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, 2017. 52 p. ISBN 9788582921272 (broch.)

⁶ ASSIS, Thiago Santos de. *PROFESSORALIDADE EM DANÇA NO CONTEXTO UNIVERSITÁRIO: TESSITURA DE UMA REDE DE EXPERIÊNCIAS / THIAGO SANTOS DE ASSIS*. -- SALVADOR, 2018. 171 f. : il Orientadora: DENISE MARIA BARRETO COUTINHO. Tese (DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS) -- Universidade Federal da Bahia, PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2018.

Confesso, por fim, que a ideia de escrever este material como um conjunto de cartas é também uma tentativa de me avizinhar a você, estudante. Quero que se sinta mais íntimo de mim, desejo compartilhar nas cartas também os meus campos de subjetivação, dar-se a ver que o ato da escrita acadêmica e da produção de conhecimento nesse âmbito é feito por “gente da gente”, que sente cansaço, que abandona o texto, que tem dúvidas, que para diante do word sem saber por onde começar, enfim, que faz da pesquisa e do espaço acadêmico mais um lugar comum, porém potente, como outros ambientes que recortam a nossa vida social.

Para concluir este escrito, desejo que seja um semestre de muitas conquistas e aprendizagens. Já estou ansioso para saber quais são as suas expectativas, em que contextos vocês se encontram agora e por quais razões escolhem fazer esta disciplina. aguardo por notícias em nosso espaço no Moodle. Espero receber cartas de apresentação. Vamos lá, animem-se!

Um abraço afetuoso,

Thiago Assis

Carta 01: Noção de conhecimento e pesquisa acadêmica na contemporaneidade

Agora é um fim de noite de sexta-feira, inicio mais uma carta para compartilhar com vocês as minhas mais íntimas interpretações sobre a questão da pesquisa acadêmica em Dança. Nas linhas de agora me dedicarei tão somente a discorrer sobre a maneira que venho pensando a construção do conhecimento e, por conseguinte, as suas reverberações na pesquisa em nosso campo do saber. Confesso que fui seduzido durante todo o dia com as inúmeras mensagens que recebi dos amigos dizendo que “sextou”, mas o trajeto como pesquisador tem me mostrado que o ato de pesquisar e, conseqüentemente, escrever, requer algumas renúncias, transitórias eu sei, mas necessárias a quem ao se lançar na tarefa reconhece a responsabilidade que lhe é peculiar. Assim decidi “sextar” de outra forma. Aqui estou eu no encontro com vocês. Para que melhor?

Figura 11 - Sem título



Fonte: Freepik

Em minha rotina do dia já havia separado esse tempo para estar com vocês por meio do ato desta escrita. Passei o dia tentando elaborar, confesso, o modo como me colocaria aqui. A sexta-feira como um todo passou a ter um único foco: **introdução a pesquisa acadêmica em Dança**. Sou muito ligado a palavras, para mim como já evidenciou Larossa (2001)⁷, elas são representações de pensamento. Dessa forma, que sempre penso que a palavra é muito mais que pronúncia, ela anuncia/enuncia/denuncia formas de compreensão do mundo. Conhecemos por meio da palavra, ao mesmo tempo em que

⁷LARROSA, Jorge. Notas sobre experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. São Paulo, n. 19, jan/fev/mar/abr, 2002, p. 20-28.

traduzimos aquilo que supomos saber também por meio de palavras. Assim, a palavra tem centralidade em nossas ações. Foi desse modo que comecei esta sexta-feira pensando sobre o título de nossa disciplina. Nesses termos, quero refletir sobre quatro palavras que para mim são importantes aqui: introdução/pesquisa/acadêmica/dança. O sinal / aqui está sendo tomado da mesma forma que se convencionou no livro didático do componente curricular Arte e Dança como Tecnologia Educacional, ou seja, como está para.⁸



Recomendação

Deixo aqui um convite expresso para a leitura do texto: Notas sobre a experiência e o saber da experiência, texto do renomado autor Jorge Larossa, professor da Universidade de Barcelona. Como motivação para a leitura compartilho um trecho que baseia bem a ideia desse parágrafo da nossa carta:

“as palavras produzem sentido, criam realidades e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos em sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.

Não quero seguir uma ordem de posição, no que se refere à aparição das palavras no título da disciplina; quero compartilhar com vocês um sentido outro. Assim, começarei pela palavra pesquisa, ainda nos limites temporais desta sexta-feira em que escrevo para vocês. Ao acordar pela manhã para um compromisso, organizei-me e a primeira coisa que eu fiz foi **pesquisar** o melhor caminho para chegar ao destino. Ao chegar a esse compromisso, que se tratava de uma reunião pedagógica, algumas dúvidas foram surgindo no entorno da pauta e, sem exageros, a palavra **pesquisar** foi acionada por diversas vezes. Parei para o almoço. O meu automóvel estava sem combustível, então, enquanto **pesquisava** um local para almoçar, **pesquisei** um posto de combustível com um valor mais acessível. Enfim, cheguei em casa depois de uma manhã marcada por

⁸ RENGEL, Lenira Peral; RIBEIROSANCHES NETO, A. ; BRANDAO, A. E. S. ; AQUINO, R. F. . Arte/Dança como Tecnologia Educacional I. 1. ed. SALVADOR: EDUFBA, 2018. v. 1. 84p

muito trabalho, deitei na cama para assistir TV, foi hora de mais uma vez **pesquisar** qual a melhor programação para uma sexta-feira à tarde, já que não tenho o hábito de assistir televisão naquele horário. Acabei dormindo. Quando acordei já era noite e chovia bastante. Pensei em como faria para jantar, foi então que **pesquisei** um restaurante que entregasse em domicílio. Ufa! Antes de me colocar aqui na tarefa desta escrita fui assistir a uma novela – ok, confesso, sou noveleiro! – e ao acabar o episódio antes de mergulhar no texto, **pesquisei** o resumo do capítulo de amanhã – sou curioso e isso sem dúvida é uma marca necessária ao pesquisador - .

De forma resumida, e contando uma trajetória real, foram essas as vezes em que me vi falando em pesquisa, e essa recordação me faz pensar que a ação de pesquisar não é uma exclusividade do âmbito acadêmico, trata-se de uma ação cotidiana muitas vezes realizada de forma assistemática, porém não menos eficaz, entretanto sem a necessidade daquilo que por muito tempo chamamos de rigor acadêmico, o que talvez essas menções que eu fiz sobre o meu dia contrarie por completo. Pesquisar é uma ação cognitiva que se articula a própria dinâmica do desenvolvimento humano. Eu me atrevo a dizer que a gente sobrevive pela nossa capacidade de pesquisar e, mais ainda, permanecemos aqui por nossa capacidade de intuir, o que tem muito a ver com a pesquisa.

Figura 12 - Sem título



Fonte: Freepik

Mas, professor, você está querendo dizer que todo mundo pesquisa e dessa forma não há uma razão clara para se investir numa qualificação para tal, é isso?

Não, respondo antes que essa indagação se aflore. O que estou assumidamente dizendo nas linhas de agora é que de fato pesquisar é uma ação cotidiana, mas, logicamente que

quando ela ganha a adjetivação acadêmica, aqui vale uma atenção maior, justamente, para dar conta de algumas especificidades conceituais que, certamente, fazem todo sentido, inclusive é o escopo de estarmos aqui nesta relação de ensino-aprendizagem. Talvez no decorrer desse jogo com as palavras isso vá ficando mais claro. Prossigamos...

Essa percepção sobre a pesquisa como ato cotidiano, eu diria que quase instintivo, é o que me leva a pensar na expressão **introdução**. Sem espaço para piadas, nem ambiguidades, o ato de introduzir sempre me pareceu como colocar algo que está fora para dentro. Eu diria até mais, a noção de **introduzir** me passa a sensação de que algo que é externo àquele corpo passa a ser parte dele seja por uma temporalidade de curta, média ou longa duração. Mesmo que se revire a lógica desse pensamento e se tente falar na introdução do sujeito em algo, parece-me ainda um pouco paradoxal, sobretudo quando se fala da pesquisa, pois se pensarmos em introduzir alguém numa determinada cultura, isso categoricamente incide em dizer que ela esteve por algum momento estrangeira àquela própria cultura. Então, seguindo a ideia da pesquisa como ação cotidiana dada, penso que podemos interpretar essa ideia de **introdução** como um estágio de apresentação de uma faceta do fenômeno ainda não visto por aquele ângulo, mas não completamente externo, uma vez que muita da habilidade que utilizamos na ação cotidiana de pesquisar constitui a nossa matriz de referência para a formação de pesquisador acadêmico. Não se trata de coisas antagônicas, são dimensões que coabitam um mesmo corpo. Logo, tomem essa disciplina de **introdução** não como o ensinamento de algo novo, no sentido mais ingênuo da novidade, pensem como uma experiência de aperfeiçoar para fins de uma cultura universitária uma habilidade que já lhe é dada como pré-disposição cognitiva, ou seja, eu acredito que filogeneticamente⁹ trazemos essa condição.

Logicamente que, quando assumimos produzir pesquisa **acadêmica** em Dança, estamos nos referindo à produção de conhecimento no espaço universitário e isso requer algumas condições específicas que diferenciam a pesquisa produzida nesse recorte social das demais produzidas com outras finalidades. A **pesquisa** acadêmica, pelo menos na minha interpretação que parte do campo de conhecimento da Dança na interface com a Educação, ela se refina justamente por não centrar o seu interesse nos limites de respostas pontuais, tais como aquelas que mencionei anteriormente para sustentar o argumento da pesquisa como ação cotidiana. A pesquisa **acadêmica**, especificamente em Dança, interessa-se por continuidades, pelo reconhecimento de seus limites e pela sua dificuldade de lidar com generalizações excessivas. Ela se serve de uma tradição filosófica que com suas distintas naturezas, métodos e tipologias vai configurando um jeito de construir conhecimento que sobressalta o “eu acho”, “talvez sim ou não”, mas que vai mostrando para os seus interessados vias para a construção de um argumento que se pretende autoral,

⁹Exercite a pesquisa. Busque o significado de filogênese e a sua relação com o desenvolvimento humano.

mas é genuinamente coletivo, constituído a partir de uma referência artístico-conceitual, em geral construída por muitas vozes, bem como caminhos para fazer pesquisa que em sua diversidade se inter cruzam com as diferentes áreas de conhecimento. Vou dar um exemplo, a minha tese doutoral trouxe o método (auto)biográfico¹⁰ como aporte metodológico central, mas essa não é uma especificidade da Dança, você pode encontrar outros pesquisadores de outras áreas que pegaram esse mesmo caminho metodológico para discutir os seus problemas de pesquisa – não se preocupe que no curso da disciplina falaremos sobre alguns desses caminhos/tipologias - .

A pesquisa **acadêmica**, em todas as áreas do conhecimento, sem dúvida é importantíssima para o desenvolvimento social e tem lugar de relevância para além dos muros da universidade. Entretanto, se há uma indicação que eu gostaria de compartilhar com vocês, como premissa inicial do exercício do fazer da pesquisa na universidade, é pensar o espaço acadêmico, com toda a potência que lhe é inerente, como mais um dos espaços que compõem a sociedade e, neste sentido, compreender que não há supremacia no conhecimento e na pesquisa produzida nesse âmbito sobre os demais. A pesquisa **acadêmica** é mais uma forma de se chegar a considerações sobre determinado objeto assim como qualquer outra experiência de constituição de conhecimento empírico. É importante perceber isso. Faz muito sentido, sobretudo quando a gente se afina com perspectivas de construção do conhecimento que entoam e possibilitam que pensemos a pesquisa **acadêmica** como um espaço potente de encontro de saberes de diferentes ordens, que não se hierarquizam entre si, pelo contrário, em conjunto expõe a sintonia de um pensamento coletivo, construído inclusive na diferença de onde cada um parte para se chegar ao seu lugar de fala¹¹.

Durante muito tempo imperou no espaço universitário, ainda hoje se convive com alguns rastros, a concepção de conhecimento científico como única verdade, como se nada mais fizesse sentido para além daquilo que se produzia no espaço universitário. Uma tradição filosófica positivista¹² forçou o entendimento das verdades científicas como estruturas inexoráveis de pensamento, forjando uma noção de verdade absoluta sobre o conhecimento científico. Mais ainda, ditando o que poderia ser considerado conhecimento ou não, ainda que dentro do espaço universitário, uma vez que a tradição das ditas ciências exatas intentava se sobrepor a todas as outras formas de conhecer que houvessem, valendo-se do argumento de sua possibilidade de ser testável e generalizável.

¹⁰ Penso que pode ser um exercício interessante buscar saber do que se trata a pesquisa (auto)biográfica. Tenho certeza que despertará interesses, sobretudo por seu notado esforço de articulação para uma pesquisa centrada na experiência das histórias de vida em formação.

¹¹ Aqui dou mais uma tarefa a cada um de vocês. Busquem como leitura complementar a seguinte referência: SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. Revista Crítica de Ciências Sociais, Coimbra, n. 78, p. 3-46, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000300004&script=sci_arttext. Acesso em: 20 jun. 2013.

¹² Pesquise sobre esse termo.

Nesse sentido, essa forma de pensar gerou uma marginalização dos conhecimentos produzidos pelas Artes e Humanidades.

Hoje, com o avanço epistemológico desses campos do saber, outrora invisibilizados, é possível dizer que estamos produzindo conhecimento científico, tão logo, pesquisa acadêmica. Mas, esse esforço em trazer uma interpretação outra para o espaço universitário ainda hoje encontra resistência política de aceitação. Se observarmos bem o panorama atual, o primeiro Mestrado Acadêmico com área de concentração específica em Dança só surge no meado da década de 2000 na Escola de Dança da UFBA – exatos 50 anos após a fundação do primeiro curso de Graduação do Brasil em 1956 - , já o primeiro Doutorado Acadêmico, também proposto pela mesma instituição, é lançado no final da década de 2010, juntamente quando surge a proposta de um segundo mestrado acadêmico na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Embora se perceba os avanços que a pesquisa acadêmica em Dança tem tido, numa análise menos apaixonada, perceberemos que esse campo ainda se encontra em estágio inicial de desenvolvimento. Logicamente, essas considerações se alinhavam com esse cenário de interpretação do que é conhecimento científico e quem e quais áreas estão “autorizadas” a propô-lo.

A contemporaneidade com toda a sua confluência de pensamentos tem dado aberturas para a proposição de pesquisas acadêmicas que inclusive têm buscado se desviar dos ranços dessa forte tradição filosófica do positivismo e, nesse sentido, tem reivindicado a construção de métodos próprios que deem conta das especificidades de suas áreas de conhecimento. Em **Dança**, por exemplo, se observarmos um panorama dos últimos dez anos de produção de pesquisa acadêmica na área, iremos perceber com a leitura de teses e dissertações, como os pesquisadores têm criado estratégias autorais para a consolidação de suas pesquisas, propondo um jeito de fazer pesquisa que obedece a um rigor metodológico que nasce do próprio percurso da pesquisa e não anterior a ela. O entendimento da **Dança** como um vasto campo de saber constituído por diferentes estéticas, sem necessariamente a pressuposição de juízo de valor entre elas, também tem suscitado essa diversidade de abordagens metodológicas tanto para construir a pesquisa, como para comunicar os seus resultados, seja por meio da escrita ou por uma configuração artística.

No fim desta carta gostaria de propor um exercício que faz sentido para quem tá se lançando na pesquisa acadêmica em nosso campo. Sugiro buscar no banco de dissertações do Programa de Pós-graduação em Dança na UFBA uma pesquisa para acessar. Penso que o exercício da leitura de uma dissertação e depois a nossa troca entre as percepções individuais vão ser úteis pra gente observar juntos como outros pesquisadores têm lidado com a questão da produção de conhecimento no âmbito acadêmico em suas pesquisas. Aguardo as impressões de vocês no *Moodle*. Tentem escolher a partir já da identificação de vocês com aquilo que desejam tomar como temática de pesquisa futura.

Carta 02: Projeto de Pesquisa

É mais um fim de noite quando retomo a tarefa de construção desta escrita. Para ser mais específico, é uma noite de quarta-feira. Olho para as estrelas do céu, sentado na varanda de minha casa, e busco na sinfonia do ruído de ir e vir dos carros a inspiração para continuar a me inscrever por estas linhas em que me coloco agora. A escrita e a pesquisa acadêmica tem esse lugar de interdição da vida cotidiana, e por mais que se pretenda incidir sobre ela, ocorre e decorre a partir dela, ou seja, o mundo não para enquanto se constrói o conhecimento científico, muito embora o ato de escrever também seja uma tentativa de congelamento das ideias que se dizem, sempre, a partir de um determinado espaço/tempo que as circunstanciam.

Para tecer fios de continuidade entre um manuscrito e outro, porque vocês devem supor que este texto é preenchido de recomeços, de abandonos, de reedições, o que indica o seu mais intrínseco caráter processual – outro traço importante para pensar o conhecimento e, por conseguinte, a pesquisa acadêmica - , voltei ao texto anterior, revisei o Plano de Aprendizagem e, assim, sigo na busca da coerência de mim, sem perder de vista o que intencionei propor lá atrás quando escolhi o formato das cartas como mote da comunicação que estabeleceria a relação de ensino-aprendizagem que decorre de nosso encontro. O ir e vir, a referência ao passado para construir um presente que já se projeta futuro, o olhar atento para onde se deseja chegar, tudo isso faz coro a pauta que motiva a escrita de agora: o projeto de pesquisa.

Como falei na carta anterior, tenho me interessado bastante pela palavra como (re)(a) apresentação de pensamento. Nesse sentido, parece-me caro sobrevoar, ainda que em dimensões rasas, por aquilo que estou entendendo como projeto para, em seguida, ampliar a análise e, talvez, se chegar a um modelo – sim, os modelos são reais, já dizia Olafur Eliasson¹³ – de construir projetos de pesquisa. Penso que modelos são soluções transitórias para problemas que já nascem com larga e inesgotável fonte de durabilidade. A exemplo dessa questão: como se faz/pensa um projeto de pesquisa para a Dança? Se executaram a tarefa por mim suscitada na carta anterior, certamente, ao ler uma dissertação como forma de se aproximar de uma configuração de pesquisa acadêmica no campo da Dança, possivelmente deve ter se questionado como aquelas ideias vão ganhando forma. Será que quem se lança nas trilhas da pesquisa já sabe com que voltará de lá? Ora, não se formula perguntas para as quais já temos respostas. Penso, assim, que não se projeta uma pesquisa com a previsibilidade dos seus rumos. Logo, mais uma vez caímos na cilada do projeto.

¹³ Quem desejar se arriscar numa leitura em espanhol poderá procurar essa curta e eficaz referência: ELIASSON, Olafur. **Los modelos son reales**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009.

Bom, quero compartilhar, antes de fazer uma caracterização sobre aquilo que venho entendendo sobre projeto, essa ação que, logo se verá, é tão cotidiana como a questão da pesquisa que mencionei anteriormente, uma recente experiência de produção de pesquisa acadêmica. Trata-se de meu processo de doutoramento, que, sem dúvida, foi a corporificação da noção de que projeto é ponto de partida para solos movediços do desconhecido. O doutorado é tido como último estágio de treinamento e formação do pesquisador, mas, engraçado que mesmo assim é um lugar preenchido de inseguranças e também de incertezas de como fazer/propor os caminhos da pesquisa que não se difere dos neófitos no assunto. Curioso que no mestrado aconteceu algo semelhante ao que mencionarei a seguir, ou seja, não se trata de algo que se aprende a lidar e depois já se pode considerar *expert* no assunto. A instabilidade é condição da pesquisa sempre e o pesquisador, no meu modo de ver, tem de lidar com isso como condição e não interdição do seu trajeto. Vejamos como narro a experiência com uma citação à introdução de minha tese – logo, falaremos sobre essa seção textual quando a gente se debruçar na forma -:

O projeto selecionado para a Linha de Processos Educacionais do PPGAC-UFBA é diferente daquilo que se tornou esta tese. A ideia inicial era retornar ao campo de pesquisa do mestrado, ou seja, a Rede Municipal de Salvador, para compreender como sujeitos vão se constituindo Professores de Dança, como se chegou a ser o que se vem sendo no exercício da profissão docente, de como e porque esses sujeitos vêm constituindo sua professoralidade nesse campo. O escopo primaz era escutar como vem se dando o processo de inserção da Dança na escola, entender como esses professores chegam a esse ambiente e quais anseios se projetam na construção do estar sendo professor/professora de Dança dentro de uma escola pública municipal, além de levantar marcas subjetivas produzidas diariamente nesse espaço.

Passei um ano de meu processo de doutoramento pensando que havia encontrado em mim o objeto que fazia pulsar meu desejo de pesquisa. Acidentalmente ou não, decido por (re)escutar a gravação de uma das entrevistas feitas na época do mestrado, antes de descartá-la, já que se haviam passado cinco anos. Na narrativa de uma das professoras entrevistadas surgiu algo que mudou os rumos da pesquisa. Frente ao meu questionamento: “No período de formação acadêmica você discutia com os seus professores como avaliaria os seus futuros alunos? Quais eram as discussões que vocês tinham sobre avaliação em Dança?” (ASSIS, 2012, p.122), ela respondeu que o modo como ela organizava a avaliação e outros componentes da ação pedagógica na escola – planejamento, metodologias, enfim, o cotidiano pedagógico –, tinha muita relação com o que ela foi aprendendo por vias de uma pedagogia do exemplo na sua formação. Além disso, também mencionou que as discussões sobre esses aspectos da docência eram superficiais e que prevalecia uma pedagogia instrumental – aprender a fazer plano de aula, de curso, construir objetivos de aprendizagem, entre outros. Olhei para o meu próprio processo de formação, após a conclusão de um mestrado e a inserção na docência universitária, e tentei localizar nesse trajeto situações didáticas que vislumbravam tecer essas

discussões e, como a colega, não encontrei muitas ocorrências em nenhum dos dois estágios. Entendi, então, aquela narrativa como um convite subliminar que me dizia que era o momento de tirar o foco da Educação Básica e começar a tentar entender como venho sendo professor no Ensino Superior em Dança e que tipo de acionamento as escolhas metodológicas que vamos fazendo no decurso da graduação vão gerando a construção da professoralidade no estudante que está tornando-se professor. Como esses professores universitários em Dança chegam a esse espaço e que reflexão sobre sua atuação pedagógica, bem como sua reverberação em outros nichos, é feita. Particularmente, e aqui reside minha implicação direta com este objeto, eu, professor universitário há cinco anos numa universidade pública estadual, não havia me dedicado a pensar sobre essa questão. Desse modo, iniciei uma busca por literatura sobre docência universitária em Dança e logo me surpreendi com o volume de publicações concernentes ao ensino da Dança na Educação Básica e a escassez de material referente ao ensino de Dança na Universidade. Embora a relação Dança e Universidade no Brasil já pautasse mais que metade de um século, com a fundação da Escola de Dança da UFBA em 1956, é bem verdade que até o surgimento da Faculdade de Artes do Paraná em 1984, houve um hiato considerável de 28 anos. Foi o primeiro decênio dos anos 2000 que corroborou para o cenário que temos em 2018, com 49 cursos em funcionamento em todas as regiões brasileiras, entre bacharelados, licenciaturas e tecnológicos, acenando para um crescimento exponencial da área. Sem dúvida, porém, trata-se de uma oferta ainda pouco expressiva, quando contrastamos com outros cursos superiores tradicionalmente presentes nas universidades do nosso país. A história recente da inserção da Dança no ambiente acadêmico, a minha atuação profissional nesse segmento de ensino, o crescimento considerável de cursos de graduação nos últimos dez anos, somada a outras considerações aqui já postas, fez com que eu deslocasse meu olhar da relação da Dança no ensino básico, pelo menos temporariamente, e viesse buscar na docência universitária em Dança caminhos que pudessem me fazer retornar para a discussão anterior com outros enquadramentos ao meu modo de olhar.

Assim, esta tese doutoral, alinhavada aos aspectos do contexto descrito, propõe-se a (auto)investigar movimentos de professoralização em Dança – a professoralidade. Interesse-me pelos modos de ser/estar professor(a) nessa especificidade do saber, em contexto universitário, propiciando a partir de mim mesmo a constituição de uma rede de experiências entre professores que atuam nesse segmento. A hipótese da tese reside na ideia de que essa formação se dá no emaranhado de experiências, por meio de marcas de subjetivações que vão constituindo um professor, e que precede à imersão no próprio espaço acadêmico. Nesse sentido, invisto também na ideia de que o encontro com a alteridade, aquilo que aqui será tratado como solidariedade cognitiva é potência viva na configuração transitória da paisagem de si. (ASSIS, 2018, p. 17-18)¹⁴

Bom, trago o recorte acima para denotar e reforçar que a pesquisa é, sempre, uma zona de incerteza. Ao nos lançarmos nesse desconhecido, no exercício de buscar compreender com mais profundidade uma dada questão, logo compreendemos que as gemas preciosas

¹⁴ Aqueles que desejarem poderão acessar a tese na íntegra: ASSIS, Thiago Santos de. *Professoralidade em dança no contexto universitário: tessitura de uma rede de experiências* – 171 f. Tese (doutorado) – Salvador - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2018.

da pesquisa está justamente nos “acidentes” que recortam o seu fazer. A imprevisibilidade, o acaso, são formas tão caras à noção de pesquisa acadêmica como a própria concepção de projeto como uma ação flexível que nas urdiduras do tempo reconhece novas necessidades, mergulhos talvez não pensados *a priori* como prevalências. Penso o projeto como ação. Pensá-lo dessa forma nos move à compreensão de que a sua forma instrumental é orientadora, mas não é o projeto em sua inteireza. A forma carrega parte importante da ação de projetar, mas não é a sua completude, porque como ação o projeto precisa ser a todo o tempo a construção do par experiência/sentido.¹⁵

Se fizermos uma análise etimológica do termo projetar logo veremos que essa argumentação faz todo o sentido. Projetar vem do termo latim *projicere*, o que é português equivale a dizer lançar para frente. Assim, quando desejamos construir um projeto de pesquisa estamos ambicionando, num futuro próximo ou mais dilatado, levantar dados que nos permitam refletir acerca de uma dada realidade, ainda reconhecendo que essa realidade será sempre vista parcialmente. Ao projetar estamos, poderia dizer, inicializando a ação, mas esse acionamento só ganha fisicalidade no atravessamento cotidiano de fazer a própria pesquisa, que em termos gerais sempre implica em sub-ações como leituras e análises de outros textos, idas ao campo para a coleta dos dados, escrita do relatório da pesquisa (artigo, dissertações, teses e afins), compartilhamento das reflexões, entre outros.

Nesses termos, quando nos deparamos com um relatório de pesquisa, ali está contida parte de uma ação que engendra um esforço cotidiano para se chegar ao que se é. Os desvios, descaminhos, ao meu ver, devem ser inclusive assumidos nesse processo muito mais que uma ação que venha a vulto, mas como uma afirmação política que denota a potência do conhecimento e a nossa incapacidade de manipular variáveis como o acaso por exemplo. Há professores que preferem começar pela forma, ou seja, dando um *check list* acerca dos itens que compõem, em vias de regra, um projeto, para só depois incidir sobre essas questões relativas à concepção. Eu opto por fazer diferente. Prefiro compartilhar primeiramente como entendo o projeto para só em seguida falar sobre a forma como construo um. Penso que concepção e forma devem caminhar como instâncias de um mesmo processo.

Dito tudo isto desejo então desembocar na forma como geralmente um projeto se evidencia em termos do exercício de sua escrita – já que se sabe há toda uma experiência de inserção no mundo que se antecipa ao ato de escrever - . Assim, acordado que tomaremos a noção de projeto sempre como um ponto de partida da pesquisa, no qual informações vão se agregando no processo, e reconhecendo a sua excelência como

¹⁵Faz-se convidativo ler a seguinte referência: LARROSA, Jorge. Notas sobre experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. São Paulo, n. 19, jan/fev/mar/abr, 2002, p. 20-28.

elemento norteador¹⁶, proporei aqui uma estrutura de projeto para que comecemos a ensaiar e desenvolver esse exercício tão necessário ao investimento da ação de pesquisar. Em alguns momentos tomarei como exemplo projetos de pesquisa construídos por mim e por outro colega, o parceiro Lucas Valentim¹⁷, para exemplificar Vejamos:

¹⁶ Porque se por um lado argumentei muito sobre a questão do papel do acaso, da imprevisibilidade na pesquisa, por outro também quero situar um entrelugar ao dizer que o projeto nos ajuda a gerenciar o tempo que temos para execução da pesquisa e nossos enquadramentos prioritários que vão ganhando camadas no fluxo da pesquisa-

¹⁷ Professor da Escola de Dança da UFBA, parceiro intelectual na escrita de livros do EAD. Quem desejar ler a sua tese, segue a referência: Rocha, Lucas Valentim PROCESSOS COMPARTILHADOS EM DANÇA E TEATRO: entre nós e as relações de poder / Lucas Valentim Rocha. –tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2019. 301 f.

ELEMENTOS DE PROJETO DE PESQUISA

CAPA

Em geral na capa nos preocupamos em causar uma primeira impressão positiva ao leitor, logo tem alguns itens aqui que são importantíssimos:

1. Priorize informar os dados de identificação mais gerais que circunscrevem aquele projeto: exemplo: a instituição onde o projeto será realizado ou de onde a ação de fazê-lo decorre, o ano de sua proposição, o título e o seu nome completo.
2. Muito cuidado na hora de escolher o título do seu projeto é uma etapa importante, pois nele o leitor deverá compreender a temática geral que o projeto discorre, as palavras ou conceitos que ele traz, pois o título do projeto deve ser um grande resumo da sua pretensão. Além disso, o título precisa ser convidativo o suficiente para que o leitor deseje passar para a próxima página e entrar em contato com as ideias que você dispõe.

Abaixo disponibilizo um modelo de capa do projeto que submeti a seleção do doutorado em Artes Cênicas em 2016. No título que eu escolhi, a minha ideia foi deixar claro que se trataria de uma pesquisa que partiria de minha própria experiência e que isso refletiria na escolha do método, além disso que se tratava de uma pesquisa interessada em discutir formação de professores de Dança, trazendo, prioritariamente, a noção de professoralidade, que em grandes linhas podemos dizer que se trata de um modo de pensar a formação de professores a partir da experiência, das histórias de vida.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CENICAS –
PPGAC

THIAGO SANTOS DE ASSIS

PROJETO DE DOUTORADO:

UM OLHAR NO ESPELHO:

A PROFESSORALIDADE EM DANÇA COMO QUESTÃO

Linha de Pesquisa: Processos Educacionais em Artes Cênicas.

Salvador

2016

INTRODUÇÃO

A introdução de um projeto é o momento de apresentar para o leitor as indicações iniciais sobre o tema que será pesquisado. É hora de convencê-lo sobre o que você deseja pesquisar. Eu penso que ao escrever a seção introdutória, o autor precisa ter como consigna o intento de responder a pergunta: o que é? Sobre o que esse projeto se dedica a falar? Desse modo, para o leitor a relação com o projeto se torna mais fluida à medida que ele consegue nos aspectos introdutórios já identificar as particularidades daquele projeto.

Penso que a introdução precisa, também, articular o trajeto do pesquisador, os seus caminhos, a sua história de vida e inserção no mundo acadêmico, com o objeto que se pretende pesquisar. Bom, a ressalva que eu faço aqui não tem a ver diretamente com a forma mais com a concepção. Faço coro à comunidade de pesquisadores que acreditam que um objeto de pesquisa não é algo externo à existência do sujeito pesquisador. Penso que um objeto de pesquisa tem uma implicação direta com o campo existencial da experiência do pesquisador. Nesse sentido, considero que aquilo que desejamos pesquisar tem sempre ressonâncias dos modos como estamos enxergando o mundo. Logo, compreendo o objeto como um auto-objeto e o conhecimento como autoconhecimento, uma vez que ao se implicar na ação de conhecer algo estamos sempre nos autoconhecendo.

Assim, considero potente que ao mesmo tempo em que a seção introdutória consiga evidenciar o que se deseja pesquisar, em termos de temática, posicione também a relação do sujeito com aquele tema, campo de conhecimento em questão, ou seja, falar de si, ocupar o seu lugar de fala e fazer compreender quem é o sujeito pesquisador. Penso ser muito importante para o leitor conseguir enxergar o lugar de onde parte o pesquisador até como forma de melhor se compreender as ideias que ele empreende.

Sugiro ao final da introdução já apresentar qual é o problema da pesquisa, o cenário (onde ela vai acontecer), os sujeitos (quem ou o que será pesquisado). Falando especificamente da questão do problema da pesquisa. Para esse exercício vamos considerar o problema da pesquisa como a formulação de uma pergunta que indaga e evidencia a lacuna que a pesquisa pretende preencher.

Desejo ressaltar o problema de pesquisa como a existência de uma falta de conhecimento, ou seja, uma carência cognitiva como resultado da situação problemática. É este mal-estar científico que é a característica decisiva do problema na pesquisa

OBJETIVOS

Os objetivos da pesquisa são as finalidades para a qual o ato de pesquisar se destina. Aonde desejo chegar a partir da consolidação daquela dada pesquisa. Em geral, os objetivos são redigidos a partir de verbos que indicam ações cognitivas que o pesquisador consolidará no fluxo da pesquisa. Se na introdução se responde a pergunta o que é? Nos objetivos a ideia é responder para que se realizará a pesquisa, demonstrar a finalidade da ação.

Os objetivos são divididos em geral e específicos. Assim, no objetivo geral é preciso formular o que a pesquisa como um todo intenciona. Já nos objetivos específicos, interessa informar que ações serão preeminentes para que se chegue á finalidade geral daquela investigação.

Tomaremos com exemplo da organização de objetivos de pesquisa aqueles formulados por Lucas Valentim no projeto: AUTORIA E HIERARQUIA EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO COMPARTILHADA: POLÍTICAS DO CORPO QUE DANÇA, projeto aprovado na seleção para o doutorado em Artes Cênicas da UFBA, ano 2016, que resultou na tese já citada:

OBJETIVOS

GERAL:

Verificar através do acompanhamento de 05 processos de criação em Dança, os modos pelos quais certos artistas estabelecem relações de poder e repensam noções de hierarquia e autoria.

ESPECÍFICOS:

Descrever os processos criativos dos artistas envolvidos a fim de observar aproximações e distanciamentos em suas escolhas políticas e estéticas;

- Entrevistar e analisar as falas dos artistas envolvidos na pesquisa;
- Provocar reflexões acerca do tema escolhido;
- Ampliar e atualizar os referenciais bibliográficos;
- Colaborar com a discussão acerca de autoria e hierarquia na área da Dança;
- Dar continuidade a pesquisa sobre processos criativos.

Deste modo, o que distingue os objetivos do problema da pesquisa é que eles explicitam a procura de solução para o problema proposto. Daí seu papel como elo indispensável no processo de investigação

os objetivos trata-se de atividades de pesquisa, e não de atividades de formação ou de intervenção. Assim, a redação dos objetivos deve indicar com precisão as opções metodológicas, as intenções do pesquisador e o tipo de conclusão a que ele pretende chegar.

JUSTIFICATIVA

Na justificativa é o momento em que o pesquisador apresenta uma espécie de estado da arte da questão, ou seja, faz um levantamento do que já foi dito sobre o assunto ou complementar a ele e a partir da referência de outros pesquisadores vai desvelando o porquê aquela pesquisa é relevante para a área de conhecimento. É hora de articular os autores e oferecer ao leitor um bom panorama teórico que justifique o investimento da pesquisa.

Para fins de uma pesquisa de doutorado há uma expectativa de originalidade, ou seja, que se apresente algo relativamente novo para a área em questão. Porém, nos exercícios iniciais de pesquisa, é comum que se trate apenas de uma revisão de literatura, da ampliação de um olhar acerca de um determinado conhecimento ou até mesmo do fortalecimento de uma pesquisa já realizada. Entretanto, é preciso considerar que uma pesquisa não se faz sozinho, além disso que ela se faz com ética e respeito a quem já vem caminhando por essa trilha. Desse modo, citar outros autores é de suma importância.

Ao final da justificativa o leitor deverá estar totalmente convencido da eficácia de sua proposta e você tem de ter a sensação de ter respondido a seguinte indagação: por que é importante fazer essa pesquisa?

DESENHO METODOLÓGICO DA PESQUISA

Na última carta que compõe este manuscrito tratarei um pouco sobre essa questão, inclusive trarei algumas indicações de leitura que me parecem propiciar um panorama maior que aquele que pontualmente seria possível fazer aqui.

Espera que nesta seção do projeto o autor seja capaz de classificar a sua intenção de pesquisa quanto a abordagem, ou seja, trata-se de uma pesquisa qualitativa? Quantitativa? Espera-se também que dada essa identificação consiga se desenhar a pesquisa quanto aos objetivos dela, trata-se de uma pesquisa exploratória? Descritiva? No que se refere ao procedimento será abordada como um estudo de caso? Pesquisa etnográfica? (Auto)biográfica? Pesquisa-ação? Ainda espera-se que o pesquisador consiga delimitar as técnicas que serão utilizadas para a coleta dos dados. Será utilizada a entrevista? Questionário? Registros Iconográficos? Ateliês (auto)biográficos?

CRONOGRAMA

No cronograma da pesquisa a ideia é que o pesquisador consiga informar quando a pesquisa acontecerá, como ele pretende distribuir as demandas e gerenciar o tempo de execução da pesquisa. Como todas as partes de um projeto, esse cronograma também é móvel, ele se refaz na ação.

Vejamos um modelo de cronograma oriundo do projeto de doutoramento de Lucas Valentim

Atividades	2016.1	2016.2	2017.1	2017.2	2018.1	2018.2	2019.1	2019.2
Revisão de literatura	X	X	X	X				
Cumprimento das disciplinas obrigatórias	X	X						
Cumprimento das disciplinas optativas	X	X						
Reestruturação do projeto de pesquisa	X	X						
Leitura do material bibliográfico seguida de fichamento dos aspectos mais relevantes.	X	X	X	X	X			
Observação e análise dos processos de criação		X	X	X	X	X		
REDAÇÃO DE TESE						X	X	X
Exame de qualificação							X	
REDAÇÃO FINAL E DEFESA							X	X

REFERÊNCIAS

Nas referências é hora de deixar claro quais foram as fontes consultadas. Aqui, assim como no projeto como um todo, é necessário seguir o que indica a Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT. Se ainda não ouvirem falar desse manual, deixarei disponível um na nossa ultima nota de rodapé.

Carta 03: tipologias da pesquisa acadêmica

Figura 13 - Sem título



Fonte: Freepik

Na carta anterior, dediquei parte de sua construção, à questão da forma como se elabora um projeto de pesquisa e, para tal, utilizei como exemplo um projeto construído por mim anteriormente. Ao tratar da questão da abordagem metodológica me comprometi a elaborar uma carta específica para tratar desse tema, uma vez que julgo ser necessário dedicar um tempo mais ampliado para a questão.

Muito mais que abordar cada método e suas peculiaridades, o que seria sem dúvida uma tentativa pouco eficaz de reprodução de um manual de metodologia da pesquisa científica. Intenciono nessas breves linhas, além de fazer uma indicação de leitura que, certamente, parece-me já dar conta do escopo de reconhecer que a produção do conhecimento no âmbito da universidade pode ser feita por caminhos distintos, em termos de abordagens metodológicas, tanto no que se refere à natureza da pesquisa, aos objetivos, aos procedimentos, desejo aqui compartilhar ligeiras sensações que tenho tido neste meu trajeto de formação como pesquisador.

Então, aqui proponho uma pausa longa nesta carta para que vocês possam fazer uma leitura complementar, porém básica para os fins desta disciplina. Pesquisando o material para compor as nossas aulas encontrei um módulo produzido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado **Métodos de Pesquisa**, produzido para um curso de

graduação na modalidade a distância. Sugiro a leitura da Unidade 02 desse material – A Pesquisa Científica - . Segue referência:

Tanto a minha dissertação quanto a tese trouxeram como predominância a abordagem qualitativa da pesquisa. A pesquisa qualitativa volta-se para uma interpretação dos dados coletados em campo, dando-lhes um conjunto de significados os quais podem possibilitar um cruzamento entre a realidade observada, a enunciação do sujeito que nela habita e o referencial teórico elencado para subsidiar o discurso-texto que dela decorre – em geral é a abordagem mais presente na pesquisa acadêmica em Dança - . Ao usar o termo predominância estou interessado em não fechar a abordagem da pesquisa em si, porque considero que mesmo que o objeto demande um enquadramento qualitativo ou quantitativo, esses contornos se borram e mostram que essas fronteiras não são tão rígidas como por muito tempo tentaram nos fazer crer. Toda pesquisa qualitativa em algum momento lida com números, seja quantidade de sujeitos e cenários envolvidos, seja numa análise percentual. Assim, como toda a pesquisa de natureza quantitativa em algum momento lida com uma interpretação qualitativa dos seus dados. Ou seja, sem desejar aqui dizer que essa delimitação é pouco importante, eu intenciono apontar ou propor um olhar mais flexível para esses limites, por essa razão, a partir dessa experiência tenho optado por falar em predominância.

Uma segunda questão que eu desejo compartilhar tem a ver com o procedimento, o delineamento da pesquisa. Bom, mais uma vez recorro a minha experiência para construir o argumento que seguirá. No mestrado, quando trabalhei com a questão da avaliação da aprendizagem em Dança, empreendi como procedimento a pesquisa exploratória aliada à descritiva, essa que se configura a partir dos objetivos da investigação e sua organização metodológica pode ser configurada por meio de análise de casos, visando propiciar ao pesquisador um maior conhecimento sobre o assunto, principalmente quando este é ainda muito pouco explorado na área. Já a tipologia da pesquisa descritiva, quando aliada à exploratória, possibilita o levantamento de características do objeto estudado e utiliza de técnicas como a entrevista e a observação para a coleta de dados.

Na pesquisa realizada em meu doutoramento, que se tratou de uma tese organizada em formato de ensaios/artigos independentes e que abordavam alguma faceta do objeto em sua dimensão macro, trabalhei em um dos ensaios com a pesquisa bibliográfica, **procedimento** que requer do realizador a atenção constante aos ‘objetivos propostos’ e aos pressupostos que envolvem o estudo para que a vigilância epistemológica aconteça. Para além da comum revisão literária, exercício necessário a qualquer outro método de pesquisa, na configuração bibliográfica que tem como principal instrumento a leitura,

espera-se que o pesquisador seja capaz de, posta a consulta a outros autores, apresentar uma argumentação que avance no conhecimento já consolidado.

No segundo e terceiro ensaios da tese trabalhei a partir do procedimento (auto) biográfico. A (auto)biografia, coloca-se em sintonia com práticas culturais, sociais e discursivas, e historicamente situa-se como uma alternativa à sociologia, a contribuir como conhecimento e método no campo das ciências humanas.. A técnica utilizada foi a narrativa de si, indexada ao enfoque (auto)biográfico, que não é apenas um conhecimento implícito na atividade prática. Trata-se, sim, de um diálogo entre a prática vivida e as construções teóricas formuladas nesta e sobre estas vivências.

A experiência dessas duas pesquisas, com enfoques metodológicos distintos, possibilitou-me perceber que o procedimento não precede a pesquisa, ele pode ser delineado a priori, ou seja, antes da execução do projeto de pesquisa, porém ele deve se manter maleável ao refazimento próprio do percurso. Em outras palavras, o que estou dizendo é que seja qual for o procedimento atribuído à pesquisa – o que depende do tratamento que vai ser dado ao objeto, bem como o referencial teórico que irá subsidiar a investigação - esse deverá servir como orientador da ação da pesquisa e não como uma rédea que intercepta os caminhos da pesquisa, inclusive àqueles não previstos pelo pesquisador, como o exemplo dos acasos que discuti na carta anterior.

Então, como exercício complementar e já finalizando esta carta, sugiro outra leitura, trata-se do capítulo 04 do livro Como Elaborar um Projeto de Pesquisa de Antônio Carlos Gil, na leitura desse capítulo – Como Classificar as Pesquisas -, espero que vocês possam

consolidar esse conhecimento e já reconhecer em qual enquadramento a sua proposta de pesquisa melhor se insere. Vamos lá!

QUESTIONÁRIO DE AVALIAÇÃO DA DISCIPLINA

AVALIAÇÃO DA DISCIPLINA

Você está convidado a expressar sua percepção a respeito da disciplina **Referências Conceituais para uma Pedagogia da Dança**, respondendo de forma sincera e livre às questões abaixo. A sua opinião é muito importante para o aperfeiçoamento da disciplina nas próximas edições.

1. Como você percebe a relação entre a proposta inicial da disciplina e sua efetiva realização?

2. Como analisa os textos indicados e a qualidade das reflexões suscitadas/realizadas em aulas?

3. Que aspectos favoreceram e dificultaram sua compreensão e sistematização das temáticas e questões trabalhadas?

4. Como analisa a atuação do professor como facilitador da aprendizagem no grupo?

5. Qual a sua percepção sobre a avaliação da aprendizagem na disciplina? Por que?

6. Comente os principais avanços, conquistas e aprendizagens realizadas na sua trajetória na disciplina. A que você atribui?

7. O que você sentiu falta na disciplina? O que lhe desagradou na disciplina?

8. Qual a sua percepção sobre sua atuação como docente antes, e depois da sua vivência nesta disciplina (caso já atue como Professor de Dança)?

9. Apresente, por favor, sugestões para aperfeiçoamento da disciplina.

10. Acrescente, se sentir necessidade, outros aspectos não contemplados nas questões acima.

Obrigado por responder ao questionário de avaliação. Ele deverá ser enviado para o tutor via *Moodle* UFBA.



Universidade Federal da Bahia

Módulo de Optativas I

Este livro foi feito com grande empenho e dedicação e esperamos que ele seja mais uma ferramenta de articulação entre a Universidade e as práticas em Dança desenvolvidas por você.

No primeiro capítulo, a Profa. Me. Bel Souza apresenta o componente Condicionamento Corporal, trazendo conceitos e compreensões de alguns termos utilizados na prática da atividade física, como treinamento, aptidão e o próprio condicionamento.

No segundo capítulo a Profa. Dra. Lia Sfoggia apresenta o componente Tópicos Especiais em Dança, problematizando o encontro entre Arte e Cultura, através da investigação de aspectos e conceitos da contemporaneidade, em implicação com o fazer da dança.

No terceiro Capítulo, o Prof. Dr. Thiago Assis apresenta o Componente Introdução à Pesquisa em Dança, trazendo um panorama inicial dos conceitos e procedimentos relacionados à pesquisa acadêmica, a partir do entendimento da Dança como um Campo do Conhecimento.



PROGRAD
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

